

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Ксенија Б. Милошевић

Облици испољавања фолклорних елемената и
интерпретативни приступ стваралаштву српских
композитора,
на примерима дела Јосипа Славенског, Дејана
Деспића, Рајка Максимовића, Божидара
Милошевића, Драгане Јовановић, Огњена
Поповића и Александра Седлара

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, ванредни професор ФМУ

Коментор: др ум. Драгана С. Јовановић, ванредни професор ФМУ

Београд, 2020. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Ksenija B. Milošević

Folk Music Forms and Elements Imbedded in Opus
Performance, and its Application within the Opuses
of Serbian Composers, Predominantly of:
Josip Slavenski, Dejan Despić, Rajko Maksimović,
Božidar Milošević, Dragana Jovanović, Ognjen
Popović, and Aleksandar Sedlar

Doctoral Art Project

Menthor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, associate professor at the Faculty of Music in Belgrade

Co-menthor: Dragana S. Jovanović, Doctor of Arts, associate professor at the Faculty of
Music in Belgrade

Belgrade, 2020

Облици испољавања фолклорних елемената и интерпретативни приступ стваралаштву српских композитора, на примерима дела Јосипа Славенског, Дејана Деспића, Рајка Максимовића, Божидара Милошевића, Драгане Јовановић, Огњена Поповића и Александра Седлара

Апстракт

Овај докторски уметнички пројекат бави се различитим облицима испољавања фолклорних елемената и интерпретативним приступом стваралаштву српских композитора 20. и 21. века. Као примери су послужила стилски различита дела из жанра камерне музике која укључују виолину, и обухватају временски опсег од Јосипа Славенског, Дејана Деспића, Рајка Максимовића и Божидара Милошевића, преко Драгане Јовановић, до Огњена Поповића и Александра Седлара. Већина поменутих композиција је већ завршена и изведена, док ће неке (Поповић) своју премијеру доживети захваљујући овом истраживању. Кроз овај рад покушала сам да проблематизујем однос изабраних аутора према фолклору и његовим појавним облицима, у корелацији са одређеним композиторским техникама.

У складу с тим, начини интерпретације и третман виолине у изабраним делима били су један од главних циљева овог истраживања. Покушала сам да утврдим у којој мери одређени фолклорни узор утиче на композициони стил аутора и/или одређеног дела, а самим тим, и на начин његове интерпретације. Такође, покушала сам да установим да ли су технике свирања, карактеристичне за жанр народне музике, применљиве и на остварења класичне музике, да ли је, и у којој мери, извођачу остављена слобода да одлучује о њиховој примени, или су начини свирања прецизно дефинисани од стране аутора. Управо овим критеријумима је условљен и избор композиција које су служиле као референтни примери докторског уметничког пројекта.

Кључне речи: српска уметничка музика, камерна музика, српски композитори, фолклор, народна музика, популарна музика, интерпретација, анализа.

Уметничка област: Извођачке уметности

Ужа уметничка област: Камерна музика

**Folk Music Forms and Elements Imbedded in Opus Performance, and its
Application within the Opuses of Serbian Composers, Predominantly of:
Josip Slavenski, Dejan Despić, Rajko Maksimović, Božidar Milošević, Dragana
Jovanović, Ognjen Popović, and Aleksandar Sedlar**

Abstract

This thesis and artistic project covers all the aspects of folklore elements and their implementation in their various expressive forms, as well as analysis of interpretation of musical opus of the Serbian composers, of 20th and 21st century.

For comparison reasons, different styles and music genres will be applied and observed, mostly in a form of chamber music for violin, and cover a wide range of opuses, starting with Josip Slavenski, Dejan Despić, Rajko Maksimović and Božidar Milošević, all the way to Dragana Jovanović, Ognjen Popović and Aleksandar Sedlar.

For the most part, majority of these opuses have already been completed and performed, whereas some of them (Popović) will see its premiere thanks to this research project. In my thesis, I attempted to make a comparison of all above mentioned authors'/composers' approach to folklore, in all its forms, in correlation with, and from the perspective of various composition techniques applied.

In that regard, the interpretation and place the violin holds in chosen opuses is the main focus of this thesis. My main goal was to establish up to which point certain folklore models influence author's composition style, and also the actual interpretation and execution of the opus.

Additionally, I attempted to determine whether the performance techniques, so unique for the folk music genre, are applicable to classical opuses as well, and whether, and up to which extent is there a freedom of artistic expression left upon each artist and performer to apply those techniques, as opposed to whether the way the opus should be performed are precisely defined by the author. Based on criteria above, the opuses listed in this thesis were referenced and chosen for that very reason.

Key words: Serbian artistic music, chamber music, Serbian composers, folklore, folk music, popular music, interpretation, analysis.

Scientific field: Performing Arts

Scientific subfield: Chamber Music

Садржај

Увод	6
Уметничка транспозиција фолклора кроз историју западноевропске музике и њена инкорпорација у жанр камерне музике	7
Третман фолклора кроз историју српске уметничке музике са освртом на камерни жанр	14
Анализа форме и проблема интерпретације у одабраним делима српских композитора из жанра камерне музике	22
Јосип Славенски: <i>Са села</i>	22
Дејан Деспих: <i>Почасница Стевану Мокрању</i>	35
Божидар Милошевић: <i>Хамеум свита и Пастирска двадесетпеторка</i>	53
Рајко Максимовић: <i>Лазарева беседа</i>	73
Драгана Јовановић: <i>Балкантино</i> и <i>MALAS VYTA (Мала свита)</i>	83
Огњен Поповић: <i>Кашаса</i>	112
Александар Седлар: <i>Медитација</i>	121
Закључак	130
Литература	133
Биографија	138

Увод

Богата народна музичка традиција је вековима уназад инспирисала композиторе уметничке музике, који су наслеђе свог народа инкорпорирали у постојеће обрасце западноевропске уметничке праксе. У контексту уметничке музике, фолклор је своја исходишта имао у стваралаштву многих композитора још од периода класицизма, и то у стваралаштву Јозефа Хајдна (Joseph Haydn, 1732-1809), потом и Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770-1827), и других његових савременика. Ипак, уметничка транспозиција фолклора је своју највећу експанзију доживела у периоду романтизма, са појавом европских националних школа. Такође, многи стилски правци 20. века су се ослањали на фолклорне обрасце, а овај утицај је присутан и данас.

Еволуција уметничке транспозиције фолклора одвијала се кроз хронолошки и историјски релевантне стилске правце, као и кроз стваралачке опусе појединачних аутора који су у овој области дали највећи допринос. Стога се најзначајнији помаци, као и стилске трансформације и различити појавни облици фолклорног садржаја могу најлакше уочити кроз анализу одређеног стилског правца, или релевантне индивидуалне уметничке поетике. У мањој мери, и не сасвим доследно, развојни пут уметничке транспозиције фолклора могуће је пратити кроз анализу једног музичког жанра. Ова тврдња је у потпуности релевантна када је реч о разматрању и тумачењу српске уметничке музике, чији је развој текао са великим закашњењем у односу на европску музичку традицију. Из тог разлога, у свом докторском уметничком пројекту применићу компаративни приступ: кроз хронологију и осврт на еволуцију фолклорног узора кроз различите стилске епохе, а затим и фолклором инспирисано стваралаштво појединачних референтних аутора, идентификоваћу најзначајније елементе који су извршили утицај на српску уметничку музику насталу под утицајем народне традиције. Потом, најуже фокусирано, кроз жанр камерне музике, пратићу релевантне домаће ауторе чија су дела предмет мог рада.

Уметничка транспозиција фолклора кроз историју западноевропске музике и њена инкорпорација у жанр камерне музике

Први примери уметничке транспозиције фолклора у западноевропској музичкој традицији срећу се у стваралаштву аустријског композитора Јозефа Хајдна. Многи стручњаци за ауторов стваралачки опус тврдили су да је композиторова рана веза са фолклором представљала интегрални део његовог стилског израза.¹ Током читаве каријере, он је користио народне мелодије и стратешки их инкорпорирао у одређене делове својих композиција. Сматра се да је Хајдн преузимао и обрађивао народне мелодије неколико етничких група, међу којима се истичу Аустријанци, Роми и Хрвати. Иако су данас најпознатији примери употребе фолклора у Хајдној симфонијској музици,² један од највећих предмета полемике међу музиколозима, који иде у прилог горе наведеној тврдњи, управо се тиче његове камерне музике.³ Такође, индикативно је да је Хајдн управо у својим камерним композицијама врло често прибегавао коришћењу народних мелодија.⁴

Начин на који је Хајдн третирао фолклорни узорак, био је изузетно прогресиван у односу на време у којем је стварао: изворну верзију фолклорног модела елаборирао је на темељима индивидуалног музичког језика.⁵ Иако је употреба фолклора у Хајдном стваралаштву разноврсна у начинима своје примене, композиције у којима користи

¹ Иако нису били музички образовани, Хајдни родитељи су били изузетно музикални, и у његовој кући се веома често певала и свирала народна музика.

² У питању су уводна тема финала Симфоније бр. 104 (*Лондонске*), где аутор користи хрватску народну песму *Ој, Јелена, Јелена, јабука зелена*, као и тема финала Симфоније бр. 103 (*Ударац тимпана*), за коју се сматра да је такође потекла из хрватске народне мелодије *Дивојчица поток гази*. Према: Hadow, William Henry, *A Croatian Composer: Notes Toward the Study of Joseph Haydn*, London, Seeley and Co. Limited, 1897, стр. 78.

³ Наиме, порекло народне мелодије коју је аутор користио у свом раном гудачком квинтету, (Ноб. II: 2, *Дивертименто*, касација у Ге дуру из 1765. године), хрватски етномузиколог и историчар музике Фрањо Кухач (1834-1911) идентификује као хрватску напитницу *Никај на свету*. С друге стране, немачки музиколог Ернст Фриц Шмит (Ernst Fritz Schmid, 1904-1960) сматра да је у питању немачка народна песма *Es trieb ein Schaefer den Berg hinan*. Према: Schroeder, David, *Folk Music*, in David Wyn Jones *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford, Oxford University Press, 2009. стр. 114.

⁴ Поред поменутих, неки од најпознатијих примера коришћења фолклора у Хајдном стваралачком опусу у жанру камерне музике су Клавијерски трио Ноб XV: 25 у Ге дуру (*Пондо у циганском стилу*) и *Менуџет* из Гудачког квартета оп. 20, бр. 4 (*Alla zingarese*).

⁵ Hadow, William Henry, *A Croatian Composer: Notes Toward the Study of Joseph Haydn*, London, Seeley and Co. Limited, 1897, стр. 78.

фолклор представљају пионирске примере инкорпорације народних мелодија у класично западноевропско уметничко музичко стваралаштво.

Након Јозефа Хајдна, у уметничкој транспозицији фолклора окушао се и још један велики композитор, Лудвиг ван Бетовен, који је стварао на самој међи класицизма и романтизма. Специфични ритмови немачке рајнске области очигледни су у многим Бетовеновим зрелим делима, али је композитор кроз свој опус асимиловао и друге локалне идиоме – италијански, француски, словенски, па чак и келтски.⁶ Користећи Шилеров (Friedrich Schiller, 1759-1805) национално обојени текст у својој Симфонији бр. 9, Бетовен антиципира један од најзначајнијих покрета у историји музике – националне школе – који се у другој половини 19. века одвијао на различитим поднебљима и кроз различите музичке жанрове, а сходно традицији и уметничкој пракси одређене земље.⁷

Када је реч о камерној музици, може се рећи да је Бетовен овај жанр трансформисао и подигао на нови ниво, како по питању садржаја, тако и у смислу техничких захтева (и према извођачима и према публици).⁸ Неки од најзначајнијих примера употребе фолклора могу се детектовати у гудачким квартетима оп. 59 (*Разумовски квартети*)⁹ из композиторовог средњег, као и у гудачком квартету оп. 131, из позног стваралачког периода.¹⁰

Може се закључити да је Бетовен третирао фолклор на зрелији и комплекснији начин него што је то чинио Хајдн пре њега. Хајдн је настојао да у већој мери задржи оригиналну мелодију или да је при инкорпорирању у своја дела обради и модификује. Бетовен, с друге

⁶ Budden, Julian Medforth, Knapp, Raymond L, *Ludwig van Beethoven, German Composer, Encyclopedia Britannica inc*, 23 April 2020. <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven/Early-influences>

⁷ Ibid.

⁸ Његова камерна дела постала су модели по којима су композитори романтизма 19. века мерили своје успехе и неуспехе, а позни гудачки квартети сматрани су толико значајним да су се многи композитори после њега плашили да се окушају у писању гудачких квартета.

⁹ У квартетима из оп. 59, Бетовен у част поручиоца дела, грофа Разумовског, користи руску народну мелодију, на основу које гради теме које у партитури првог и другог квартета из овог циклуса есплицитно и назива *руским темама*. У трећем ставу Гудачког квартета оп. 59, бр. 2, Бетовен користи тему базирану на руској народној мелодији коју ће након њега користити Модест Мусоргски у својој опери *Борис Годунов*, Сергеј Рахмањинов у ставу *Слава*, из *Шест комада* оп. 11, за клавирски дуо, као и Игор Стравински у балету *Жар-птица*. Према: Emerson, Caryl, Oldani, Robert *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge University Press, 2006, стр. 41.

¹⁰ Гудачки квартет оп. 131 једно је од ремек дела читавог камерног жанра и доноси музичко писмо зрелог аутора. У његовом унутрашњем, другом ставу Бетовен користи тему инспирисану фолклором, како би драматуршком току циклуса обезбедио неопходно одмориште. Према: Kerman, Joseph, *The Beethoven Quartets*. New York, W.W. Norton & Co., 1966, стр. 311.

стране, одлази корак даље и приближава се пракси ближој композиторима романтизма, одраслим на постулатима Бетовеновог музичког писма. Ретко користећи цитате, у већој мери прибегава *имагинарном фолклору*, служећи се народним мелосом као инспирацијом за компоновање у духу фолклора. Овај принцип ће након њега у великој мери преузети аутори романтичарских националних школа, али и најзначајнији композитори 20. века.

Употреба фолклорних елемената постала је нарочито наглашена у доба романтизма. У том периоду настао је читав уметнички покрет *националних школа*, који се у 19. веку проширио на тло целе Европе. Читаво то раздобље одвијало се у знаку борби за национално ослобођење и стварање националног идентитета, што је условило и формирање, обликовање, гајење и поштовање историје и културе како свог, тако и других народа. Уметници су играли важну улогу у промовисању и афирмацији малих нација, па су се у циљу стварања аутохтоне националне културе, у музици проучавали фолклор, народне игре и народна поезија. Фолклор је представљао значајно исходиште и инспирацију за композиторе са територија данашње Русије, Чешке, Мађарске, Пољске, Норвешке, Финске, Шпаније, Енглеске и других, а може се пронаћи и на тлу Сједињених Америчких Држава. Национални покрет музичког романтизма није био ограничен само на уметничко стваралаштво, већ се у том периоду паралелно стварао и организовао музички живот. Дошло је до масовног оснивања музичких школа, оперских кућа, оркестара, хорских ансамбала, али и значајног развоја рада у области етномузикологије: прикупљања народних мелодија и игара, као и обрађивања националне историје музике.

Композитори су стварали сопствени музички језик заснован на фолклорном изразу, и тако су народне мелодије и ритмови постали темељ за стваралаштво националних школа. Народни обичаји, легенде и догађаји из живота на селу највише су привлачили ауторе националних школа, а њихова инспирација је у највећој мери била изражена кроз форму опере, симфонијске поеме, хорских композиција, клавијирских минијатура и соло песама. Наглашене националне особине музичког романтизма биле су карактеристичне за народе који до тада нису имали истакнуту улогу на европској музичкој сцени.

За многе припаднике *националних школа*, камерна музика била је природно средство за изражавање националних карактеристика и потцртавање националног идентитета. Тако је чешки композитор Антоњин Дворжак (Antonín Dvořák, 1841-1904) у својој камерној музици

често користио народни мелос родне Бохемије. У четрнаест гудачких квартета, три гудачка квинтета, два клавирска квартета, гудачки секстет, четири клавирска трија и других бројних дела написаних у овом жанру, Дворжак инкорпорира народну музику као интегрални део композиције.¹¹ Интересантно је да, иако је његова музика у потпуности израсла из фолклора и фолклорне инспирације, никада није посезао за готовим цитатима.¹²

Дворжак је био толико успешан и реномиран у области националне уметничке музике, проучавајућине само чешки, већ и фолклор других народа, да је позван у Сједињене Америчке Државе да води конзерваторијум у Њујорку који ће успоставити амерички музички стил. Тамо је композитор, између осталог, написао свој гудачки квартет у Еф дуру, оп. 96, који је добио надимак *Амерички*. Сматра се да је током рада на овом делу Дворжак присуствовао извођењу песама и плесова строседелаца, Кикапу Индијанаца, па је ову музику инкорпорирао у квартет.¹³

Руска национална музика је свој процват доживела у опусима композитора *Руске петорице*¹⁴ и Петра Иљича Чајковског (1840-1893), који су дали одлучујући допринос афирмацији националних идеја у руској музици. На пољу камерне музике, Чајковски је користио типичан руски народни плес у финалу ремек дела овог жанра, гудачког секстета *Успомена из Фиренце*, оп. 70. Такође, други гудачки квартет Александра Бородина (1833-1887) садржи референце на фолклор, а његов лагани став евоцира на модусе са Средњег Истока који су карактеристични за традицију исламског становништва јужних делова Русије. На територији данашње Мађарске, Золтан Кодаљ (Zoltán Kodály, 1882-1967) и Бела Барток (Béla Bartók, 1881-1945) установили су етномузикологију као научну дисциплину, направивши једну од првих научних студија о народној музици. Путујући кроз различите области садашње Мађарске и Румуније, они су транскрибовали, снимили и класификовали више десетина хиљада народних мелодија. Ове теме су користили у својим композицијама,

¹¹ Тако, на пример, у лаганом ставу клавирског квинтета у а молу, оп. 81, лагани став је *думка*, словенска народна балада која доноси контрастну смену између споре експресивне песме и брзог плеса.

¹² Проучавао је и удубљивао се у сва обележја народних творевина, а потом је на основу тога стварао мелодије које својим мелодијским и латентно хармонским и ритмичким особинама припадају проученом фолклорном подручју. Према: Најек, Emil, *Antonjin Dvorzak*, Muzička enciklopedija, том II, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, стр. 496.

¹³ Butterworth, Neil, *Dvorak, His Life and Times*. Midas Books, 1980, стр. 107.

¹⁴ Чланови легендарне *Руске петорице* били су Александар Бородин (1833-1887), Милиј Балакирјев (1837-1910), Модест Мусоргски (1839-1881), Николај Римски-Корсаков (1844-1908) и Цезар Кјуи (1835-1918), који су верно следили Глинкине музичке идеје.

које карактеришу асиметрични ритмови и модалне хармоније потекле из народног мелоса. Композиције Бартока и Кодаља, као и њиховог савременика Леоша Јаначека (Leoš Janáček, 1854-1928), за чије се име везује појам *фолклорног експресионизма*, комбиновале су тренд националног правца са потрагом за новим звуком 20. века. Јаначекови квартети не само да укључују чешке народне мелодије, већ иду корак даље, рефлектујући говорне ритмове чешког језика.

Тренд инспирације фолклором и његове инкорпорације у уметничку музику наставио се и у 20. веку, а нарочито, за мој докторски уметнички пројекат релевантно, у музици Игора Стравинског (1882-1971), Беле Бартока и Жоржа Енескуа (George Enescu, 1881-1955), који су многим ствараоцима, укључујући и велики број оних који ће бити предмет овог рада, послужили као стилско полазиште.

Потрага за новим звучним просторима одвијала се у неколико различитих праваца. Први, предвођен Бартоком, кретао се према хармонским и ритмичким конструкцијама народне музике. Његово истраживање мађарског, као и фолклора других источноевропских и средњоисточних традиција (проучавао је румунски, словачки, украјински, српски фолклор, као и турску и арапску народну музику), довели су до музичког језика изграђеног од лествица које нису биле ни молске нити дурске, као и комплесних ритмова, потпуно страних концертној дворани. У Бартоковој музици, фолклор је конструктивни елемент, без кога је она у потпуности незамислива. Готово никада не цитира народне напеве, али је његова музика у великој мери прожета карактеристикама мађарских и других источноевропских песама и игара које постају органски део Бартоковог музичког писма.¹⁵

Када је реч о примерима из области камерне музике, превасходно се мисли на Бартокових шест гудачких квартета, који се по свом значају често пореде са Бетовеновим позним делима из истог жанра.¹⁶ У њима Барток гради нове музичке структуре,¹⁷ истражује звучне ефекте који до тада нису били коришћени у класичној музици, попут *Барток пицциката*, и ствара начине изражавања који ова дела издвајају у односу на сва остала.

¹⁵ Antić, Branka, *Béla Bartók*, ibid, стр. 142.

¹⁶ Ibid, стр. 382.

¹⁷ Композитор често сам креира или позајмљује фолклорне моделе, па тако, у Гудачком квартету бр. 6, сваки став започиње спором, елегичном мелодијом, праћеном главним мелодијским материјалом, и завршава дело лаганим ставом који је у целости изграђен на овој елегији, што је заједничко за многе народне музичке културе.

Такође, употребљава специфичне метричке ознаке, непознате класично образованом, али сасвим природне народном музичару.¹⁸ И баш како је то карактеристично за уметничко изражавање, Бартокова последња два квартета прокламују светост живота, напредак и победу хуманости, упркос антихуманистичким опасностима времена.¹⁹ Тако и његово последње дело у овом жанру, написано пред инвазију нациста на Мађарску и његов одлазак у САД, често се тумачи као аутобиографско сведочење трагедије једног времена.²⁰

Бартоков руски савременик, Игор Стравински, такође је био један од најзначајнијих аутора 20. века, и уз Бартока, извршио је најснажнији утицај на српске ауторе тог и потоњег временског периода. Комплексна и непоновљива стилска поетика Стравинског дели се у неколико различитих стваралачких периода, али је тзв. *руски*, који је обележила сарадња са чувеним кореографом Сергејем Дјагиљевим (1872-1929), свакако најзанимљивији у контексту проучавања његовог односа према фолклору. Стравински полази од примене фолклора блиског естетици *Петорице*, са изразито експресивним ритмовима и темама које упориште имају у источњачки обојеним фолклорним узорима у *Жар-птици*. У *Петрушки* на до тада невиђен начин, употребљава руски народни мелос, прибегавајући политоналности, хетерогеним акордима у функцији структуралног елемента, и инструментацији у којој користи немешане, сирове темброве и враћа се на дијатонику.²¹ Балет *Посвећење пролећа*, пак, доноси потпуно рушење естетике тог времена: дисонантне акорде, полихармонију, политоналност, полимодалност, полиритмију и полиметрију, и незаустављиву снагу ритма која ће постати ауторов заштитни знак. Сви ови елементи за резултат имају у историји музике непревазиђено, револуционарно дело, настало управо као авангардно тумачење фолклорног идиома, након чега у музици ништа више није било исто. Иако не припадају жанру камерне музике, у којем је Стравински такође дао значајан допринос,²² ова дела је неопходно поменути јер су извршила кључни утицај на стилску

¹⁸ Овај пример се односи на Гудачки квартет бр. 5, према: Baron, John Herschel, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale, Pendragon Press, 1998, стр. 385.

¹⁹ Ibid, стр. 383.

²⁰ Ibid, стр. 403.

²¹ Antić, Branka, *Igor Stravinski*, ibid, стр. 472.

²² Када је реч о жанру камерне музике, значајно је поменути *Три комада* за гудачки квартет која су обликована као три руске народне песме, уместо класичне форме квартета. Такође, Стравински је, попут Бартока, и у својим камерним остварењима користио асиметричне ритмове, за шта је пример *Прича о војнику* за кларинет, виолину и клавир, која садржи перманентне промене тактовних ознака.

поетику аутора који ће бити предмет овог рада, а чије ће карактеристике бити уочљиве и у њиховим камерним остварењима.

На овом месту неопходно је поменути и Жоржа Енескуа, најмаркантнијег представника румунске музичке уметности прве половине 20. века. Његова остварења обилују специфичним фолклорним призвучком његове родне земље,²³ а захваљујући чињеници да Румунија и Мађарска припадају нашем региону, и народне традиције се преплићу делећи заједничке карактеристике. Иако нису директно везани за жанр камерне музике, етнички диверзитет и разноврсност фолклорних идиома у Енескуовом стваралаштву од великог су значаја за тумачење музике српских аутора, од којих су неки и директан предмет мог рада.

Током периода плурализма музичких стилова и праваца током 20. и у 21. веку, оличеном кроз повратак на старе стилове, потпуну деконструкцију и реконструкцију тоналних, хармонских и ритмичких елемената, експерименталну музику и бројне друге уметничке правце и тенденције, музички фолклор је такође трпео различите трансформације и тумачења, кроз готово све жанрове и форме настале у овом раздобљу. Међутим, за разлику од претходних периода, на светској сцени нема маркантних уметничких личности које су, попут горе наведених примера, извршиле значајнији утицај на домаће ауторе.

²³ Његовим најзначајнијим делима сматрају се *Румунске рапсодије* за оркестар и опера *Един*.

Третман фолклора кроз историју српске уметничке музике са освртом на камерни жанр

Национални покрети у Европи током 19. века рефлектовали су се и на српски народ, који је у њима видео прилику за стицање независне државе и слободно прокламовање сопствених националних идеја. Главна нит у процесу националног препорода била је прихватање народног језика као главног чувара етничког идентитета, а који је доживео свој процват са развојем Вукове (Вук Стефановић Карацић, 1787-1864) реформе.²⁴ Уметности, предвођене књижевношћу су пролазиле кроз различите стилске оријентације, у складу са тадашњим струјањима у Европи. Она су, додуше са закашњењем, стизала и бивала, у већој или мањој мери, прихватана. Српску уметничку музику је од њеног почетка најдуже обележио романтизам, са свим својим фазама – предроматизмом, романтизмом и позним романтизмом, тј. пут ка модерни, са којом је почетком 50-их година 20. века, српска уметничка музика започела нову фазу развоја.

До оснивања прве музичке школе у Србији 1899. године, хорска аматерска друштва су била једина места где су се окупљали заљубљеници у музику да заједно музицирају и успут стичу одређена знања. Постепено је растао и значај инструменталног извођаштва, на које су, осим ретких српских учитеља, утицали и бројни чешки музичари пристигли у Србију у потрази за послом.

У средину која није познавала ништа осим народне традиције, западноевропска музика је полако улазила као део културних догађаја званих *беседе* на којима су се, поред музичких нумера, могли чути и рецитоване поезије, одломци из драмских представа и патриотски говори. Током првих деценија 19. века, постепено су се издвојили концерти на којима се представљало инструментално музицирање у форми реситала, углавном малих камерних састава, а затим и оркестара. На репертоару је углавном била салонска музика,²⁵ као и композиције инспирисане народном музичком традицијом, са циљем да лакше нађу пут до публике.

²⁴ Маринковић, Соња, *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, стр. 21.

²⁵ Пејовић, Роксанда, *Музички уметници на концертном подијуму, Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991, стр. 252.

Инструментална камерна музика је ишла у корак са развојем музичког образовања, те су се примери камерне музике у опусима композитора појављивали спорадично и без очигледне намере да оформе јединствен камерни жанр, већ да *уопште* ретке познаваоце инструмената и оне који су се тек образовали. Због тога, извођачки захтеви нису могли бити високи. Такође, намена ових дела није била *уметност ради уметности*, већ употребна и дидактичка, а њихова уметничка вредност остала је на нивоу историјског значаја, те је тек постепено расла. Зато је у овом истраживању било важно посматрати остале доминантне музичке жанрове у којима се могао видети значајан утицај фолклора, а који су историјски утицали на развој камерне музике инспирисане њиме. Потребно је осврнути се и на кључна дела српске музичке традиције инспирисана народним мелосом која су претходила ауторима чија су остварења предмет овог докторског уметничког пројекта, да би се дефинисали начини третмана фолклорног узора који су уследили. Нажалост, како су у питању били историјски почеци камерног жанра, са појединачним, често првим, историјским примерима камерне музике, истраживање ме је упутило на дела других жанрова, која су по значају круцијална остварења српске музичке историје – хорска музика (руковети, опера, балет и сл.), а која су учрпала пут третману фолклора и дала подстицај за развој жанра камерне музике.

Први кораци у обради народних песама подразумевали су сакупљање и селекцију музичких примера углавном вокалне усмене традиције, затим фиксирање у музичком запису, а након тога хармонизацију и израду аранжмана за друге ансамбле. Већ је сам нотни запис мелодије трпео измене, јер западна музичка традиција због специфичности српске народне музике није могла прецизно да забележи све њене карактеристике. Управо због тога, први избор записивача били су новија фолклорна традиција и њени напеви који су стављани у оквире класицизма, док су најстарији слојеви изостављени. Водећи се идејама Вука Караџића, настале су многе збирке народних напева од којих најстарија потиче из Будима 1828. године.²⁶ Затим су уследила многа друга издања, као и прва оригинална композиторска остварења инспирисана фолклором, прво из пера Јосифа Шлезингера (1794-1870), затим Николе Ђурковића (1812-1875), као и чешких музичара.

²⁶ Реч је о свесци са десет српских народних песама у едицији Емануила Коларевића. Према: Маринковић, Соња, *op. cit.*, стр. 28.

Половином 19. века, Корнелије Станковић (1831-1865) улази у српски музички живот као први српски школовани композитор, и сматра се оснивачем српског националног правца у музици. Његовим опусом, заснованим на неговању фолклорних напева, започео је *национални правац* у српској музици. Први корак у том смеру начинио је сакупљањем народних песама.²⁷ Од тог материјала настала су дела предромантичарске стилске оријентације која више представљају хармонизације, него уметничке обраде српских народних мелодија. Тако су *a cappella* хорови, иако скромних уметничких домета и са очекиваним хармонским решењима,²⁸ имала пре историјску него уметничку вредност, и представљала камен темељац за даље стваралаштво и развитак српске уметничке музике.

Станковић је наступао и као први концертни уметник српске националности, најчешће као пијаниста или камерни музичар, у сарадњи са другим уметницима и хоровима. Поред бисера светске литературе, концертни репертоар је био састављен и из ауторских, најчешће фолклорно обојених композиција блиским публици,²⁹ које су према карактеру, стилу и техници, а нарочито третману хармоније, далеко од репрезентативних дела ове врсте Листа и Шопена.³⁰

Након Корнелија Станковића, стасала је нова генерација композитора који су третман фолклора уздигли на виши ниво. Кључна фигура српске музике је свакако Стеван Стојановић Мокрањац (1856-1914), чије *Руковети* представљају врхунац српског музичког романтизма. У потрази за изражавањем националног идентитета створена је специфична форма српске уметничке музике у којој су фолклорне мелодије удружене у целине. Захваљујући композиторском раду, оне добијају сасвим ново рухо и смештају се, уместо у етномузиколошки, у нов, уметнички контекст, у којем су естетизација и стилизација водећи поступци у обради народних напева.³¹ Утицај који су ова остварења имала на српску музичку традицију је немерљив, а кроз овај рад биће речи о остварењима Дејана Деспића

²⁷ Колико је то било значајно за тадашњу државу говори и податак да је Станковић за један посао те врсте добио финансијску помоћ од кнеза Михаила (Михаило Обреновић, 1823-1868). Према: Ђурић-Клајн, Стана, *Корнелије Станковић у кругу својих савременика*, зборник радова *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1985, стр. 57.

²⁸ Perić, Vlastimir, *Stanković Kornelije, Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, *Prosveta*, 1969, стр. 517.

²⁹ Међу њима се издвајају *Варијације на српске теме*, *Што се боре мисли моје*, *Коло* и други, али су и они претежно комади салонско-виртуозног типа.

³⁰ Пејовић, Роксанда, *Корнелије Станковић као записивач народних мелодија, композитор и извођач*, зборник радова *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1985, стр. 178.

³¹ Маринковић, Соња, *op. cit*, стр. 45.

Почасница Стевану Мокрањцу и Драгане Јовановић MALAS VYTA, која су инспирисана *Руковетима*.

Први задатак Стевана Мокрањца био је да песме верно записује у њиховом *сировом*, једногласном облику, не хармонизујући их као његови претходници,³² што је била новина за то доба. Други задатак је био да народној песми да нови изглед. Он користи технике варирања, скраћења, проширења, па и комбиновања два напева, а поједине напеве и сам компонује и дописује текст, па је резултат да свака песма делује као народна.³³

Данас се Мокрањчев однос према инструменталној музици сматра маргиналним. Његов афинитет према камерној музици нарочито се истицао током композиторове младости. Као студент у Риму и Минхену, Мокрањац је у оквиру својих студијских програма проучавао и инструменталне форме, те је 1877. компоновао *Сањарије на српске народне песме за гудачки квартет*, а затим и Фугу за три гудачка инструмента (1882-3) и Трио за клавир, виолину и виолончело из 1883. године, који није сачуван. Инспирисан богатим културним животом током студијског боравка у Лајпцигу почетком 1880-их, основао је Београдски гудачки квартет 1899. године у којем је композитор свирао другу виолину.³⁴ Иако је њихово активно деловање трајало само четири године, нема сумње да је овај ансамбл са редовним наступима утицао на стваралаштво других аутора. Репертоар су углавном чинила инострана дела написана за тај састав, док су извођена тек поједина остварења српских аутора, па ни сам Мокрањац није написао ново значајно дело те врсте. И поред великог успеха наступа *Београдског гудачког квартета*, њихова активност је престала, а само постојање овог ансамбла представља врхунац Мокрањчевог бављења камерним жанром.³⁵

Период након завршетка Првог светског рата обележила је идеја југословенства у тек основаној држави, повезујући нове просторе и омогућавајући сарадње уметника и њихове миграције. Старија генерација композитора наставила је да ствара у

³² Милановић, Биљана, *Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети*, <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2014/1450-98141416211M.pdf>, стр. 213.

³³ Ibid, стр. 216.

³⁴ Остали чланови ансамбла били су и Фердинанд Мелхер (Ferdinand Melcher), прва виолина, Стеван Шрам (Stefan Schramm), виола и Јосиф Свобода (Josef Svoboda), виолончело.

³⁵ Маринковић, Милош, *Београдски гудачки квартет као потврда Мокрањчевих афинитета према камерној музици*, *Мокрањац*, часопис за културу, Неготин, Дом културе Стеван Мокрањац, бр. 20, децембар 2018. <http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4960/M.%20Marinkovi%c4%87%20-%20Mokranjac.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

романтичарским оквирима, а новија постепено да усваја елементе импресионизма и експресионизма. Ово се превасходно односи на генерацију композитора школованих у Прагу, као и другим музичким центрима Европе са чијим деловањима су се отварала врата модерне. Међу њима, посебан значај имају стваралачки опуси Петра Коњовића (1883-1970), Милоја Милојевића (1884-1946) и Стевана Христића (1885-1958). Изникли на Мокрањчевој традицији, ови аутори претежно позноромантичарске оријентације су створили ремек дела српске уметничке музике која спајају народну традицију и савремене европске тенденције.

У богато стваралаштво Петра Коњовића убрајају се пет опера, пет великих симфонијских композиција, двадесет инструменталних и камерних дела, тридесет хорова и 130 обрада народних песама. Ослоњен на тековине фолклорног експресионизма националних школа 20. века, аутор нам је дао величанствене примерке оперског жанра у српској уметности, са посебним истицањем опере *Коштана*. За разлику од вокално-инструменталних форми, у симфонијским и концертантним делима се не срећу експресионистичка, већ импресионистичка бојења, што је поткрепљено рафинираним оркестарским колоритом.³⁶

Насупрот томе, ауторов камерни жанр показује донекле традиционалнији концепт у стилском усмерењу. Међу камерним делима Петра Коњовића инспирисаних фолклором истиче се Први гудачки квартет у де молу, започет 1906., у години када је дипломирао у Прагу, а завршен је тек 1917. године. Романтичарски музички језик овог остварења од четири става класичног сонатног циклуса обојен је националним мотивима. Занимљиво је да другим ставом који је написан у форми теме са девет варијација доминира не српска, већ руска мелодија, *Солнце сходит и заходит* на стихове Максима Горког из драме *На дну*. У скерцу се, и поред чињенице да је настао у такту 3/4 који није карактеристичан за српску народну традицију, враћа национални призвук који нас уводи у финале романтичарског тежишта циклуса, и по броју мотива, и по драмској снази.³⁷ У својим зрелим годинама, као предах од великих дела, Коњовић се посветио писању Другог гудачког квартета (1938), такође фолклорно оријентисаном, а значајан допринос камерном жанру, посебно

³⁶ Милин, Мелита, *Стилски профил Коњовићеве оркестарске музике*, зборник радова *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, 1989, стр. 48, према: Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, стр. 37-54.

³⁷ Peričić, Vlastimir, *Stanković Kornelije, Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, *Prosveta*, 1969, стр. 189-190.

литератури за дуваче, дао је и *Концертном свитом* за дувачки квинтет (1940) која, додуше, нема упориште у народној традицији.

Уметничка личност Стевана Христића оставила је дубок траг у историји српске музике. Истакнутом композитору, диригенту, педагогу и организатору музичког живота су знања стечена у европским музичким центрима, Лајпцигу, Риму, Москви и Паризу, помогла да у српску музику унесе дах западне музике. Христићев не тако обиман, али значајан опус, садржи изузетна дела – оперу *Сутон*, ораторијум *Васкрсење*, оркестарска и концертантна остварења, хорску музику и вокалну лирику. Његов музички језик обогаћен је примесима импресионизма и умеренији је него код његових савременика Коњовића и Милојевића.

Христићев стваралачки врхунац, нарочито као аутора и извођача-диригента, везан је за балет *Охридска легенда*. Најпознатији балет у српској музици блиско је повезан са Мокрањчевим стваралаштвом, те је базиран на лајтмотивима преузетим из *Десете руковети* Стевана Мокрањца – *Пушчи ме* и *Биљана платно белеше*, као и на мотиву из популарне верзије *Биљане*, а појављују се и одзвуци других музичких традиција Румуна, Бугара, Грка и Албанаца. Народни мотиви за Христића имају улогу повезивања са музичким материјалом компонованим у духу фолклора (*имагинарни фолклор*³⁸), али и оним који нема своју основу у народној традицији. Његов хармонски језик такође показује фолклорна обележја. Са тим у вези је карактеристична употреба балканског и циганског мола, модалности, целостепене лествице, а све у функцији драмске радње. Колико је његова повезаност са позориштем и великим ансамблима резултирала културним остварењима великих форми у његовом опусу, у толикој мери је разумљиво био занемарен камерни жанр. Ипак, у партитурама су остала места написана руком мајстора, који је знао да поједине драмске ситуације третира лирски камерно, као контраст жанр-сценама пуног, раскошног звука.

Насупрот Коњовићу и Христићу, Мокрањчева делатност није оставила ту врсту трага у стваралаштву Милоја Милојевића. Као *најмаркантнија личност уметничког музичког живота Београда*, изузетан интелектуалац, теоретичар, педагог, музички писац, а изнад свега композитор, обгрлио је са једне стране љубав према родном тлу, а са друге стране европско гледање на музичку уметност.³⁹ Иако је сматрао да будућност српске

³⁸ Маринковић, Соња, *op. cit.*, стр. 75.

³⁹ Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, САНУ, 1954, стр. 3-4.

музике лежи искључиво у националном стилу, Мокрањца је сматрао тек добрим обрађивачем народних мелодија, и најчешће му је ускраћивао статус (креативног) композитора у апсолутном смислу те речи.⁴⁰

Такав однос према фолклору најприметнији је у Милојевићевом позном стваралачком периоду. Он је признати мајстор минијатуре, соло песме, клавирских комада, али нова истраживања иду у прилог доприносу жанровима камерне и симфонијске музике. Милојевићева остварења из позног опуса не карактеришу само фолклорни наслови и тематика дела; његово интересовање за фолклор је на линији Коњовићевих опера. Ту се пре свега мисли на потискивање народне мелодије као примарне инспирације, и значај других музичких параметара који постају доминантни. Ритам и метар из народног мелоса за овог аутора тако су више него довољни чиниоци генезе музичког ткива, а варијациони принцип потекао из народне традиције постаје нов начин обликовања форме.⁴¹

Посебно место у Милојевићевом камерном опусу заузимају две сонате за виолину и клавир, као и два гудачка квартета из ауторовог младалачког периода, 1905, одн. 1907. године која су допринела померању тежишта интересовања са вокалних на класичне инструменталне жанрове западноевропске музике. Управо је његов Први гудачки квартет у Ге дуру и први допринос овом жанру у историји српске музике. Други гудачки квартет у це молу се издваја по програмском садржају и поднаслову, *Једној светлој успоми*. Кроз широки романтичарски сонатни циклус са тежиштем на финалном, четвртом ставу, протежу се фолклорни елементи инкорпорирани, не само у мелодијски образац тема свих ставова, него и у композициони принцип, применом, за фолклор карактеристичног, диптиха *певање-играње* у трећем ставу. Тај специфичан приступ форми свој процват ће доживети не само у камерној, него и у оркестарској музици Јосипа Славенског о чему ће се детаљније говорити у даљем току рада. Фолклорно порекло диптиха остварује повезаност тематиком, а контраст редукцијом на примарне елементе: у песми - мелодију, а у игри - ритам, чиме се ствара већа кохезија музичког материјала унутар ставова, али и постиже динамизам музичког тока.

⁴⁰ Као изузетно плодан критичар и музички писац, Милојевић се борио против шаблонских обрада народних мелодија, и био немилосрдан према онима који су компоновали без утицаја народне музике. Према: Васић, Александар, *Проблем националног стила у написима М. Милојевића*, <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707231V.pdf>, стр. 233-234.

⁴¹ Маринковић, Соња, *op. cit.*, стр. 64-68.

Погледом на стваралачке опусе аутора српског музичког романтизма сагледани су различити поступци третирања фолклорног узора који су резултирали значајним остварењима, достојним поређења са релевантним делима западне музике са много дужом традицијом. Сличне принципе третмана фолклорних елемената композитори су спроводили кроз цео опус, па тако и камерни жанр, прилагођавајући их мањем медијуму. Са другом генерацијом романтичарског стила у српској музици – Коњовићем, Христићем и Милојевићем, завршена је једна велика и значајна епоха. Управо је третман фолклора био тај који је одредио фазе развоја њихових стваралачких опуса и утицао на формирање националног стила. Однос разматраних аутора према Мокрањцу, видели смо дакако различит, као централне личности, био је кључан за даљи развој српске музике. Без корена у таквој музичкој традицији, утолико је и занимљивије стваралаштво Јосипа Славенског, који је 20-их година прошлог века као млади композитор стигао у Београд, а чији је однос према фолклору несумњиво утицао на даљи развој српске (камерне) музике.

Анализа форме и проблема интерпретације у одабраним делима српских композитора из жанра камерне музике

Јосип Славенски: *Са села*, квинтет за флауту, кларинет, виолину, виолу и контрабас

Уједињење Срба, Хрвата и Словенаца након Другог светског рата омогућило је миграције становништва унутар нове државе, па самим тим и уметника. Тако се и млади хрватски аутор немачког порекла Јосип (Штолцер) Славенски⁴² 1924. године упутио у Београд. Непосредно пре тога завршио је студије у Будимпешти код Кодаља и Прагу код Сука (Josef Suk) и Новака (Vitezslav Novák), а исте године доживео је велики успех управо са остварењем из камерног жанра - Првим гудачким квинтетом на Данима савремене камерне музике у Донауешингену. Занимљиво је да се Славенском Београд чинио отвореним за нове тенденције у музици, пре него Загреб, те је тамо тек започету педагошку делатност наставио у Музичкој школи у Београду, а касније и у другим образовним институцијама.⁴³ Тако је композиторова веза са Београдом трајала скоро 30 година.

Прве спознаје о музици Славенски је стекао у родном Међимурју, слушајући као дете песме своје мајке, уз прве кораке свирања на цитри уз оца,⁴⁴ а даљи афинитет према фолклору усадио му је Кодаљ током студијских дана у Будимпешти. Међутим, долазак у Београд, утицао је на младог аутора да уместо локалног, хрватског или српског народног узора, он присвоји читаво богатство музике Балкана, као јединственог културног појаса и споја различитих традиција⁴⁵. За њега је, до тада Западу непознат, музички фолклор овог простора, постао предност у формулисању поетике, а не терет, који је требало игнорисати или одбацити. Користећи средства савременог музичког језика прихваћеног у музичким центрима Европе, Славенски је народни мелос као основно средство изражавања сместио у

⁴² Од времена студија презиме Славенски појављује се на партитурама додато уз ауторово име, да би 1930. године правно композитор и формално „постао“ Јосип Славенски. Разлог томе лежи у чињеници да није желео да га сматрају Немцем, као и да тиме истакне наклоност ка словенском простору.

⁴³ Славенски је радио као професор Музичке школе (1924-1937), а даље као професор Друге мушке гимназије, Средње музичке школе при Музичкој академији (1937-1945) и Музичке академије (1945-1955).

⁴⁴ Hrustek-Sobočan, Маша, *Slavenski – čakovački skladateljski genij*, zbornik radova *Josip Slavenski 1896-1955, povodom 120 – godišnjice rođenja*, urednica Ivana Medić, Muzikološki institut SANU, 2017, стр. 27.

⁴⁵ О томе сведоче многа дела у чијим називима се налази веза са Балканом: *Балканофонија*, симфонијска свита, *Четири балканске игре* за симфонијски оркестар, *Са Балкана*, свита, и др.

модеран, нови израз, до тада непознат у нашој музици. Такав ауторски печат примећен је у локалној средини, доневши му поклонике, али и противнике, а нарочито је имао одјека у Европи која је са задовољством прихватила његова дела.⁴⁶ Велики успех композитора било је и склапање дугогодишњег уговора са реномираном издавачком кућом Шот (Schott Musik) из Мајнца, која је издала велики број његових партитура.

Славенски је током целог свог професионалног бављења музиком писао камерну музику; најраније дело је *Серенада* за камерни оркестар (1914), а последње, *Народне игре Русина* (1950) за виолину и клавир. И прво дело Славенског по доласку у Београд, било је управо камерно – квинтет *Са села* за флауту, кларинет, виолину, виолу и контрабас (1925). Иако је реч о ауторовом раном опусу (евидентираним под бројем 6), већ се могу уочити одређени поступци третмана фолклора који ће постати његов *кредо*.

Сам избор инструмената за ово остварење близак је фолклорној извођачкој пракси. То није квинтет класичног типа, клавирски или дувачки, какав се најчешће среће у стандардној камерној литератури, већ упућује на групу народних свирача окупљених да заједно музицирају. Тиме су омогућени јарки оркестарски колорит и нетипична уклапања боја. Типична је ипак, макроструктура – форма свите од три игре у контрастним темпима ставова. Смењивање се спроводи и по принципу диптиха *певање–играње*⁴⁷, конкретно у овом случају *играње-певање-играње*, који указује на тематику и врсту порекла фолклорне инспирације. Фолклорни утицај је спроведен од назива ставова, преко тематског садржаја, до композиционих поступака који су у духу народне традиције, а рефлектују се и на интерпретативни приступ.

Први став назван *Кокоњешче* представља динамично коло, које се све више захуктава и прекида у тренутку највеће кулминације. Колико се подручје Балкана може сматрати јединственом целином, говори и избор народног плеса. Иако спада у ред тзв. *србијанских кола*, јер потиче из централне Србије⁴⁸, *кокоњешче*⁴⁹ је распрострањено до данас на територији Баната, Славоније, Лике и другим деловима бивше Југославије. Назив

⁴⁶ Цветковић, Соња, *Музика, мултикултурализам и концепт genius loci: балкански и медитерански топови у звучном простору српске уметничке музике*, Ниш, Факултет уметности, 2011, стр. 1317-18.

⁴⁷ https://sh.wikipedia.org/wiki/Josip_Slavenski

⁴⁸ Ракочевић, Selena, *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*, Панчево, Kulturni centar Панчево, Gradska biblioteka Панчево, 2012, стр. 54-55.

⁴⁹ У литератури се срећу и варијанте овог назива: кукуњеш, кукуњеште, кокоњеште, кукуљешће. О томе су писале и Даница и Љубица Јанковић, хрватски етномузиколог Фрањо Кухач и многи други истраживачи. Према: Ivančan, Ivan, *Lički narodni plesovi*, Zagreb, Institut za narodnu umjetnost, 1971, стр. 56.

је румунског, односно влашког порекла. Можда је управо зато Славенски одабрао ову врсту кола, која спаја две блиске културе, српску и хрватску. Три теме које су сродне и потичу од једног мотива формирају музички ток колажним уклапањем одсека. Форма која је настала тим поступком може се подвести под формални тродел са дословно поновљеним првим делом, док средишњи одсек нема тематску изразитост већ *празне тактове*⁵⁰ са мотивским елементима прве теме првог одсека, чиме је постигнута целовитост музичког тока. Тематски материјал линеарно се креће у деоницама флауте и кларинета, којима се придружује виолина, док виола и контрабас имају улогу остинатног баса. Такав третман најдубљих инструмената такође је део фолклорне традиције. Иако се њихове деонице углавном свирају гудалом, а тек повремено пицикато техником, звучни резултат захваљујући динамичким и агогичким ознакама подсећа на свирку бегеша и његову улогу у тамбурашком оркестру, типичном за предео из којег је Славенски потекао.

Други мотив прве теме, који се први појављује у 11. такту у деоници виолине, записан је са триолом, а док заправо звучи као народни трилер, који је у фолклорном музицирању препуштен импровизацији свирача.

Пример бр. 1 – Ј. Славенски: *На селу*, I став, т. 11-13.

⁵⁰ Sedak, Eva, *Sa sela*, kvintet za flautu, klarinet, violinu, violu i kontrabas, kritičko-praktično izdanje (partitura), Zagreb, Društvo skladatelja Hrvatske, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1983, стр. 7.

Непостојање правог тематског контраста унутар става надокнађено је дисонантном напетости у хармонској вертикали, која је створена преслијавањем различитих лествичних померања⁵¹. Чест *судар* секунди није случајан и суштински не утиче на звучни резултат, јер фолклорни мотиви доминирају музичким током. Тиме је намера композитора сасвим очигледна - *да дочара натуралистичку свирку неуких музичара*.⁵² Варијациони принцип окосница је композиционог писма, које се темељи на техникама варирања, имитације, преласка из једног у други регистар или из једног у други инструмент, што су поступци несумњиво фолклорног порекла. Одсуством реалног тематског контраста постигнута је редукција на елемент ритма, чија је функција да доминира плесом. На тај начин постигнут динамизам музичког тока додатно се појачава постепеним усложњавањем фактуре, њеном ширењу у крајње регистре и порастом динамике. Иако је скоро целокупан став писан у *f* динамички, она се појачава да би на крају досегла чак и ознаку *ffff* уз, свакако, оригиналну агогичку ознаку Славенског *feroce balcanico* (*жестоко балкански*), са ефектом фанатичног, простодушног одушевљења играњем у колу.

Успех овог става допринео је да му се Славенски у својој зрелој стваралачкој фази, 1938. године, врати кроз други жанр. Прерађени *Кокоњешче* је постао прва од *Четири балканске игре* за симфонијски оркестар које су временом стекле велику популарност на музичким подијумима.

Секундна сазвучја обележавају и други став, *Вечерње певање*. Лирска атмосфера започиње њиховим низањем од најдубљег инструмента, контрабаса, навише. Фолклорно инспирисану мелодију поређаних мотива без тематске заокружености, у ниском регистру флауте, прекида повремене застоје пратећих инструмената на доминантни, који нас наводи на инспирацију вокалним извођаштвом, иако није реч о цитату, него о композиторовој уметничкој инвенцији. Постепену градацију и згушњавање слога омогућава и честа промена такта, која такође има вокалне корене. Линеарни принцип полифоног ткива у којем су сви инструменти равноправни, доминира прозачним музичким слогом целокупног првог одсека исписаном у ниским регистрима инструмената. Агогичка ознака *con sordino* потцртава мистичну и готово хипнотичну вечерњу атмосферу, чему доприноси и скоро константно звучање дорског модуса. Деоница виолине добија на значају почетком другог

⁵¹ Ibid.

⁵² Perićić, Vlastimir, op. cit, стр. 497.

одсека у којем се враћа на јединствену јединицу мере, а када се од извођача захтева да мелодију свира на најдебљој жици G, истичући њену звучност у нарастању кулминације. Славенски јој уз то поверава и шеснаестинске пасаже који покрећу градацију. Полифоно варирани мотиви затим се подижу у више регистре и хармонски усложњавају са вертикалним склоповима богате акордске структуре. На кратко згрушавање мелодијског тока кроз свих пет инструменталних деоница који је драматуршки врхунац става, врло брзо се поново редукује на принцип једноставности и у хоризонталном и у вертикалном смислу. Прозрачност фактуре и смиривање мелодијског тока ка ниским инструменталним регистрима заокружујући целину са мелодијом у контрабасу.

Слични композициони поступци и проблеми интерпретације из првог, уочавају се и у трећем ставу, *Ноћно играње*. Њиме на почетку доминирају остинатни ритмови у гудачким инструментима, док у два дувачка преовлађује линеарни принцип у канонској техници, који се у даљем току комбинују. Управо увођење линеарног елемента вокалне провенијенције, у став назван *играње*, сједињује ова два принципа, као идеално заокружење циклуса. Пулсирање у остинату се преноси и на мелодијску линију, која се у гудачким инструментима свира техникама *martelé* и *pizzicato*, па њом, уместо очекиваног мелодијског елемента, доминира ритмички. Кохезија музичког материјала унутар става постигнута је упркос до сада највише израженој дисонантној сукобљености деоница. Наслојавање и акумулација истих тематских слојева омогућава изградњу већих музичких целина, што је еминентно фоклорни поступак,⁵³ а њихово згушњавање и разређивање се у таласима спроводи кроз цео став. Средишњи одсек тродела је прозачнији, а кратка реприза остинатних и тематских формација у динамичкој градацији заокружује став.

На крају, гледајући дело као целину, без обзира на супротстављене принципе *играње-певање*, а онда и контраста између *варварског* и *лирског*, као две супротности, може се рећи да ово дело Јосипа Славенског пружа утисак постигнуте равнотеже. Управо то богатство израза пружа извођачима мноштво могућности за богату и личну интерпретацију.

У првом ставу потребно је усаглашавање наизменичних тема у целом ансамблу, јер се од почека јавља тематска трострукост.

Пример бр. 2 – Ј. Славенски: *На селу*, I став, I тема.

⁵³ Sedak, Eva, op. cit, стр. 8.

Allegro energico, molto marcato **1** ⑤

Josip Slavenski

Fl. *ff sfz*

Cl. in B *ff sfz* *ff*

Vn. *ff sfz* *ff*

Vi. *ff sfz* *ff*

Cb. *ff sfz* *ff*

⑩

⑮

Овај мотив исказује репетитивну фактуру, која садржи дисонантну напетост, јер је писан у секундама и захтева апсолутну савршеност у интонацији сваког појединца.

Пример бр. 3 – Ј. Славенски: *На селу*, I став, т. 37-40.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Violoncello, and Contrabasso). The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The first system includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), along with articulation marks like accents (^) and slurs. The second system begins with a circled number (40) above the first staff and includes dynamic markings like *mf* (mezzo-forte), *f*, and *p*, as well as the instruction *arco* with an accent (>) under the Contrabasso staff.

У следећем примеру, осминска база и стабилност у виоли и контрабасу у квинтама и квартама остатку ансамбла даје потпору у шеснаестинским превезаним покретима.

Пример бр. 4 – Ј. Славенски: *На селу*, I став, т. 51-54.

A musical score for five staves. The top three staves feature intricate melodic lines with frequent trills (tr) and slurs. The bottom two staves provide a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Поред проблема изграђивања метричке и ритмичке структуре ансамбла, потребно је остварити прецизност у слагању слојева и усклађивање интонације и боје у ознаци *fff* и *ffff*.

Пример бр. 5 – Ј. Славенски: *На селу*, I став, т. 63-64.

A musical score for five staves, concluding with a 'Fine' marking and measure 65. The score includes dynamic markings such as *ffff* and *sfz*. The top staves have melodic lines with slurs and trills, while the bottom staves have a more rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

У другом ставу преслојавање теме захтева усаглашавање боја у преклапању и преузимању теме у истом колориту и атмосфери.

Пример бр. 6 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 16-20.

Musical score for Example 6, measures 16-20. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows a complex rhythmic structure with frequent changes in meter (3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. The accompaniment consists of sustained notes, often in the bass clef, with some melodic lines in the treble clef. A circled number (20) is placed above the final measure of the excerpt.

Пример бр. 7 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 21-23.

Musical score for Example 7, measures 21-23. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The score shows a complex rhythmic structure with frequent changes in meter (5/4, 4/4, 5/4, 4/4, 5/4, 4/4). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. The accompaniment consists of sustained notes, often in the bass clef, with some melodic lines in the treble clef.

Пример бр. 8 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 27-30.

Musical score for Example 8, measures 27-30. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The key signature is one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The second staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bottom three staves show a steady bass line with some melodic movement.

Пример бр. 9 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 31-35.

Musical score for Example 9, measures 31-35. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bottom three staves show a steady bass line with some melodic movement. A circled number 35 is visible in the top right corner of the score.

У следећем примеру потребна је суздржаност и истрајност у поштовању динамике која је за сваки инструмент различите ознаке. Такође је неопходно акценте испоштовати у датом тренутку на одређеним местима, који су опет различити за цео ансамбл.

Пример бр. 10 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 41-45.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a triplet of eighth notes. The second staff is a piano accompaniment with a similar melodic line. The third staff is a piano accompaniment with a more rhythmic line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment with a bass line. Dynamics are marked as *p* (piano) for the first two staves, *mf* (mezzo-forte) for the third and fourth staves, and *f* (forte) for the fifth staff. The word *simile* is written at the end of the fifth staff.

У наредном примеру императив је прецизност и усаглашавање заједничке интонације јер се груписала мелодијска линија у цео ансамбл, па је у *ff* динамици потребно усагласити све боје и тембровски ускладити све инструменте којима може да се поремети интонација приликом свирања *ff*.

Пример бр. 11 – Ј. Славенски: *На селу*, II став, т. 50-54.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a triplet of eighth notes. The second staff is a piano accompaniment with a similar melodic line. The third staff is a piano accompaniment with a more rhythmic line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment with a bass line. Dynamics are marked as *ff (posibile)* for the first staff, *ff: fz* for the second and third staves, and *sfz* for the fourth and fifth staves.

У трећем ставу занимљив је пример метричке организације у три линије који захтева изузетну ритмичку стабилност и прецизност.

Пример бр. 12 – Ј. Славенски: *На селу*, III став, т. 7-12.

Musical score for Example 12, measures 7-12. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature is one sharp (F#). The top two staves contain mostly whole notes. The third staff has a dynamic marking of *ff* and contains eighth notes with accents. The bottom two staves contain eighth notes with accents. A circled number (10) is written above the first staff in the third measure.

У овом примеру је потребно ускладити интонацију и боје кларинета и флауте који свирају легато, док истовремено виолина и виола свирају потпуно другачију артикулацију са акцентима.

Пример бр. 13 – Ј. Славенски: *На селу*, III став, т. 37-42.

Musical score for Example 13, measures 37-42. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature is one sharp (F#). The top two staves contain eighth notes with accents and slurs. The bottom three staves contain eighth notes with accents and slurs.

Проблематика метричке природе је уочљива на примеру у којем виола и контрабас на различитим нотама имају тежиште. Треба ускладити различите артикулације где акценти у контрабасу морају бити веома прецизни.

Пример бр. 14 – Ј. Славенски: *На селу*, III став, т. 61-66.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The top two staves (Violin I and Violin II) have a circled measure number '65' above the first measure of the final two measures. The Viola part has a circled measure number '65' above the first measure of the final two measures. The Cello and Double Bass parts have a circled measure number '65' above the first measure of the final two measures. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'pizz.' (pizzicato). The final two measures of the excerpt show a complex rhythmic and melodic structure with various articulations and dynamics.

На крају читав ансамбл мора да усклади различите артикулације: кларинет и флаута треба да ускладе интонацију и свирају легато, док остатак ансамбла има различиту, одсечну артикулацију са одређеним акцентима, па је потребна и ритмичка прецизност и стабилност у темпу. У последња два такта виолина и виола двозвучима треба да употпуне завршну хармонију.

Пример бр. 15 – Ј. Славенски: *На селу*, III став, т. 107-120.

Дејан Деспић: Почасница Стевану Мокрању, оп. 132б

Омиљен међу извођачима, стваралачки опус српског композитора, музичког писца, теоретичара и педагога Дејана Деспића (1930) је веома плодан и разноврстан. Композицију је завршио на тадашњој Музичкој академији у Београду (данас Факултет музичке уметности), у класи Марка Тајчевића (1955), а исте године је дипломирао и дириговање код Михаила Вукдраговића. Деспић је предавао теоријске предмете у МШ *Мокрањац*, а потом од 1965, до одласка пензију 1995. године, на београдској Музичкој академији (касније Факултет музичке уметности). Године 1985. изабран је за дописног, а 1994. за редовног

члана Српске академије наука и уметности.⁵⁴ Током свог вишедеценијског композиторског рада, Деспић се опробао у готово свим жанровима класичне музике, а писао је и за изузетно велики број различитих инструменталних састава.⁵⁵ Његов музички стил је у својој основи неокласичан, и не припада авангарди, упркос чињеници да је она била преовладавајући правац у времену у којем је аутор сазревао. У неокласичном изразу пронашао се још педесетих година протеклог века, схвативши да временом може да га усавршава, без потребе за мењањем.

Школовање код Марка Тајчевића утицало је и на индивидуални стил Дејана Деспића, који осим неокласичног стилског израза одаје и поштовање и наклоност према традицији и домаћем културном наслеђу. Свом стилу увек остаје веран, иако саставе и намену композиција модификује и прилагођава одређеним саставима или извођачима. Када је форма у питању, у фокусу Деспићевог интересовања је најчешће минијатура, која за њега представља мисао исказану као јединствену целину. Ова форма егзистира или као самостална композиција, или више њих које аутор спаја у једно дело, при чему њихове различите атмосфере, карактери и енергије граде комплексну драматургију. Сви ови елементи чине јединствену уметничку поетику Дејана Деспића, која може да се идентификује и у делу посвећеном његовом великом узору, Стевану Мокрањцу.

Почасница Стевану Мокрањцу оп. 132 (1998), једно је од често извођених дела Дејана Деспића у области жанра камерне музике. Један од разлога за то лежи у чињеници да представља посвету једном од најзначајнијих српских композитора, Стевану Мокрањцу, сагледаном из визуре аутора савременог доба. Имајући у виду да је Мокрањац писао готово искључиво хорску музику, Деспићев омаж његовим *Руковетима* је као такав нарочито значајан за инструменталисте који желе да на репрезентативан начин представе српско фолклорно наслеђе, кроз његову уметничку транспозицију. У Деспићевој композиторској пракси се веома често може пронаћи иста композиција коју је преаранжирао и прилагодио различитим ансамблима. Тако је и *Почасница* првобитно намењена ансамблу од девет виолончела (оп. 132), и написана по жељи виолончелисте и професора Ивана Попарића,

⁵⁴ Према: <http://www.dejandespic.com/>

⁵⁵ Деспић је аутор готово 250 опуса, у жанру инструменталне, вокалне и вокално инструменталне музике, а посебно се истиче као музички писац и аутор бројних научно-теоријских радова, уџбеника из области педагогије, монографија... На веб сајту аутора, може се пронаћи детаљан списак дела по извођачким саставима, као и комплетна листа написа.

који је овај ансамбл основао и водио у оквиру музичке школе *Мокрањац*. Деспић је композицију исте године прерадио за гудачки оркестар (оп. 132а),⁵⁶ а потом и гудачки квартет (оп. 132б). Деценију касније, 2008. године, Деспић је урадио још један аранжман, овог пута за квинтет контрабаса (оп. 132е). Дело је у својим различитим варијантама често заступљено на концертном репертоару, и од стране ансамбала радо извођен како у земљи, тако и у иностранству.

У погледу стилског израза, преовладава неоромантичарска стилска поетика, са снажним и упечатљивим фолклорним елементом, који је вешто уткан у сваку појединачну квартетску деоницу. Из формалног аспекта, у центру композиторовог интересовања је поново минијатура, овог пута, рапсодичне структуре, што је и логична последица композиторовог бављења различитим (народним) мотивима у овом делу. Управо ову карактеристику дели са *Мокрањцем*, који на исти начин гради своје руковети.

Иако је писана у форми рапсодије или потпурија на неке од најлепших тема из *Мокрањчеве* хорске музике, *Почасница* садржи сопствену (латентну) драматургију, што је још једна од бројних паралела са *Мокрањчевим Руковетима*. Она се може уочити на основу текстова које је *Мокрањац* користио, и одговарајућег карактера песама које је Деспић употребио у свом делу. И док *Мокрањац* често ређа песме различитог карактера пружајући карактерни контраст, Деспићев избор песама се фокусира на једну емоцију – лирска осећања проткана љубавном сетом доминирају читавом композицијом са једним изузетком. Од укупно шест тема, само је четврта по реду, *Ој, Ленко, Ленко*, скерцозног карактера. Лајтмотив композиције, који може да се уочи на почетку и крају, а повремено и у току дела, мотив је љубавне чежње и дозивања – *Чимбирчице*, из *Мокрањчеве* III руковети. Њега доноси експресивни мотив намењен деоници виолончела. Након прве појаве ове теме, идентификује се мотив неостварене љубави – *Девојка јунаку прстен повраћала*, из XIII руковети, а затим и мотив љубавне среће и ужитка – *Расло ми је бадем дрво*, из VI руковети. Средњи, брзи део композиције садржи тему љубавне игре и задиркивања – *Ој, Ленко, Ленко* из XI руковети, коју започиње виола, развијајући динамичан фугато дијалог са осталим инструментима. Након тога, наступа једна од најтужнијих и хармонски најинвентивнијих тема у *Мокрањчевом* опусу – *Црни горо*, такође из XI руковети, која исказује жал за

⁵⁶ У овој верзији дело су премијерно извели *Гудачи светог Ђорђа*, под управом Петра Ивановића, 1998. године у Задужбини Илије М. Коларца.

неповратном младошћу. Према овој теми, све претходно изнесене сагледавају се као низ сећања. У том контексту, смисао тражења утехе у духовном и надземаљском, Деспић постиже употребом почетног дела *Херувимске песме* из Мокрањчеве *Литургије*. Завршна појава мотива љубавне чежње и дозивања, овог пута у деоници виолине, удаљена и експресивна, остаје као последња, сама и неутешна.

Деспић је у потпуности испоштовао Мокрањчев хорски слог и вешто га преточио у инструментални. Делове руковети, односно теме песама које је користио, преузео је из Мокрањчеве фактуре намењене мешовитом хору, и пренео на инструментални слог, који у гудачком квартету у потпуности одговара вокалној диспозицији сопран-алт-тенор-бас. Тако, на пример, мотив *Чимбирчице* у Мокрањчевом оригиналу доноси тенор, а у Деспићевој обради, коресподентно, виолончело, у високом регистру, записано у тенор кључу.

Пример бр. 16 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрањцу* оп. 132б, т. 1-8.

The image shows a musical score for the piece "Pochasnica Stevanu Mokranjcu" by D. Despic, measures 1-8. The score is in 3/4 time, marked "Largo cantabile" with a tempo of quarter note = 52. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Cello/Double Bass part is marked "f espressivo" and includes a first ending bracket. Dynamics include "f" and "piu".



Тему песме *Девојка јунаку прстен повраћала* Мокрањац је доделио женским гласовима, док је Деспић незнатно варирану, додељује гудачким инструментима вишег регистра.

Пример бр. 17 – С. Стојановић Мокрањац: XIII руковет, *Девојка јунаку прстен повраћала*

Andante molto espressivo (M.M. ♩ = 76.64)

Сопран
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња

Алт
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња

Тенор
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња
 Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ња

Бас
 пр - стен по - вра - ћа - ња
 пр - стен по - вра - ћа - ња

Пример бр. 18 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрањуцу* оп. 132б, т. 8-14.

5

[2] *mf espressivo*

9 **A**

mf espressivo

mf

mf

pizz.

mf cresc.

13

mf

mf

mf

arco

mf

Почетни мотив песме *Расло ми је бадем дрво* у Мокрањчевом оригиналу доносе сопрани, а у *Почасници* тему започиње виолончело, на кога се надовезују виола, а потом и друга виолина, до пуног слога у *f* динамици.

Пример бр. 19 – С. Стојановић Мокрањац, VI руковет, *Расло ми је бадем дрво*

Andante con espressione [M.M. ♩ = 10-12]

p Ра - сло ми је ба - - дем др - во, *pp* тан - ко, ви - со -
Ra - slo mi je ba - - dem dr - vo, tan - ko, vi - so -

p Ра - сло ми је ба - - дем др - во, *pp* тан - ко, ви - со -
Ra - slo mi je ba - - dem dr - vo, tan - ko, vi - so -

p Ра - сло ми је др - во, *pp* тан - ко, ви - со -
Ra - slo mi je dr - vo, tan - ko, vi - so -

p Ра - сло ми је др - во, *pp* тан - ко, ви - со -
Ra - slo mi je dr - vo, tan - ko, vi - so -

[M.]

- ко, _____ *f* тан-ко, ви - *pp* со - ко.
 - *ko,* _____ *tan - ko, vi - so - ko.*

- ко, _____ *f* тан-ко, ви - *pp* со - ко.
 - *ko,* _____ *tan - ko, vi - so - ko.*

- ко, _____ *f* тан-ко, ви - *pp* со - ко.
 - *ko,* _____ *tan - ko, vi - so - ko.*

- ко, _____ *f* тан-ко, ви - *pp* со - ко.
 - *ko,* _____ *tan - ko, vi - so - ko.*

Пример бр. 20 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрањуцу* оп. 1326, т. 23-31.

21 *a tempo*

[3] *p cantabile*

p

mp cantabile

Raslo

25

C

[1]

poco f

f

mf crescendo

mf crescendo

mf crescendo

f

f

29

rallentando ...

pizz.

mf

[2]

pizz.

mf

Скерцозну тему *Ој Ленко, Ленко* доносе високи гласови у духовитом дијалогу са сопранима, а Деспић је додељује виоли и првој виолини.

Пример бр. 21 – С. Стојановић Мокрањац, XI руковет, *Ој Ленко, Ленко*

Allegro [М.М. ♩ = 144-152]

„Ој, Лен-ко, Лен-ко,
„Ој, Лен-ко, Лен-ко,

Ста-вро-ва кјер-ко, ој, Лен-ко, Лен-ко, Ста-вро-ва кјер-ко,
Sta -vro - va kjer - ko, ој, Len - ko, Len - ko, Sta -vro - va kjer - ko,

Пример бр. 22 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрањуцу* оп. 1326, т. 33-37.

33 Allegretto vivace ♩ = 132

Handwritten note: *Di Lanko*

37 **D** arco

Сетну и експресивну тему *Црни горо* доноси мешовити хорски слог, а Деспић ту нит прати у квартетском склопу, додајући ознаку *ma cantabile ed espressivo*.

Пример бр. 23 – С. Стојановић Мокрањац, XI руковџ, *Црни горо*.

Adagio elegico [M.M. ♩ = 56-58]

pp ни да ми не дој - деш!"
pp ni da mi ne doj - des!"

pp не и - дем?" *p* Цр - ни, го - ро, цр - ни, се - стро,
pp ne i - det?" *p* Cr - ni, go - ro, cr - ni, se - stro,

pp не и - дем?" *p* Цр - ни, го - ро, цр - ни, се - стро,
pp ne i - det?" *p* Cr - ni, go - ro, cr - ni, se - stro,

pp не и - дем?" *p* Цр - ни, го - ро, цр - ни, се - стро,
pp ne i - det?" *p* Cr - ni, go - ro, cr - ni, se - stro,

poco rit. *a tempo*

pp ни - је да цр - ни - ме. *p* Ти за тво - ја
pp ni - je da cr - ni - me. *p* Ti za tvo - ja

pp ни - је да цр - ни - ме. *p* Ти за тво - ја
pp ni - je da cr - ni - me. *p* Ti za tvo - ja

pp ни - је да цр - ни - ме.
pp ni - je da cr - ni - me.

Пример бр. 24 – Д. Деспић: Почасница Стевану Мокрањцу оп. 1326, т. 71-79.

H ♩ = 66 *calando* *1 tempo primo* ♩ = 52

69 *mf diminuendo* *p* [5] *p marcantabile ed espressivo*

mf *p* *pizz.* *arco*

Последња тема која се појављује је почетна тема Мокрањчеве *Херувимске песме* из *Литургије св. Јована Златоустог*. Доносе је сопрани, уз контрапунтску пратњу алтова, што Деспић адекватно третира додељујући је првој виолини, уз пратњу друге, док виола и виолончело попуњавају хармонски слог, поштујући Мокрањчеву концепцију.

Пример бр. 25 – С. Стојановић Мокрањац: *Херувимска песма*

102

mf mp

108 **L**

poco a poco crescendo
mf *poco a poco crescendo*
mf *poco a poco crescendo*
mf *poco a poco crescendo*
f

113

[1]
[2]
diminuendo

На основу компаративне анализе Мокрањчевог оригинала и Деспићеве обраде, дошла сам до закључка да Деспић у потпуности поштује Мокрањчеве принципе хармонизације народних мелодија. С обзиром на чињеницу да је у питању омаж композитору, Деспић не експериментише са народним темама, додељујући их различитим инструментима, већ у потпуности прати Мокрањчеве тематске замисли и хармонска

решења. Он теме или делове тема износи готово у истом маниру као и Мокрањац, па их уз помоћ мостова *стана* једне у друге, успостављајући сопствену драматургију на основу песама изабраних из различитих руковети. На овом месту, Деспић себи даје слободу избора и распореда тема, у складу са својим афинитетом и драматуршком идејом.

Интерпретативни захтеви *Почаснице* дају извођачима могућност да искажу лирски капацитет своје уметничке личности, а дубока и органска повезаност са фолклорним узором, заправо је посредна веза са Мокрањцем као узором и ауторитетом. Веродостојни приказ Мокрањчевог хорског слога, преточен у инструментални запис, извођачу пружа потпуну слободу интерпретације, у складу са карактером народне мелодије коју обрађује. Хармонски слог је јасан и вешто написан, док рапсодична структура даје извођачу могућност да у оквиру минијатуре трајања од око седам минута прикаже неколико различитих, претежно лирских карактера.

С обзиром на то да је првобитна намена овог остварења ученицима музичке школе, ни интерпретативни технички захтеви који се стављају пред музичаре нису претерано високи. Ипак, емоционални набој свих песама појединачно, али и остваривање драматуршке целине свакако захтевају зрелост музичара и драгоцено искуство групног музицирања, неопходних за достизање високих извођачких домета.

Проблеми интерпретације у *Почасници Стевану Мокрањуцу* највише се односе на дочаравање оригиналне Мокрањчеве партитуре, овог пута у другачијем аранжману, и њено тумачење из визуре уметника следеће генерације. Изазови су претежно фокусирани на колорит, боју, и интонативну и техничку прецизност извођача.

Сам почетак дела поставља изазов у захтеву компактности звука и проналажења исте боје целог ансамбла.

Пример бр. 27 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрањуцу* оп. 1326, т. 1-4.

Largo cantabile ♩ = 52 Dejan DESPIC (1930)

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

f *espressivo* *piu*

Савршена ритмичка прецизност у постизању уласка сваког инструмента у право време, у шеснаестинском покрету, потребна је у овом примеру.

Пример бр. 28 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрању* оп. 1326, т. 15-16.

13

mf *f* *mf* *f* *f* *mf* *f* *mf* *f*

arco

Проблематика успоравања кроз два такта и прелаз у *subito* нови темпо у 5/4 у виоли одређује даљи ток средњег дела.

Пример бр. 29 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрању* оп. 1326, т. 29-36.

29 **rallentando**

33 **Allegretto vivace** ♩ = 132

Прецизност и снажна динамичка градација потребне су у доласку ка кулминацији дела, а проблематика извођења се састоји у постепеном успоравању целог ансамбла кроз шест тактова, да би се дошло до новог темпа који траје свега три такта и враћа у *tempo primo* са почетка.

Пример бр. 30 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрању* оп. 132б, т. 61-73.

61 *piu f* *ff* [2]

65 *f* *pizz.* *f* *arco*

66 **H** $\text{♩} = 66$ *calando* **Tempo primo** $\text{♩} = 52$

69 *mf diminuendo* *p* [5] *p marcantabile ed espressivo*

Следи пример креирања посебног колорита у лирском делу, без вибрата.
 Пример бр. 31 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрању* оп. 1326, т. 100-101.

96 *f* *piu f* *sf* *p non vibrato*

[6] *p non vibrato*

Ишчезавајући завршетак у *morendo* захтева мирноћу прве виолине, а у остатку ансамбла савршеност у осећају и прецизност у пицикату којим завршавају.

Пример бр. 32 – Д. Деспић: *Почасница Стевану Мокрању* оп. 1326, т. 123-126.

The image shows a musical score for measures 122 to 126 of the piece 'Pochasnica Stevanu Mokraњу' by D. Despić. The score is in 4/4 time and features a 'morendo' marking. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics range from *mp* to *pp*, and articulation includes *pizz.* (pizzicato).

Божидар Милошевић: *Хамеум свита и Пастирска двадесетпеторка*

Име кларинетисте Божидара Милошевића (1931-2018) превасходно се везује за извођаштво народне музике. Потекавши из земљорадничке породице у родном Прокупљу, Милошевићева прва сазнања су била везана искључиво за народну музику која је и поред класичног образовања која је стекао обележила његов професионални живот. Након завршене гимназије у Нишу у којем је упознао и џез-музику, преселио се у Београд где је започео формално изучавање кларинета у музичкој школи *Јосип Славенски* при Музичкој академији у класи Фрање Партлића (1950-1956), а паралелно са тим одмах по доласку постао и стални члан Народног оркестра Радио-телевизије Београд, који је водио Властимир Павловић Царевац, као и члан секстета Душка Радетића. Након завршених основних (1956-1960) и магистарских (1960-1963) студија у класи Бруна Бруна, кратко се бавио педагогијом (1963-1966) у школи *Јосип Славенски* у којој је био некадашњи ђак. Божидар Милошевић је такође био ангажован као кларинетиста Београдске филхармоније (1966-1968),⁵⁷ да би се

⁵⁷ Матићна knjiga službenika Beogradske filharmonije, стр. 23.

тада дефинитивно определио за посао музичара Народног оркестра Радио-телевизије Београд, који је и предводио од 1976. до пензионисања 1980. године.

Иако без формалног композиторског образовања, Милошевић је своју прву композицију *Влашка олуја* написао 1971. године. Од тада је компоновао велики број композиторских остварења која су данас највише позната у жанру популарне народне музике, а која с обзиром на праксу нису класификована према извођачким саставима.⁵⁸ Обично је заправо реч о мелодијском запису са шифрама, који је онда подложен разним аранжманима. У целини, претежно је реч о ауторским композицијама снажно инспирисаним фолклором.

Значајно место у његовом опусу, превасходно емотивно, заузима *Хамеум свита*, посвећена родном Прокупљу.⁵⁹ Несумњиво инспирисан народном музиком Јужне Србије, Милошевић ју је компоновао 1995. године, док је аранжман урадио Анте Гргин. Формална концепција, иако наслов сугерише да је реч о свити, уместо већег броја ставова који су одвојени, доноси низ одсека, са чиме је форма блиска потпурију или сходно народној традицији, сплету песама. Иако је реч о инструменталном делу, може се говорити и о утицају Мокрањчеве традиције, који је на сличан начин повезивао песме из истог краја.

После кратког романтизираног дурског увода који ничим не наговештава да је реч о фолклорно обојеној композицији, следи тродел са ознаком *Пасторала*. Њега отвара лагана прва тема, изразито лирског карактера, као надсвиравање два инструмента, слично пракси натпевавања момка и девојке са застојем на доминанти. Средњи одсек тродела доноси контраст на хармонском и карактерном плану. Занимљиви су сегменти са хармонским скретањем на дурски акорд сниженог шестог ступња у односу на почетни Де дур, док фраза иде у рубато и онда поново враћа у ред *a tempo*. Већ је ту приказано мајсторство у избору фолкорних украса, које је аутор усвојио током 60-их година прошлог века бавећи се извођачком праксом српске, бугарске и румунске народне музике.⁶⁰

⁵⁸ Нема података колики је укупан број остварења која је написао Божидар Милошевић. Познато је само да је до 1994. године настала 41 композиција. Према: Миленковић, Мирјана, *Са неба само киша пада*, Београд, *Драганић*, 2000, стр. 192.

⁵⁹ На месту данашњег Прокупља и оближњег брда Хисар у античко доба, вероватно током I в.н.е. основан је град Хамеум посвећен богу Херкулу. https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B8_%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B4

⁶⁰ Milosevic, Milan, *Clarinet ornamentation techniques influenced by the traditional use of an historical instrument – the tárogató*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts,

Пример бр. 33 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 12-17.

Имајући у виду Милошевићево огромно, петнаестогодишње искуство, стечено преваходно у раду са Властимиром Павловићем Царевцем, који је важио за изузетног познаваоца народне музике, избор украса је био оно што је према његовом мишљењу најбоље показивало аутентичан приступ народној музици и дефинисало стил. То се односило на географско порекло мелодије које утиче на врсту орнамената, а које је у овом случају детерминисало адекватан избор при настајању оригиналне композиције,⁶¹ што је морало бити са укусом и добро избалансирано. Занимљиво је да је Милошевић, заједно са фрулашем Бором Дугићем, све те полиритмичке неправилности у музици, често присутне у фолклорним традицијама Источне Европе, тумачио као симболички заједнички плес момка и девојке.⁶²

После кратког прелаза (*Allegretto*) у такту 10/8 (3+2+2+3) у цез маниру, следи троделни одсек, чија је главна тема у истој метричкој ознаци, која овог пута има народни призив.

Пример бр. 34 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 41-42.

The University of British Columbia, Vancouver, 2015, стр. 1.

<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0167278>

⁶¹ Lazić, Radivoj, <https://klarinetknjige.wordpress.com/category/zasluzni-klarinetisti/bozidar-boki-milosevic-zasluzni-klarinetisti/>

⁶² Milosevic, Milan, op. cit, стр. 30.

4

p

dolce

p ОБА ГИТА 2x

На тај начин, Милошевић фузијом спаја два, наизглед, супротна принципа. Понављањем фраза постиже се драмска градација, док мелодијским током доминирају прекомерне секунде хармонског мола, а главна тема се поново излаже заокружујући одсек. Наредна цез фраза новог тематског материјала поново служи као прелаз, али она не егзистира самостално. Милошевић јој одмах придодаје одсек фолклорног призвука у такту 10/8, модулирајући из Де дура у Це дур (обогаћен сниженим другим и сниженим седмим ступњем), подсећајући још једном на тему тродела, која као и почетна, уоквирује сегмент.

Пример бр. 35 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 118-123.

mf

p

p

Након тога следи велика солистичка каденца са импровизацијама *ad libitum* поверена прво клавирском парту у духу великих романтичарских сола, а затим солистичком инструменту, махом фолклорно обојена у маниру задивљујућих бравура фрулашке традиције. Њему су повремено придодати цез елементи, који се потпуно природно преливају у фолклорно инспирисане пасаже. Каденца је само делимично записана, што говори о ауторовом начину мишљења, који се у највећој мери придржавао усмене народне традиције, а према којој је каденца била ствар импровизације, умећа и тренутног расположења извођача. Може се рећи да је каденца заправо централни одсек композиције, те иако без тематског значаја, треба да доминира композицијом. Пред крај следи још један пасторални одсек новог тематског материјала, али као реминисценција почетне атмосфере у такту 3/4, да би се композиција завршила са финалним појављивањем теме у 10/8 такту.

Стилско одређење ове композиције обухвата два принципа. Са једне стране, очигледна је намера аутора да дело што уверљивије звучи као традиционални фолклор, док је са друге стране његова *скривена* жеља да дело припада класичној литератури. Данас је ова композиција тако и препозната, те је чешћа на концертним подијумима, у различитим аранжманима. То превасходно дугује занимљивости музичког материјала и виртуозним сегментима који су увек посебно атрактивни публици, истовремено представљајући извођачки изазов. Значајан допринос пријемчивости даје и цез колорит одређених одсека композиције који *разбија* униформност фолклорног музичког језика и уноси *грађански дух*, а који су резултат заједничког рада Милошевића и још једног кларинетисте, Анте Гргина. Управо спој ова два принципа представља основну карактеристику стила Божидара Милошевића, баш као и каријера у две области музике – у нешто мањој мери класичној, коју је веома поштовао, и народној, којој се у највећој мери приклонио.

Основни интерпретативни проблем у *Хамеум свити* представља остваривање логичног тока и органске повезаности одсека писаних у фолклорном и цез стилу. Такође, потребно је хитро променити стил свирања у тим сегментима. Ипак, један од основних проблема је остваривање прецизности у константној промени метричке структуре.

На самом почетку, потребно је остварити контраст пасторалног карактера флауте и слободног импровизаторског наступа виолине у следећем примеру:

Пример бр. 36 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 6-8.



Исписани импровизациони покрет који представљају украси традиционалне музике креирају проблем нивелисања артикулације у њиховом извођењу виолине и флауте и прецизности у константном метричког обрасца у клавиру.

Пример бр. 37 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 71-72.



Проблем органске интеграције одсека фолклорног типа писаног у такту 10/8 и сегмента у чез стилу у којем доминира покрет валцера представљен је следећим примером у којем сви чланови камерног ансамбла треба да у тренутку преусмере фокус на одсек који следи.

Пример бр. 38 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 75-79.



У нотном запису присутна је и проблематика метричке природе – у деоници клавира уочавају се хемиоле у такту 3/4, док мелодијски инструменти ансамбла имају померене акценте у шеснаестинском кретању.

Пример бр. 39 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 97-101.



Још један необичан ритмички образац фолклорног типа присутан је у клавираном парту у такту 10/8 са паузом на крају сваког двотакта, чиме се формира образац који служи као основа за даљи музички ток.

Пример бр. 40– Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 118-120.



Извођачка техника glissanda честа је у традиционалној музици. Њена употреба у класичној музици доприноси повезаности ова два жанра и има за циљ опонашање технике свираћа блиске фолклорној уметности.

Пример бр. 41 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 124-125.



Примена глिसанда се уочава и на ситним нотним вредностима:

Пример бр. 42 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 114-117.



Проблематика очувања метричке вертикале у камерном ансамблу може се учити у неколико примера. То се нарочито примећује у одсецима са честом променом такта, на пример 3/4, 4/4 и 5/4 уз стално померање акцената.

Пример бр. 43 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 183-187.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The second system also consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The notation includes various time signatures (3/4, 4/4, 5/4) and accents (v) placed over notes. Handwritten annotations in the first system include 'Allegro - Molto' and a dynamic marking 'f'. In the second system, a circled annotation reads 'свакој!'. The score is written in black ink on aged paper.

Проблематика усклађивања артикулације и извођења акцената може се учити на примеру метричких померања у мелодијском покрету, који у верзији за трио изводе виолина и клавир истовремено.

Пример бр. 44 – Б. Милошевић: *Хамеум свита*, т. 193-196.



Још једно дело Божидара Милошевића је предмет изучавања мог рада.⁶³ *Пастирска двадесетпеторка* асоцира на назив кола. Ту се првенствено мисли на ознаку такта у којем је писан централни део овог остварења – 25/8. Заправо је реч о сложеном такту (7/8+7/8+11/8) као комбинацији три мешовита такта, несиметричне конструкције који се изузетно ретко појављује у литератури.⁶⁴ То условљава и микроструктуру која је увек подешена на три микроцелине унутар једног такта, а што је и графички уцртано у партитуру испрекиданим тактним цртама.

Пример бр. 45 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетпеторка*, т. 46.

⁶³ Предмет анализе је аранжман Константина Благојевића за гудачки секстет - три виолине, виолу, кларинет и контрабас.

⁶⁴ Марко Тајчевић наводи да се у пракси тринаесто- и вишеделни тактови појављују ређе у музичкој пракси, а и онда у већином у савременој вокалној музици, нарочито словенској. Према: Тајчевић, Марко: *Основна теорија музике*, Београд, Просвета/Pro musica, 1991, стр. 50.

46 **B** Allegro

Vln. S.

Vln. I.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Као и друга ауторова дела, непознат је оригинални састав за који је писано, као и година настанка.

Занимљива је концепција дела које израста из лаганог увода (*Moderato*) у такту 3/4 у ха молу, као шетња или лагани плес пред усталасано коло. Његова монотематска структура унутар које се фраза излаже у форми периода, нагло прелази мутацијом у истоимени Ха дур у *Allegro* одсек у такту 25/8. Детаљно исписани акценти доприносе траженој изражајности и захтевају од извођача прецизно тумачење. Унисон почетак треће виолине, виоле и виолончела додатно наглашава ритмички елемент, док је мелодијски само на кратко у другом плану. Одмах затим, прва виолина у горњој октави преузима главну нит док остали инструменти у пратњи хармонски обогаћују, а повремено се у мелодијском току појави снижен седми ступањ, па звучи миксолидијски модус. Драматика нараста подизањем за један ступањ, а затим следи уситњавање мотива уз балансирање између корена мотива у Ха дуру и Цис дуру.

Шема излагања тематског материјала у новом одсеку у Це дуру слична је као на почетку. Тема поверена дубоким гудачима, као и на почетку је у унисону, а затим њен развој преузима скоро искључиво прва виолина. Излагања мотива крећу се постепено од прве до треће октаве, да градација расте надомешћујући хармонски и тематски контраст. Наједном

наступа завршни, контрасни одсек. То је највиртуознији део композиције, у којем се по два пута смењују наизменично фразе у ге молу и такту 4/4 са фразама у такту 25/8 - реминисценције на почетни мотив другог одсека у Е дуру и полифоно излагање мотива из првог одсека у Де дуру. То колебање између једноставног и сложеног такта, а без интензивирања других музичких елемената у постизању драматике, довољно је за постизање ефекта захуктавања кола.

Музички језик Милошевића у композицији *Пастирска двадесетпеторка* идејно је потпуно ослоњен на фолклорни идиом тако да дело у што већој мери личи на народну традицију. Извођачки захтеви најзахтевнији су у домену реализације ритмичког пулса, што је стављено пред све извођаче ансамбла и солисту у одсецима писаним у такту 25/8, што до тада никада није виђено у нашој литератури.

Пре почетка одсека *Allegro*, на крају лаганог увода, стоји каденца која звучи као импровизовани забршетак одсека, мада је нотирано успорење приликом којег сваки инструмент улази један по један. Ту је потребно усагласити боју и динамику, као и припремити се за потпуно нови, и неочекивани ритам, 25/8.

Пример бр. 46 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетпеторка*, т. 37-45.

The image shows a musical score for six parts. The top staff is the soloist part, starting with a 'rit.' marking and a fermata. The other five staves are for instruments, each starting with a 'div.' marking. The score is in E major and 25/8 time. The music is characterized by a complex, irregular rhythm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo) and '>' (accent).

Почетак Allegro одсека је истовремено суштина овог музичког дела. У први мах визуелно представља потешкоћу у бројању, али се уз помоћ испрекиданих тактних црта, музички ток и његове фразе лакше разумеју и могу избројати.

Пример бр. 47 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетторка*, т. 46.

Такође, део писан у Цис дуру је посебно сложен јер је за гудаче неприродан и изузетно ретко се користи. У том смислу су скокови – квинтни и кроз октаве, врло сложени и тешки за извођење у десној руци, јер у брзом темпу мора да се прескачу све четири жице. Истовремено, лева рука има константан проблем проналажења адекватног прстореда у том тоналитету, који није природан.

Пример бр. 48 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетторка*, т. 52.

52 **D** stacato

Fl. I

Fl. II

Cl. A

Vc.

Cb.

p

p

p div.

tr

tr

Пред нама је пример нотираним импровизације чији је предуслов остваривање заједничког одражавања темпа као базе. У камерној музици је прави изазов не одступити од темпа када у исто време имамо различите метричке организације. Виолончело свира импровизацију, док га остатак ансамбла подржава ритмично, али и колоритима који треба да се тембровски уклопе у боју сола које оно има.

Пример бр. 49 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетпеторка*, т. 61-62.

61

Violin I: *p* arco

Violin II: *p* arco

Viola: *mf*

Cello: *mf* pizz.

Double Bass: *mf*

62

Специфичан тонски колорит ансамбла је изразито лирски када се материјал у наредном примеру изводи први пут у овој теми са ознаком *Andante*. Затим треба хитро променити стил свирања у *Allegro*, ускладити исти темпо и направити логичан ток и

повезаност са одсеком типичним за фолклорни стил, јер у првом и другом темпу ови фолклорни украси не звуче исто.

Пример бр. 50 – Б. Милошевић: *Пастурска двадесетноторка*, т. 77-80.

77

1x Andante
2x Allegro

J

p

p

p

p

p

This musical score covers measures 77 to 80. It features a tempo change from 1x Andante to 2x Allegro, indicated by a box containing the letter 'J'. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first staff has a dynamic marking of *p*. The second and third staves also have *p* markings. The fourth and fifth staves have *p* markings. The music consists of a melodic line in the first staff and accompaniment in the other staves.

79

1x rit.
2x A tempo

S.

n. I

i. II

vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

This musical score covers measures 79 to 80. It features a tempo change from 1x rit. (ritardando) to 2x A tempo. The score is written for six staves: Soprano (S.), Violin I (n. I), Violin II (i. II), Viola (vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Soprano staff has a dynamic marking of *mp*. The Violoncello and Contrabasso staves have *mp* markings. The music consists of a melodic line in the Soprano staff and accompaniment in the other staves.

На следећем примеру потребно је усагласити интонацију, артикулацију и исти начин свирања украса две виолине које доносе исти материјал. Иза тога поново треба савладати проблематику нагле промене тоналитета и прелазак у 25/8.

Пример бр. 51 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетторка*, т. 87-88.



Потребна је изузетна прецизност за разноврсну метричку организацију свих шест линија, што захтева непоколебљив и константан пулс. Бас има два глосанда у свега три ноте, па је због величине инструмента то тешко постићи у брзини.

Пример бр. 52 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетторка*, т. 93.

93 **L** *stacato* 25

У наведеном примеру поново се уочава сегмент са исписаним украсима фолклорног типа, као и проблеме нивелација артикулације, интонације, боје и украса.

Пример бр. 53 – Б. Милошевић: *Пастурска двадесетторка*, т. 107-108.

107

У наредном примеру се може уочити слободан импровизаторски наступ виолине који је исписан, што не значи да стриктно мора да се свира у вредностима које пишу. Док цео ансамбл истом артикулацијом и акцентуацијом држи ритам, виолина слободно импровизује и чак на одређен знак задржава кад и остали. То може бити ствар договора и тачног одређивања ко ће и када дати знак за крај. Свакако је важно да ансамбл буде стабилна и непоколебљива ритмична база и потпора за лирску импровизацију која води до експлозије на самом крају.

Пример бр. 54 – Б. Милошевић: *Пастирска двадесетпеторка*, т. 112-115.

109 **O** Vivo

The musical score consists of six staves. The top staff is for Violin I, marked *ff*. The second and third staves are for Violin II and Violin III, both marked *mf*. The fourth staff is for Viola, marked *mf*. The fifth and sixth staves are for Cello and Double Bass, both marked *f* and *arco*. The score is in 2/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Violin I part shows a free improvisation with a long note held over a bar line. Vertical dashed lines indicate the end of measures 112 and 113.

110

Musical score for measures 110-112. The score is written for five staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), Bass Clef (fourth), and Bass Clef (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the top staff, a rhythmic accompaniment in the second staff, and a bass line in the bottom two staves. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

111

31

Musical score for measures 111-113. The score is written for five staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), Bass Clef (fourth), and Bass Clef (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the top staff, a rhythmic accompaniment in the second staff, and a bass line in the bottom two staves. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

Партитура у којој су веома детаљно обележена агогичка упутства, акценти који имају велики значај у наглашавању ритмичке компоненте, прецизни украси и јасне динамичке ознаке у великој мери помажу извођачима да савладају потенцијалне проблеме и обезбеде звучну реализацију на високом нивоу. Због тога се ово дело Божидара Милошевића може сматрати занимљивим доприносом жанру камерне музике чврсто ослоњеном на народну традицију.

Рајко Максимовић: *Лазарева беседа* за флауту, виолину и клавир

Српски композитор, писац и педагог, Рајко Максимовић је рођен 1935. године у Београду. Године 1961. дипломирао је композицију у класи професора Предрага Милошевића на Музичкој академији у Београду (данашњем Факултету музичке уметности). Четири године касније, 1965. магистрирао је композицију у истој класи. Након стеченог

звања магистра, одлази на једногодишње усавршавање на Принстон универзитет у Њу Џерзију (САД), током ког се посветио проучавању електронске музике. Године 1963, изабран је за асистента на Катедри за композицију и оркестрацију Музичке академије у Београду, а 1967. стиче и звање доцента. У пензију (2001) је отишао са звањем редовног професора. Максимовић је добитник бројних награда, а дела су му извођена у земљи и иностранству. Током његове каријере, одржане су четири ауторске вечери овог композитора, а највећи део његових остварења је снимљен. Посебно треба истаћи троструки ЦД из 2002. године и још два сингла, издата 2009. године, а такође и ДВД *Пасије светог кнеза Лазара*, све у продукцији ПГП РТС-а. Године 1995, ТВ Нови Сад је снимила педесетоминутни филм о овом композитору и његовом стваралаштву. Максимовић је и аутор аутобиографске трилогије под насловом *Тако је то било* (1998, 2001, 2002).

Максимовић је аутор бројних вокално-инструменталних, оркестарских, солистичких, хорских, и дела намењених деци.⁶⁵

Музички језик Рајка Максимовића еволуирао је током композиторовог стваралачког пута. Током студија на Музичкој академији у Београду, компоновао је дела неокласичне провинијенције, у складу са захтевима студијског програма на Катедри за композицију и

⁶⁵ Од оркестарских дела, истичу се Концерт за клавир и оркестар (1961, ревидиран 2003), *Музика постајања* (*Musique de Devenir*, 1965), *Not to Be or to Be?* (1969), дилема за оркестар и *Eppur si muove* (1970), *Диптих* (1970), *Свита из Пасије за оркестар* (2009). Камерна дела обухватају: *Партиту кончертанте* (1965) за виолину и тринаест гудача, *Две Башове хаику* (1966) за глас, флауту, виолину, клавир и траку, *Тријалог* (1968) за кларинет, гудачки трио и клавир, *Игра четворо* (1977) за два клавира у осам руку, *Concerto non Grosso* (1978) за школске гудаче, *Tenderly?* (1979), за камерни ансамбл, *За мирисом расцветале трешње* (1985), *Пет хаику*, за глас и камерни ансамбл, *Аве Марија* (1985, ревидирано 2004), *Можда спава* (1992), соло кантата за мецосопран и камерни оркестар, *Прелид за преподне једног фауна* (1994, ревидирано 2011), за флауту и гудаче, *Пословице из Фениса* (1995, ревидирано 2010), за четири гласа и ансамбл старих инструмената, *Руковет* (2003), за флауту, виолину и гудаче, *Игра удвоје* (2006), за два клавира. У жанру хорске и вокалноинструменталне музике истичу се дела *Кад су живи завидели мртвима* (1963), епска партита за мешовити хор, групу инструмената и гудачки оркестар, *Три хаику* (1966), за женски хор и 24 инструмента, *Из тмине појање* (1975), *Шест мадригала*, драмски ораторијум *Буна против дахија* (1978), *Речи у камену* (1980) за мешовити хор, *Тестаменат владике црногорског Петра Петровића Његоша* (1984/86) за бас соло, мешовити хор и оркестар, *Прометеј* (1985), за мешовити хор а саррела, *Пасија Светога кнеза Лазара* (1989) за казивача, солисте, два хора и оркестар, *Судба* (1993) за мешовити хор, *Искушење, подвиг и смрт Светог Петра Коршичког* (1994), *Оче наш* (1994) за мешовити хор а саррела, *О-ТРИМ-ПАРА* (2004) за мешовити хор. У опусу Рајка Максимовића се могу наћи и композиције за децу као што су: *Слонче* (1972) за баритон, дечји хор и ансамбл, *Гњави ме теча* (1972) за (дечји) сопран, дечји хор и ансамбл, *Лена Ката* (1974) за глас и клавир, *Плави мрав* (1974) за глас, хор и клавир, *Туђи гости* (1975) за дечији хор и клавир, *Болесник на три спрата* (1975) за дечији хор и клавир, музичка представа за децу *Сврбећа брда (Коприве)* (1980, прерађено 2008).

Као писац, Максимовић је, поред тротомне аутобиографије објавио књиге *Шире о модусима*, *Основи нотног писма*, *Путовање по Северној Америци* (2008), *Друго путовање по Северној Америци* (2009) и *Говор музике* (2008), у сарадњи са Милошем Јевтићем (питања и одговори).

оркестрацију. Након стечене дипломе, Максимовић се упознао са стваралачким концептима композитора тзв. *Пољске школе*. За њега је у овом периоду најинтересантније било стваралаштво Витолда Лутославског (Witold Lutosławski, 1913-1994), прецизније, његових композиција писаних по принципу контролисаних алеаторике, и употреба кластера. Након поменутих композиционих техника које је користио и у својим делима, Максимовић је 1975. године променио свој музички језик, инспиришући се (српском) традицијом, и *враћао* се тоналности/модалности и једноставности, уз повремено заостравање музичког језика. Ова стилска оријентација остала је доминантна у Максимовићевом стваралаштву до данас.

У мом докторском уметничком пројекту разматрају композицију *Лазарева беседа* за флауту, виолину, клавир и наратора, која представља прерађени став из Максимовићеве најзначајније композиције, не само из жанра вокално-инструменталне музике, већ и читавог стваралачког опуса, *Пасије светог кнеза Лазара* (1989-2012).⁶⁶ *Лазарева беседа* се на концертним подијумима изводи као самостално дело.

Како бих осветлила карактер, форму, драматургију и контекст ове камерне композиције, неопходно је да се осврнем на радњу става оригиналног дела из кога је она настала.⁶⁷ Радња *Пасије* је смештена у средњовековну Србију, у време Косовског боја, а став *Лазарева беседа* представља један од драмских врхунаца у драматургији читавог остварења: *Видевши да се приближио дан одлучног и коначног обрачуна, кнез Лазар дозива своје племиће, велможе, војводе и уопште ратнике, које својом узвишеном и надахнутом, родољубивом беседом позива у храбру али поносну смрт, на свесну и достојанствену жртву, дакле, у царство небеско – а у име једне више моралности, хуманости и правде.*⁶⁸

С обзиром на улогу гласа у извођачком апарату овог вокално-инструменталног дела, потребно је да се упореде оригинална верзија става *Беседа* из *Пасије светог кнеза Лазара* са верзијом за инструментални трио која је предмет мог рада.

⁶⁶ За *Пасију светог кнеза Лазара* за наратора, четворо солиста, два хора и оркестар у 11 ставова, Рајко Максимовић је добио Октобарску награду града Београда. Дело је у целини премијерно изведено 1989. године у Београду. Како би омогућио чешћа извођења, аутор је направио Свиту за оркестар, потом за гудаче/гудачки квартет, и за виолину и гудаче. Став *Лазарева беседа* је оригинално написан за соло бас и хор, али је у циљу могућности чешћих извођења, Максимовић прилагодио за инструментални трио – флауту, виолину и клавир.

⁶⁷ Посебну вредност овог дела представља либрето који је Максимовић самостално сачинио од педесет фрагмената текста на српско-словенском језику различитих средњовековних аутора из десет различитих извора. Према: *Интонације: Рајко Максимовић*, ТВ емисија РТС, јануар 2018, <https://youtu.be/CpddHFVzk-Q>

⁶⁸ Максимовић, Рајко, https://sr.wikipedia.org/wiki/Рајко_Максимовић

Кроз свој говор кнез се поистовећује са својим народом, те у оригиналној верзији њу сложено певају Лазар (соло бас) и мешовити хор уз пратњу симфонијског оркестра. У камерној верзији изостављен је људски глас, чиме се Максимовић свесно одрекао веома важног полазишта свог композиционог поступка, употребе текста.⁶⁹ То је условило интересантан третман деоница у „смањеној“, камерној верзији.⁷⁰ Ариозо баса који тумачи лик кнеза Лазара, у овом аранжману је искључиво поверен флаути, док клавирска деоница преузима оркестарски, односно хорски парт. Деоница виолине необично је третирана. С обзиром на карактеристике инструмента и уобичајену праксу, уместо да доминира, или пак заједно са флаутом гради мелодијску нит, виолина је смештена у други план и придружена је клавирском парту у излагању споредних линија или удвајања појединих деоница. Тиме се уочава да је композитор, и у овој верзији дела, желео да остане доследан првобитној идеји коју је применио у оригиналној композицији, а у којој се појављује само један соло глас. Достојанствен тон декламаторног излагања истакнут је у солистичкој деоници, али и у оркестарској пратњи која у равномерном ритму откуцава у позадини. Честе промене такта такође су последица „вокалног мишљења“.

Најпотреснији тренутак у оригиналној верзији беседе је када оркестар престаје да свира, а у наставља само хор *a cappella*. Тај тренутак у камерној верзији (партитурна ознака 5) није фактурно промењен, него се наставља сличан музички ток, у којем виолина удваја највиши „глас“ клавирског слога.

Пример бр. 55 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 26-34.

⁶⁹ Николајевић, Снежана (ур.), *Интонације: Рајко Максимовић*, ТВ емисија РТС, јануар 2018, <https://youtu.be/CpddHFVzk-Q>

⁷⁰ Занимљиво је да је текст који је у камерној верзији изостављен, записан уз мелодијски ток, али није потписан по слоговима као да сугерише певање, него да делује као инструкција извођачима за разумевање музике. Тиме је омогућено да музичари укључе и глумца који би говорио текст уз музику у ритму свираних фраза, на тачно одређеним местима. Свакако се онда очекује да глумац има одређена познавања музике, јер нарочито мора да води рачуна о променама такта и „упадима“ на правим местима.

4/4

пролејим крви наше,

f пролијмо нашу крв.

mf *f*

5

Идем братије и чеда,

pp

Пођимо браћо и чеда (синови)

pp

p

K. M. 2011

Након прве фразе се уочава да је за ову прилику композитор избацио део нотног материјала, а затим се наставља фактура која је била до тог тренутка: флаута предводи и излаже (музички) текст, а клавир са виолином прати. Драмска кулминација камерне верзије је постигнута тако што први и једини пут композитор удваја у октави флауту и виолину, док клавир независно од њих наставља корални слог.

Пример бр. 56 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 56-60.

più mosso, energico

смртију жизањ искупим и уди телес наших

смрћу живот искупимо и удове наших тела

Даље следи смиривање и повратак на претходни принцип компоновања са флаутом која се фактурно и тематски издваја. Клавирски парт је заправо *преписан* хорски четворогласни слог и по стилу је најближи традицији српског црквеног појања, а нарочито Мокрањчевој уметности којој се посебно дивио.⁷¹ У том смислу је и остварен однос Максимовића према фолклору, који је без обзира на блискост са црквеним фолклорним узором, веома аутентичан и свеж. Спој савременог музичког језика, обојен тоналним и модалним хармонским језиком, и националног идиома представљен у *Лазаревој беседи* еклатантан је пример ауторовог стила, а њена верзија за камерни трио и наратора занимљив је допринос српској камерној литератури.

Извођачки захтеви ове композиције леже најпре у емотивној дубини и снази дела коју уметник треба да дочара на прави начин.

Лазарева беседа нема уобичајену камерну фактуру, јер је настала транскрипцијом ораторијума. Углавном је писана хомофоно, што захтева велику прецизност заједничког покрета више инструмената. Фолклорни елемент се огледа углавном у хармонском елементу и појединим мелодијским кретњама, уз одсуство орнаментације традиционалног типа.

Пример бр. 57 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 1-4.

⁷¹ Lučić-Čavić, Milica: *U begu od informacija*, intervju sa Rajkom Maksimovićem, Radio Slobodna Evropa, 9. 9. 2006, <https://www.slobodnaevropa.org/a/681281.html>

4/4 Andante sostenuto

The score consists of four staves. The top staff is for the narrator, and the bottom three are for instruments. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The narrator's line starts with a dynamic marking of *mf*. The instrumental accompaniment also begins with *mf*. The music is in a slow, steady tempo.

Присутством наратора ансамбл се претвара у својеврсни квартет. Текст и његово значење намећу тонску боју инструмената ансамбла и иницирају покрет и свеукупни израз. Такође, глас наратора мора бити уклопљен у укупан динамички оквир састава. У овом примеру управо из речи наратора проистиче динамички покрет трија.

Пример бр. 58 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 18-21.

3 идем в предлежестиј нам подвиг.

mf ————— *f*

појимо у предстојећи нам подвиг.

mf ————— *f*

The score consists of three staves. The top staff is for the narrator, and the bottom two are for instruments. The key signature has three sharps. The narrator's line starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *f*. The instrumental accompaniment also begins with *mf* and ends with *f*. The music is in a slow, steady tempo.

Наступ наратора углавном је везан за мелодијски наступ флауте, што захтева минуциозан рад на балансу тонских боја и разговетности покрета у обе линије.

Пример бр. 59 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 23-25.

4 Смртију длжнаја послужим,
 3/4
 4/4
 mf
 Неминовној смрти послужимо,
 mf

У следећем примеру, у оригиналној верзији наступа хор. У неуобичајеној хомофоној фактури, у камерној верзији се од виолинисте и пијанисте захтева да остваре сродан звучни однос и прецизност заједничког ритмичког покрета. Предуслов за то је помна и активна комуникација чланова ансамбла.

Пример бр. 60 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 30-34.

5
 Идем братије и чеда.
 p
 pp
 Појимо браћо и чеда (синиоци)
 pp
 p

Квартет се раслојава у два корпуса: са једне стране су наратор и флаута, а са друге виолина и клавир у *хорској* улози. Дијалoшка текстура захтева усаглашеност тонских боја и у вертикалном, и у хоризонталном смислу.

Пример бр. 61 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 35-39.

Идем братије и чеда, 6

1. Идем братије и чеда, 6

II. Пођимо браћо и чеда (синови) идем в предлежестиј нам подвиг. пођимо у предстојећи нам подвиг.

p

p

p

Типичан поступак за дела писана у народном духу је промена метричке структуре. Надовезивање покрета у оквиру такта 5/4, 4/4 и 3/2 подразумева прецизност хоризонталног покрета и креирање логичног драматуршког тока.

Пример бр. 62 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 52-55.

пролејим крви наше, *ritardando*

8

пролејим крви наше, *ritardando*

пролејим крви наше, пролијмо нашу крв.

p

p

p

СТИХ

p

Сличан је и пример промене метричке организације из 6/8 у 2/2. Међутим, у овом примеру је у заједничком покрету виолине и клавира потребно остварити идентичан сугестиван наступ у *Poco più mosso*, а потом сигурно дефинисати почетни *Andante sostenuto*.

Пример бр. 63 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 66-69.

9 *piu mosso* *Tempo I (Andante sostenuto)*

на посеченије
... на сечу

за благодатије
за побожност

Изузетна прецизност у хомофonom покрету је предуслов остваривања заједничког реализовања покретљивијег темпа у *Piu mosso energico*. У оригиналној ораторијумској верзији диригентска палица усмерава кретњу, чије одсуство свакако представља отежавајући фактор у интерпретацији камерног састава.

Пример бр. 64 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 56-60.

piu mosso, energico

смртију жизаѝ искупим
и уди телес наших

смрћу жинот искупимо
и удове наших тела

Убрзо након успостављања *Poco piu mosso* темпа стоји захтев за *sostenuto* покретом, што представља својеврстан интерпретативни изазов за камерни састав постављен у хомофону акордску структуру.

Пример бр. 65 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 61-65.

sostenuto

дадим нешtedно

68

дајмо нешtedимце ...

tr

tr

Ово је типичан пример у којем боја целокупног ансамбла и тонска атмосфера проистичу из значења текста наратора, у складу са иновативном хармонском бојом:

Пример бр. 66 – Р. Максимовић, *Лазарева беседа*, т. 68-69.

poco più mosso

Tempo I (Andante sostenuto)

222

на посеченије

... на сечу

за благочестије

за побожност

Драгана Јовановић: *Балкантино* и *MALAS VYTA (Мала свита)*

Драгана Јовановић рођена је 1963. године у Србији. Ради као ванредни професор и шеф одсека Катедре за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду. Композитор је полистилистичне и полижанровске оријентације, а њен опус чине остварења из области уметничке, популарне и примењене музике. Синергија различитих области

интересовања и деловања одразила се на специфичан музички језик, као и однос ауторке према музици и педагогији. Њена дела су писана јасним, комуникативним и пријемчивим музичким језиком, уз честу инспирацију популарном или народном музиком. Композиције Драгане Јовановић су са успехом извођена у земљи и иностранству.⁷²

Током моје дугогодишње извођачке каријере, извела сам више дела ове ауторке, намењених различитим инструменталним саставима, а у оквиру докторског уметничког пројекта, анализираћу и извести две фолклорно обојене композиције: *Балкантино* за виолину и клавир и *MALAS VYTA (Мала свита)* за флауту, виолину и клавир.

Духовитост, непосредност, маштовитост и специфична креативност који карактеришу личност Драгане Јовановић, у великој мери су се одразили на њено стваралаштво, што може да се примети и у самим насловима композиција. Један од типичних примера је *MALAS VYTA (Мала свита)*, чији наслов и називи појединачних ставова представљају игру речи, о чему ће бити речи касније. Ставови ове духовите и забавне композиције су изузетно мелодични, ефектни и атрактивни, док је *Балкантино* нешто сложенији у концепцији и интерпретативном изазову.

Балкантино је написан 2005, и посвећен је виолинисти Ервину Луки Сешеку, који га је и премијерно извео исте године. Након тога, више пута је са успехом свиран у земљи и иностранству. Ово остварење једно је од типичних примера уметничког израза Драгане Јовановић. Према речима ауторке, *намера је била да споји звуке етоса и постмодерне, а све кроз призму полистилистичног стилског израза који негује дуги низ година.*⁷³

Идеја за назив композиције јесте потекла од музичких елемената Балкана којим је дело инспирисано, али је истовремено и мала игра с речју *belcanto*, јер *други материјал треба баш тако да звучи, али на „наш“ начин.*⁷⁴ Ова тонална минијатура у седам минута музике компримује заокружену музичку драматургију.

Форма је једноставна и прегледна, и подразумева два основна супротстављена музичка материјала. Први одсек доноси енергичну, експресивну тему, конципирану у виду дијалога виолине и клавира.

Пример бр. 67 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 1-6.

⁷² Према: <http://www.draganajovanovic.com/>

⁷³ Из разговора са Драганом Јовановић, вођеном у септембру 2020. године.

⁷⁴ Ibid.

Dragana JOVANOVIC

♩ = 100

Violino *f energico*

Piano *f*

The image shows the first three measures of a musical score. The Violino part is in the upper staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with triplets and slurs, marked with a forte dynamic and the instruction 'f energico'. The Piano part is in the lower staff, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a common time signature. It provides harmonic support with chords and moving bass lines, marked with a forte dynamic 'f'.

Друга тема је лагана и кантабилна, и доноси је виолина. Ова тема има фолклорни карактер, што ауторка постиже употребом модалног призвука, уз прекомерне интервале, који доприносе звуку блиском народном мелосу. Као и у првој теми, виолина и клавир имају равноправну улогу у изношењу тема, које у форми дијалога доносе музички материјал, уз незнатну предност у корист виолине.

Пример бр. 68 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 56-64.

♩ = 66

mp cantabile

p

p legato

scd simile

The image shows the first three measures of a musical score. The Violino part is in the upper staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with triplets and slurs, marked with a mezzo-piano dynamic and the instruction 'mp cantabile'. The Piano part is in the lower staff, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a common time signature. It provides harmonic support with chords and moving bass lines, marked with a piano dynamic 'p' and 'p legato'. The score also includes the instruction 'scd simile' at the bottom of the piano part.

60

simile

Трећи, репризни одсек излаже почетни материјал, уз даљу разраду, све до кулминације, коју доносе енергични пасажии у деоници виолине, са ознаком *f veloce*:

Пример бр. 69 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 114-115.

f veloce

mf

Након кулминације у пуном звуку оба инструмента, наступа кода, која поново доноси експресивну тему и енергичне мотиве са почетка дела, у деоници виолине. Ипак, мотиви с почетка нису више снажни као на почетку, већ се постепено смирују, као да су у лаганом нестајању. Излагањем свих изнетих тема, виолина и клавир заједничким дијалогом доводе музички ток до мирног и лаганог краја.

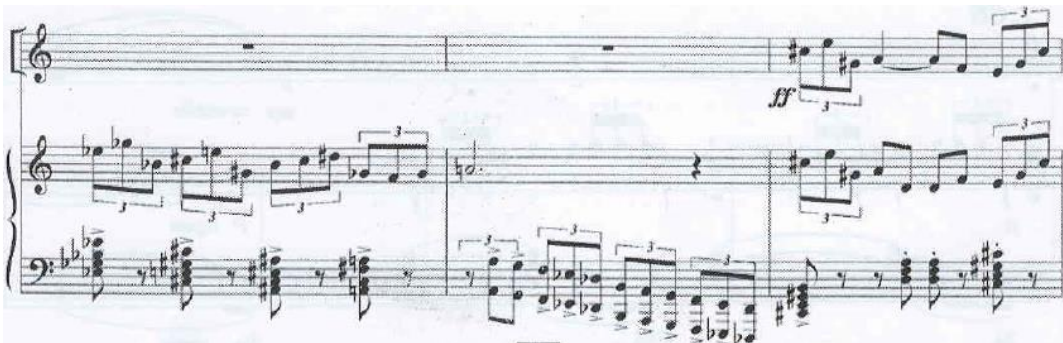
Аспект интерпретације са великом слободом коју даје извођачу (или извођачима) у њеном креирању, важан је сегмент у делима Драгане Јовановић. *Балкантино* доноси највише изазова у свом ритмичком и метричком аспекту, што у звучном резултату даје делу посебан карактер и доприноси његовој атрактивности. Метричка фактура је неретко комплексна и захтевна. Тако се, на пример, у уводном делу, изискује изузетна прецизност виолине и клавира, које воде метрички сложен дијалог.

Пример бр. 70 – Д. Јовановић: *Балкантино*, 1-3. т. 29.



Дијалог резултира унисоним наступом теме, што додатно изискује ритмичку и артикулациону усаглашеност.

Пример бр. 71 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 37.



Слична текстура може видети и на још неким местима у партитури.

Пример бр. 72 – Д. Јовановић: *Балкантино*, стр. 3, т. 40-41.



Компликована метричка фактура на појединим местима подразумева стално померање ослонца, што је још један својеврсни интерпретативни изазов.

Пример бр. 73 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 11-14.



Употреба различитих метричких структура, сменом тактова 5/4, 4/4 и 6/8, у овом делу је проистекла из потребе за њиховим логичним повезивањем.

Пример бр. 74 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 93-100.

Example No. 75: Musical score for piano and voice. The tempo is marked as quarter note = 80. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line. The vocal line has a melodic phrase with a triplet. Dynamics include *mp* and *mf*.

Разноврсна метричка организација три линије захтева прецизност извођења и прегнгантан ритмички пулс.

Пример бр. 75 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 101-103.

Example No. 76: Musical score for piano and voice. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line. The vocal line has a melodic phrase. Dynamics include *mp* and *mf*.

Примери ритмичке разуђености овде су фреквентни, и подразумевају изузетну прецизност при интерпретацији.

Пример бр. 76 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 111-114.



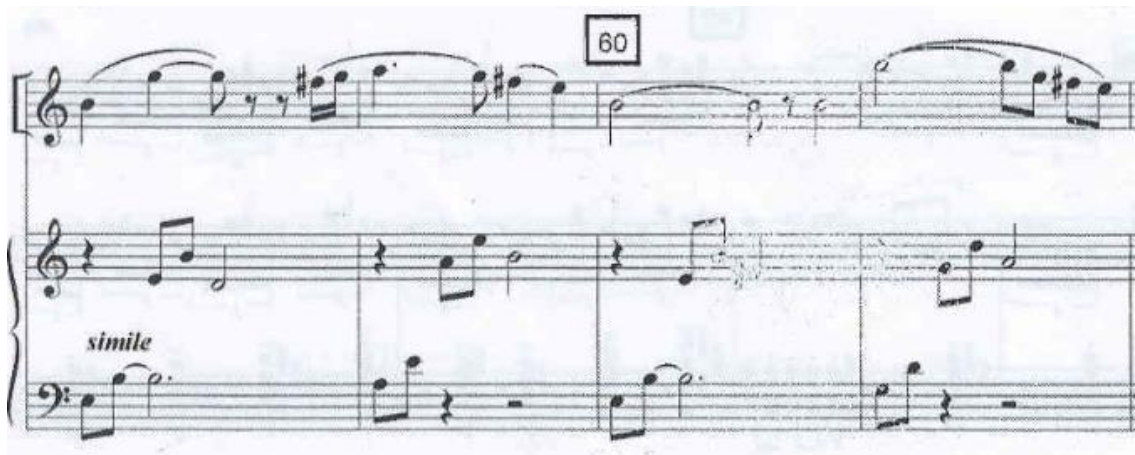
У овој композицији изражена је и проблематика динамике и тонског нијансирања. Усаглашавање инструменталних боја у ансамблу је, на пример, донесено дијалогским покретом у високом регистру, у *riano* динамици.

Пример бр. 77 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 47-53.



Специфичан тонски колорит ансамбла постигнут је у лирском одсеку *Балкантина*, и то комплементарним покретом у *riani*.

Пример бр. 78 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 58-61.



Деликатно тонско нијансирање ауторка спроводи на оригиналан начин: испрекидани покрет виолине у високом регистру употпуњује необичну клавирску фактуру која подразумева наизменични шеснаестински покрет под једним педалом, у *piano* динамици.

Пример бр. 79 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 87-89.



The image shows a musical score for Example 79. It consists of three staves. The top staff is for the violin, showing a melodic line with some triplets. The middle and bottom staves are for the piano. The right hand of the piano has a complex sixteenth-note pattern, while the left hand has a simpler pattern. The tempo is marked 'poco a poco decresce'.

Кулминација дела у драматичном претпоследњем одсеку захтева изузетну извођачку прецизност у спровођењу снажне динамичке градације којом се завршава овај део.

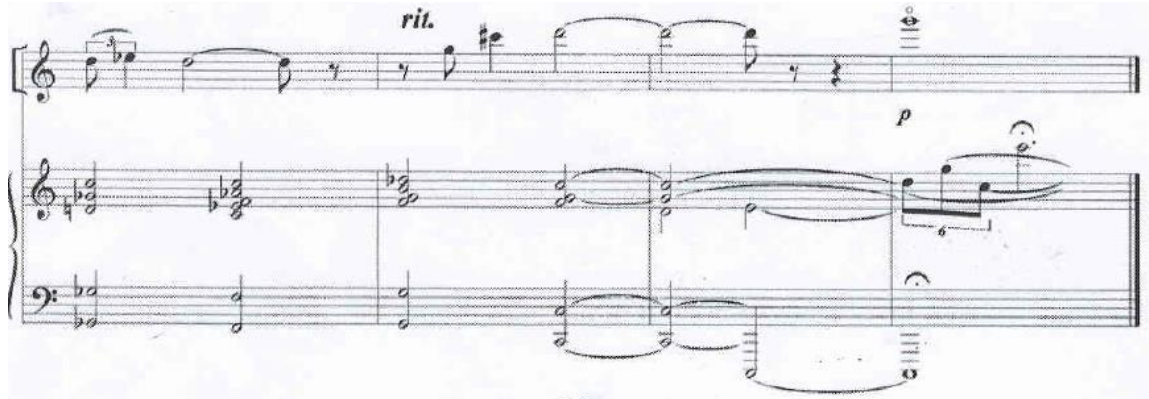
Пример бр. 80 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 120-121.



The image shows a musical score for Example 80. It consists of three staves. The top staff is for the violin, showing a dense, rapid sixteenth-note pattern. The middle and bottom staves are for the piano. The right hand of the piano has chords, and the left hand has a steady bass line.

Напоследку, сам завршетак дела од извођача захтева маштовито експериментисање у наношењу тонских слојева инструмената ансамбла.

Пример бр. 81 – Д. Јовановић: *Балкантино*, т. 135-138.



MALAS VYTA (Мала свита), иницијално написана за пет харфи и гудачки оркестар, настала је 2012. године, када је и премијерно изведена, у оквиру Међународног фестивала харфе. Пошто је композиција доживела велики успех, ауторка је поједине ставове посебно аранжирала и уткала у дела за различите ансамбле – гудачки оркестар, виолински трио, дуо за хармонику и виолу. Тако је настала и свита за виолину, флауту и клавир – *Трио Сингидунум*, која је настала на подстицај овог ансамбла, који је и раније изводио дела Драгане Јовановић. У оквиру извођачког дела мог докторског уметничког пројекта, дело у аранжману за *Трио Сингидунум* биће изведен први пут. Свита садржи ставове – *Se Damos Муна (Седам осмина)*, *De Vetos Му На (Девет осмина)*, *Pushch У Ме (Пушчи ме)* и *Aydes Virays Ато (Ајде свирај само)*. Сваки од наслова је још једна игра речи – читај и изговарај како је написано. *Музика је игра, живот је својеврсна игра, те је и појам „игра“ врста мог животног мотоа.*⁷⁵ Оригинални и маштовити наслови, попут ових у *Малој свити*, један су од заштитних знакова стваралачког опуса Драгане Јовановић.⁷⁶ *Мала свита* представља одраз полистилистичног стваралачког израза композиторке, уз очигледне утицаје фолклора, али и популарне музике, што за резултат добија скуп минијатура које би, чини ми се, могла да послуже као изузетна подлога за неко филмско остварење.

Уводни став свите, ефектна минијатура *Se Damos Муна (Седам осмина)*, даје јасну и недвосмислену асоцијацију на шта је стављен акценат у композицији. Карактеристични ритмови обојени су постмодерним изразом.⁷⁷ Формално, дело је конципирано

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Овом приликом поменућу само неке од њих: *Matrix Combat, Sounds of Mama Duna, AB RE, BI-BO-BZ, Tango Džango...*

⁷⁷ Из разговора са Драганом Јовановић, *op cit.*

монотематски, и веома је прегледно и сажето. Третман инструмената је уједначен, без стављања било кога у први план.

Прво излагање теме је поверено виолини, коју прати флаута. Након два изношења теме у деоници виолине, а потом и флауте, клавир у басовској деоници доноси главни материјал.

Пример бр. 82 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 1-4.

The image shows a musical score for Example 82, measures 1-4. The score is in 3/8 time and consists of four staves. The top staff is for the flute, the second for the violin, and the bottom two for the piano. The flute part starts with a rest and then plays a short melodic phrase marked 'pizz.' and 'mf'. The violin part starts with a rest and then plays a rhythmic pattern marked 'col legno' and 'mf'. The piano part consists of rests in both the right and left hands.

Други одсек доноси варирану тему, поново у деоници виолине, на фону клавира, која се улива у нов тематски материјал који излаже флаута, унисоно са виолином, док клавир овде има пратећу улогу.

Пример бр. 83 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 20-24.

Након рада са тематским материјалом током читавог одсека, наступа реприза у којој тему заједно доносе флаута и виолина, а потом преузима и деоница клавира, након чега следи кода у којој се музички ток убрзава, доводи до кулминације и брзог и ефектног завршетка у *ff* динамици.

Следећи став, *De Vetos My Na* (*Девет осмина*) у драматуршком смислу доноси драматични заплет. Ознака *robusto* на самом почетку довољно асоцира на жељени карактер. Енергична тема фолклорног карактера у такту 7/8 понавља се у виду музичке реченице, а доносе је флаута и виолина унисоно, уз акордску подршку клавира.

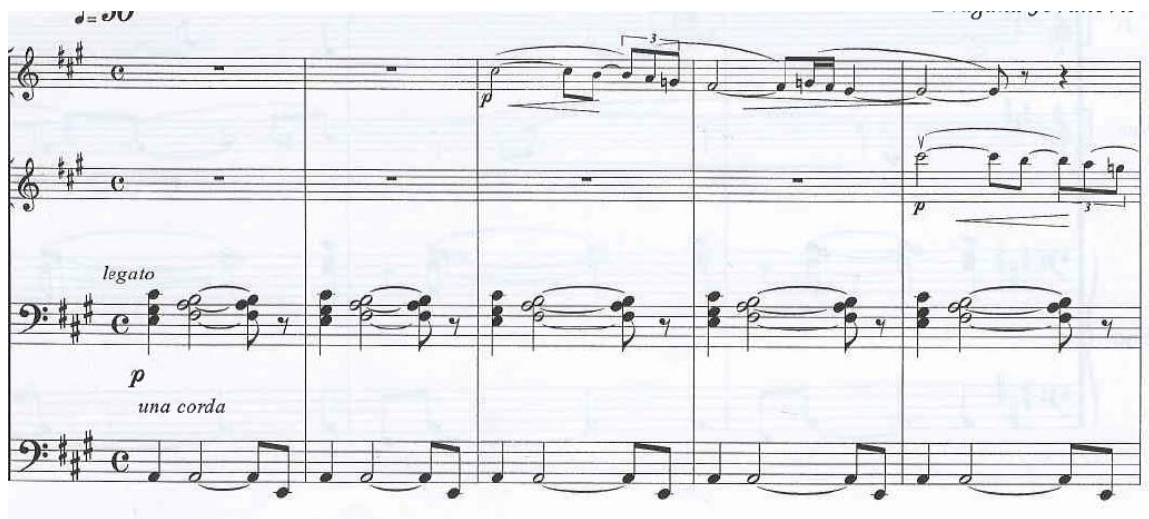
Пример бр. 84— Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 1-4.

Форма је троделна, при чему средњи део доноси драматску тензију, све до трећег репризног одсека. Следи кода, која доноси нови материјал у деоници виолине – *con legno* – који акценат ставља на ритмички елемент, којим подвлачи фолклорни карактер. Драматска тензија расте и кулминира у крешенду, уз дисонантне акорде.

Пример бр. 85 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na.*

Pushch Y Me (Пушчи ме) представља лирско одмориште у драматрушком току. Уводни тактови доносе варијани почетни мотив познате теме македонске народне мелодије *Пушчи ме* коју је Мокрањац забележио и употребио у својој X руковети. Наговештаје интегралне теме, у ритмичком обрасцу и тонском следу доносе наизменично флаута и виолина, чиме је испуњен први одсек.

Пример бр. 86 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Pushch Y Me*, т. 3-5.



У следећи одсек улива се коначно цела тема *Пушчи ме*, у деоници клавира (*esspreso*), поново варирана и уз додатну орнаментацију, и понеки разрешени тон, који *квари* оригинални тематски запис.

Пример бр. 87 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Pushch Y Me*, т. 17-21.

Последње излагање теме – *a Tempo* – враћа се на мотиве са почетка, у флаути, а потом и виолини, након чега музички ток полако замире у *ritenuto* акордима у деоници клавира.

Завршни став *Aydes Virays Amo* (*Ајде свирај само*) написан је у типичном духу српског народног мелоса, у четвороделном такту 4/8. Ауторка наводи да је порекло фолклорног узора дошло спонтано, али највероватније припада новијој традицији западне Србије.⁷⁸ Овај кратак и популаран став, како даље објашњава, не дозвољава много премишљања – само свирање, и то најбрже.⁷⁹

При избору формалне структуре, ауторка, као и у свим претходним ставовима прибегава монотематизму. Тема је изразито духовита, пријемчива и популарна, у духу народног мелоса, и веома подсећа на примењену музику, карактеристичну за домаћу

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

кинематографију. Први наступ теме поверен је деоници виолине, чији је карактер подвучен и глисандом на крају фразе; на њу се потом надовезује флаута, све на фону клавира, који у овом излагању има пратећу улогу.

Пример бр. 88 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 1-8.

The musical score for Example 88 consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff (top), a flute staff (second), and a piano staff (third and fourth). The piano staff shows a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The flute staff has a melodic line starting in the third measure. The violin staff has a melodic line starting in the third measure, ending with a glissando. The second system continues the piano accompaniment and the flute melody. The piano part is marked 'p' and the flute part is marked 'mp'. The violin part is marked 'mf'.

Пошто виолина два пута изнесе тему, уз дијалог са флаутом, тематски материјал преузима клавир који понавља деонице виолине и флауте, у левој и десној руци.

Пример бр. 89 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 28-36.

30

p
legno
mf
mp

gliss
mf
mp

arco
mf

Трећи и последњи одсек, односно излагање теме, доносе поново виолина и флаута, која се, заједно са клавиром, улива у коду. Кратка и ефектна завршница доноси убрзавање музичког тока до кулминације, коју ауторка постиже низом доминантних септакорада у акордској вертикали, повремено обогаћеним уметнутим хроматским тоновима на фону основног еф-мола.

Пример бр. 90 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA*, *Aydes Virays Amo*, т. 60-63.

The image shows a musical score for Example 90, consisting of four staves. The first two staves are for the upper voices (violin and flute), and the last two are for the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score begins with a circled measure number '60'. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic markings 'sfz' (sforzando) are present in the right-hand staves. The music is characterized by a driving, rhythmic quality with frequent chromatic movement.

Специфичности интерпретације у композицији *MALAS VYTA* (*Мала свита*) карактеристичне су за оригинални стилски израз Драгане Јовановић. Најупечатљивији је ритмички елемент који делу, поред жељеног карактера, даје својеврсну сложеност. Тако, је на пример, компликована ритмичка фактура у *Малој свити*, инспирисана фолклорним украсима, и захтева прецизно извођење у прегнантном пулсу мешовитог такта.

Пример бр. 91– Д. Јовановић, *MALAS VYTA*, *Se Damos Myна*, т. 25-27.

Example 92: Musical score for string quartet. The first violin part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second violin part has a similar pattern. The cello and double bass parts provide a steady accompaniment. Dynamics range from *mf* to *mp*.

Проблем ритмичке прецизности надаље уочавам кроз изненадни хомогени наступ целог ансамбла, након разуђеног индивидуалног ритмичког покрета сва три инструмента.

Пример бр. 92 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 24.

Example 93: Musical score for string quartet. The first violin part starts with a pizzicato section (*pizz.*) and then transitions to an order section (*ord.*). The second violin part starts with a pizzicato section (*pizz.*) and then transitions to an arco section (*arco*). The cello and double bass parts provide a steady accompaniment. Dynamics range from *mf* to *f*.

Ритмичку прегнантност целог ансамбла ауторка постиже употребом препознатљивог метричког обрасца народне музике.

Пример бр. 93 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 1-4.

De Vetos My Na

♩ 300
robusto Dragana Jovanovi

This musical score is for Example 94, titled 'De Vetos My Na' by Dragana Jovanovi. It features a tempo of 300 and a 'robusto' character. The score is written for a string quartet, with four staves. The first staff contains the melody, while the other three staves provide harmonic support. The time signature changes from 9/8 to 4/4 and then to 3/4 over the four measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Такође, у циљу очувања прецизности пулсације ансамбла, композиторка прави тактовне промене, прелазећи са 9/8 на 4/4 или на 3/4.

Пример бр. 94 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 1-4.

De Vetos My Na

♩ 300
robusto Dragana Jovanovi

This musical score is for Example 95, titled 'De Vetos My Na' by Dragana Jovanovi. It features a tempo of 300 and a 'robusto' character. The score is written for a string quartet, with four staves. The first staff contains the melody, while the other three staves provide harmonic support. The time signature changes from 9/8 to 4/4 and then to 3/4 over the four measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример бр. 95 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 7-8.



Перкусивни третман инструмената, превасходно клавира, у камерном ансамблу, један је од најупечатљивијих поступака који ауторка користи у циљу постизања различитих жељених ефеката. Тако, на пример, како би изједначила артикулацију и боје инструмената у ансамблу, Драгана Јовановић захтева перкусивно свирање на клавиру, које одговара *col legno* извођењу виолине.

Пример бр. 96 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 9-10.



Такође, истовременом употребом стандардног и ударачког свирања на клавиру, постиже се утисак звучања четири инструмента.

Пример бр. 97 - Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 12.

A musical score snippet consisting of four staves. The top staff has dynamic markings 'ord.' and 'pizz.' above it, and 'mf' below it. The second staff has a melodic line. The third staff has a rhythmic line with 'x' marks under some notes. The fourth staff has a bass line. The music is in a 3/8 time signature.

Поред овога, композиторка уводи и један иновативни перкусивни елемент у већ компликовану метричку фактуру, а то је примена ударца ногом, која је убележена ознаком *x* у партитури.

Пример бр. 98 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 80-83.

A musical score snippet for Example 98, consisting of four staves. The first staff has a circled '80' above it. The music is in a 3/8 time signature. The first staff has a melodic line with a dynamic marking 'f'. The second staff has a harmonic line. The third staff has a rhythmic line. The fourth staff has a bass line. The music is in a 3/8 time signature.

Још један пример иновације представља звучни третман трија, у којем клавиру има перкусивну улогу, уз кратке хомофоне акорде виолине и флауте.

Пример бр. 99 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 14-15.

Артикулација је такође један од важнијих сегмената интерпретације овог дела. Коришћењем истог тематског материјала у деоницама виолине и флауте, у истом регистру, Драгана Јовановић третира проблем тембровског и артикулационог баланса.

Пример бр. 100 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 21-22.

Сродност артикулационог приступа остварена је надовезивањем брзог покрета виолине и клавира, при чему виолиниста хитро мења улогу водећег инструмента и пратеће линије.

Пример бр. 101 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 36-38.



Још један један пример усклађивања артикулационог приступа сва три инструмента у ансамблу постигнут хитрим силазним шеснаестинским покретом, приказан је у истом ставу.

Пример бр. 102 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 19-24.

Интонација појединачних деоница, уз тембровско усаглашавање инструмената у ансамблу, једна је од значајнијих извођачких компоненти у *Малој свити*. Ритмички, тембровски и интонативно прецизна интерпретација захтева се од свирача, кроз грађење јединственог корпуса виолине и флауте,

Пример бр. 103 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 32-33.

This musical score consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Flute, and the bottom for Piano. The piano part has a dynamic marking of *mf*. The music features intricate melodic lines with triplets and slurs, indicating a complex rhythmic and tonal structure.

или усаглашавањем боје и интонације виолине и флауте у истом регистру.

Пример бр. 104 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 69.

This musical score consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Flute, and the bottom for Piano. The piano part has a dynamic marking of *ff*. A circled measure number '70' is visible at the top right of the score. The music features complex melodic lines with triplets and slurs, indicating a complex rhythmic and tonal structure.

Примером интонативног и тембровског усаглашавања виолине и флауте, уз коришћење удаљених регистра које се постиже скоковима у деоници клавира, ауторка постиже необичан тонски ефекат целог камерног састава.

Пример бр. 105 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 57-58.



Још један извођачки изазов представљају изненадни прелази из разуђене фактуре у хитре заједничке пасаже целог ансамбла.

Пример бр. 106 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 53-54.

A musical score for Example 107, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex, rhythmic ensemble passage with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including 'mf' and 'f'. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

Пример бр. 107 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 61-62.

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *f* (forte) in several places. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

Примери хитрих пасажа целокупног ансамбла за циљ имају усаглашавање артикулације сва три инструмента и заједничко остваривање динамичких ефеката.

Пример бр. 108 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 36-37.

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

Пример бр. 109 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 57-58.

Musical score for flute and piano, measures 90-92. The score features a flute part with sixteenth-note runs and a piano accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *ff* and *f*.

Проблеми тонског и динамичког нијансирања и стварање заједничке боје флауте и клавира још један су изазов интерпретације *Мале свите* Драгане Јовановић. Композиционо, она назначавача да виолина свира *con legno*, док флаута и клавир креирају акорде у пијану. Извођачки, ово питање се решава осмишљавањем крешенда у дугом даху, током целокупног трајања последњег одсека.

Пример бр. 110 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, De Vetos My Na*, т. 91-92.

Musical score for trumpet and piano, measures 90-92. The score features a trumpet part with a long note and a piano accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *trp* and *f*.

Тембровско усаглашавање виолине и флауте постиже се у *ppp* динамици, чиме ауторка експериментише и креира посебну боју ради остваривања тембра *come accordion*.

Пример бр. 111 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Pushch Y Me*, т. 16-17.

come accordion
ppp
p
come accordion
p
esspressivo
mp
gentile
esspressiva
mp
gentile
mp

Динамички ефекти целокупног камерног ансамбла граде се на оригиналан начин, доводећи до енергичне кулминације.

Пример бр. 112 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Se Damos Myna*, т. 88-91.

esspressivo
mp
gentile
esspressiva
mp
gentile
mp

Такође, Драгана Јовановић употребљава ефекте који се користе у популарној и традиционалној музици попут, на пример, хитрог глисанда уметнутог у брзи тематски

покрет шеснаестина у клавиру. Овај и слични поступци доприносе аутентичности и потцртавају фолклорни карактер *Мале свите*.

Пример бр. 113 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 12.

Musical score for Example 113, measures 10-13. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a circled measure number '10' and a trill (tr) marking. The second staff also has a trill (tr) marking. The third staff contains a rhythmic accompaniment of chords. The fourth staff contains a bass line. Dynamics include *tr* and *mf*.

Пример бр. 114 – Д. Јовановић, *MALAS VYTA, Aydes Virays Amo*, т. 31.

Musical score for Example 114, measures 31-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is mostly empty with a few notes. The fourth staff has a bass line. Dynamics include *tr* and *mf*.

Огњен Поповић: *Кашаса*, за флауту, виолину и клавиру

Истакнути српски кларинетиста Огњен Поповић (1977), у српској музичкој јавности се превасходно истиче својим изузетним наступима као солиста, камерни музичар и соло

кларинетиста Београдске филхармоније.⁸⁰ Поред тога, овај уметник своје креативне потенцијале испољава и као педагог, организатор музичког живота и композитор. Поповић од 2010. године предаје кларинет на Факултету музичке уметности, а из жеље да развије музички живот у родном Панчеву, са позиције уметничког директора предводи фестивал камерне музике у Панчеву *Classic Fest*.

Огњен Поповић је завршио је нижу и средњу музичку школу *Јован Бандур* у Панчеву. Студије кларинета наставио је на Високој академији за музику у Штутгарту у класи проф. Улфа Роденхојзера. Дипломирао је и магистрирао на Високој академији за музику у Минхену. Године 2012. је докторирао на ФМУ у Београду. Држао је мајсторске курсеве за кларинет у Немачкој, Шпанији, Хрватској, Црној Гори, Македонији, и многим градовима Србије. Од 2015. године, оснивач је и уметнички руководиолац интернационалног мастер класа за кларинет у Делиблатској пешчари. Од 2007. године је гостујући доцент на академији за камерну музику *Villa Musica* у Немачкој. Огњен Поповић је *Yamaha Artist*.

Поповић је свој извођачки пут започео у тинејџерским годинама успешним наступима на такмичењима, да би уз подршку Станојла Рајичића наставио школовање у Немачкој.⁸¹ Мултикултуралност којом је био окружен од раног детињства, али и касније, у породици, била је подстицај за стваралачки израз који спаја различите националне идентитете.⁸² Управо то је главна карактеристика његовог стила, уз фузију класичног и популарних жанрова, која прожима целокупан опус од око 60 дела забележених на пет ЦД-а ауторске музике. Године 2015. започела је сарадња са немачком издавачком кућом *Koebel Verlag* из Минхена, која је до сада објавила девет Поповићевих партитура.⁸³

⁸⁰ Поповић је концертирао широм света као солиста и члан камерних састава. Као солиста је наступао са Минхенском филхармонијом, Европским камерним оркестром, Филхармонијом нација, Београдском филхармонијом, Радио оркестром Валенсије, *Гудачима св. Ђорђа*, Симфонијским оркестром РТС-а, као и академским оркестрима из Минхена и Штутгарта. Као оркестарски музичар, сарађивао је са оркестрима Штутгартске опере, Немачке камерне академије из Нојса, Симфонијским оркестром из Пасауа, *Бруно Валтер* оркестар из Луксембурга и др. Године 1998. године добио је прву награду на такмичењу *Феликс Менделсон* у Берлину, а 1997. другу награду жирија и прву награду публике на Међународном такмичењу Музичке омладине у Београду. Освајао је прве награде на републичким и савезним такмичењима, а 1992. године је представљао Југославију на Евровизији младих талената Европе у Шпанији.

Од 2002. године Поповић је члан Београдске филхармоније, на месту првог кларинета. Исте године основао је камерни ансамбл *Балканска камерна академија*, који чине позната имена из света класичне музике. Са својим бендом *Огњен и пријатељи* одржао је велики број концерата у земљи и иностранству.

⁸¹ <https://www.pancevo.city/kultura/odmalena-sam-znao-da-cu-bit-i-muzicar/>

⁸² Отац Огњена Поповића је Румун из Баната, мајка је Српкиња са Косова, а супруга Немаца.

⁸³ <https://www.edition-diewa.de/index.php?action=showresult&page=1&db=Noten&search=AU=POPOVIC,%20OIGNJEN>

Иако музичко образовање Огњена Поповића није обухватало композицију, богата извођачка делатност пружила му је прилику да ствара музику, првенствено за потребе својих наступа, а затим и у дидактичке сврхе. Очекивано, у центру његовог стваралаштва је кларинет, као део различитих врста камерних састава.

Кашаса је последње до сада завршено дело Огњена Поповића, трио за флауту, виолину и клавир, настао на моју иницијативу у првој половини 2020. године. Замисао аутора је била да се, као и у другим остварењима до тад, обједине различити музички правци. Преплитањем класичне музике, изворне традиционалне музике и цеза, створена је синтеза елемената који карактеришу његов стилски израз којом је дефинисан његов музички израз, а који негује дуже од две деценије.⁸⁴ Поповићев музички језик се може тумачити као део светског тренда развоја *World Music* правца, насталог прожимањем музике западњачке културе (и њених савремених жарова) са традиционалном музиком, чиме су и различити, међусобно удаљени простори, повезани. Ако се по мишљењу појединих аутора Балкан може тумачити као јединствена културна целина,⁸⁵ а у ширем контексту и цела Европа,⁸⁶ ово остварење Огњена Поповића обухвата целокупан географски простор света прожимањем различитих традиција. Такође, отвореност ка културној егзотици, тј. спајање наизглед неспојивих категорија, чини његов опус посебним и атрактивним.

Наслов композиције, *Кашаса*, који указује на познато бразилско алкохолно пиће, условио је ритмичку подлогу – ритам самбе на чијој основи је компонован музички ток. Он је стилски контрастирајући, конципиран у духу музичких фраза традиционалне музике Срба и Румуна. Форма композиције је тродел са поновљеним првим делом који је исписана реприза.

Уводни део овог камерног остварења, поверен клавирском парту у форми периода састављеног од две реченице, пред слушаоце износи мотивско језгро – мелодијски скок са доминанте на тонику, који се поступно наставља навише, и вариран се појављује кроз цело остварење. Синкопирани ритмови самбе тек су наговештени:

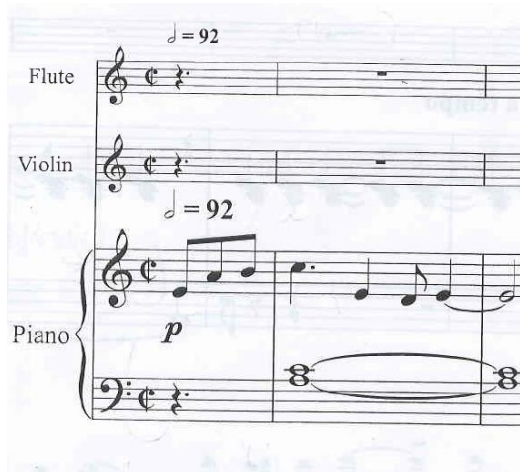
⁸⁴ Из разговора са Огњеном Поповићем, вођеном у септембру 2020. године.

⁸⁵ Цветковић, Соња, *Музика, мултикултурализам и концепт genius loci: балкански и медитерански топови у звучном простору српске уметничке музике*, Ниш, Факултет уметности, 2011.

⁸⁶ Bohlman, Philip V., *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Preface, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2004, стр. xix.

https://books.google.rs/books?hl=sr&lr=&id=fkQf7k2OaDcC&oi=fnd&pg=PR7&ots=E7MfA3a0mA&sig=g1D0Lf_NMWhiIx5CezEbZYx1y_k&redir_esc=v#v=onepage&q&f=false

Пример бр. 115 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 1.



Први одсек обележен је ознаком *bossa nova*,⁸⁷ а бразилски ритам успостављен у остинатној фигури карактеристичног ритма, провејава надаље целом композицијом.

Пример бр. 116 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 17-19.



⁸⁷ *Bossa nova* је врста популарног плеса самбе развијена 50-их година прошлог века у Бразилу. Њено ритмичко језгро је потиче од самбе, али на супрот њој, за овај плес не постоје утврђени плесни кораци. Заједно са самбом, оба музичка стила главни су репрезенти бразилске културе. Док је самба потекла од афричких ритмова и везана је за ниже друштвене слојеве, *bossa nova* је настала на Копкабани и Ипанеми, деловима Рио де Жанеира у којима је живела средња класа. *Нежнији* призив у односу на самбу, и јак утицај америчког цеза овековечен најпре у историјској сарадњи Жоао Гилберта (João Gilberto) и Стена Геца (Stan Getz), главне су карактеристике овог музичког стила. Према: <https://www.bnbmusiclessons.com/blog/difference-samba-bossa-nova/>

Клавир поред хармонске улоге у овом трију надомешћује и недостатак ритам секције, која обично чини главну ритмичку окосницу ансамбала који изводе самбу, док се два мелодијска инструмента надигравају и надопуњавају.

Главни тематски материјал поверен је флаути и виолини у секстама/терцама који су заправо равноправни учесници на фону клавирске пратње. Два инструмента који су компатибилни по тонском опсегу и звучним карактеристикама адекватно су одабрани да симултано воде музички ток, ритмички независан од клавирског парта, са тек повременим контрапунктским допуњавањима. Прецизно дефинисани украси у теми доприносе и приближавају стилску специфичност фолклорних елемената румунског фолклора. Развој тематског материјала се ослања на принцип секундно силазне мелодијске секвенце привидно доминантних односа.

Средњи део композиције је замишљен као комбинација две издвојене виртуозне исписане импровизације, од којих прва припада виолини и обилује фолклорном мелодиком. На плану камерне фактуре уочава се контраст прекидом клавирске пратње у ритму *bossa nova*, а досадашњу ритмичку константу Поповић *разбија* и триолским покретом мелодије обогатеном украсима и трилерима. Друга импровизација поверена је флаути у стилу свинга и она је додата као трећи слој на већ постојећи ток, враћајући и подршку клавира у самба ритму. Следи реминисценција уводног одсека у клавирској деоници као прелаз ка наставку импровизације која се улива у дословно исписану репризу. Следи Кода (*Piu mosso*) коју краси неколико акцентованих унисоно фраза са помереним нагласцима, чиме још више долази до изражаја играчки карактер самбе и сличних латиноамеричких плесова. Мотивски је и она ослоњена на језгро мотива, чиме се цела композиција може посматрати као монотематска.

Извођачки захтеви ове композиције су веома високи, иако је према класификацији техничке захтевности на сајту издавача, дело смештено у средњу категорију, са очигледном намером да буде доступно ширем кругу потенцијалних извођача. Приметно је да је аутор компонујући дело, првенствено мислио на кларинетску извођачку технику, што се види у тежини појединих фраза у деоници флауте, а посебно виолине.

С обзиром на различито порекло материјала, на почетку је потребно знати разликовати и убедљиво интерпретирати елементе *bossa nova* и сегменте инспирисане фолклорним наслеђем.

Образац латино плеса подразумева ритмички веома прецизно извођење пунктираних и синкопираних мотива.

Пример бр. 117 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 17-19.

5

poco rit. bossa nova a tempo

8^{va}

pp poco rit. bossa nova a tempo

Заједничко извођење тематског материјала виолине и флауте захтева ритмичку, интонативну и артикулациону прецизност наспрам обрасца *bossa nove* у клавиру.

Пример бр. 118 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 20-22.

20

mf

mf

7

Често су у једном такту покрети флауте и виолине идентични, док су у наредном измештени, што захтева пулсациону стабилност и сугестивност.

Пример бр. 119 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 159-160.

Musical score for Example 119, measures 159-160. The score is written for flute and violin. The flute part (top staff) features a melodic line with a long slur over measures 159 and 160. The violin part (middle staff) plays a rhythmic accompaniment. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and single notes.

Потребно је у тренутку усмерити начин музичког мишљења ка нашој фолклорној традицији и специфичном начину свирања украса традиционалне музике.

Пример бр. 120 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 65-67.

Musical score for Example 120, measures 65-67. The score is written for flute and violin. The flute part (top staff) has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *sfz*. The violin part (middle staff) features a rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic marking of *sfz*. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *f*.

Посебан је изазов изводити виртуозну фолклорну линију типично кларинетског начина мишљења.

Пример бр. 121 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 78-79.

The image shows a musical score for measures 78 and 79. It consists of four staves. The top two staves are for a clarinet, and the bottom two are for a piano. The clarinet part features a melodic line with several triplets and slurs. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

У прелазу на репризу је потребно креирати посебну тонску боју и атмосферу у односу виолине и клавира, потпуно различиту у односу на досадашњи ток.

Пример бр. 122 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 106-108.

The image shows a musical score for measures 106, 107, and 108. It consists of four staves. The top two staves are for a violin, and the bottom two are for a piano. The violin part features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

У веома покретливој *più mosso* коди долази до новог ритмичког прегруписавања, што захтева усаглашеност свих чинилаца интерпретације виолине и флауте. Корпус мелодијских инструмената и клавира су независни, па је стога потребно остварити пулсациону сталност.

Пример бр. 123 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 162-164.

162 *più mosso* ♩ = 104

p Утмосно

p

più mosso ♩ = 104

f

Још један пример ритмичке разуђености:

Пример бр. 124 – О. Поповић: *Кашаса*, т. 173-175.

173

p

f

Поједина места је веома тешко извести на виолини, нарочито скокове и велике промене преко све четири жице у веома брзом темпу, што је додатно усложњено исписаним украсима. Савладавање ритмичких образаца несвојствених нашој култури чини се такође

као изазов, посебно када ритмови у све три деонице контрастирају истовремено изложени. Баш као и у анализираним делима Божидара Милошевића, и у делу Огњена Поповића се због недостатка адекватног композиторског образовања, види недовољно познавање природе, могућности и слабости других инструмената. И поред тога, *Каиаса* је драгоцен допринос камерној литератури, а различити популарни жанрови смештени у артифицијелни контекст класичне музике дају делу посебну драж.

Александар Седлар: *Медитација*

Александар Седлар (1982) један је од најперспективнијих српских композитора средње генерације, чија су дела са великим успехом извођена у Европи, Америци, Аустралији и Јапану. Дипломирао је композицију 2006. године на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Властимира Трајковића, као студент генерације. Исте године добио је награду *Стеван Христић*. На Одсеку за дириговање дипломирао је 2016. године, у класи проф. Бојана Суђића. Мастер студије из композиције завршио је на Универзитету Јужне Калифорније (University of Southern California, USC Thornton School of Music) у Лос Анђелесу. Као композитор, али и изузетан аранжер, ужива велику популарност критике и публике, али и колега који неретко поручују и изводе његова дела. Значајан рад композитора, аранжера и извођача у жанру популарне музике приметан је и у његовом опусу намењеном уметничкој музици, где се стваралачка свестраност и окренутост ка другим областима одражавају на стилски израз који је оригиналан, али истовремено и изузетно пријемчив, непосредан и непретенциозан.

У најзначајнија дела из Седларовог досадашњег опуса спадају остварења из различитих жанрова: *Магбет* (концерт за виолину и оркестар, 2005), *Елегија за оркестар* (2006), *Иди види деду!* (поруџбина академског хора *Collegium Musicum*, 2010), *Spring in Japan 2011* (поруџбина виолинисте Немање Радуловића, издата за дискографску кућу DECCA Universal), *Месечева кћи* (бајка-варијације за виолончело, оркестар и наратора, 2014). У фокусу композитора неретко је и камерна музика, па је тако и у овом жанру написао велики број дела, при чему су многа од њих поруџбине.

Медитација је први део двоставачне композиције *Медитација и Коло*.⁸⁸ *Медитација* као лагани, и *Коло* као брзи став, издвојени су из првобитно написане једноставачне *Српске фантазије*⁸⁹ за соло виолину и гудаче. Она је настала 2012. године, као део поклон-поруџбине за виолинисту Немању Радуловића и ансамбл *Liaison*, који су га исте године премијерно извели на својој аустралијској турнеји, за чије потребе је и написана. Аутор је 2012. године издвојио, прерадио и преаранжирао делове *Српске фантазије – Медитацију и Коло* – за кларинет, виолину, виолончело и клавир.

Избор кларинета који представља заштитни знак народног мелоса на простору Балкана, додатно потцртава фолклорну атмосферу. Стога није необично што је прво излагање теме поверено управо овом инструменту. Кларинет *ad libitum* доноси елегичну, експресивну мелодију, парафразу поменуте народне песме, коју карактерише децентна фолклорна обојеност, постигнута прекомерним интервалима, у прозачној импресионистичкој звучној слици.

По својим карактеристикама, *Медитација* је композиција сасвим својствена стваралачком изразу Александра Седлара. Комуникативна, јасно написана и формално прегледно конципирана, ова камерна минијатура користи парафразу македонске народне песме *Тешка беше нашата разделба*, која је уткана у музичко ткиво на вешт и децентан начин. Народна мелодија написана, можда неочекивано, у парном такту, у Седларевој композицији добија потпуно нови, елегични карактер. Она је смештена у оквир испрекиданог мелодијског тока по фрагментима до непрепознатљивости, а честе промене такта додатно утичу на утисак меланхолије. Ређање фрагмената, делова мотива ове звучне слике тече постепено, врло често у истим регистрима, при чему до изражаја долазе инструментални темброви. У драматургији оригинално написане *Српске фантазије*, ова тема представља емоционалну срж у средишњем лаганом делу композиције, па се и у контексту засебног дела перципира као лирска сцена. Када је у питању третман инструмената у камерном ансамблу, предност у доношењу главног тематског материјала имају кларинет и виолина на фону клавирске пратње, док *пицикато* техника у деоници

⁸⁸ За потребе мог докторског уметничког пројекта ћу анализирати и извести само *Медитацију* која је на концертним подијумима често заступљена као самостално дело.

⁸⁹ Као што и сам наслов наговештава, дело је инспирисано српским народним песмама, али садржи и оригинално компоновани материјал. Ово једноставачно дело је конципирано у форми тродела, са распоредом ставова брз-лаган-брз, а и сваки одсек је изграђен на два мелодијска материјала.

виолончела има контрастирајући ефекат према линеарности других деоница. Виолина у музичком току представља спону између виолончела и кларинета и повремено доноси ехо фрагмената кларинетског парта. Драмска кулминација је постигнута појачавањем динамике, унисоном кларинета, виолине и виолончела уз клавирску пратњу чији опсег обухвата шест октава.

Пример бр. 125 – А. Седлар, *Медитација*, т. 78-85.

The image shows a page of a musical score for 'Meditation' by Alois Sedlar, measures 74-85. The score is arranged for Violin, Viola, Cello, Clarinet, and Piano. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (pp, mf, p, f, ff, mp), and performance instructions like 'pizz.' and 'arco'. The tempo is marked as 'Meno mosso dolente' with a metronome marking of quarter note = 60. The score is divided into two systems, each containing measures 16 and 17.

Занимљив је одсек *Meno mosso dolente* у којем Седлар изоставља клавир, а кларинет, виолину и виолончело смешта у уски хармонски слог, хорског карактера као одмориште пред завршну фразу. У њему се први пут чује целокупну тему након чега се музички ток дефрагментира доводећи до првобитне прозрчане фактуре.

Пример бр. 126 – А. Седлар, *Медитација*, т. 96-103.

Musical score for Example 126, measures 20-21. The score is for Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The tempo is *Meno mosso dolente*. Measure 20 starts with a *ppp espress.* dynamic and a *solo* marking. Measure 21 starts with a *pp* dynamic and a *solo* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for Example 126, measures 102-103. The score is for Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The dynamic is *mf*. The score includes various musical notations such as slurs and accents.

Аспект интерпретације у *Медитацији* Александра Седлара изузетно је значајан и занимљив за извођаче.

Дело почиње кратком писаном импровизацијом у кларинету, која се свира слободно без стриктних вредности, иако су оне нотиране.

Пример бр. 127 – А. Седлар, *Медитација*, т.1-4.

Musical score for Example 127, measures 1-4. The score is for Clarinet in Bb, Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is *Meditation* with a metronome marking of $\text{♩} = 60$. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Clarinet part starts with a *pp* dynamic and a *Ad lib.* marking. The Piano part starts with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Усклађивање боје и интонације један су од главних изазова за извођаче у ансамблу. Тако, на пример клавир има тему у којој се касно осликава фолклорни мотив са украсом, док остатак ансамбла треба да пронађе заједничку боју и подржава тему у клавиру.

Пример бр. 128 – А. Седлар, *Медитација*, т. 20-22.

Виолина са тремолом под луком у *тијанисиму* даје боју кларинету, након чега следи изазов усклађивања кларинета и виолине, који свирају унисоно, при чему виолина изводи флажолете. Због тога је неопходно ускладити интонацију и постићи различит звучни ефекат конкретног и флажолет тона.

Пример бр. 129 – А. Седлар, *Медитација*, т. 42-49.

У следећем примеру је неопходно тембровско усаглашавање виолине и кларинета који са остатком ансамбла праве заједничку динамичку градацију и потребно је ускладити артикулацију и тежиште са благим акцентима на означеним местима.

Пример бр. 130 – А. Седлар, *Медитација*, т. 80-85.

The image displays a musical score for Example 130, consisting of three systems of staves. The first system includes a violin part (top staff) and a clarinet part (middle staff), both marked with *ff espress.* and a tempo of $\text{♩} = 60$. The second system continues the violin and clarinet parts, with the violin part marked *mp espress.* and the clarinet part *ff espress.*. The third system features a piano accompaniment with a treble clef (top staff) and a bass clef (bottom staff), marked with *mf* and *ff espress.*, and a tempo of $\text{♩} = 60$. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример који захтева прецизност и уједначеност ансамбла, видљив је у препознатљивом обрасцу фолклорног ритма и украса. Док виолина свира тремоло, виолончело свира пицикато, а потребна је изузетна прецизност да се истовремено одсвирају написани акценти.

Пример бр. 131 – А. Седлар, *Медитација*, т. 86-89.

Метрички аспект неизбежан је сегмент интерпретације у композицијама инспирисаним фолклором. Проблематика мењања метричких ознака у сваком такту и различитих ритмичких фигура које се надовезују између кларинета и виолине, један је од упечатљивих примера који иду у прилог овој тврдњи.

Пример бр. 132 – А. Седлар, *Медитација*, т. 6-9.

Такође, интересантан је пример употребе препознатљивог метричког обрасца народне музике, 7/8. Овде је неприметна и логична смена и повезивање различите метричке структуре која се мења готово у сваком такту (4/4, 2/4, 3/4 5/8).

Пример бр. 133 – А. Седлар, *Медитација*, т. 55-61.

На самом крају дела потребно је да виолина прикаже три различита начина свирања: sul tasto, sul ponticello, и на крају, naturale, који је написан тремоло у двозвучима. Од извођача се тражи да постигне чист звук, без великог шума, који личи на ponticello. Такође се примећује поновно често мењање метрике чију смену треба логично повезати.

Пример бр. 134 – А. Седлар, *Медитација*, т. 108-115.

Закључак

Блискост са народном традицијом и тражење инспирације у фолклору присутни су од почетака српске уметничке музике и историјски првих примера у жанру камерне музике. До данас, фолклор је био и остао снажно упориште музике домаћих стваралаца који су јој се обраћали. Од цитата, хармонизација народних мелодија преко стилизовања, парафраза, до уметничке транспозиције фолклора и имагинарног фолклора, као најкомплекснијег и најличнијег односа према фолклорном узору.

Посматрајући одабрана дела камерне музике у свом уметничком докторском пројекту бавила сам се третманом фолклора кроз различита остварења српске камерне музике које сам изабрала према личном афинитету. С обзиром на велико искуство у домену извођења камерне, али и симфонијске музике, моја интересовања закупила су дела камерне музике, на први поглед дијаметрално супротних, али у неким елементима сличних приступа фолклорном обрасцу, од којих је свако различито и специфично. Размишљајући о овом одабиру првенствено из визуре извођача, а затим и педагога, водила сам се мишљу да у оквиру свог докторског уметничког пројекта представим широку палету српске камерне музике инспирисане фолклором кроз различите генерације аутора, и опишем разлике у композиционим поступцима које су утицале на извођачку уметност сваког појединачног дела понаособ.

Хронолошки најстарије посматрана композиција је ремек дело камерне музике, квинтет Јосипа Славенског *Са села*. Потекавши из времена када се на Балкану стварала нова велика држава Југославија, али и подстицајном окружењу које му је током школовања у иностранству отворило видике за тада савремене тенденције, интересовање композитора било је окренуто великом географском простору, не заборављајући свој локални међимурски народни мелос. Фолклорни утицај спроведен је на више нивоа - од назива ставова, избора инструмената, нових назива за динамичке ознаке, до композиционих поступака у духу народне традиције, што је био ауторски печат и на другим значајним остварењима осталих жанрова овог мајстора композиције.

Са друге стране стоје дела Божидара Милошевића и Огњена Поповића, међу чијим композицијама се може пронаћи извесна сличност. Оба уметника, школована искључиво као инструменталисти, и то врсни кларинетисти, посветила су се компоновању и оставила

нам ауторска остварења, значајна за српско савремено камерно извођаштво. Богато искуство Милошевића, стечено у вишедеценијском раду са реномираним народним ансамблима, преточено је у *Хамеум свиту* и *Пастирску двадесетпеторку*, са мелодијама писаним у духу јужњачког фолклора. Поповић се, пак, у *Кашаси*, инспирише српским и румунским фолклором, дајући остварењу егзотичан призвук комбиновањем са бразилским ритмовима. У свим посматраним остварењима, уочавам да су аутори у третману инструмената првенствено мислили на извођачке могућности кларинета, и из те визуре компоновали.

Кларинет, као прва инструментална асоцијација и на македонски фолклор, уз виолину, доминира и *Медитацијом* Александра Седлара. Експресивна парафраза народне песме *Тешка беше нашата разделба*, изузетно стилски реализована заправо *поправља* народну мелодију, јер парни такт народне песме мења у мешовити, а песми даје нов, елегичан карактер, примеренији тексту, него што је то био случај у оригиналној верзији. Испрекиданост музичког тока истакла је инструменталне боје у први план, док су хармонска импресионистичка звучања допринела постизању лирске атмосфере.

Колики је значај личности Стевана Стојановића Мокрањца за развој српске уметничке музике, показује да и данас, више од једног века након његове смрти, аутори црпе инспирацију из композиторовог, махом хорског опуса. Уметничка транспозиција фолклорног обрасца у Мокрањчевом опусу је постала нови узор за генерације композитора које су долазиле.

Почасница Стевану Мокрањцу Дејана Деспића је експлицитно изречено дивљење утемељивачу српске уметничке музике. Пратећи Мокрањчев модел, Деспић из *Руковети*, али и духовне музике, бира одређене песме које смешта у нову, оригиналну целину, али и нови инструментални камерни жанр. Управо се стварањем нове драматуршке целине највише истиче његов индивидуализам. Аналогијом између мешовитог хорског слога и деоница гудачког квартета, композитор доследно преноси музички материјал у камерну форму, дајући јој ново звучање у инструменталним бојама.

Насупрот Деспићу, Рајко Максимовић се на Мокрањца реферише индиректно. У *Лазаревој беседи* аутор је инспирисан народном традицијом и историјом српског народа, а не конкретним музичким узором. Компонујући у стилу српске духовне музике инспирисане Мокрањчевом традицијом, Максимовић ствара музику у стилу имагинарног фолклора

Бартоковог типа, чиме гради специфичан који представља спој једноставности и народне традиције.

Специфичан однос према Мокрањчевој традицији уочавамо и у стваралаштву Драгане Јовановић. Иако претежно пише у духу фолклора, ауторка се одлучила да за тематски материјал лирског става свите *MALAS VYTA* узме једну од најпознатијих мелодија из *Руковети, Пушчи ме*. Тиме се скривено диви Мокрањчевој заоставштини, преносећи хорску традицију у камерни жанр и савремени музички језик. Уз очигледне утицаје фолклора, Јовановићева ствара синергију и са жанровима популарне музике, слично остварењима Огњена Поповића. Њихова дела су обојена постмодерним изразом, што за резултат има остварења која су непосредна и пријемчива слушаоцима.

Имајући у виду да је последњих деценија српска уметничка музика имала најбројније примере камерне музике, може се рећи да на њеном развоју заправо можемо посматрати еволуцију целокупне српске уметничке музике. Из практичних разлога, извођења камерне музике су била реалистичнија у односу на дела већих габарита, те су се композитори много више бавили овим жанром и писали дела за одређене, често и конкретне ансамбле. Фолклорна инспирација током времена код различитих аутора само је мењала форме испољавања, али је остала константа у српској камерној музици. С обзиром на чињеницу да наша традиција има снажно упориште у народном мелосу, композитори различитих генерација и стилских профила дали су врхунска уметничка дела у овом жанру.

Када је реч о проблемима интерпретације, свака од композиција разматраних аутора доноси различите изазове и рефлектује њихов индивидуални стил и афинитет према одређеним изразима, праксама и техникама. Ипак, на основу анализе постављених извођачких изазова, могу да издвојим бројне заједничке карактеристике. Један од типичних и најупечатљивијих елемената су свакако неправилни ритмови, који захтевају прецизност и менталну усмереност свих чланова камерног ансамбла, затим специфични украси и трилери који асоцирају на атмосферу одређеног поднебља, као и писане импровизације. Проблематика која се поставља пред извођача у техничком смислу, у највећој мери се односи на усклађивање интонације, боје, ритма и тембра унутар камерног састава, али је неопходно поменути и иновативну употребу инструмената, који делима и њихово извођењу дају специфичан и јединствени квалитет.

Литература:

1. Antić, Branka: *Béla Bartók*, Muzička enciklopedija, tom I, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
2. Antić, Branka: *Igor Stravinski*, Muzička enciklopedija, tom III, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
3. Baron, John Herschel: *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale, Pendragon Press, 1998.
4. Bohlman, Philip V.: *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Preface, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2004,
https://books.google.rs/books?hl=sr&lr=&id=fkQf7k2OaDcC&oi=fn&pg=PR7&ots=E7MfA3a0mA&sig=g1D0Lf_NMWhiIx5CezEbZYx1y_k&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
5. Budden, Julian Medforth, Knapp, Raymond L.: *Ludwig van Beethoven, German Composer*, Encyclopedia Britannica inc, 23 April 2020.
<https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven/Early-influences>
6. Butterworth, Neil: *Dvorak, His Life and Times*. Midas Books, 1980.
7. Васић, Александар, *Проблем националног стила у написима М. Милојевића*,
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707231V.pdf>
8. Vamoš, Adrijana: *Odmalena sam znao da ću biti muzičar*, intervju sa Ognjenom Popovićem, *Pančevo City*, 3.1.2020. <https://www.pancevo.city/kultura/odmalena-sam-znao-da-cu-bit-muzicar/>
9. Veselinović-Hofman, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
10. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989.
11. Веселиновић-Хофман, Пејовић, Шуваковић: *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.
12. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Однос између традиције и културе – нацрт за могућу топографију у музици постмодерне*, у: *Човек и музика*, (Ур. др Димитрије Големовић. Београд, *Vedes*, Факултет музичке уметности, 2003.

13. Веселиновић, Мирјана: *Коњовић и Јаначек – однос између стила*, зборник радова *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, 1989.
14. Деспић, Дејан: <http://www.dejandespic.com/>
15. Ђурић-Клајн, Стана: *Корнелије Станковић у кругу својих савременика*, зборник радова *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1985.
16. Emerson, Caryl, Oldani: *Robert Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge University Press, 2006.
17. Živković, Mirjana (ed.): *Josip Slavenski i njegovo doba, Zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina od kompozitorove smrti*, Београд, SOKOJ MIC, 2006.
18. Ivančan, Ivan: *Lički narodni plesovi*, Zagreb, Institut za narodnu umjetnost, 1971.
19. Jovanović, Dragana: <http://www.draganajovanovic.com/>
20. Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*. New York, W.W. Norton & Co., 1966.
21. Коњовић, Петар: *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, САНУ, 1954.
22. Lazić, Radivoj:
<https://klarinetknjige.wordpress.com/category/zasluzni-klarinetisti/bozidar-boki-milosevic-zasluzni-klarinetisti/>
23. Lučić-Čavić, Milica: *U begu od informacija*, intervju sa Rajkom Maksimovićem, *Radio Slobodna Evropa*, 9.9.2006. <https://www.slobodnaevropa.org/a/681281.html>
24. Маринковић, Соња: *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2000.
25. Marković, Tatjana: *Stevan Mokranjac i srpski muzički romantizam*, Belgrade, FMU, 2009.
26. Marković, Tatjana: *Josif Marinković (1851–1931): Muzika na raskršću dva veka*, Novi Bečej, Radnički dom "Jovan Veselinov Žarko", 2002.
27. Marković, Tatjana: *Muzički romantizam iz stilsko-teorijskog aspekta*, in: *Istorija srpske muzike. Srpska muzička i evropsko muzičko nasleđe*, Mirjana Veselinović-Hofman (ed.), Belgrade 2007, 139–193.
28. Marković, Tatjana (ed.): *Building cultural memory in south-eastern Europe at the eve of modernity* (Editorial), *TheMA, Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 2/1-2 (2013), I–IV.

<http://www.thema-journal.eu/index.php/thema/issue/view/3/showToc>

29. Максимовић, Рајко:

https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%9B

30. Marković, Tatjana: *Balkan music historiography as moving back to the 'national roots' and 'authenticity'*, in: *Die Rückkehr der Denkmäler. Aktuelle retrospektive Tendenzen der Musikwissenschaft*, Grassl, Markus, Szabó-Knotik, Cornelia (eds.), Wien, 2013, 107–116.

31. Маринковић, Милош: *Београдски гудачки квартет као потврда*

Мокрањчевих афинитета према камерној музици, Мокрањац, часопис за културу, Неготин, Дом културе *Стеван Мокрањац*, бр. 20, децембар 2018.

<http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4960/M.%20Marinkovi%c4%87%20-%20Mokranjac.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

32. Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

33. Милановић, Биљана: *Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети*,

<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2014/1450-98141416211M.pdf>

34. Миленковић, Мирјана: *Са неба само киша пада*, Београд, *Драганић*, 2000.

35. Милин, Мелита: *Стилски профил Коњовићеве оркестарске музике*, зборник радова *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, 1989, стр. 48, према: Бергамо, Марија: *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, стр. 37-54.

36. Milosevic, Milan: *Clarinet ornamentation techniques influenced by the traditional use of an historical instrument – the tárogató*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, The University of British Columbia, Vancouver, 2015.

<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0167278>

37. Nelson, David Taylor: *Béla Bartók, The Father of Ethnomusicology*, Cedarville University, *Musical Offerings*, Vol. 3, No. 2, 2012.

38. Nikolajević, Snežana (ur.): *Intonacije: Rajko Maksimović*, TV emisija RTS, 2018.
39. Nirenberg, Michel: B&B Lessons, *Difference Between Samba and Bossa Nova*, <https://www.bnbmusiclessons.com/blog/difference-samba-bossa-nova/>
40. Пејовић, Роксанда: *Корнелије Станковић као записивач народних мелодија, композитор и извођач*, зборник радова *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1985.
41. Пејовић, Роксанда: *Музички уметници на концертном подијуму, Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
42. Peričić, Vlastimir: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.
43. Прокупачки град, Хисар (Хамеум) https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B8_%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B4
44. Rakočević, Selena: *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*, Pančevo, Kulturni centar Pančeva, Gradska biblioteka Pančevo, 2012.
45. Schroeder, David: *Folk music*, in David Wyn Jones *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
46. Scott, Marion M.: *Haydn and Folk-Song*, *Music and Letters* 31, 1950, 119-124.
47. Sedak, Eva: *Sa sela*, kvintet za flautu, klarinet, violinu, violu i kontrabas, kritičko-praktično izdanje (partitura), Zagreb, Društvo skladatelja Hrvatske, Београд, Udruženje kompozitora Srbije, 1983.
48. Slavenski, Josip: https://sh.wikipedia.org/wiki/Josip_Slavenski
49. Тајчевић, Марко: *Основна теорија музике*, Београд, Просвета/Pro musica, 1991.
50. Föllmi, Beat A., Grosch, Nils, Schneider, Mathieu (eds.): “Music as inter/national cultural practice: Establishing Serbian music identity”, in: *Music and the Construction of National Identities in the 19th Century*, Baden-Baden: Bouxwiller, 2010, 195–207.
51. Hadow, Henry, *Haydn: A Croatian Composer*, London, 1897.
52. Hajek, Emil: *Antonjin Dvoržak*, Muzička enciklopedija, tom II, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

53. Hrustek-Sobočan, Maša: *Slavenski – čakovački skladateljski genij*, zbornik radova *Josip Slavenski 1896-1955, povodom 120 – godišnjice rođenja*, urednica Ivana Medić, Muzikološki institut SANU, 2017.
54. Hughes, Rosemary: *Haydn*, New York, *Farrar Straus and Giroux*, 1950.
55. Цветковић, Соња: *Музика, мултикултурализам и концепт genius loci: балкански и медитерански топови у звучном простору српске уметничке музике*, Ниш, Факултет уметности, 2011.

Биографија

Ксенија Милошевић је рођена 1982. године у Београду. Виолину свира од своје четврте године, а Факултет музичке уметности у Београду је уписала са 14 година. Дипломирала је и магистрирала у класи проф. Дејана Михаиловића. На разним такмичењима је освајала бројне награде. Ксенија Милошевић је од своје 16 године запослена као заменик концертмајстора Београдске филхармоније и 2018. године је обележила 20 година рада у овом оркестру. Од 2020. године је доцент на Факултету уметности у Нишу. Од 2006. године је стални члан трија *Сингидунум* са којим активно наступа широм земље. Била је члан многих камерних ансамбала и оркестара као што су *Ансамбл виолина*, *Мајстори гудачи*, *Балканска камерна академија*, камерни оркестар *Симфонијета*, камерни оркестар *Љубица Марић*, *Огњен и пријатељи*, са којима је наступала широм Европе и снимила два ЦД-а.

Активни је члан и солиста ансамбла *Double Sens*, који са солистом Немањом Радуловићем наступа широм света и са којима је снимила четири ЦД-а од којих су три за *Дојче Грамофон*. Као солиста је наступала са многим камерним оркестрима као и са симфонијским оркестрима као што су Београдска филхармонија, Симфонијски оркестар РТС-а, симфонијски оркестар *Станислав Бинички*, и др.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Ксенија Милошевић

Број индекса: 287

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

**Облици испољавања фолклорних елемената и интерпретативни приступ
стваралаштву српских композитора,
на примерима дела Јосипа Славенског, Дејана Деспића, Рајка Максимовића,
Божидара Милошевића, Драгане Јовановић, Огњена Поповића
и Александра Седлара**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, новембар 2020.

Ксенија Милошевић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Ксенија Милошевић

Број индекса: 287

Студијски програм: Извођачке уметности, модул Камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта:

Облици испољавања фолклорних елемената и интерпретативни приступ
стваралаштву српских композитора,
на примерима дела Јосипа Славенског, Дејана Деспића, Рајка Максимовића,
Божидара Милошевића, Драгане Јовановић, Огњена Поповића
и Александра Седлара

Ментор: др ум. Дејан Суботић, ванредни професор ФМУ

Коментор: др ум. Драгана С. Јовановић, ванредни професор ФМУ

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, новембар 2020.

Ксенија Милошевић