



Музичка академија  
Универзитета у Источном Сарајеву  
Academy of Music  
University of East Sarajevo



**1. Међународна научно-стручна конференција  
1st International Scientific-Professional Conference**

**M-INISTAR**



**M-INISTAR**

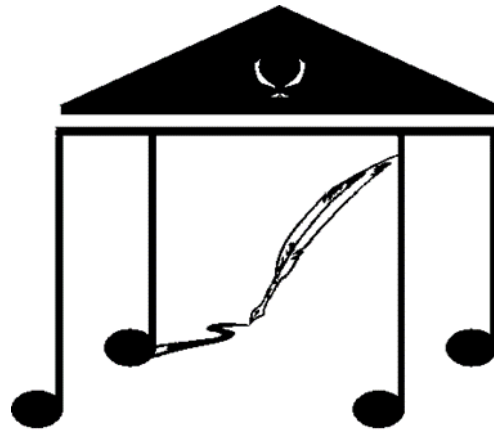
**Зборник радова  
Collection of Papers**

**Источно Сарајево, 2015.**



**1. МЕЂУНАРОДНА НАУЧНО-СТРУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА**

**1<sup>st</sup> International Scientific-Professional Conference**



**M-INISTAR**

**ЗБОРНИК РАДОВА**

**Collection of Papers**

**Источно Сарајево 2015.**

**Издавач:**  
Музичка академија  
Универзитета у Источном Сарајеву

**За издавача:**  
др Зоран Ракић

**Уредник:**  
др Дарко Ковачевић

**Академски и рецензентски одбор:**

др Зоран Ракић  
др Михаил Имхањицки  
др Даница Петровић  
др Ирина Игњатова  
др Биљана Мандић  
др Ина Сташевска  
др Ранко Билинац  
др Татјана Науменко  
др Ивана Чојбашић  
др Дарко Ковачевић  
др Валентина Дутина  
др Михаил Шарабарин  
др Сандра Ивановић  
др Раде Радовић  
др Предраг Ђоковић  
др Мајкл Метјуз  
др Сњежана Ђукић-Чамур  
др Биљана Штака  
др Душан Ерак  
др Дражан Косорић  
др Ивана Церовић  
др Данијела Ракић, др  
др Марко Стојановић, др  
др Пеђа Харт, др

**Рецензенти:**  
др Ира Проданов  
др Мирадет Зулић  
др Сандра Ивановић

**Техничко уређење зборника:**  
др Дарко Ковачевић

**Лектура и техничко уређење радова:**

др мр Ивана Церовић  
др Ђорђе Манојловић  
др Милица Вучуревић  
др Марко Радовић  
др Миролуб Андрејић  
др Марија Билић  
др Филип Кларић  
др Гордана Манојловић-Ковачевић

**Преводи сажетака на енглески језик:**

др Дарко Ковачевић  
аутори

**Преводи сажетака на руски језик:**

аутори

**Преводи сажетака са руског језика:**

др Дражан Косорић

Тираж: 250

© Музичка академија  
Универзитета у Источном Сарајеву

**Сва права задржана.**

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

78(082)(0.034.2)

МЕЂУНАРОДНА научно-стручна конференција "M-INISTAR" (1 ;  
2014 ; Источно Сарајево)  
Зборник радова [Електронски извор] = Collection of Papers / 1.  
Међународна научно-стручна конференција "M-INISTAR", [21-22.  
новембар], Источно Сарајево = 1st International Scientific-Professional  
Conference "M-INISTAR" ; [уредник Дарко Ковачевић]. - Источно  
Сарајево : Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву,  
2015. - 1 електронски оптички диск (CD-ROM) : текст, слика ; 12 cm

Системски захтјеви: Нису наведени. - Насл. са насловног екрана. -  
Текст ћир. и лат. - Радови на срп., енгл. и рус. језику. - Напомене и  
библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. -  
Резимеи на више јез.

ISBN 978-99955-634-6-2

COBISS.RS-ID 5124632

## ПРЕДГОВОР

Међународна научно-стручна конференција M-INISTAR (Музика — извођаштво, наука, интердисциплинарност, стваралаштво, теорија, аналитика, развој) одржана је на Музичкој академији Универитета у Источном Сарајеву 21. и 22. новембра 2014. године. Рад конференције био је усмјерен ка наставницима, сарадницима и професорима који су ангажовани у настави стручних музичких предмета у основном и средњем музичком образовању и на музичким академијама и сродним институцијама високог образовања, те према студентима мастер и докторских студија из области музике. Током два дана одржавања, рад конференције одвијао се кроз пленарна излагања и презентације радова учесника, а одржан је и запажен концерт проф. Александра Сердара, истакнутог пијанисте и педагога.

Циљ конференције био је да се на једном мјесту окупе стручњаци са различитих институција музичког образовања, како из реда академског особља, тако и из реда наставника и професора из основних и средњих школа, те да се резултати њиховог истраживања и рада, претходно изложени на конференцији, објаве у виду зборника радова. Као таква, конференција је представљала изврсну основу за учеснике — истраживаче да размјене искуства, успоставе контакте и пронађу бројне начине за сарадњу, како на нивоу појединаца, тако и на нивоу читавих институција.

У раду конференције учествовала су 162 активна и пасивна учесника. Активни учесници изложили су укупно 31 рад, а од тог броја радова, 27 радова је објављено у овом Зборнику.



## MOGUĆNOSTI UNAPREĐENJA NASTAVE NA PREDMETU VOKALNI KONTRAPUNKT U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI

**Apstrakt:** Rad je usmeren ka problematizovanju metodskih pitanja pojedinih aspekata nastave predmeta Vokalni kontrapunkt u srednjoj muzičkoj školi, posebno onih koji za tumačenje renesansne muzike imaju posebnu važnost. Kao oslonac istraživanja poslužila je analiza aktuelne udžbeničke literature. Nakon razmatranja pitanja porekla melodijskog materijala na kojem se zasnivala profesionalna muzička praksa XV–XVI veka i načina rada sa njim, poseban akcent postavljen je na sagledavanje tehnike kantusa firmusa (dijagonalnih i horizontalnih koordinata izlaganja izvornog materijala). Cilj je da se na osnovu analize odrede modaliteti unapređenja nastavnog procesa.

**Ključne reči:** Vokalni kontrapunkt, melodija, tekst, analiza, unapređenje nastave.

U trećem razredu srednje muzičke škole, na predmetu Vokalni kontrapunkt se realizuje vrlo karakteristična nastava. Tako, npr. izučavanje melodijske strogo kontrapunktskog stila vrši se uz početno apstrahovanje njene ritmičke komponente, pristup praktičnom radu podrazumeva poznavanje velikog broja pravila utemeljenih na sistemu tzv. „kontrapunktskih vrsta“ itd. Kod učenika lako dolazi do nerazumevanja ove složene materije, čemu doprinosi i velika vremenska distanca izučavane muzike. Uočeni problem može biti prevaziđen osobenim metodskim pristupom kod realizacije nastavnih sadržaja. U tom kontekstu, tokom daljeg razmatranja biće ukazano na važnost analize porekla melodijskog materijala i teksta na kojem se zasnivala stara muzička praksa. U radu će biti zastupljen i kritički osvrt na aktuelno „školsko“ poimanje tehnike kantusa firmusa.

Renesansna muzička kompozicija često je bazirana na nekom već postojećem muzičkom materijalu, preuzetom iz zbirke crkvenih napeva ili svetovne muzičke prakse. On je mogao biti i „pozajmljen“ iz kompozicije nekog drugog autora. Na osnovu postavljenog modela, vršeno je potonje komponovanje.

Navedena karakteristika posebno je izražena kod mise. Međutim, malo je poznato da motet i pojedine kompozicije svetovnog sadržaja, npr. šansona i lid, u osnovi uglavnom imaju preuzet melodijski obrazac. Ova osobenost se u nastavi često zanemaruje. To je jedan od faktora koji doprinosi da se Vokalni kontrapunkt lako doživljava kao apstraktna muzičko-teorijska disciplina, a njegovi važni aspekti, pri tom, ostaju nerazumljivi. Sagledavanjem osobenosti korišćenog muzičkog materijala, u procesu nastave će na drugačiji način biti osvetljena specifična muzička praksa renesansnog perioda; početno razmatranje osnove kompozicije doprineće njenom potpunijem shvatanju.

Izvorna melodija, tzv. kantus prius factus (lat. *cantus prius factus*, skraćeno označen *c.p.f.*), predstavlja bazu za komponovanje. Od *c.p.f.* nastaje kantus firmus (skraćeno označen *c.f.*), kao konkretna zvučna manifestacija izvornika u datom muzičkom delu (up. Jevdokimova, Simakova 1982).

S druge strane, u nastavnoj praksi se, kod izučavanja osobenosti građe kontrapunktske melodije, izrađuju vežbe u celim notama. One postaju osnova potonjeg rada kod dvoglasnog i troglasnog kontrapunktskog stava, te se, zato, često prezentuju i doživljavaju kao obrazac, sinonim za *c.f.* (up. Peričić 1991). Upravo u udžbeničkoj literaturi *c.f.* se u većini nastavnih jedinica izlaže u dugim ujednačenim tonovima, pa se lako dobija predstava kako u renesansnoj kompoziciji on ima nerazvijen, jednoličan ritam. Međutim, u kompozitorskoj praksi *c.f.* je često drugačijih ritmičko-melodijskih karakteristika. Ovu osobenost bi, u procesu nastave, trebalo često prezentovati učenicima i isticati važnost rada sa *c.p.f.* – aktuelizovanjem metoda njegovog pretvaranja u *c.f.*

Obrada izvorne melodije realizuje se na različite načine. Tako, *c.p.f.* može biti usloženjen, ukrašen dodatim figurativnim tonovima; on je tada – po Sparksovoj (Edgar Sparks) terminologiji – „elaboriran“ (1963: 42). Stari teoretičari takvo postupanje tretirali su kao koloriranje.<sup>1</sup>

U narednom primeru dolazi do kontrapunktskog spoja dve različite melodije. One su, pri tom, slobodno ritmizovane i blago kolorirane, pri čemu je ovakvo postupanje istovremeno i sredstvo ostvarivanja pravilnosti vertikalnog aspekta njihovog zvučanja (zvezdicama su u kontrapunktskoj fakturi označeni tonovi preuzeti iz izvorne melodije):

---

<sup>1</sup> Filip de Vitri (Philippe de Vitry) je objasnio praksu zapisivanja nota ne samo crnom, već i crvenom bojom (lat. *de notulis rubris*). Takvo koloriranje je moglo imati više funkcija; jedna od njih je bila da se dodati tonovi, oni koji ukrašavaju izvorni napev, vizuelno izdvajaju u odnosu na tonove originala (up. 1864–1876: 21).

Primer 1a

*Alma redemptoris mater (Blaga Majko Otkupitelja)*

Primer 1b

*Ave regina caelorum (Zdravo nebeska kraljice)*

Primer 1c

Žosken de Pre (Josquin des Prez), *Alma redemptoris mater* (motet, t. 1–4)

S druge strane, *c.p.f.* ponekad je pojednostavljen, čime dobija već navedene karakteristike melodije jednoličnog ritma,<sup>2</sup> ili je samo ritmizovan, bez umetanja figurativnih tonova, kao što je to navedeno u narednom primeru:

Primer 2a

*Haec dies (Ovo je dan)*

Primer 2b

Đovani Pjerluidi da Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina), *Dies Sanctificatus* (motet, t. 57–63)

<sup>2</sup> Melodiju ujednačenog trajanja tonova stari muzički teoretičari su imenovali kao „ravan napev“ (lat. *cantus planus*); takvim njenim izlaganjem obično je omogućavan komplikovaniji kontrapunktski rad u ostalim deonicama.



Osoben rad sa *c.f.* može se sagledati na primeru moteta. Tu je crkvena melodija – uglavnom istog naslova kao i analizirani motet – raščlanjena na tekstualno-melodijske fraze, koje se često imitaciono obrađuju. Time se istovremeno konstituišu i odseci kompozicije. Ovde se pojavljuje još jedan način rada sa svojevrsnim *c.f.*, samo sada imitaciono tretiranim. Drugim rečima, *c.f.* se izlaže i obrađuje dijagonalno. Navedena karakteristika se manifestuje i u motetu koji je, kao primer za analizu, naveden u aktuelnom udžbeniku kontrapunkta (up. Peričić 1991: 106–111). Zbog dužine, u sledećem primeru je dat samo njegov početak, na osnovu čega se može uočiti način pristupa radu sa izvornom melodijom kod oblikovanja teme prvog odseka:

Primer 3a

*Veni sponsa Christi (Dođi zaručnice Hristova)*

Ve - ni spon-sa Chri-sti, ac - ci - pe - co - ro nam, itd.

Primer 3b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Veni sponsa Christi* (motet, t. 1–8)

Cantus: Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - ni spon - sa  
 Altus: Ve - ni spon - sa Chri - sti,  
 Tenor: Ve - ni spon - sa Chri -  
 Bassus: Ve - ni spon -

Pored *c.p.f.*, bitan uticaj na izgled i karakter polifone kompozicije ima tekst, kao „osnova na kojoj počiva vokalna muzika“ (Peričić 1991: 61). No, prema nastavnom programu predmeta Vokalni kontrapunkt, tretman teksta se aktuelizuje tek na kraju prvog polugodišta. Poželjno je da se tekst ranije uvede u nastavu, kako bi se učenici, kod komponovanja i analize, oslanjali na njegovo značenje. Ono ne samo da utiče na izgled melodije (npr. kod reči „visok“, „nebo“, „uskrsnuće“ koristi se uzlazno kretanje, dok su npr. reči „pad“, „zemlja“ itd. obično praćene silaznim pokretom), već usmerava postavku fakture kompozicije i karakter njenih odseka.

Tako, u primeru 4a uzlazni pokret u melodiji uslovilo je značenje teksta („I koji se vazneo na nebesa“), dok je kod primera 4b kontrapunktsko kretanje glasova prekinuto homofonizovanom fakturom, čime muzika poprima tužan karakter (peva se o Hristovom raspeću):

Primer 4a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Dies Sanctificatus (Credo, deonica soprana, t. 96–98)*

Et a - scen - dit in coe - lum,

Primer 4b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Emendemus* (Credo, t. 64–67)

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef (except for Bassus which has a bass clef). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis, sub'. The Cantus part starts with a sharp sign on the second line. The Altus part starts with a sharp sign on the second line. The Tenor part starts with a sharp sign on the second line. The Bassus part starts with a sharp sign on the second line.

Potrebno je razumevanje teksta ne samo one kompozicije koja je predmet analize, već i teksta na koji se komponuje kontrapunktska vežba. U poslednjem slučaju, to će uticati na određenje karaktera i fizionomije melodija. Ovu činjenicu je neophodno aktuelizovati u nastavi, a izradu vežbi sa tekstom uvoditi što ranije, već na početnom stadijumu izučavanja kontrapunkta.

Na osnovu dosadašnjeg razmatranja, moguće je postaviti određene smernice koje bi doprinele unapređenju pojedinih aspekata nastave na predmetu Vokalni kontrapunkt. Tako, nakon sagledavanja melodijskih karakteristika renesansne polifonije, na zadati *c.p.f.* učenici mogu, u skladu sa naučenim pravilima, figuriranjem oblikovati melodiju.<sup>3</sup> Kasnije se, na takvoj osnovi, u drugoj deonici može dopisati kontrapunkt. Time se pristup izradi kontrapunktskih vežbi približava načinu komponovanja koji je primenjivan u renesansi, što doprinosi boljem razumevanju stvaralačke prakse kompozitora ovog perioda. Trebalo bi birati *c.p.f.* u kojem dominira silabično pevanje.

No, može biti upotrebljen i suprotan postupak, manifestovan uprošćavanjem izvorne melodije, njenim svođenjem na duge tonove istog trajanja. Pri tom, trebalo bi koristiti *c.p.f.* sa više melizmatičnog kretanja. To se može primeniti za postavku *c.f.* kod obrade dvoglasnog i troglasnog kontrapunktskog stava. Pored toga, uvođenje teksta već na početnom stadijumu učenja, omogućava bolje razumevanje kompozitorske prakse i autentičniji pristup izradi kontrapunktskih vežbi.

Poseban značaj ima analiza. Uz sagledavanje melodijskih i tekstualnih karakteristika *c.p.f.* i metoda njegove obrade u datoj kompoziciji, otvara se još jedan aspekt tumačenja. Naime, rasvetljavanje pitanja porekla *c.p.f.* i načina njegovog izvornog tretmana (npr. u crkvenoj službi), doprinose potpunijem razumevanju kompozicije koja je predmet analize i specifičke muzičkog mišljenja renesansnih kompozitora.

#### Literatura

Jevdokimova, Simakova 1982: Ю. Евдокимова, Н. Симакова, *Музыка эпохи Возрождения; cantus prius factus u работа с ним*, Москва: Музыка.

Judkin 2003: Dž. Judkin, *Muzika u srednjevekovnoj Evropi*, Beograd: Clio.

Peričić 1991: V. Peričić, *Vokalni kontrapunkt*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Sparks 1963: E. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Vitri 1864–1876: P. de Vitry, *Ars nova*, In: Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, III*, Paris: Durand, 13–22.

<sup>3</sup> Kao izvor za odabir *c.p.f.* može poslužiti Judkinov (Jeremy Judkin) rad, koji je dostupan u našoj sredini (v. Judkin 2003).

Zoran Božanić

THE OPPORTUNITIES FOR THE IMPROVEMENT OF TEACHING PROCESS ON THE SUBJECT  
VOCAL COUNTERPOINT IN SECONDARY MUSIC SCHOOLS

*Summary*

The work is focused on the problematisation of methodological questions of particular aspects of teaching process on the subject Vocal counterpoint in secondary music schools; they have a special importance for the explanation of Renaissance music. Analysis of current schoolbook was the basis of research. After considering the question of origin of melodic material in professional musical practice XV–XVI centuries, attention will be devoted to the cantus firmus technique (horizontal and diagonal coordinates of presentation of source material). The aim is to determine on the basis of analysis methods the improvement of teaching process.

**Key words:** Vocal counterpoint, melody, text, analysis, improvement of teaching process.

## ПУЧИНИЈЕВЕ ХЕРОИНЕ КАО ГЛАВНО ОБЕЛЕЖЈЕ ЊЕГОВОГ СТВАРАЛАШТВА

**Апстракт:** Са само пет наслова од дванаест опера колико је укупно написао, Пучини већ више од века доминира у репертоару свих светских оперских кућа, од најмањих до највећих, што га ставља у ранг са Моцартом, Вердијем, Вагнером. Његова популарност је тако велика не само због изванредне музике и сјајног осећаја за оркестрацију, него управо због сасвим специфичног начина на који је Пучини драматуршки третирао своје главне протагонисте. Нарочити афинитет је имао ка савршено нијансираном креирању хероина. Управо су његове хероине главно обележје читавог његовог стваралаштва. Како је опера уметност заснована на синтези две уметности- драмске и музичке, реч је о есеју који анализира главне женске ликове анализирајући упоредо драматуршка и музичка средства која је композитор користио и који има за циљ да дође до општијих закључака о емоционалном аспекту његових хероина у значајном делу стваралаштва Ђакома Пучинија.

**Кључне ријечи:** Пучини, хероине, опера

*„Свемоћни Господ дотакао ме је својим прстом и рекао: „Пиши за театар! Само за театар!“ И ја сам послушао наредбу Свевишњег“*

Тако је 4 године пре своје смрти написао Ђакомо Пучини у писму свом пријатељу и либретисти Адамију. Ипак, није било сасвим тако. Осим укупно дванаест опера, велики део његовог опуса представљају и дела која нису писана за театар, као што су бројна хорска и религиозна дела, соло песме за глас и клавир као и оркестарске композиције. Али ако се било где на свету помене његово име, сасвим је сигурно да нико неће помислити на неку од његових клавирских минијатура или на неки од гудачких квартета као што је елегична „Хризантема“ или „Три менуета“... Сваком саговорнику ће помен Пучинијевог имена створити тренутну асоцијацију на неку од његових опера и на неку од његових нежних и неодољивих хероина. Ако у разговору поменете Вердија, многи љубитељи музике ће одмах помислити на најпознатије масовне нумере као што су хор Јевреја из опере „Набуко“, тријумфални марш из „Аиде“, хор цигана из опере „Трубадур“ или чувена винска песма из опере „Травијата“. За разлику од Вердија и пре њега Мајербера у чијем стваралаштву су доминирале масовне сцене као последица њихове наклоњености тзв. „Гранд опери“, Пучини, како сам каже, воли мале ствари, нежне и камерне. Ствари које су тако обичне и мале да могу свакоме да се десе и сваког гледаоца да дотакну потпуно лично и то до дубине душе. Пучини себе није видео као врхунског композитора, него је често говорио: „Ја волим мале ствари. И једина музика коју ХОЋУ и МОГУ да пишем је таква, о малим стварима, докле год су истините, пуне страсти и људскости и докле год дотичу срце“<sup>1</sup>.

Пучинијев опус по много чему је изузетан и неупоредив са опусима осталих композитора његовог доба. Клонећи се рутинског приступа и осредњости чија је сврха једино у компоновању одређеног броја страница и у попуњавању чина одређеним музичким нумерама као што су арије, дуети, ансамбли, Пучини је увек био стилски доследан, чист, целовит и заокружен. У свакој од његових опера је потпуно присутна и увек видљива његова интелектуална и емотивна присност са темом, а нарочито са ликовима на којима ради дуго, студиозно и, судећи по писмима која је размењивао са својим либретистима, очигледно је да их он заиста посматра као присутне, као особе које су део његовог реалног живота. Не препушта случају ни најмању ситницу у либрету и безброј пута се састаје и дописује са Адамијем, Иликом и Ђакозом не би ли сваки стих испао баш онакав како је он то замислио. У једном писму чак каже: „Благо Вагнеру - он сам пише текстове за своје опере. Шта бих дао да ја то могу!“

*Урођени „позоршни нерв“*

За биографе и критичаре Пучини представља потпуно фасцинантну личност за истраживање. Са само пет наслова од дванаест опера колико је укупно написао, он већ више од века доминира у репертоару свих светских оперских кућа, од најмањих до највећих, што га ставља у ранг са Вердијем, Вагнером и Моцартом. Ништа мање није интересантан ни поглед музичког света на његово стваралаштво. Док га је публика на свих пет континената славила и дизала у небеса почев од првог извођења његове „Манон Леско“, тадашњи критичари су му нерадо признавали вредност коју заслужује и са омаловажавањем гледали на његово стваралаштво, чак су неки од њих окарактерисали његова дела „кичем“, управо због „претераних емоција које нису примерене једном оперском делу“. Како је ново време донело и нове

<sup>1</sup> Specht 1933: IX

погледе на музичке и театарске изразе и став критике је престајао да буде тако оштар према Пучинију. Он сам, пак, ништа није препуштао случају. Од свих својих савременика отишао је најдаље у погледу обраћања пажње на либрето. Пажљиво је одабирао драмске комаде на које је желео да напише музику и вршио сталан утицај на своје либретисте, што нам показује делимичан увид у композиторову преписку са њима у време настајања и каснијих прерада опера. Либрета су му радили само уметници у које је имао највеће могуће поверење и радио је опере само на оне приче којима је био потпуно заокупљен. Због тога многи критичари истичу његов изванредни “театарски нерв”. Претпоставка је да је његова популарност тако велика не само због изванредне музике и сјајног осећаја за оркестрацију, него управо због сасвим специфичног начина на који је Пучини драматуршки третирао своје главне протагонисте. Управо због тога што им је уливао потпуно искрене и стварне емоције, неуобичајене за норму тадашњег поимања сценске уметности. Такорећи, приказивао је на сцени јунаке „од крви и меса“. Нарочити афинитет је имао ка савршено нијансираном креирању хероина. Управо су његове хероине главно обележје његовог стваралаштва. Ниједан композитор није успешније од њега афирмисао мит о романтичној љубави...

Пучини је написао 12 опера. Користећи ту чињеницу као полазиште, Ендрју Дејвис је написао сјајну књигу Славних дванаест. Слободно можемо закључити да би без Пучинијевих опера, конкретно, без Бома, Тоске, Мадам Батерфлај и Турандот, оперске куће тешко могле да опстану. У њима је мноштво женских ликова, чак 17, а интересантно је (и веома специфично) да је у више опера Пучини скоро равноправно развио карактеризацију два женска лика. Примери су Мими и Мизета у опери „Боџи“, То-То-сан и Сузуки у опери „Мадам Батерфлај“ и Турандот и Лиу у опери „Турандот“.

Термин „Пучинијеве хероине“ присутан је већ више од једног века у круговима музиколога и музичке критике и уопштено означава женски лик у Пучинијевим операма. Овај термин у основи описује жену која патећи због љубави не преза од саможртвовања, па чак ни од смрти. Углавном су све оне жртве окрутне судбине и другим речима „живе и умиру због љубави“.

Добро је познато да је Моско Карнер у својој књизи *A Critical Biography* први изнео своју истраживачку претпоставку засновану на Фројдовој психоанализи објашњавајући зашто је Пучини био опседнут управо таквим женским ликовима. Наиме, после смрти оца остао је као петогодишњак са мајком и окружен са пет сестара. До краја живота је био изразито афективно везан за мајку. Идеја овог истраживача је била да је Пучини патио од фиксације мајком и да је на тај начин сваки женски лик морао да буде кажњен због тога што ју је он заволео.

### *Пучинијеве опере*

Прва Пучинијева опера, „Ле Вили“ (у слободном преводу Виле), доноси прозачни и невини лик Ане. Иако у овој једночинки није било простора да Пучини својом кичицом прецизније „ослика“ Анин лик, у њеној меланхоличној арији „*Se come voi riscina io fossi*“ упућеној букету незаборавног који држи у наручју већ се називају све особине Пучинијевих будућих јунакиња које из крхкости нагло помене став у јаке личности одлучне да се жртвују ради љубави.

У другој опери, „Едгар“, постоје два женска лика и то нежна и крхка Фиделиа са својом деликатношћу и као њена потпуна супротност ватрена и независна авантуристкиња Тиграна која са својим дивљим темпераментом и потпуно ђаволском нарави представља сушту супротност типичној Пучинијевој хероини. Сама радња опере као и ова два контрадикторна лика неодољиво подсећају на Бизеову оперу „Кармен“ и на два контрасна лика у њој, на Кармен и Микаелу.

У својој наредној опери Пучини је направио одлучујући заокрет у својој каријери. „Манон Леско“, представља његову прву зrelu оперу која га је винула у сам светски врх оперских композитора. Била је велика смелост узети исти сиже као што је то учинио Жил Масне 10 година пре њега, али Пучини је и у послу као и у животу имао одважан и неустрашив став и водио га је исти онај његов авантуристички дух због кога су му осим музике најважније ствари на свету биле безбројне љубавне авантуре, брзи аутомобили, чамци и лов. Није се плашио поређења са Маснеом говорећи: „Он је Манон доживео сасвим у француском стилу, са пудером и менуетима, а ја у италијанском маниру, препуну очајничке страсти...“ И заиста, страст је била та која је водила Манон кроз све њене авантуре, све до смрти у америчкој прерији где у последњој арији, иако исцрпљена и на самрти показује исту огромну страст за животом.

Има ли икога ко је одгледао оперу „Боџи“ а да се није одмах везао за боемску дружину која гладна и смрзнута преживљава веселе студентске дане у париском поткровљу? И да ли ико може да остане неосетљив на дивну арију *Si, mi chiamano Mimì* којој нам се мала везиља представља и отвара своју душу. И да ли икоме могу да остану суве очи кад се несрећна Мими у последњем чину опрашта од живота? Типичан Пучинијев начин да нас такне до дубине душе. Због толике сентименталности су га многи критичари осуђивали, а управо због тога га је публика волела и воли и данас.

„Са сценама мучења, покушајем силовања, убиством и самоубиством!!! Да ли би ико остао у публици до краја представе да одгледа ТАКО НЕШТО?!“ Тим аргументима су Ђулио Рикорди и Луиђи Илика засули композитора Алберта Франкетија и убедили га да одустане од права на оперу „Тоска“ која му је Илика продао. Франкети је пристао, вратио права и остао да живи на маргинама историје музике

помињан само по овој епизоди. Права истина је да су либретисти хтели да поврате ауторска права да би их препустили заинтересованом Ђакому Пучинију, звезди која је била у успону после метеорског успеха опере „Манон Леско“ и у први мах не баш претерано топло примљене опере „Боџи“. Њихова варка је успела, Пучини је преузео права и бацио се на посао. Комад Викториена Сардуа у пет чинова под називом „Тоска“ Пучинија је опчинио предходне године када га је видео на лондонској сцени у извођењу легендарне Саре Бернар која ју је са успехом играла преко 3000 пута пре него што је комад преточен у оперски либрето. Од свих његових јунакиња, Тоска је можда најцеловитија. Дијапазон емоција који јој је подарио маестро надмашује све остале. У истој жени, у току само једне једине ноћи, превире толико тога. Од првог чина кад уђе у храм као жена заљубљена у свог сликара Каварадосија и предана верница која побожно целива скулптуру Мадоне, преко мале љубавне свађе у којој му љубоморно пребацује што Мадона коју слика нема њене црне, него плаве очи, па до ужасног налета љубоморе коју Скарпија намерно потпирује лепезом грофице Атаванти. У другом чину интензитет њених емоција толико се проширује да је претвара у жену која је толико очајна да је спремна да постане издајник, па чак и да убије свог мучитеља само да би спасла вољеног човека. Све до самог краја, кад чини оно најгоре што једна верница може да учини - скоком са тврђаве одузима себи живот.

### *Од Далеког истока до Дивљег запада*

Упркос катастрофалном и незапамћеном неуспеху који је доживела на премијери у Театру Миланска скала, опера „Мадам Батерфлај“ већ читав један век одушевљава љубитеље опере широм света својом егзотичном мелодиозношћу. Без обзира на расу и боју коже, свако на овој планети се већ код улазне арије саживи са узбуђењем малене гејше Ђо-Ђо-сан, са њеном скоро детињастом појавом у првом чину кад као девојчица вади једно по једно сву своју имовину из џепова у рукавима. Све нас дирне и понесе са собом чувена арија у другом чину *Un bel di vedremo...* Сви смо некад некога чекали и замишљали тај сусрет баш тако исто како она чежњиво и потпуно пластично замишља долазак свог вољеног. Прво трачак дима који се назире из даљине, затим упловљавање брода у луку оглашено топовским ђулетом, па Пинкертоново пењањање уз брег и претварање из мале тачке коју види у даљини у човека, њеног човека, који ће је обасути загрљајима и нежним и страсним речима. („Боже, само да не умрем од среће...“ - каже Ђо-Ђо-сан на врхунцу арије). Цела слика пред нашим очима пропраћена је тако генијалном оркестарском градијацијом какву може написати само Пучини својим јединственим стилем. А на крају опере, у арији којом се она опрашта од свог јединчета молећи те плаве очи да запамте мајку коју никад више неће видети, нема ни најтврђег срца у сали које није дирнуто несрећном судбином мале Јапанке.

Радња опере „Девојка са запада“ смештена је у Калифорнији у време златне грознице. Као и увек, Пучини је приступио стварању новог дела веома студиозно. Прикупио је нов музички материјал, каубојске песме и индијанске успаванке и искористио их у дочаравању атмосфере. Био је то за њега један потпуно нови приступ опери, авантура која се дешава на Дивљем западу, стварање једног новог типа хероине каква се до тада није појављивао у његовим операма - жене која води салун и коцка се окружена искључиво грубим копачима злата, жене која носи панталоне и са пушком у руци спашава свог вољеног од разударене гомиле спремне да га линчује. Каква супротност нежној Мими, крхкој Батерфлај и страственој диви Тоски! А и сама сценографија представља је потпуно новину и сушту супротност сликању Париза, Нагасакија и Рима на сцени. Опера је у Америци доживела огроман успех, али без обзира на првобитни топао пријем од стране европске публике, њена популарност у Европи није била дугог века, па се са ове стране океана прилично ретко изводи.

Пучинијева опера „Турандот“, као својеврстан сценски спектакл потпуно одступа од његовог уобичајеног стила који је доследно пратио у току читаве дотадашње каријере. Први пут се композитор одлучује да у оперу убаци грандиозне ефекте и масовне сцене. Либрето сам по себи већ представља спој трагедије, комедије и гротескне бајке: принцеза Турандот ће се удати само за оног просиоца који одговори на њене три загонетке. Ако не буде знао макар и само један одговор, глава ће му бити одрубљена. Много је глава пало пре појаве Калафа, који ће одгонетнути загонетку. Да би сачувала живот вољеног господара, мала робинја Лиу одузима себи живот уз једну од најсуптилнијих арија оперске литературе. Пучинијеве хероине - Тоска, Мими, Манон, Батерфлај - понекад су промишљене, понекад осветљубиве, а понекад и хладне. Таква је и ледена принцеза Турандот. Насупрот ње је топла и верна Лиу чији лик је сам Пучини измислио и додао у драму, по неким тврдњама као спомен на његову несрећну служавку која је због љубоморе Пучинијеве супруге Елвире одузела себи живот. Пошто је обдукција утврдила да је несрећна девојка била девица, њена родбина је поднела тужбу и Елвира је осуђена на затвор. Пучини је извесном сумом новца успео да среди да оптужба буде повучена, али његов брак се никада више није опоравио од те ужасне епизоде. Постоје тврдње да је рекао да је сурова и неумољива тетка у опери „Сестра Анђелика“ лик који представља његову супругу Елвиру.

Можемо констатовати да је Ђакомо Пучини био последња громада италијанске оперске сцене на којој су се за скоро 400 година од када је почетком XVII века настала Фирентинска камерата измењале такве величине као што су били Монтеверди, Паизело, Росини, Белини и Верди. Но, у читавој овој

плејади, Пучинијево музичко писмо је било потпуно уникатно. Његова музика је имала јединствен печат који јој је дао његов страсни темперамент, богата оркестрација, хармонска и мелодијска инвентивност. А пре свега невероватан театарски осећај помоћу којег је ставио на сцену читаву галерију хероина обликујући их са толико љубави и посвећености да су нам се просто заувек урезале у памћење и свака од њих је оставила емотивни печат у нашој меморији. При помену њихових имена крај нас као сене не промичу само визуелне, него и емоционалне успомене на нежну умирућу Мими, одважну Тоску, ледену принцезу Турандот и љупку Батерфлај.

#### Литература

- Adami and Puccini 1931(2008): G. Adami and G.Puccini, *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, Kessinger Publishing Rare Reprints
- Ashbrook and Powers 1991.: W. Ashbrook and H. Powers, *Puccini's 'Turandot': the End of the Great Tradition*, (Princeton Studies in Opera) Princeton University Press
- Baragwanath 2011: N. Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini-Compositional Theory & Practice in Nineteenth Century Opera*, Bloomington, Indiana University Press
- Budden 2002: J. Budden, *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press
- Berger, William, *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*, Random House Digital
- Carner 1958: M. Carner, *Puccini: a Critical Biography*, Gerald Duckworth, London
- Dry 1905: W. Dry, *Giacomo Puccini*, London & New York: John Lane, 1905.
- Edwards 2003: J. and R Edwards , *Verdi & Puccini Heroines*, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford
- Fisher2004: D., Burton Fisher,*Puccini Companion: The Glorious Dozen*, Opera Journeys Publishing, Miami, Florida,
- Girardi 2000: M. Girardi: *Puccini: His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago
- Gombrih 1980: E.H. Gombrih, *Umetnost i njena istorija*, Nolit, Beograd
- Gross 1989: A.Gross“*Return of the native: Japan in Madama Butterfly/ Madama Butterfly in Japan*”, in: Cambridge Opera Journal, Cambridge, Cambridge University, Vol. 1, no. 2, Juli 1989.
- Legerman 1962.: D. Legerman, *A Treasury of Opera Librettos*, Doubleday&co, Garden city, New York
- Locke 2009: P. R. Locke, *Musical Exoticism*, Cambridge: Cambridge University Press
- Said 1977: E. Said, *Orientalism*, London: Penguin
- Specht 1933: Richard Specht, *Giacomo Puccini, The Man His Life His Work*, Alfred A. Knopf, New York
- Wilson 2007.: A. Wilson , *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press

Milica Stojadinović

### PUCCHINI HEROINE AS THE MAIN FEATURE OF HIS CREATION

#### *Summary*

With only five of his twelve operas how many wrote, Puccini for more than a century dominated the repertoire of opera houses of the world, from the smallest to the largest, which puts it on par with Mozart, Verdi, Wagner. His popularity was so great not only because of the excellent music and a great sense of orchestration, but because of the very specific ways in which Puccini's dramaturgical treatment of its main protagonists. Especial affinity had to perfectly nuanced creation of heroin. It was the heroine of his main feature of the whole of his work. As the opera art is a synthesis of two arts- drama and music, it is the essay that analyzes the main female characters simultaneously analyzing the dramaturgical and musical resources which the composer used and which aims to reach more general conclusions about the emotional aspect of his heroine in a significant creative work by Giacomo Puccini.

**Key words:** Puccini, Heroines, Opera

Gordana Manojlović-Kovačević  
JU Škola za osnovno muzičko obrazovanje  
Istočno Novo Sarajevo

## ARIJE JULIJE IZ OPERA *KAPULETI I MONTEKI* VINČENCA BELINIJA I *ROMEO I JULIJA* ŠARLA GUNOA

**Apstrakt:** Dramsko delo *Romeo i Julija* predstavlja stalnu inspiraciju za kompozitore raznih muzičko-scenskih formi, počev od opera i baleta iz 19.veka, pa sve do mjuzikla iz 21.veka. U radu se analitički pristupa arijama Julije *Oh quante volte* i *Morte io non temo* iz opere *Kapuleti i Monteki*, Vinčenca Belinija, kao i arijama *Je veux vivre* i *Amour, ranime mon courage*, istoimenog lika iz opere *Romeo i Julija*, Šarla Gunoa. Pored same analize arija, lik Julije, njene reakcije i osećanja, biće detaljnije opisani. Takođe, u uvodnom delu rada biće dat kratak osvrt na *Romeo i Juliju* kao tragediju, kao i na opšti odnos muzike i književnosti.

**Cljučne reči:** opera, arija, Romeo i Julija, analiza

*English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver or the headache. . . . The merest schoolgirl when she falls in love has Shakespeare or Keats to speak her mind for her, but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry.*

—Virginia Woolf, "On Being Ill"

### *Muzika i književnost*

Muzika i književnost su dve grane umetnosti koje se prirodno nadovezuju jedna na drugu ili zajedno čine umetnička dela višeg reda. Oba tipa umetnosti imaju svoj tekst (literarni i notni) i imaju, prema Dejanu Despiću (Despić 2013: 30), „dosta podudarnosti, kako u pojavama, tako i u odgovarajućoj terminologiji. Muzika ima ne samo (...) sopstveni jezik, nego i brojne njegove elemente bliske elementima književnog (...) jezika. Misao, rečenica, motiv, tema, pa i interpunkcija, sintaksa, koncepcija, dramaturgija – sve su to izrazi koji se vrlo često primenjuju i kad je reč o delima muzičke umetnosti; i pri tom se radi o vrlo bliskom, srodnom značenju u odnosu na njihov književni smisao (...)“.

Književna dramska dela služe kao inspiracija i oslonac za stvaranje srodnog muzičko-scenskog oblika kao što je opera. Kroz istoriju se dešavalo da se literarni tekst zapostavi i stavi u drugi plan, kako bi do izražaja došla pevačka tehnika i bravure operskih solista ili, kao što je slučaj kod Belinija (Vincenzo Bellini), da se da prednost glavnoj melodijskoj liniji u odnosu na smisao teksta. U istoriji muzike je dolazilo i do obrnutog slučaja: da se muzika stavi u službu teksta. Uobičajena je kompozitorska praksa da se književni tekst u muzici tretira silabično u slučaju kada je akcentat na onome što solista peva, a da se tekst tretira melizmatično kada se slušaocu/gledaocu skreće pažnja na to kako solista peva.

### *Romeo i Julija* Vilijema Šekspira

Jedna od najpoznatijih ljubavnih priča, tragedija *Romeo i Julija* (Romeo and Juliet), nastala je u prvom razdoblju Šekspirovog (William Shakespeare) stvaralaštva. Prvo kvarto-izdanje (Q1) ovog dramskog dela je štampano 1597, dok je drugo (Q2) izašlo 1599. Premijerno scensko izvođenje se dogodilo 1596. ili 1597. godine<sup>1</sup>. Drama se sastoji iz pet činova u kojoj su prikazane okolnosti tragične smrti mladog zaljubljenog para, inače potomaka dveju zavađenih porodica.

Prema Svetozaru Koljeviću (Koljević 1981: 37-38), delo *Romeo i Julija* „predstavlja poseban „ljubavni slučaj“ u Šekspirovom stvaralaštvu. (...) Više nego tiha sreća i ispunjenje, njihova ljubav je eksplozija koja bi sve da digne u vazduh. (...) Jer ljubav ovih mladih iz Verone nije tragična samo zbog onog što se dešava u Veroni i između njihovih porodica. Ona u sebi nosi tragičku klicu jer je tolika da joj je svet premalen, jer bi iz života da se uzdigne iznad njega. Sve je u *Romeo i Juliji*, odnosno u njihovoj ljubavi, u znaku osećanja beskraja. (...) Sve se tu, idealno, dešava samo jednom i prvi put.“

### *Romeo i Julija* kao inspiracija

Legenda o ljubavnicima iz Verone datira mnogo ranije od ove tragedije. Dante Aligijeri (D. Alighieri), u svom delu *Božanstvena komedija* (La divina commedia), u šestom pevanju tokom prolaska kroz čistilište pominje

<sup>1</sup> sr.m.wikipedia.org/sr/Ромео\_и\_Јулија 8.6.2015.



„Montekije i Kapulete u tugu utonile“. Sem njega, Điolamo dela Korte (Girolamo della Corte) u svojoj *Istoriji Verone* (Historia di Verona), štampanoj u periodu od 1594. do 1596. iznosi priču o nesrećnim ljubavnicima kao istorijski događaj koji se desio tačno godine 1303. Ipak, postoje sumnje da je priča izmišljena, jer još Ksenofont iz Efesa pominje devojku koja se neželjenog venčanja oslobađa uspravljajućim napitkom<sup>2</sup>.

Dramsko delo o nesrećnoj ljubavi dvoje mladih i danas predstavlja stalnu inspiraciju za scensku i muzičko-scensku obradu. Nesrećna sudbina zaljubljenog para vekovima je neiscrpan izvor za različite vidove umetničkih adaptacija, čak i pre Šekspirovog vremena. Glavnim likovima se daju različita imena ali je suština ista: dvoje mladih koji potiču iz suprotstavljenih porodica se zaljubljuju jedno i drugo i pokušavaju da sačuvaju svoju ljubav bez obzira na protivljenja od strane roditelja. Sledom nesrećnih okolnosti tragično gube svoje živote, ali njihova ljubav ostaje sivevremena.

Ova tragedija je prepuna kontrasta i kao takva, predstavlja dobru podlogu za muzičko-scensko delo kao što je opera. Sa jedne strane postoje mržnja i neprijateljstvo između dve porodice – Montagi i Kapuleti, koje obeležava prilike u Veroni. Nasuprot mržnji stoji velika, bezvremena i zabranjena ljubav između Romea i Julije, potomaka ove dve porodice. Njihova ljubav cveta po noći, dok njihovi roditelji deluju po danu. Dva glavna lika, Romeo i Julija, takođe su međusobno kontrastni: dok Romeo podstiče na akciju i pokreće radnju, Julijin tragični lik je osmišljen tako da ona nije u mogućnosti da donosi samostalno odluke o svom životu. Zbog toga, ona bira suptilniji, mirniji pristup, podržava Romea i u tišini čini sve što je moguće da sačuva njihovu ljubav, iako zbog niza nesrećnih okolnosti njih dvoje završavaju tragično.

Povodom tragičnosti, ne samo Julijinog lika, već i velikog broja ženskih likova u mnogim operama, „u delu *Opera, ili poništavanje žena*, Ketrin Klement (Catherine Clement) iznosi mišljenje da žene bivaju ubijene zapletima opera u kojima učestvuju, tako da će njihova opasna energija postati neškodljiva kada je smrt preuzme. Muški posmatrač, sa svog mesta u publici, može tako zuriti i u ove žene, i u njihov poraz: utešna rasonoda. Značajna kritika Klementine teze, međutim, dolazi upravo od takvog muškog ljubitelja opere, Pola Robinsona (Paul Robinson), koji je istakao da je, fokusirajući se na fatalni poraz žena koji karakteriše operске zaplete Klement zanemarila njihov trijumf: zvuk njihovih pevajućih glasova. Ovaj zvuk je (kako on navodi) nepokoriv; ne mogu ga pokriti orkestri, muški pevači, ili, naposljetku, ubojiti zapleti. Robinson čuje operu na način koji nema ništa sa događajima koje njen libreto oslikava; on je čuje kao čulnu teksturu i preusmerava našu pažnju sa operskog predstavljanja dramske ranje ka jednom aspektu njenog muzičkog tela. Njegova poenta je u tome da se teži da žene (iako bi mogao govoriti o bilo kom operskom liku bez obzira na prikazani ili stvarni pol) budu tumačene onako kako su predstavljene u zapletima: ono što se zanemaruje je njihov glas, kako je taj glas oslikan, kako počinje da deluje – naposljetku, kako se ovaj neporaženi glas obraća preko poražavajućeg zapleta.“ (Abbate 1991: ix)

### *Opera Kapuleti i Monteki Vinćenca Belinija*

Italijanska opera dvadesetih i tridesetih godina 18. veka je verovala u transparentnost melodije – uverenje da određene dobro poznate melodijske figure mogu prizvati vidljivo prisustvo fiktivnog bića, a možda čak stvoriti i stvarnost u kojoj bi likovi i posmatrači reagovali na iste emotivne i čulne stimulacije. (Smart 2004: 70).

Prema Meri En Smart (Mary Ann Smart), italijanska opera ranog XIX veka se razmeće posebno razvijenim muzičkim jezikom bola, koji je uglavnom zasnovan na konvencionalnim melodijskim i ritmičkim obrascima, koji podražavaju stvarne zvukove koje proizvodi telo koje pati: uzdahe, jecaje, stenjanje i drhtaje... (Smart 2004: 69).

Kompozitori Rosini (Rossini) i Doniceti (Donizetti) su postavili reči kao što su: „gemito“ (stenjanje), „lagrime“ (suze), ili „pianto“ (lament), kao onomatopeične melodijske figure. Najzanimljivije ispoljavanje ovog onomatopeičnog jezika, u smislu izvođenja i otelovljenja javlja se u operama Vinćenca Belinija. Belinijeva muzika je drugačija od muzike njegovih savremenika po svojim zastranjivanjima i odsustvima: izrazio poštovanje za reči i poetske nijanse znači da se vokalno isticanje i atletska virtuoznost potpuno izbegavaju ili podređuju zahtevima drame; standardni oblik dvodelne arije je oslabljen ili rastočen kako bi oslikao poetski sadržaj, a (kao posledica toga) muzička atmosfera postaje daleko važnija nego oštro izgravirani sukobi ili impuls zapleta. Takođe, Belinijeve opere, a posebno rana dela, su zasićeni uzdišućim figurama: kratkim, veoma konvencionalnim melodijskim modelima korišćenim za oponašanje tela koje trpi fizičku ili duševnu bol. (Smart 2004: 69)

Opera *Kapuleti i Monteki* (I Capuleti e i Montecchi) Vinćenca Belinija je opera u dva čina koja je nastala 1830. godine. Libretist je Felice Romani (Felice Romani), a premijerno izvođenje se dogodilo 11. 3. 1830. godine. Opera se oslanja na italijansku verziju tragedije koju je napisao Luiđi Ševola (Luigi Scevola) 1818. godine. Njenu muzičku građu kompozitor crpi iz svoje prethodne opera „Zaira“, koja je bila promašaj od same premijere.

### *Oh quante volte*

Julija ovu ariju iznosi u četvrtoj sceni petog čina. Radnja je smeštena u Julijinoj sobi. Tematski materijal se crpi iz romanse iz Belinijeve opere *Adelson e Salvini*.

<sup>2</sup> sr.m.wikipedia.org/sr/Ромео\_и\_Јулија 8.6.2015.

Arija ima varirano-strofičnu formu i sastoji se iz dve strofe. Prva strofa ima strukturu rečenice sa spoljašnjim proširenjem u kojem dolazi do prelaska u B-dur, paralelni tonalitet u odnosu na osnovni tonalitet arije, g-mol. Između strofa se nalazi kraći prelaz u kojem je izvršen prelazak u g-mol. Druga strofa razrađuje tematski materijal iz prve strofe sa novim tekstom. Glavna melodija je blago ornamentirana, ali i dalje prepoznatljiva, a struktura druge strofe je rečenica sa unutrašnjim proširenjem. Karakterističan je sam završetak, odnosno kraj proširenja na podlozi dominante u kojem orkestar ima general-pauzu i sve staje osim Julije (soprana), koja peva solističku kadencu. Ta kadenca koja predstavlja vrhunac u ariji, kako melodijski, tako i psihološki. U tom momentu Julija dostiže vrhunac očajanja i ispušta *muzikalizovani*<sup>3</sup> krik nemoći (slika 1). U ovom trenutku je tekst doslovno ukinut kako bi ženski glas u potpunosti ovladao prostorom i vremenom slušaoca/gledaoca.

Melodija je karakteristična po dugoj frazi, sekundno-silaznom melodijskom pokretu, kao i punktiranom ritmu kombinovanom sa triolama. Sva ta sredstva formiraju sliku Julije kao nežne i nesrećne devojke, nemoćne da išta promeni u svom okruženju i životu. Harmonska sredstva u službi ekspresivnosti se koriste na „stariji“ način: nemir i nespokoj se prikazuje preko disonantnih intervala, hromatikom i vantonalnim dominantama za lestvične stupnjeve. Nakon Julijinog vrhunca očajanja, sledi smirenje, vraćanje Julijine melodije u niži registar, usporavanje melodije (notne vrednosti produžene koronama) i završetak.

Slika 1: Julijina završna kadenca

#### *Morte io non temo*

Arija *Morte io non temo* se dešava u drugoj sceni drugog čina. Za nju se može reći da je prilično nestandardna jer u njenom toku dolazi do pokretanja radnje i rečitativnih dijaloga, kao i nastupa hora, što je netipično za karakteristike arije u kojoj su vreme i radnja *zaustavljeni*. Pokretanje radnje nameće strukturu arije, tako da se može uočiti dvodelnost u pogledu tematskog materijala i forme.

Radnja arije počinje u momentu nakon Lorencovog predloga Juliji da popije napitak od kojeg će biti prividno mrtva. U prvom rečitativnom delu, koji čini dijalog između Lorenca i Julije, Lorenzo je pita da li ima poverenja u njega i hrabrosti. Julijin odgovor jeste da se ne boji smrti, ali da se plaši da napitak neće delovati. Nakon dijaloga Julija peva prvi deo arije (slika 2), koji ima formu rečenice u A-duru. Tematski materijal prvog dela arije se odlikuje ostrim punktiranim ritmom koji je "ublažen" triolama u legato-artikulaciji, sekundno-uzlaznom melodijom, kao i jednostavnim harmonskim jezikom.

<sup>3</sup> Prema Mišelu Poazi, razlikuju se dve vrste krika: *čist* krik – van domašaja reči, na koji nije ukazano muzičkom notacijom, i *muzikalizovan* (*musicalised*) ili *melodijski* (*melodic*) krik, koji se javlja u okviru muzičkog i/ili verbalnog diskursa (Poizat 1992: 76)

Sledi rečitativni dijalog između Julije i Lorenca, u kojem Lorenzo ubeđuje Juliju da mu veruje, da ga poslušati i da će biti zadovoljna konačnim ishodom, nakon čega Julija peva da se plaši da se neće probuditi. U pevanom delu se varira tematski materijal iz prethodnog pevanog dela.

U novom dijalogu dolazi do pokretanja toka radnje. Lorenzo najavljuje dolazak Julijinog oca, nakon čega ona ispija napitak govoreći da će rado izabrati eventualnu smrt koja će je odvojiti od surovog oca.

Tematsko težište se menja u toku nove, treće scene dolaskom Julijinog oca. Julijin otac je surov i u ovom momentu bezosećajan. On joj oštro naređuje da se odmori kako bi sledećeg dana mogla da se uda za nametnutog joj verenika. Nakon nastupa Julijinog oca, u radnju se uključuje hor koji ga savetuje da joj se obrati blažim tonom. On ih ne sluša i šalje Juliju u sobu. Na nju je počeo da deluje napitak, tako da ona počinje da moli oca za zagrljaj i oproštaj. Na tom mestu počinje treći deo Julijine arije, koji ima strukturu dve rečenice i novi tematski materijal, koji je donekle sličan ali ne i srodan tematskom materijalu iz prethodna dva dela arije.

Sledi novi deo u kojem napitak sve jače deluje na Juliju, što za posledicu ima njene sve intenzivnije molbe za očev oproštaj. Treći deo arije se doslovno ponavlja, nakon čega se scena završava Julijinom porazom – ona odlazi bez očevog oprostaja i bez ikakvog nagoveštaja roditeljske ljubavi.

Pored pokretanja radnje, u ovoj ariji je interesantno tonalno jedinstvo – od početka do kraja je u A-duru, bez obzira na sve borbe koje se u njenom toku vode, kako Julijine unutrašnje, tako i borbe svih prisutnih sa Julijinim ocem. Ipak, potresna i dramatična radnja nameće strukturu arije koja je „iskidana“ dijalogizima, rečitativima i nastupima hora.

The image shows a musical score for the beginning of an aria. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes: "Morte io non temo il sa - i, sempre la chie - si a te..... sì." The bottom system has a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) in the same key and time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and some chords. There are some markings like '1' and '2' under the piano part, possibly indicating fingerings or measures.

Slika 2: Početak arije

### Opera Romeo i Julija Šarla Gunoa

Opera *Romeo i Julija* (Romeo et Juliette) Šarla Gunoa (Charles Gounod), koja je inspirisana Šekspirovom tragedijom, sastavljena je iz pet činova. Premijerno je izvedena 27. 4. 1867 u Parizu. Libreto prati tok iz Šekspirove drame, na momente čak doslovno, ali je na francuskom jeziku. Libretisti su Žil Babier (Jules Barbieri) i Mišel Kare (Michel Carré).

#### *Je veux vivre*

Ova arija, takođe poznata i pod nazivom *Julijin valcer*, ima varirano-strofičnu formu. Nakon orkestarskog uvoda, sopranska deonica počinje muzikalizovanim vriskom, u vidu hromatskog niza naniže, od (skoro) gornje granice sopranskog opsega, tona c<sup>3</sup>, odnosno „visokog c“. Na strukturanom planu, taj hromatski niz predstavlja uvod. Osnovni tonalitet arije je F-dur. Prvi deo, odnosno prva strofa (slika 3) se sastoji iz dva muzička perioda u kojima se tematski materijal izlaže na isti način, sa istim literarnim tekstom, ali sa melodijski variranom završnom kadencom.

Druga strofa ima drugačiji tematski materijal i novi tonalitet – a-mol. Njena struktura je period sa spoljašnjim proširenjem. U ovoj strofi su karakteristični oktavni skokovi u Julijinoj deonici, čime se postiže efekat njenog bezbrižnog skakutanja i plesanja u sobi. Iako se radi o novom odseku i tonalitetu, tematsko objedinjenje prve i druge strofe se postiže pomoću homofone fakture koja se odlikuje melodijom u sopranskoj deonici i orkestarskom akordskom pratnjom koja se dosledno sprovodi u delimično razloženim akordima (osnovni ton u basu na prvoj dobi i „ostatak“ akorda, kompaktan na drugoj i trećoj dobi), sa pulsacijom valcera – gde je akcenat na prvoj dobi u trodelnom taktu. Proširenje služi za povratak u F-dur i pripremu nove pojave prve strofe, ali istovremeno je to momenat u kojem do izražaja dolazi lepota glasa i tehnika soprana soliste (Julije). Nova pojava druge strofe se izlaže bez ikakvih promena.

Treća strofa, koja ima strukturu perioda, predstavlja svojevrsno „smirenje“. Tempo je nešto sporiji, a akordska pratnja je organizovana u potpuno razloženim akordima. Harmonski jezik, koji je bio prilično

jednostavan, u trećoj strofi postaje obogaćen vantomalnim dominantama, kao i njihovim zamenicama, s tim što je tonalna osnova F-dur. U ovoj strofi Juliju stižu umor i pospanost, pa je zbog toga tempo sporiji (ne previše, da se ne bi izgubila pulsacija karakteristična za valcer), ali je i karakter promenjen.

Poslednji odsek arije (koji se može nazvati *Coda*) se sastoji iz nekoliko, kadencom nezaokruženih fraza, koji je ponovo u tempu sa početka. Tekst koji Julija izlaže potiče iz prve strofe, ali je nepotpun i ima drugačiju melodiju. Ovaj odsek obiluje koloraturama, koje u jednom momentu dostižu ton d<sup>3</sup>, tako da ponovo do izražaja dolazi virtuozičnost i dobra pevačka tehnika soliste. Nakon kadence sledi orkestarski završetak u kojem se izlaže sada već prepoznatljiva vodeća melodija iz prve strofe, čime se uočava i „podcrtava“ jedinstvo tematskog materijala.

Arija je tonalno i formalno zaokružena, bez modulacija u udaljene tonalitete, osim istupanja u a-mol u drugoj strofi, što slušaocu u celini stvara sliku o Julijinom neopterećenošću problemima, i o njenom mladom i zdravom duhu. Julijin graciozni i živahni valcer „oživljava“ Juliju kao bezbrižnu devojčicu koja se u svojoj sobi opire ideji o udaji i peva o tome kako želi da živi „punim plućima“ i da ceni život i slobodu kao svoje blago. Brzim tempom je prikazan mladi, razdragani karakter, po malo hirovit, a isprekidanom melodijom sa predudarima je prikazana hirovitost deteta i šarm devojke. Naravno, Julijino opiranje roditeljskim zahtevima se dešava isključivo u prisustvu dadilje, dok pred roditeljima nema pravo na svoj izbor, stav i mišljenje.

Slika 3: Početak strofe

#### *Amour, ranime mon courage*

Arija iz četvrtog čina, poznata i pod nazivom *Poison aria* se dešava u trenutku neposredno pre Julijinom ispijanja napitka koji će je prividno učiniti mrtvom. Radnja se, kao i u Šekspirovoj drami dešava u Julijinoj sobi, gde je ona sama, preplašena i moli ljubav da je ohrabri, odnosno, kako naziv arije govori, „da joj oživi hrabrost“. Samim dodavanjem elemenata fantastike u momentima kada se Juliji pričinjava da vidi Tibaltovo duh i neke čudne senke, kao prikazivanjem Julijine unutrašnje borbe, pojačava se efekat jezivog i kod gledaoca izaziva osećaj straha. Zbog takvog postupka, gledaocu se nameće zaključak da je kompozitorova namera bila da se time dodatno intenzivira dramski efekat, ali i anticipira tragični završetak oba glavna lika.

U rečitativu koji prethodi ariji, Julija pokazuje sumnje, strah ali i odlučnost da istraje u svojoj nameri.

Arija ima umeren tempo, a punktirani ritam na početku Julijinih nastupa (slika 4) ukazuje na odlučan karakter i ona u tom momentu bodri samu sebe da istraje do kraja u svojoj odluci. Struktura je po malo neobična: strofu čine dve rečenice, koje su tonalno stabilne (pretežno B-dur), i koje oslikavaju devojku koja se uzignute glave sprema na veoma smeo čin. Nakon strofe, sledi rečitativni deo u kojem Juliju strah potpuno obuzima i to do

te mere da joj se priviđa duh ubijenog Tibalta i senka iza obližnjeg groba. U ovom delu se i harmonija menja: umanjeni septakordi koji ostaju bez adekvatnog razrešenja, hromatski pasaži u instrumentalnoj deonici prikazuju Julijinu unutrašnju borbu i strah od konačnog ishoda. Pred kraj rečitativnog dela, Julija samu sebe ubeđuje da nema nikakvih prikaza oko nje, čime se uvodi repriza prvog dela arije. Repriza prve strofe služi da prikaže i potvrdi Julijinu konačnu odlučnost u biranju prividne ali i eventualne smrti umesto nasilne udaje za Parisa što na kraju arije rezultira njenim ispijanjem otrova.

Za razliku od prethodno opisanih arija, *Amour, ranime mon courage* se direktno oslanja na Šekspirov tekst, tačnije na Julijin monolog iz treće scene četvrtog čina. Tekst je preveden na francuski, a do ponavljanja jednog dela monologa je došlo u cilju zaokruženja forme. Sam naziv arije, istovremeno i prvi stih, preuzet je iz prethodne scene (četvrti čin, druga scena), u momentu Julijinog opraštanja sa Lorencom, nakon što joj je dao napitak, kada ona izgovara tekst *O, ljubavi, daj mi moći, a ljubav će mi, da izdržim – pomoći* (Šekspir 1995: 1131).

Moderato ben risoluto. (♩ = 84)

A - mour ra - ni - me mon cou -  
O love, re - vive my fond de -

ra - ge, Et de mon cœur chas - se l'ef -  
vo - tion, And from my heart ban - ish dis -

froi! Hé - si - ter, c'est te faire ou -  
may! Now to doubt, that were to dis -

Slika 4: Početak strofe

#### Zaključak

Belinijeva opera, koja je nastala 37 godina pre Gunoove, se odlikuje strožijom strukturom, jasnijim granicama između odseka i harmonskim jezikom klasicizma. Belinijeva Julija je od svoje prve pojave nesrećan i ozbiljan lik, te je kompozitor uglavnom prikazuje kao takvu.

Gunoova Julija prolazi kroz sve emotivne faze koje je prošla i kod Šekspira – od razigrane devojčice, do ozbiljne i uzvišene tragične heroine. Guno slobodnije tretira oblik, jer je dao puno prostora Julijinoj unutrašnjoj borbi, pa su tome podređeni harmonija (koja ima romantičarske karakteristike) i oblik.

Oba kompozitora strukturu podređuju radnji i Julijinom trenutnom duševnom stanju. U trenucima kada je obuzimaju strah ili nemir, sa pevanja se prelazi se na rečitativ (Belini), a sa rečenica i perioda na fragmentarnu strukturu. Isto tako, harmonska sredstva koja oba kompozitora primenjuju su podređena Julijinim raspoloženjima. U momentima kada je radosna, mirna ili pomirena sa sudbinom, odseci imaju tonalnu stabilnost, skoro pa potpuno odsustvo bilo kakvih vantonalnih akorada, ali u trenucima straha, nemira, pa čak i umora (u *Julijinom valceru*), dolazi do promena tonaliteta, upotrebe vantonalnih dominantni, ili nizova septakorada bez razrešenja. Ritam vodeće melodije je takođe bitna komponenta u stvaranju Julijinog lika i njenih osećanja. Kompozitori se služe oštrinom punktiranog ritma u momentu kada ona pokazuje hrabrost i odlučnost, što se naročito može primetiti u arijama kada Julija ispija otrov. Belini se, u svojim arijama koje se odlikuju dugim, *raspevanim* frazama više služi triolama kada predstavlja tugu ili neki vid sentimentalnosti, dok je Guno u arijama izbegao prikazivanje takvih osećanja i usmerio se ka dečjoj razdraganosti i hrabrosti, bilo da je stvarna ili prividna.

Interesantan je način na koji su kompozitori pristupili prikazivanju potresne scene ispijanja otrova. Belini svoju Juliju okružuje ljudima koji joj pružaju podršku. Izuzetak čini njen otac koji je hladan prema njoj i ne pruža joj ni malo očinske ljubavi. Upravo u tom momentu Julija shvata da je sama u svojoj nesreći i da jedino sama sebi može da pomogne. To je prelomni trenutak za Juliju i upravo tada, ona naglo, u jednom pokretu, kako bi preduhitrila strah, ispija taj napitak. Ipak, na tom mestu nije kraj arije. Gledaoci mogu da vide i dejstvo tog napitka na Juliju, kao i surovost i hladnoću njenog oca. Belini je veći akcenat stavio na povod za ispijanje otrova u vidu potpunog manjkanja roditeljske ljubavi i podrške, koju Julija dobija od strane Lorenca. Manje pažnje je posvećeno samom uzimanju otrova.

Guno je svoju Juliju izolovao od drugih ljudi i ostavio je da se sama bori sa svojim strahovima, što je dovodi skoro do granice gubljenja zdravog razuma. U ovom slučaju nju nema ko da ohrabri, niti da ubedi u ispravnost odluke. Ona je sama i ima čitavu noć da odluči šta će da uradi. Za razliku od Belinijeve arije u kojoj Julija brzo mora da popije otrov i uz sebe ima Lorenca da je ohrabri, Gunoova Julija mora samu sebe da ohrabri i sama sebi dokaže da je dovoljno odvažna da se na jedinstven način, delovanjem, a ne rečima, usprotivi roditeljskim zahtevima i učini ono što je neophodno. Na taj način se bori za svoju sreću, do koje ipak ne stiže, nizom nesrećnih okolnosti.

Literatura:

Abbate 1991: C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey: Princeton University Press.

Despić 2013: D. Despić, *Muzička umjetnost*, Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Ilić 2007: I. Ilić, *Fatalna žena. Reprzentacije roda na operskoj sceni*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Koljević 1981: S. Koljević, *Šekspir, tragičar*, Sarajevo: Svjetlost.

Poizat 1992: M. Poizat, *The Angels Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Smart 2004: M. A. Smart, *Mimomania – Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera (California Studies in 19th Century Music)*, Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Šekspir 1995: V. Šekspir, *Sabrana dela*, Beograd: NIU Službeni list SRJ, Dosije

Internet:

[sr.m.wikipedia.org/sr/Ромео\\_и\\_Јулија](http://sr.m.wikipedia.org/sr/Ромео_и_Јулија), datum pristupa 8.6.2015.

Gordana Manojlović-Kovačević

#### JULIET'S ARIAS FROM VINCENZO BELLINI'S OPERA *THE CAPULETS AND THE MONTAGUES* AND CHARLES GOUNOD'S OPERA *ROMEO AND JULIET*

##### *Summary*

The drama *Romeo and Juliet* presents a constant inspiration for the composers of various musical.scenic forms, starting from the operas and ballets from the 19th century to the musical in 21st century. The paper gives an analytical approach to the Julia's arias *Oh quante volte* and *Morte io non temo* from Vincenzo Bellini's opera *The Capulets and the Montagues* and to the same character's arias *Je veux vivre* and *Amour, ranime mon courage* from Charles Gounod's opera *Romeo and Juliet*. Besides the analysis of the arias, a more detailed description of Juliet, her reaction and feelings is given. Also, the introductory chapters of the paper gives a brief insight into *Romeo and Juliet* as a tragedy as well as into the general relation between music and literature.

**Key words:** opera, aria, Romeo and Juliette, analysis

## KRITIČKO MIŠLJENJE O UTICAJU KNJIŽEVNOSTI NA INSTRUMENTALNE KOMPOZICIJE PROGRAMSKOG KARAKTERA U ROMANTIZMU

**Apstrakt:** Instrumentalna programska muzika doživela je svoju najveću ekspanziju u XIX veku. Njena istorija u specifičnom smislu počinje stvaralaštvom onih romantičara koji su zagovarali usku povezanost muzičke i književne invencije. Vrlo značajna uloga književnosti u kulturnoj svesti epohe, uslov je takvog razvoja. Literarnost važnih delova duhovnog života zahvata i muziku, sa namerom da prožimanje proizvede poseban kumulativni učinak.

U Nemačkoj su značajni predstavnici ovog perioda svakako bili Mendelson, Šuman i Brahms. Njihovo stvaralaštvo je zanimljivo i zbog toga što su sva trojica imala prisan odnos prema književnosti, a Mendelson i Šuman napisali su i niz uvertita u kojima je naglašena pesnička snaga. Šuman je, pored toga i u pojedinim klavirskim kompozicijama pokazivao poetsku snagu svoje inspiracije, sa manje ili više prikrivenim aluzijama na pripovedačka dela nemačkih romantičara.

Može se zaključiti da je unutrašnja potreba narativne partiture u tome da književne prizore ilustruje tonskim bojama što intenzivnije, odnosno da orkestru poveri pričanje, između ostalog i uz pomoć instrumenata koji izazivaju jasne asocijacije, podsećajući na životna stanja u kojima se pojavljuje muzika ili neka vrsta zvukovnosti.

**Ključne reči:** romantizam, književnost, kompozicija, program

### *Instrumentalna programska muzika*

Instrumentalna programska muzika bazirana na značajnim književnim delima, doživela je svoju najveću ekspanziju u XIX veku, u doba romantizma. Međutim, istoričari muzike će svakako primetiti da se ideja o programskoj muzici prepoznaje još u kompozicijama XVII i XVIII veka. U ovom periodu ona je bila skromna i svodila se uglavnom na pokušaje tonskog „slikanja” poznatih prizora iz književnih dela. Tako je nemački kompozitor Johan Kuhnau, jedan od starijih Bahovih savremenika, 1700. godine objavio šest sonata u kojima je oslikao prizore iz Biblije. U njima je, između ostalog, prikazao borbu Davida i Golijata koristeći izrazito uzburkane pasaže, ali se pri tom nije bitno udaljio od muzičkog pisma u živim odlomcima tokatnog stila.

Ovi rani primeri programske muzike zanimljivi su sa teorijskog gledišta. Stara težnja za muzičkom mimezom nametnula je, verovatno od prvog trenutka, neizbežne nedoumice koje se odnose na granice muzičkog izraza. Ko ne obrati pažnju na opisni tekst iznad Kuhneovog notnog teksta, zaključice da se muzikom izražava jačina nekog događaja, ali da li se radi o određenom biblijskom prizoru ili je možda u pitanju oluja u prirodi, nije moguće odrediti. To je problematika koja će ostati aktuelna dokle god bude muzičkih pokušaja prikazivanja književnog ili ličnog doživljaja. Iz tog razloga, više opreza i mere bilo je u kompozicijama XVIII veka koje mimetičke motive nisu tražile u nekom konkretnom književnom delu, već su se zadovoljavale nekom vrstom jednostavne imitacije, srodnoj jezičkoj onomatopeji. Zvučno izražavanje oluje i drugih prirodnih pojava može se naći u Vivaldijevim koncertima i u muzici francuskih i italijanskih klavsenista XVII i XVIII veka, koji su posebno voleli da oslikavaju pevanje ptica (Couperin, Rameau...), što nalazimo i kod, recimo, Betovena u njegovoj VI simfoniji (1808.).

Moglo bi se reći da je sve ovo bio uvod u programsku muziku. Njena istorija u specifičnom smislu počinje stvaralaštvom onih romantičara koji su zagovarali usku povezanost muzičke i književne invencije.

### *Književnost i instrumentalna programska muzika*

Vrlo značajna uloga književnosti u kulturnoj svesti epohe, uslov je uske povezanosti muzičke i književne invencije. Treba imati u vidu da je jedno od primarnih obeležja građanske kulture XIX veka stvaranje šire čitalačke publike u modernom smislu, praćeno odgovarajućom publicističkom delatnošću u novinama i časopisima, posebno na polju književne i muzičke kulture. Literarnost važnih delova duhovnog života zahvata i muziku, sa namerom da prožimanje proizvede poseban kumulativan učinak. Književno obrazovan slušalac naći će i u delima apsolutne muzike, u simfonijama ili u klavirskim ciklusima, svojevrsnu potvrdu onoga što je pročitao u delima Šekspira, Getea, Bajrona ili Šilera.

Carl Dahlhaus je u pravu kada tvrdi da je programska muzika poštovanje razdoblja u kojem su iskustvo i gledište kulturno merodavnih slojeva uveliko obeleženi poznavanjem književnih tekstova i kritičkih rasprava. Utemeljena je i teza da je apsolutna muzika, koja se sasvim udaljila od ranijih funkcija zabavna ili feudalno reprezentativna, u prisnom odnosu prema književnosti otkrila nove, izazovne mogućnosti. Međutim, mnogo je

manje uverljiva Dahlhausova tvrdnja da sklonost prema programskoj muzici u stvari ukazuje na nesigurnost kod zagovornika „čiste” instrumentalne muzike, jer je činjenica da se u periodu procvata programske simfonijske literature primećuje jasno odvajanje umetničkih smerova: nasuprot težnji prema literarizaciji muzičkih dela nalazi se veliki broj dela u kojima nema nimalo sklonosti prema nekom programu ili koja se približavaju nekoj vanmuzičkoj predstavi samo uopšteno, kao što se to ponekad manifestovalo i u delima bečkih klasičara.

Može se navesti veliki broj primera koji potvrđuju da simfonijske pesme, znači programske kompozicije, u periodu Berlioz i Lista nisu poljuljale položaj simfonije. U Nemačkoj su najistaknutiji primeri Mendelson, Šuman i Brams. Njihovo stvaralaštvo je zanimljivo i u kontekstu toga što su sva trojica imala prisan odnos prema književnosti, a Mendelson i Šuman napisali su i niz uvertira (npr. Mendelson - San letnje noći, Šuman - Faust i td.) u kojima je naglašena pesnička snaga. Šuman je, pored toga i u pojedinim klavirskim kompozicijama (Carneval, Kreisleriana...) pokazivao poetsku snagu svoje inspiracije, sa manje ili više prikrivenim aluzijama na pripovedačka dela nemačkih romantičara (E. T. A. Hoffmanna, Jeana Paula i Ludwiga Tiecka). Pa ipak, upravo na području velikih orkestarskih oblika ovi su kompozitori ostali verni tipu „apsolutne” simfonije, tako da nazivi III i IV Mendelsonove simfonije „Škotska” i „Italijanska”, ne predstavljaju program.

Ostale evropske muzičke sredine pružaju istu sliku. Uz povremene izlete na području orkestarskih poema, simfoničari ostaju verni muzičkoj vrsti koja u XIX veku beleži porast prestižnog značenja – velika simfonija bez programa. Potvrde se mogu naći u gotovo svim zemljama a dovoljno je spomenuti Dvoržaka, Čajkovskog, Borodina, Franka, Sen-Sansa. I kasnije, u vreme kada Rihard Štraus svuda osvaja publiku svojim simfonijskim pesmama, simfonija ne posustaje, tu su Brukner, Maler, Sibelijus, Rahmanjinov.

Sve ovo upućuje na zaključak da treba razmotriti druge uticaje. Činjenica je da je na oblikovanje i tradiciju čiste simfonije bitno uticala koncepcija komponovanja kakva se u XVIII veku (kod Hajdna i Mocarta) razvila na području kamerne muzike: rad sa suprostavljenim temama, često polifonijski poentiranim u prvom delu sonatnog stava.

U razmatranju porekla i karaktera programske muzike, pažnju zaslužuje i upadljiva činjenica da su gotovo svi protagonisti takvog shvatanja muzike bili maštoviti majstori orkestarskog zvuka, blještavi instrumentatori koji su pronalazili nove, do tada nekorišćene slojeve tonskih boja. Sigurno nije slučajno što su Berlioz, Vagner (koji je mnogim zagovornicima programske muzike bio uzor), List i Štraus bili vrsni dirigenti i poznavaoi orkestracionih mogućnosti. Može se zaključiti da je unutrašnja potreba narativne partiture u tome da književne prizore ilustruje tonskim bojama što intenzivnije, tj. da orkestru poveri pričanje, između ostalog i uz pomoć instrumenata koji izazivaju jasne asocijacije, podsećajući na životna stanja u kojima se pojavljuje muzika ili neka vrsta zvukovnosti (zov trube, idilični pastirski zvuk flaute ili oboe, potmula grmljavina timpana).

Delo koje se smatra prototipom programske muzike u romantičarskom duhu, svakako je *Fantastična simfonija* op. 14, najpoznatije delo Hektora Berlioz, koju je on u podnaslovu nazvao epizodom iz života umetnika. Kritika je, doduše, upozorila da ovo delo ima svog predhodnika na području simfonije a reč je o Betovenovoj VI simfoniji, tzv. *Pastoralnoj*. Međutim, Betovenovo delo evocira dan proveden na selu i ne sadrži ozbiljnu priču sa nekim dramskim zapletom, već selo prikazuje opuštenu i idilično. Za razliku od njega Berlioz u svom delu prikazuje mnogo tesniji odnos pesničke zamisli prema književnom jezički oblikovanom programu. Zbog toga je sasvim opravdano mišljenje da je Berlioz utemeljitelj moderne programske muzike.

Vreme izvođenja Berliozove *Fantastične simfonije* u Parizu 1830. godine, poklopilo se i sa velikim promenama koje su pokrenuli mladi Pariski književnici, među kojima se isticao Viktor Igo (Victor Hugo). Oni su ustaljenoj francuskoj književnoj tradiciji utemeljenoj u klasicizmu XVII veka, suprotstavili kosmopolitski odnos prema prihvatanju strane književnosti. Odlučujuća uloga je u tome pripala dvema susednim literarnim kulturama, engleskoj i nemačkoj. I Berlioz je, kao kompozitor i kao ljubitelj književnosti, koji je komponovao i na sopstvene tekstove, važna ličnost u tim istorijskim promenama. I njegova dela, skoro sva literarno jaka, svedoče o ugledu savremene nemačke književnosti kod francuskih umetnika, a još više o epohalnom otkrivanju Šekspirovih drama, koje su ranije otkrivene u Nemačkoj i proglašene najjačim podsticajem za novu dramaturgiju, oslobođenu klasičnih spona.

Družeći se sa pariskim romantičarima, Berlioz je prihvatio njihovu nekonvencionalnu estetiku i načela njihove poetike, tražeći u njima odgovarajući izraz za simfonijska dela i muzičko pozorište.

Pošto je književnost važan element Berliozovog stvaralaštva, potrebno je njegova dela, a posebno *Fantastičnu simfoniju*, razmotriti sa te strane. U svet kompozitorovih razmišljanja i sklonosti, nije teško ući. Naučnim istraživanjima su na raspolaganju mnoga autentična svedočanstva iz njegovog pera ili iz pera njegovih savremenika. Neosporno je da su tri pisca Berliozu posebno značajna a to su Šekspir, Gete i Bajron. Duh njihovih dela očigledan je u njegovom muzičkom i književnom stvaralaštvu, a oseća se i u *Fantastičnoj simfoniji*. Još na prvom izvođenju u Parizu, Berlioz je svoje delo propratio programom, sažetim tekstom koji publiku uvodi u svet kompozitorove mašte. U sledećih 15 godina (do 1855.) Berlioz je u pojedinostima menjao svoj program, ali nije dirao svoju partituru, što je svakako značajan podatak. Promenama programa, kompozitor je hteo da utiče na receptivne pretpostavke publike. Bitna promena je primećena u poslednjoj verziji, u kojoj je ceo događaj prikazan kao san umetnika koji je, prema podnaslovu, imaginarni junak muzičkih epizoda. U ranijim verzijama teksta, ovaj junak samo četvrti i peti stav (prizor) doživljava kao fantastične slike izazvane opojnim sredstvima. Stariji Berlioz je, očigledno želeo da spreči tumačenje po kome bi se pojedini prizori mogli shvatiti kao elementi lične biografije.



Inače, poetsko usmerenje kompozitor iskazuje kroz nizanje suprotnih raspoloženja, ali bez uobičajenog tematskog kontrasta. Jedinstvo stavova temelji se na slobodnom preoblikovanju glavne teme, u izvornom obliku sanjarski nežne, obeležene dugim notnim vrednostima, muzičke misli koja u toku stava poprima i drugačije karakterne crte: nemirne, neobuzdane, prodorne, svaki put u skladu sa namerom da muzika prikaže promene stanja i raspoloženja.

Novina u *Fantastičnoj simfoniji* svakako je i u tome što simfonijske stavove povezuje kontinuitet „priče”, ali ne samo deklarativno nego i muzičko-strukturalno. Osnovna tema provlači se kroz sve stavove, a kompozitor ju je nazvao terminom pozajmljenim iz psihijatrije „fiks ideja”.

Ipak, zaokruženost dela se oslanja na književnom stvaralaštvu romantičara Francuske, Nemačke i Engleske, koji su ovog kompozitora veoma privlačili, a njihov uticaj se oseća u svakom stavu ove simfonije.

Ono što na kraju moramo primetiti, svakako je i bitna razlika u tome što muzičko delo ima svoje određene zakonitosti, zbog kojih je moguć jaz između muzike i programa. Ako se uzme Berliozov poetski program odvojeno od muzike, zaključićemo da razvoju priče ustvari nedostaje doslednost. Međutim, može se primetiti da slušaoci na kraju i ne pitaju za narativnu logiku programa. Simfonija završava, sa muzičkog gledišta efektno, sa finalnim allegrom u skladu sa konvencionalnim očekivanjima slušalaca, tako da bismo mogli zaključiti da su određene zakonitosti novije apsolutne muzike, odnele pobjedu nad programskim namerama i ambicijama autora.

#### Literatura

- Adorno 1979: T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.  
Antović 2004: M. Antović, *Muzika i jezik u ljudskom umu*, Niš: Niški kulturni centar.  
Argan 1982: G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit.  
Vigotski 1975: L. Vigotski, *Psihologija umetnosti*, Beograd: Nolit.  
Gostuški 1968: D. Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd: Prosveta.  
Žmegač 2003: V. Žmegač, *Književnost i glazba*, Zagreb: Matica Hrvatska.  
Kuk 1982: D. Kuk, *Jezik muzike*, Beograd: Nolit.  
Mejer 1988: L. Mejer, *Emocije i značenja u muzici*, Beograd: Nolit.  
Stefanija 2004: L. Stefanija, *Metode analize glasbe*, Ljubljana: Filozofski fakultet.

Dubravka Stosic

#### CRITICAL OVERVIEW OF THE INFLUENCE LITERATURE HAD ON INSTRUMENTAL PROGRAM COMPOSITIONS IN ROMANTICISM

##### *Summary*

The expansion of instrumental program music occurred in 19<sup>th</sup> century. Its specific history started with artistic creation of those Romantic artists who believed in close connection between music and literature invention. Literature had a significant role in the development of cultural awareness of the epoch. Literariness of important parts of spiritual life overtook music with the aim of making a specific cumulative effect.

Mendelssohn, Schumann and Brahms were the most prominent representatives of this period in Germany. Their creative work was even more interesting due to the fact that all of them admired literature, while Schumann and Brahms wrote numerous overtures which emphasized the power of poetry. Moreover, many Schumann's piano compositions showed poetic power of inspiration with more or less hidden allusions to narrative works of art of German Romantics.

To sum up, the internal need of narrative sheet music is to illustrate literature images as intensive as possible by means of tones, i.e. to entrust narrative to the orchestra which uses instruments to make clear associations, reminding us of life stages when music or any other type of sounds appear.

**Key words:** Romanticism, literature, composition, program

## ИНТЕРАКЦИЈА ИНСТРУМЕНТАЛНЕ „ПРАТЊЕ“, МЕЛОДИЈЕ И ТЕКСТА У СОЛО ПЈЕСМИ

**Апстракт:** Под термином „соло пјесма“ се најчешће подразумејева облик писан за соло глас уз пратњу. Већ оваква, релативно штура дефиниција, код познаваоца соло пјесме изазива приличан отпор. Прије свега, јер композиција писана за соло глас (који доноси текст) и неки други инструментални глас не мора нужно бити у односу: вокална дионица – примарна улога, инструментална дионица – секундарна. Чињеница је да је, статистички гледано, највећи број соло пјесама заснован на наведеном односу. Фокус рада усмјерен је на питање: Какве су могућности и каква је улога „инструменталне пратње“ у ситуацијама када (она) није „само пратња“?

**Кључне ријечи:** интеракција, улога инструменталне "пратње", мелодија, текст, соло пјесма

Умјетничка представа соло пјесме је, с обзиром на њену сложену природу, заправо комплексно "тројство": ријечи, вокалне дионице и инструменталне пратње, при чему сваки елемент има неки изражајно-смисаони задатак. Њихове функције и узајамна дејства, могуће је условно (само теоријски), подијелити на три пара узајамних дејстава:

1. текст и вокална мелодија;
2. текст и инструментална пратња;
3. вокална мелодија и инструментална пратња.

Сва наведена садејства могуће је сагледавати парцијално, као категорије 1, 2 и 3. Такав однос би теоријски могао бити коректан, али би суштински могао представљати само један од аналитичких апарата који, тек у комбинацији са осталим, може обезбједити суштинско разумијевање вокалног музичког дјела, композиције која је (као, уосталом, и већина других умјетничких дјела) жив „музички организам“ и чије се тежиште преноси са једног аналитичког плана на други (друге).

С тим у вези, настојаћемо дати један уопштени преглед типова и улога инструменталне пратње, кроз примјере највећег мајстора Лида – Франца Шуберта (Franz Schubert).

Инструментална пратња соло пјесме може бити написана за један или неколико инструмената. Ма колики број пратећих дионица постоји, оне не морају нужно имати улогу пуке пратње, другостепеног учесника ансамбла. Често инструментална пратња има равноправну улогу с вокалном дионицом, у одређеним случајевима чак примарну улогу.

Узајамни однос пратње с вокалном мелодијом и текстом у највећој мјери је одређен самим жанром дјела. По природи ствари – лирска соло пјесма представља личну музичку представу, и њена пратња је уопштена, у служби личног емоционалног исказа. С друге стране, у романси, елегији, балади, чак и у арији и ариозу, гдје велики значај у карактеризацији музичке слике имају детаљи, вокалну мелодију од пратње је апсолутно немогуће одјелити. У таквим случајевима се о пратњи уопште не може говорити као о тек једном „пратећем слоју“ музичког ткива, већ о равноправном обликотворном елементу.

Посматрано на овај начин, улога пратње расте до те мјере до које расте и неопходност и логика детаљизације, индивидуализације музичко/поетске слике. Сасвим је разумљиво: што је више компонената, то је музичка слика детаљнија, садржајнија.

Ма колико да је комплексна музичка слика соло пјесме (шире схваћено - укључујући и друге жанрове вокалних композиција), увијек се може и мора поставити питање: које су функције инструменталне пратње у сложеном, раније поменутом "тројству" умјетничког доживљаја вокалних дјела, каква је интеракција са ријечју, са садржајем текста?

Велики је број примјера, у којима наизглед врло једноставна и врло уопштена подршка - заправо „пратња“ представља само хармонску и ритмичку подршку. Али чак и таква, сасвим једноставна, скоро банална хармонска пратња може имати значајну изражајно-смисаону функцију, у складу са семантичким планом пјесме. Нпр. у пјесми „**Gute Nacht**“ једноставна хармонска пратња, ритмизована једноличним осминама (акорд мелодије на сваки слог) ствара праву слику одмјереног кретања, корака, изазивајући одговарајуће емоционално и психолошко стање (подсјетимо да пјесма о говори о заљубљеном младићу, који ноћу шета и са сјетом пјева својој вољеној). Напоредо са поменутом функцијом инструменталне пратње, нека у датом примјеру буде поменута једна од најчешћих функција инструменталног увода: у дисканту клавирске дионице јавља се мелодија коју ће последије преузети вокални солиста. Овдје, дакле, уводни инструментални одсјек има двојаку функцију: осим «стварања атмосфере», уопштавања емоционалне слике коју нам композитор жели пренијети, он и, на својеврстан начин, антиципира главну музичку мисао пјесме у цјелини.

Примјер 1: Franz Schubert: „Gute Nacht“ (т.1-11)

Mäßig. Op. 89

21.

Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus. Der  
Ich kann zu mei-ner Rei - sen nicht wä - len mit der Zeit, muß

Слична је улога инструменталне дионице у пјесми „Gretchen am Spinnrade“, у којој, послје уводног двотакта, слушаоца не само да обузима расположење меланхолије и туге – он као да види главног протагонисту и слуша шум точка. Тако почетак пјесме постаје својеврсна сцена. У вези са наведеном „сценичношћу“ почетка пјесме, треба поменути и раније наведену чињеницу да врста инструменталне пратње у великој мјери зависи од жанра у коме композитор жели представити одређену пјесму. У случајевима када пјесма није баладног типа, клавирска дионица Шуберта је често заснована на константном понављању мотива. Управо такав један остинатни мотив пјесми даје већу емоционалну директност и обезбјеђује првонаведени ефекат.

Примјер 2: Franz Schubert: „Gretchen am Spinnrade“, (т.1-8)

19. October 1814.

„Nicht zu geschwind.  $\text{♩} = 72$ .

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte. *sempre staccato*

Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

*cresc.*

Наведеним примјерима – опште функције пратње може се додати и функција фигуративно-илустративног фона, која често има чисто сликовиту вриједност, и комбинује се са психолошко-изражајном функцијом. Такав примјер је фактура клавирске дионице, која – у цјелини узев – осликава узбуђење, крајње узнемирење, као рефлексију драмске радње. Наведену психолошку рецепцију обезбјеђује ритмичка пулсација као својеврсни (Холопова 2001: 38) „perpetuum mobile“ (у дисканту), удружена са ритмом "скокова" у "Erlkönig" Шуберта (у дионици баса – као да видимо коњски топот). Наведена ритмичка пулсација одаје утисак јединства организације цјелокупног музичког садржаја

(присутна је током цијеле композиције, изузев последња три такта), упркос врло развијеном, сасвим трагичном драмском заплету ове Шубертове баладе.

Примјер 3: Franz Schubert: „Erlkönig“, (т.1-8)

*Schnell.* (♩ = 152.)

59.

Велика и прилично независна улога пратње у подршци стварања "психолошке атмосфере", која одговара општем расположењу пјесме, може се наћи у пјесми „Die Stadt“. Младић, напуштајући своју драгу, напушта и град. У тамној јесењој ноћи започиње свој усамљен и бесциљни пут. Јединствени музички ритам повезан је са кораком одлазећег младића. Фигура по тоновима умањеног септакорда ствара осјећај хладне, магловите атмосфере града у сумраку.

Примјер 4: Franz Schubert: „Die Stadt“, (т.1-7)

**Mäßig geschwind.**

55.

*con Pedale*

*pp*

*dim.*

*(leise)*

Am fer - nen Ho - ri -

*(p)*

Интересантна је још једна могућа интерпретација наведене фигуре: чињеница да се почетни шестотактни фрагмент јавља на позицији увода, интерлудијума између строфа и послудијума, односно позицији коде/закључка, удружена са чињеницом да се иста фигура јавља као остинатна пратња друге строфе (оне која носи тематски контраст) наведеној композицији сугерише могућност алтернативног тумачења форме. Овако сагледано, првобитна форма

увод	А	интерлудиј	Б	интерлудиј	А	постлудијум
------	---	------------	---	------------	---	-------------

даје могућност „читања“ :

а	Б	А	Б	а		
увод	А	интерлудиј	Б	интерлудиј	А	постлудијум

Напоредо са наведеним изражајним функцијама, пратња игра важну улогу у стварању јединства вокалних дјела, она може бити један од главних фактора јединства али и фактор јединог контраста. Већ је поменут типично шубертовски манир – понављање једне мелодијско-ритмичке фигуре, која, осим што у највећој мјери слика радњу, ситуацију или емоционално стање, учесталашћу свог понављања обезбеђује релативну хомогеност композиције у цјелини.

Улогу фактора јединства, као тек релативног тематског заокружења, има инструментална пратња у пјесми „Der Atlas“. У пратњи прве и треће строфе њена дионица је скоро идентична, упркос значајној разлици у вокалној дионици. На тај начин се добија утисак условне репризности, иако би детаљно праћење нотног текста то могло оспорити. Додајмо наведеном да управо ритмичка фигура у басовој дионици пратње стоички, али и скоро љутито истиче тему општељудске трагедије. Конципирана на овај начин, клавирска пратња у садејству са литерарним слојем вокалне дионице у пуном смислу осликава митског лика који, осуђен да на себи носи, метафорично речено – сву тежину Земаљске кугле, постаје оличење тужне судбине човјечанства.

Примјер 5а: Franz Schubert: „Der Atlas“, (т.1-9)

**Etwas geschwind.**

52. *mf*  
 Ich un - glücksel - ger At - las, ich un - glücksel - ger At - las! Ei - ne Welt, die

Примјер 5б: Franz Schubert: „Der Atlas“, (т.37-44)

je - tzo bist du e - - - lend. Ich un - glücksel - ger  
 At - las, ich un - glück - sel - ger At - las! die gan - ze Welt der

С друге стране - као контрастирајући елемент, инструментална дионица у пјесми „**Standchen**“ се као интерлудијум јавља између прве двије строфе као једини, и тако остварује (истина: невелики) елемент контраста, у музичком току који на плану атмосфере пјесме и треба бити хомоген, јединствен (љубавна серенада). Претходном додајмо и фактуру клавирске дионице, која слушаоца већ у уводу психолошки, али и метафорично припрема за доживљај серенаде. Акордска разлагања у потпуности одговарају „гитарској серенади“.

Примјер 6: Franz Schubert: „**Standchen**“, (т.26-40)

The image shows a musical score for Franz Schubert's "Standchen". It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with the lyrics "nicht, fürchte, Hol - de, nicht." and includes a dynamic marking of *f*. The second system includes a dynamic marking of *pp*. The third system includes a dynamic marking of *mf* and continues the lyrics "Hörst die Nach - ti - gal len schla - gen? ach! sie fle - hen dich,". The piano accompaniment features a consistent arpeggiated pattern throughout.

Сличан примјер представља и инструментална дионица у пјесми „**In der Ferne**“, с тим што је њена контрастна улога овдје изразитија. Наиме, током прве двије строфе, које су као цјелина идентичне (одсјек А), једини елемент контраста је инструментални увод, упечатљив по фигури у басу. У наредном току, који доноси трећу строфу (која се, при томе, као цјелина још и понавља), композитор суштински мијења пратњу (и тоналитет: а-мола-А-дур), дајући наредном току не очекивана својства варијантности, већ контрастности. Овакав доживљај форме, промјена макроформе пјесме је свакако условљена и садржајем текста: у прве двије строфе јунак носталгично говори о напуштању дома, док у трећој коначно помиње и шаље поздрав напуштеној љубави.

Примјер 7а: Franz Schubert: „In der Ferne“, (т.1-14)

*Ziemlich langsam.*

50. *fz p* *fz p* *p* *pp*

We-he dem Flie-henden Welt hin-aus zie-henden! Fremde durch-mes-sen-den,

Примјер 7б: Franz Schubert: „In der Ferne“, (т.59-69)

*fz p* *fz p* *p* *pp*

Lüf-te, ihr säu-seln-den, Wel-len sanft kräu-selnden,

Осим наведених примјера, инструментална пратња може да „комуницира“ са сликама текста у процесу развоја, вршећи при томе често конкретно илустративну функцију. Нпр. пјесма „Lob der Tränen“ током увода почиње као својеврсна клавирска балада, своју „баладну исповјест“ наставља током скоро цијеле строфе, с тим што се карактер и тип пратње мијењају током промјене слике текста: насупротив баладном уоквирењу строфе, које прати један чежњиви љубавни текст, јавља се енергичнија, ритмичнија пратња – њу прати један поприлично „оштрашћени“ текст:

*Онда је гроздни  
нектар украден,  
дивљи плес, игра и обмана.*

Примјер 8а: Franz Schubert: „Lob der Tränen“, (т.1-4) - увод

**Ziemlich langsam.**

Примјер 8б: Franz Schubert: „Lob der Tränen“, (т.13-20)

Brust; dann der Trau - ben Nek - tar rau - ben, Rei - hen - tanz und Spiel und  
 au. Wie er - quick - lich au - gen - blick - lich löscht es je - de wil - de

Scherz: was die Sin - nen nur ge - win - nen: ach, er - füllt es je das  
 Gluth; wie vom Re - gen Blu - men pfl - en, he - bet sich der mat - te

Садејство вокалне дионице и пратње може створити веома разноврсну и суптилну музичку слику, од паралелних и сличних изражајних средстава до истовременог контраста. У овој интеракцији принцип комплементарности у својим различитим манифестацијама игра важну улогу. Мелодија и пратња често се допуњују на основу комплементарног ритма ("допјевавање"):



**Ziemlich geschwind.**

22.

Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus.

Da dacht ich schon in meinem Wahne, sie piff den ar. men Flüchtling aus. — Er

Иако инструменталну пратњу пјесме карактерише, по правилу, прилична ритмичка једноличност, која током цијеле пјесме ствара јединствену ритмичку подлогу, у Шубертовим соло пјесмама то «правило» има сразмјерно малу примјену. Рецимо, примјер врло комплексне улоге инструменталне пратње, супротно наведеном правилу, можемо наћи у пјесми „**Auf dem Flusse**“. Инструментална пратња током прва два одсјека (4 строфе), сукцесивно посматрано, од једноставне ритмичке пулсације у осминама, прелази – прво у шеснаестински пулс, а потом и у триолске шеснаестине. На тај начин, њена ритмичка компонента постаје средство градације и природног, логичног хода до кулминације. Наравно, поменута кулминација у наведеном току је синхронизована и на други музичким плановима. У истој пјесми, тематско заокружење не доноси одмах вокална дионица, него је мелодика вокалне дионице експонирана прво у „пратњи“, и то у басовој дионици. Она заправо даје тематско заокружење.

Примјер 10а: Franz Schubert: „Auf dem Flusse“, (т.1-5)

**Langsam.**

Der du so lu - stig

Примјер 10б: Franz Schubert: „Auf dem Flusse“, (т.23-26)

dei - ne Dek - ke grab ich mit ei - nem spit - zen Stein den

Примјер 10в: Franz Schubert: „Auf dem Flusse“, (т.31-33)

Tag des er - - sten Gru - bes, den Tag, an dem - ich -

Примјер 10в: Franz Schubert: „Auf dem Flusse“, (т.37-40)

ein zer - broch - ner Ring.

Примјер 10г: Franz Schubert: „Auf dem Flusse“, (т.41-44)

Mein Herz, in die - sem Ba - che

Може ли се онда говорити о, по правилу, секундарној улози инструменталне дионице у соло пјесми?

Наведени су примјери гдје пратња:

- формира емоционално-психолошку основу поетског текста;
- има функцију фигуративно-илустративног фона, сликовитости;
- толико независна, да мијења доживљај форме;
- преузима улогу (неопходног) контраста;
- дослиједно „прати“ промјене расположења поетског текста;
- преузима улогу тематског заокружења;

Наведене функције, иако малобројне, имплицирају да улога клавирске пратње у соло пјесми продубљује, емоционалне нијансе мелодије чини више рељефним, сликовитим, формира општи (психолошки, текстуални и контекстуални) фон. Даље, клавирска пратња испуњава функцију која је немогућа или мање могућа у вокалној мелодији, која је, по природи ствари, веома ограничена у изражајном смислу. Вокална мелодија не може приказати ни коњски топот, ни слику гитаре, ни одмјерени корак. Ту ограниченост вокалне мелодије компензује клавирска пратња – она слика ситуације, радње, сцене природе, жанровске карактеристике. У првом случају – пратња открива исти аспект текста као и вокална мелодија. У другом – неки аспекти текста (превасходно сликовити описи) се откривају само у пратњи; она је с текстом везана само непосредно и чак је независна од мелодије. Али, и у том случају су изражајни детаљи, жанровске карактеристике у пратњи увијек подчињене општем расположењу пјесме.

Осим наведених примјера, треба поменути да се клавирска дионица у вокалном дјелу не ограничава само на улогу пратње у буквалном смислу. Генерално узев, клавирска дионица не звучи само истовремено са вокалном, него може и преузети самосталну улогу у уводу, коди, прелазима, итд.

\*\*\*

Избор соло пјесама у којима је на један другачији начин «освјетљена» инструментална пратња није сасвим случајан. Наиме, у Шубертовом богатом опусу соло пјесме, сразмјерно је велики број композиција у којима улога «пратње» далеко превазилази само једноставну, хармонску подршку. Шуберт је готово бескрајно раширио изражајне границе границе соло пјесме, дајући им психолошку и сликовиту позадину. У његовом опусу су соло пјесме еволуирале у вишеслојан жанр (Конен: 1953: 136) - «пјесничко-инструментални». Његове пјесме су истовремено и психолошке слике и драмске сцене. Њихова основа је душевно стање. А Шуберт је душевно стање најчешће приказивао у сложеном, вишеслојним музичким ткиву, које се, несумњиво, ослањало на симфонијске принципе опера и других великих драмских жанрова његових претходника. Наравно, паралелно с наведеним, један од могућих узрока тако осамостаљене клавирске дионице (историјска) је чињеница да је на прелазу 18-19.в. клавирска техника и виртуозност изузетно напредовала, па је композитору дала наведене могућности. Али то свакако није једини разлог.

Рекло би се да је Шубертово поимање и музичко тумачење поезије било такво да се, током слушања његових соло пјесама, могло скоро «дисати» са сваким тоном његове инвенције – захваљујући управо детаљизацији поетске слике у музичку, на скоро сваком (музичком) нивоу.

Може се закључити да је управо интеракција три конструктивна нивоа соло пјесме - текста, вокалне дионице и инструменталне пратње – степен њихове усклађености, превласти једних над другим у току композиције, да је све наведено специфичност сваке соло пјесме појединачно, и да се о наведеним плановима пјесме може говорити, када је ријеч о «инструменталној пратњи» - у најмању руку, само као о типовима «инструменталне пратње».

Литература:

1. Коловский, О.П. и др. 1988. *Анализ вокальных произведений*. Ленинград: Музыка.
2. Конен, В. 1953. *Шуберт*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
3. Лаврентьева, И. 1978. *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Издательство „Музыка“
4. Ручьевская, Е. 1960. *Слово и музыка*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
5. Сковран-Перичић. 1991. *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности. 294
6. Холопова В. Н. 2001. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*, Санкт-Петербург: Издательство «Лань»

Snježana Đukić-Čamur

INTERACTION OF INSTRUMENTAL “ACCOMPANIMENT”, MELODY AND TEXT  
IN A SOLO SONG

*Summary*

The term “solo song” mostly implies the form written for a solo voice with accompaniment. Even such a sparse definition causes an amount of resistance at a person familiar with solo singing. Above all, due to the fact that a composition written for a solo voice (which carries the text) and some other instrumental voice does not have to be necessarily in the relation: vocal part – primary role, instrumental part – secondary role. There is a fact that, observed statistically, the greatest number of solo songs has been based on the stated relation. In this paper, the author deals with the questions: what are the possibilities and what is the role of instrumental “accompaniment” in the situations when it is not “only the accompaniment”?

**Key words:** interaction, role of instrumental “accompaniment”, melody, text, solo song

## АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗ МУЗИЧКОГ ДЈЕЛА КРОЗ ПРИЗМУ И ИНТЕРАКЦИЈУ РАЗЛИЧИТИХ МУЗИЧКИХ ДИНАМИКА

**Апстракт:** Музика се, као временска умјетност, креира и организује у протоку времена и у садејству различитих музичких динамика. Музичко дјело представља живи организам који егзистира у интерактивном односу различитих музичких компоненти, чије је присуство и мјера највећим дијелом условљена музичком идејом композитора.

У раду ће, кроз одговарајуће примјере, бити приказано дејство појединачних музичких динамика као и њихово узајамно надопуњавање, коегзистенција и интеракција унутар музичког дјела, са циљем истицања њиховог значаја као животворних и обликованих музичких компоненти.

**Кључне ријечи:** умјетничко дјело, анализа, музичке динамике, садејство музичких динамика.

Полазна идеја за израду овако конципираног рада био је приказ музичких динамика које Дејан Деспих наводи на почетку свог уџбеника *Хармонија са хармонском анализом* у поднаслову *Музика као динамична умјетност. Врсте музичке динамике и њихов значај*. Оне су постале упоришне тачке у обликовању рада<sup>1</sup>, са циљем да се, на адекватним илустративним примјерима, прикаже њихов значај и њихово појединачно или удружено дејство у креирању музике.

### 1. *Врсте музичких динамика*

Музика је, као временска умјетност, врло динамична и састоји се од „ неколико врста музичке динамике: ритмичко - кинетичка, линеарна, колористичка, структурално - формална, акустичка, хармонска и тонална динамика “ (Деспих 1997:12).

### 2. *Ритмичко - кинетичка динамика*

Динамика ритма и покрета, природно је у самој основи музике, као „ звучног кретања “ а и по томе што ритам, као параметар трајања, одмјерава и исказује временску димензију музичког тока (Деспих 1997:12). У музици као временској умјетности, ритам је основни елемент музичког идентитета. Он у великој мјери одређује карактер музике. О значају ритмичке компоненте у музичком дјелу, свједочи чињеница да „ један понављајући ритмички узорак може да подвуче музичку идеју или да буде кључ музичког идентитета “ (Брент 2011:159).

*Нијемо гламочко коло*, једно од најпопуларнијих дијела за клавир<sup>2</sup> из ауторског опуса, има своју верзију и за ансамбл ударалки у оквиру *Свите игара* за оркестар (1972 год. издање УКБиХ).

---

<sup>1</sup> У првобитној верзији рада (и приликом његовог излагања), врсте музичких динамика су биле илустроване већим бројем кратких звучних примјера. У оваквој - писаној форми – они су замјењени нотним примјерима.

<sup>2</sup> Композиција је посвећена пијанисти Владимиру Крпану.

Примјер 1, В. Комадина: Нијемо гламочко коло из Свите игара за оркестар

III Nemo glamočko kolo / Dumb Glamoč round 17

♩ = 76

Tamburino *(ripet. sim.)*

Bongos *(ripet. sim.)*

Tamburino *(ripet. sim.)*

Tamb.rull. *(ripet. sim.)*

Bongos **2**

Conga

Tamburino

Timpani

Tamb.rull.

Tamburino **3**

Timp.

Tam.di leg. (africano) **4**

Platti

Tamburino

Tamb.picc.

Tamb.rull.

Gr.cassa

\*) ▲ najviši ton  
● srednji ton  
▼ najniži ton

5

Claves  
Conga  
Tom-tom  
Tamburino  
Timp.  
Tamb.picc.  
Tam.rull.  
Gr.cassa

mf  
f

Claves  
Conga  
Tom-tom  
Tamburino  
Timp.  
Tamb.picc.  
Tam.rull.  
Gr.cassa

f  
senza tamburino

6

Bongos  
T.di legno  
Tom-tom  
Tamburino  
Tamb.rull.

f  
poco a poco cresc. e accel.

**7**

Bongos

T. di legno

Conga

Tam-tom

Tamburino

Timp.

Tamb. picc.

Tamb. rull.

Frusta

Piatti

Tamburino

Timp.

Gr. cassa

T. di legno

Frusta

Piatti

Tamburino

Timp.

Tamb. picc.

Gr. cassa

ripet. ad lib.

Fine

Већ сами назив композиције сугерише присуство специфичне ритмичке фигуре карактеристичне за народну игру из Гламоча, па се у складу са тим подразумејева и присуство изразите (или скоро доминантне) ритмичко - кинетичке динамике. Поред ње уочава се и колористичка динамика, присутна у контрастима који се постижу усложњавањем или редуковањем броја удараљки. Оне при том доносе различите ритмичке фигуре које се основној фигури - теми, сукцесивно прикључују у поретку контрапунктирајућих „гласова“.

Композиција почиње соло тамбурином који доноси ритмички мотив - тему и који се, у виду остината, одвија (скоро) континуирано до краја композиције. Сваки улазак новог инструмента маркиран је и вишим динамичким степеном. Остинато накратко прелази у једноличан ритмички пулс (т.56-59) након којег се поново успоставља, што истовремено означава и почетак другог (завршног) одсека композиције.



У завршном одсјеку уочава се постепени крешендо и афелерандо, који траје до краја композиције и још више динамизира звучни садржај. Доминантну ритмичку и колористичку динамику прати и акустичка динамика, испољена кроз различите степене јачине звука.

Слично претходном пријеру, карактеристичан понављајући ритам који подвлачи музичку идеју могуће је чути у Равеловом *Болеру*. У овој композицији доминантна је колористичка и акустичка динамика која се очитује у великом оркестрационом и динамичком крешенду, док остали параметри - мелодија, ритам, хармонија, а највећим дијелом и тоналитет – остају непромијењени, како би се, у таквом поретку, динамика оркестарске боје најбоље експонирала. Ипак, с обзиром на чињеницу да се ритмичка компонента током трајања композиције не мијења, дејство ритмичке динамике остаје на нивоу статичног.

### 3. Линеарна динамика


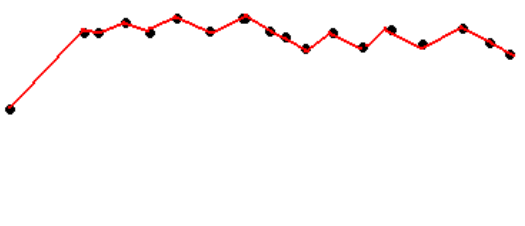
Динамика мелодијског кретања садржана је у интервалским корацима и развојној линији мелодије као цјелине (Деспих 1997:12). Чињеница да је мелодија често примарни фокус наше пажње довољно говори о значају ове врсте динамике. Имајући у виду да сам ритам не чини мелодију као што ни мелодија без ритма нема свој облик, довољно говори о нераздвојивој цјелини линеарне са ритмичко - кинетичком динамиком “ (Брент 2011:159).

**Примјер 2**, В. Лутославски: *Варијације на Паганинијеву тему* за клавир и оркестар (дио теме и графички приказ њеног кретања)

В. Лутославски: <i>Варијације на Паганинијеву тему</i> фрагмент теме	Графички приказ мелодијске линије
	

Мелодијска линија ове теме је врло динамична, са упечатљивим интервалским скоковима који је, у садејству са ефектним ритмичким пулсом, чине врло изразитом. Са друге стране, мелодија може бити у значајној мјери статична, са незнатним интервалским корацима, али ће то бити надокнађено изразитошћу неких других врста динамике.

**Примјер 3**, Ф. Шопен: *Прелудије е - мол* (дио теме и графички приказ њеног кретања)

Ф. Шопен: <i>Прелудијум е - мол</i>	Графички приказ мелодијске линије
	

„Када се Шопен, познат као један од највећих мајстора мелодије, определи за овако статичан, готово непокретан горњи глас, очита је његова намера да у овом прелиду апсолутно тежиште стави на хармонску компоненту, на лепоту и изражајност низања самих акорада, прожетих са много хроматике и понешто ванакордских тонова“ (Деспих 1997: 194).

Када се говори о мелодици, треба споменути и љествичне низове као деривате - како хоризонталног (мелодијског) тако и вертикалног (хармонског) звучног садржаја, јер су, према Скрјабину „мелодија и хармонија двије стране истог принципа“<sup>3</sup>.

Опозиција између дурских и молских љествица (дурских и молских тоналитета) је један од најјачих контраста тоналне музике на којем почива њен карактер. Због својих акустичних својстава, дурска љествица је више резонантна и "свјетлија" у односу на молску која се сматра мање снажном и "тамнијом." Специфичност љествичне структуре битно утиче на карактер и физиономију саме мелодијске линије која из ње произилази. Иако је расположење увијек субјективна категорија, музика у дуру се чешће повезује са емоцијама као што су радост, тријумф, свјетлост, оптимизам, док се мол обично повезује с емоцијама попут туге, љутње, страха и резигнације (Брент 2011:114). О изузетном значају дурско - молског тоналитета свједочи чињеница да на њему почива скоро цјелокупно стваралаштво европске умјетничке музике, у временском распону од XVII до XIX вијека, па извјесим дијелом и у XX вијеку, све до данас.

Паралелно са дурско - молским системом, у употреби је и модалност која је у умјетничкој музици често присутна као средство подвлачења фолклорног, архаичног или сакралног садржаја. О значају и мјери присутности модалне структуре у музици, Холопов каже: „Ако се узме сва музика у целини, изгледа да модална монодија може бити призната као преовладавајући начин љествичне организације. Она је карактеристична за старогрчку музику, древну источну, афричку и за европске културе, народну музику свих земаља, грегоријанске мелодије, староруске напјеве и -као део полифоне структуре - европске полифоније и монофоније“ (Холопов 2003:177).

Умузици XX вијека има пуно више разноликости у погледу коришћења љествичних основа. У примјени су, поред дурско - молских, модалних, пентатонских, оријенталних, и цјелостепене, умањене, хроматске, микрохроматске љествице.

Слично контрастима дур – мола и њиховом психолошком ефекту на слушаоца, и мелодије проистекле из другачијих љествичних структура имају такође своју специфичну физиономију, карактер, боју и одређено психолошко дејство, па их композитор и користи у складу са њиховим потенцијалом. Мелодика произашла из оријенталне љествице, са присуством прекомјерних секунда, може бити врло снажно средство за дочаравање фолклорног призвука или оријенталног колорита, као што је и пентатонска мелодика често у функцији дочаравања архаичног и егзотичног садржаја. Познато је и да цјелостепеност, у психолошком смислу, оставља утисак тоналне неодређености, флуидности, „водене“ звучности, а често је њена примјена у Дебисијевом стваралаштву и средство за тонско сликање воде или физичког пространства, као што је њена примјена у стваралаштву композитора XIX вијека углавном средство за сликање фантастичних свијетова и призора (Н. Р. Корсаков), или пак један од начина избјегавања тоналности (Ф. Лист).

Присуство модалности у минијатури „Шест игара у бугарском ритму“ бр.1 је свакако фолклорног исходишта. Линеарна динамика је веома изразита због паралелног тока двије различите љествичне основе, *E*- дурске (јонске) и *e* - фригијске. Након увода (т.1-3), у којем се преплићу фигуре произашле из различитих љествичних деривата, иста *E* - дурска остинато фигура се наставља у басу (т.4) а изнад ње се мелодија креће у оквиру *e* - фригијског. Изражајност ове минијатуре подвлачи и карактеристичан ритам (4+2+3) у духу бугарског фолклора. Садејству линеарне и ритмичке динамике, треба додати и изразиту динамику тоналних (модалних) промјена које се јављају у њеном наставку.

---

<sup>3</sup> Ю. Холопов: *Эмансипация диссонанса и новая модальность XX века*; Musica Teoretica 7  
<<http://rmusician.ru/archives/4088.htm>

Примјер 4, Б. Барток: Микрокосмос бр.148, *Six Dance in Bulgarian Rhythm No.1*

Музички садржај Дебисијевог прелудија *Једра* почива на цјелостепеној љествици. Тоналитет се испољава линеарно – кроз мелодију, као „мелодијски тоналитет“. Према музикологу Рудолфу Ретију „у музици постоје два типа тоналитета. Један се заснива на хармонији и односи се на хармонски тоналитет; то је познати тоналитет класичне музике. Други тип испољавања тоналитета је само кроз мелодију и односи се на мелодијски тоналитет“ (Стерн 1978:1).

У овом прелудију (као и у многим његовим дјелима) можемо уочити присуство слободне ритмичке интерпретације ткз. *плутајућег ритма*. „Он се може реализовати само у слободној Дебисијевој модалности и у слободној атоналности, која је у условној вези са ритмом. Композитор је такву ритмичку интерпретацију и сугерисао у прелудију *Једра*: *У ритму без строгости, њежно*“ (де Леув 2005:46).

Примјер 5, К. Дебиси: *Једра* (т. 1-9)

У дужем коришћењу ове специфичне љествице, може доћи до „засићења“ слуха и одређене монотоније. Из тог разлога, у средишњем дијелу овог прелудија, Дебиси постиже добар тонски контраст примјеном пентатонске мелодике која се супротставља дослиједној цјелостепености.

Примјер 6, К. Дебиси: *Једра* (т.42-47)

Свежина ове контрастне епизоде појачана је и изразитим агогичким и динамичким нијансирањем. Не треба посебно истицати Дебисијево мајсторство у профилисању самог звука али и нијансирању музичке фразе и музичког садржаја у цјелини.

У прелудију *Потонула катедрала*, избор градивног материјала - љествица и сазвучја, никако није случајан. Преовладавајуће модалне структуре и пентатоника, као и паралелна квинтна кретања (попут органума), потом и паралелна кретања трозвука (попут фо - бурдона), у функцији су сижеа овог прелудија.

Наиме, у њему се илустративно дочарава древна легенда из Бретање, о израњању давно потонуле катедрале града Иса из морских дубина. Уз пој монаха који пјевају коралну тему, хармонизовану квинтакордима у паралелном кретању (т.28), сугерише се модални контекст и уочава сличност вишегласног паралелизма са средњовјековним облицима вишегласја. Корална тема се, над педалним тоном *C*, креће у оквиру јонског, затим миксолидијског, а потом враћа и заокружује почетним јонским модалним оквиром (т.28-40). Иста тема се, у задњем понављању (т.72-83), јавља над тоничним *C* остинатом<sup>4</sup> али овај пут у пијанисиму, што „недвосмислено дескриптивно приказује повратак катедрале (у море), у којем појање давно помрлих свјештеника, кроз тихи одзвук претходно снажног корала, лагано ишчезава под валовима вечног, равнодушног мора“ (Деспић 1997:370). У овом раду присутна је и вишеслојност музичког материјала, пласирана кроз паралелне мелодијске или акордске токове, над фоном оргелпункта који се често премјешта кроз различите регистре.

У овом веома садржајном прелудијуму, може се уочити присуство и садејство свих музичких динамике: **линеарне** – у смјењивању пентатонске, цјелостепене и модалне мелодике; **хармонске** – у смјењивању хармонских сазвучја<sup>5</sup> (од „празних“ чистих квинти, преко акорада са додатним дисонанцама, до акордских вишезвучја); **колористичке** – у смјени звучних боја проистеклих из честе промјене фактуре и регистара, као и смјени прозачне (двозвучја) и згуснуте звучне масе (сазвучја насталих вишеструким акордским удвајањем); **акустичке** – у постепеним динамичким прелазима и нијансирањима звука која доприносе изражајности музичког садржаја; **формалне** – у смјенама контрастних формалних цјелина; **тоналне** – у смјењивању и контрасту различитих тоналних области (*E* - фриг. *E* - дур, *E* - лидијска, *h* - *Es* - *G* - анхемитонска, *C* - јонска, *gis* - еолска, *gis* - фригијска, *C* - јонска).

**Ритмичку** динамику, углавном статичну - што и одговара свеукупној звучној слици прелудија - покреће врло изразит, постепено нарастајући ритмички пулс у триолама (т.16) који, у форми остината, као да осликава уморно море пред величанствено „израњање“ катедрале из његових дубина (т.28). Рекло

<sup>4</sup> Овај остинато ствара утисак таласања мора.

<sup>5</sup> Треба напоменути да сазвучја у овом прелиду имају преваходно колористичку улогу - у функцији су дочаравања замишљеног призора или атмосфере.

би се да је управо ритмичка статичност претходног али (углавном) и потоњег музичког садржаја, учинила да то ритмичко „таласање“ буде толико упечатљиво.

#### 4. Колористичка динамика

Колористичка динамика тј. динамика звучних боја, произлази из њихове промјењивости, смјењивања, комбиновања и супротстављања (Деспих 1997:12).

У музици XX вијека, основни обликотворни чиниоци попут мелодије, ритма или хармоније, често су замјењивани неким другим као што су: тонска боја, густина фактуре или динамика. Шездесетих година XX вијека, као резултат трагања за новим инструменталним комбинацијама и звучним бојама, јавља се музичка појава под називом *сонористика*. У њој је колористичка динамика доминантни стваралачки принцип а акустичка динамика њен нераздвојни дио.

„ У сонористику спадају сви шумови створени нетрадиционалним коришћењем инструмената или немужичким произвођењем звукова; техника сонористике усредсређује се на смјесе боја, на динамику и фактуру, на композицију звукова самих по себи. То је музика тембра – звучна боја која је постала самосталан композициони фактор “ (Узелац 2007: 45-46).

У композицији *Плач над жртвама Хиросиме* (1960) за 52 гудачка инструмента Кшиштофа Пендерецког, својеврсном „ манифесту овог смјера “<sup>6</sup>, спектар звучних боја креће се од тонова неодређене висине у екстремним регистрима, преко густих микротоналних кластера, а нетрадиционални третман инструмената доприноси стварању специфичних звучних боја или додатних перкусивних ефеката. У овој композицији фокус рада је на просторној и временској организацији звучне масе и на динамици њеног кретања, супротстављања и трансформације.

У њој су границе формалних дијелова јасно исцртане промјенама звучне боје, као и изразитим контрастима између статичних и динамичних звучних плоха. Статичну<sup>7</sup> звучну масу чине углавном континуирана кластерска сазвучја, док динамичку чини кретање и супротстављање звучне масе. У примјеру који слиједи, очљиво је полифоно кретање различито структурираних звучних маса, попут самосталних „гласова“, па би се, с тим у вези, могло говорити о својеврсној „полифонији звучне масе“.

---

<sup>6</sup> М. Узелац: *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*.

<sup>7</sup> Та „ статичност “ је условна, и у зависности је од начина пласмана кластера који може да буде и врло „динамичан“.

Примјер 7, К. Пендерецки: *Плач над жртвама Хирошиме* (62)

The image shows a page of a musical score for measures 62 and 63. At the top, there are two circled measure numbers: 62 and 63. The score is divided into three distinct sections, labeled I, II, and III, which correspond to three different ensembles of instruments. Section I (measures 13-16) includes parts for Violins I (Vln I), Violins II (Vln II), and Violas (Vcl). Section II (measures 17-24) includes parts for Violins I (Vln I), Violins II (Vln II), and Violas (Vcl). Section III (measures 21-24) includes parts for Violins I (Vln I), Violins II (Vln II), and Violas (Vcl). Below these sections, there are two systems of staves, each containing ten staves numbered 1 through 10. The first system is labeled 'I' and the second 'II'. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and dynamic markings. The page is marked with '5'' at the bottom of each system.

У примјеру који слиједи, могуће је уочити и занимљиву подјелу инструмената на три ансамбла (у партитури означено са I, II, III) груписане по принципу да сваку чини по неколико различитих гудачких инструмената, за разлику од подјеле на почетку композиције, у којој се инструменти дијеле у оквиру исте инструменталне групе. Изузимајући завршни микрохроматски кластер, ово је једино мјесто у партитури гдје сви инструменти наступају истовремено и гдје се једнообразна фактура прве звучне групе имитира у другој (након два такта) а потом и у трећој групи (након четири такта) у поретку слободне имитације.

Примјер 8, К. Пендерецки: *Плач над жртвама Хирошиме* (56)

The image displays a detailed musical score for the string section of Penderecki's 'Weeping for the Victims of Hiroshima'. It is organized into three systems (I, II, III) and includes parts for 4 Violins (Vn), 3 Violas (Vi), 3 Cellos (Vc), and 2 Contrabasses (Cb). The score is characterized by its complex, non-repeating rhythmic patterns and dynamic markings such as 'arco', 'pizz.', and 'f. batt.'. The notation includes various articulation symbols and dynamic markings like 'ff sempre' and 'pp'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, creating a dense and textured sound.

Посматрајући начин пласмана кластера, могуће је уочити различите степене њихове изразитости и интензитета, који доприносе стварању високе напетости. Први начин њиховог пласмана је њихово кретање у простору попут звучних линија које се шире и сужавају; најчешће крећу из унисона и шире се преко микротоналног гласанда до мањих или већих интервалских размака, а потом се сужавају ка почетној позицији. Мјестимично је присутно и обрнуто кретање – звук се, из већег интервала постепено своди на интервал приме.

Примјер 9, К. Пендерецки: *Плач над жртвама Хирошиме* (10)

10

24Vn

10VI

10Vc

8Cb

1-12

meia s.p.

PPP

13-24

con sord.

meia

PPP

1-10

tutti

mf

1-10

tutti s.p.

pp

1-8

tutti

ppp

15''

25''

20''

Други, много изразитији начин пласмана микротоналних кластера је у њиховим сукцесивним наступима; најприје наступима појединачних кластерских тонова, а потом свих пет кластера, који се звучно шире у простору од скоро 4 октаве.



Примјер 10, К. Пендерецки: *Плач над жртвама Хирошиме* (18)

Најдраматичнији микрохроматски кластер који покрива цио звучни простор, од (малог) *c* до *c2* повишеног за  $\frac{3}{4}$ , јавља се на крају композиције. Он је у потпуности статичан и његов ефекат се своди на динамику и звучну боју која се „ постепено мења у нијансама, зависно од положаја на којем се гудало превлачи по жици: од најоштријег звука *sul ponticello* (тј. крај кобилице инструмента), преко нормалног *ordinario* до меког *sul tasto* (над хватником), а све напоре са опадањем динамике “ (Деспић 1997:336).

Примјер 11, К. Пендерецки: *Плач над жртвама Хирошиме* (70)

5. Акустичка динамика

Акустичка динамика, тј. динамика самог звука, која се одвија кроз промјену његове јачине у оштрим контрастима или постепеним динамичким прелизима, значајно утиче на изражајност музике

(Деспић 1997:12). Она је саставни дио сваке композиције и често је у нераздвојивом интерактивном односу са колористичком динамиком.

#### 6. Структурално - формална динамика

„Динамика музичког облика и његове грађе, испољава се у односима и сразмјерама његових дијелова, а посебно у могућим видовима структуралне грађације и контраста“ (Деспић 1997:12).

Форма музичког дјела може се посматрати на два начина: као континуирана (једнодијелна) или као контрастна форма. У континуираној форми музички садржај тече од почетка до краја задржавајући исти ритам и фактуру. Он има препознатљиву досљедност и трајање, уз избегавање симетрије и заокружених цјелина, одсуство дословних понављања и реприза, коришћење увијек новог тематског материјала, образовању само једне кулминације. Добар примјер континуиране форме су многе композиције полифоног стила у којима доминира еволуциони принцип изградње (Ј.С.Бах: *Прелудиј G-дур*, I св.) или (позно)романтичарска прокомпонована пјесма (Р.Штраус: *Morgen*).

У контрастну форму коју чине међусобно различите формалне цјелине спадају разни облици пјесме, ронда и др.<sup>8</sup> Контрасти и разноликости између формалних цјелина (А,В,С...) се манифестују улечатљивом промјеном тематског материјала (увођење новог), ритма, темпа, фактуре, тоналитета, тембра и сл. У средишњем (b) дијелу дводјелне или тродјелне пјесме, контраст је незнатан; карактерише га тематски рад и једноставне хармонске промјене. Из тога се може закључити да је степен контраста између формалних цјелина у сразмјери са временском димензијом музике: у дужим распонима музичког тока, неопходан је много већи и изразитији контраст у односу на мање музичко - формалне цјелине.

Музички облик може да се гради разрадом и преображајем једне, двије или више тема које међусобно контрастирају. Интензитет и динамика структуралне грађације и контраста је у зависности од врсте тематизма. Класични сонатни облик карактерише битематизам. Већ само присуство и пласман двије карактерно различите теме (пласиране и у различитим тоналитетима) у екпозицији, подразумијева и изразити динамизам који ће проистећи из њиховог конфликта - у развојном дијелу, у којем рад са тематским материјалом доводи до његове фрагментарности, трансформације, често наглих и екстремних промјена, а напетост и нестабилност подвлачи и изразита тонална и хармонска динамика.

#### 7. Хармонска динамика

„Хармонска динамика тј. динамика сазвучја, лежи у њиховом појединачном набоју и нарочито у промјенама тог набоја током низања сазвучја“ (Деспић 1997:12). Док је мелодија хоризонтална димензија музике, хармоније је вертикална. Као ритам и мелодија, хармонија је, према Бренту „ често есенцијални дио музичког идентитета“.

Динамика сазвучја подразумијева смјењивање консонанце и дисонанце, како на нивоу хармонског интервала, тако и на нивоу акордских сазвучја. Низање само консонантних или само дисонантних сазвучја у дужем временском распону, музику чини једноличном и недовољно динамичном.

Примарни циљ дисонанце је да музику тјера напред – ка свом разрешењу, да јој даје импулс кретања. Дисонанца се такођер користи да појача експресивност и напетост неког музичког сегмента.

Чак и међу кластерима – акордима секундне грађе, постоји диференцијација у погледу степена дисонантности; разликујемо дијатонске (цијелостепене) кластере које слух препознаје као „ консонантне “ и хроматске (полустепене) кластере који су много „ дисонантнији “. Могућа је и конструкција четвртстепених кластера произашлих из микрохроматског низа, који би се, у овом поретку, могли третирали као најизразитија дисонанца.<sup>9</sup>

„Значај хармонске динамике може се управо сагледати кроз чињеницу да су без ње, остале врсте динамика: ритмичко - кинетичка, линеарна, акустичка – показују недостатке да музици удахну прави живот; то јој дају тек консонанца и дисонанца заједно, у јединству своје супротности!“ (Деспић 1997:15).

На примјеру Шопеновог прелудија е - мол, могуће је сагледати начин на који се недостатак једне или више врста музичке динамике може надокнадити неком другом.

<sup>8</sup> Абецедна слова су традиционални начин означавања њихових дијелова. Уколико се ради о понављању неких цјелина, попут оних у форми сложене тродјелне пјесме, шема је А, В, А (или а,в,а код мале тродјелне пјесме); у форми ронда, шема је А, В, А, С, А, В, А и томе сл. Уколико се ради о различитим формалним цјелинама њихова шема је А, В, С, D и сл. Супротно томе, континуирана једнодијелна форма означава се само словом А.

<sup>9</sup> У композицији *Плач над жртвама Хиросиме*, микрохроматске кластерске конструкције су у функцији изградње звучне масе и постизања специфичног тембра у оквиру сонористичког третмана звучног материјала, тако да се, у том контексту, о хармонији може говорити још само крајње условно; чак и сам појам кластера овдје мора бити широко схваћен.

Овај прелудиј (од само 25 тактова) има углавном статичну мелодијску линију, што није типично за Шопену мелодику, која је најчешће богато украшена мноштвом ванакорских тонова. Ритмичка динамика је такође на ниском ступњу јер је прелудиј у лаганом темпу. С обзиром да је форма прелудија период, може се говорити и о одсуству неког значајнијег структуралног контраста. Одсуство тоналне промјене не доживљава се као недостатак зато што се ради о композицији кратког трајања. Ипак, хармонска динамика тј. динамика сазвучја је тако изразита да се њоме надокнађује одсуство или низак степен других врста динамика: тоналне, линеарне, ритмичке и структурално - формалне. У другој реченици уочава се интензивирање линеарне динамике, подвучено наглашенијом акустичком динамиком и агогичким нијансирањима. Изразита унутартонална динамика, постигнута је смјеном консонантних и дисонантних сазвучја, елиптичним разрешењима дисонанци и повременим дејством задржичне дисонанце, са тежиштем на истицању сазвучја. Хроматизам који се јавља приликом низања акорада, својом динамиком надокнађује статичност мелодијске линије.

**Примјер 12, Ф. Шопен: Прелудиј е - мол<sup>10</sup>**

**8. Тонална динамика**

„Тонална динамика, тј. динамика хармонских функција и тоналитета у оквиру којег оне дејствују; шире узето, овамо спада и смјењивање и контраст разних тоналитета у музичком дјелу - дакле, динамика тоналних промјена, којим се обликује тонални план неке композиције“ (Деспић 1997:12).

Као примјер значаја тоналитета, његове промјене и контраста, може опет послужити Равелов *Болеро*. „Када су сви ефекти звучне динамике и оркестарских боја и маса доведени до врхунца, завршни акцент целој композицији даје скок из дотада свевладајућег, и у том тренутку већ скоро неподношљивог *С* – дура, у терцно сродни „светлији“ *Е*- дур, на само 14 тактова пред крај. Након *Е*- дура, и сам повратак на *С* – дур, после овог тоналног „исклизнућа“, делује као нова промена и контраст“ (Деспић 1989:10).

Примјер који слиједи илуструје врло изразиту динамику тоналних промјена, док је присуство хармонске динамике минимално. Уочљива је висока модулациона фреквенција – чак седам тоналитета у дванаест тактова; сваки тоналитет заступљен је скоро искључиво дијатонском грађом и јасним хармонским обртима. Послије сваког скретања, слиједи повратак у основни *D* - дур.

<sup>10</sup> Примјер је преузет из уџбеника *Хармонија са хармонском анализом* Д. Деспића

Примјер 13, С. Прокофјев: I симфонија, D – дур, оп.25, Класична, III став, Гавота<sup>11</sup>

\*\*\*

Разматрајући појединачна дејства музичких динамике на конкретним примјерима, може се видјети да музичко дјело најчешће функционише у садејству различитих музичких динамике.

Недостатак једне врсте динамике, може се надокнадити присуством и дејством неке друге. Као добар примјер могу послужити композиције брзог ритма који их чини атрактивним и динамичним, па се због тога низак степен других врста динамике унутар њих (првенствено хармонске или тоналне), не доживљава као недостатак.

Са друге стране, треба имати у виду и чињеницу да одсуство неке врсте динамике или доминантност само једне од њих може бити и намјера аутора са циљем постизања одређене атмосфере.

Акустичка динамика је саставни дио сваке композиције. Композитор често у партитури не испишује конкретне динамичке ознаке (или их само мјестимично маркира), остављајући извођачу да их сам креира у складу са личном перцепцијом музичког садржаја. У композицијама у којима је колористичка динамика доминантни стваралачки принцип, акустичка динамика је њен нераздвојни дио.

Треба имати у виду и чињеницу да је „ првих пет врста динамике, мање - више, својствено свакој и свакојакој музици, док је тонална динамика присутна само у музици заснованој на класичном тоналитету, а хармонска претпоставља бар двогласје, у којем се могу образовати сазвучја! “ (Деспић 1997:12).

Високи степен свих или скоро свих врста динамике, дјелује на изражајност и љепоту музичког дјела.

У поретку важности музичких динамике, могло би се рећи да су хармонска и тонална динамика приоритетне врсте динамике које музичком дјелу, на својствен начин, удахњују живот и пулс кретања и развоја.

О њиховој важности и дејству, Деспић каже: „ Као што музички ток без дисонантних импулса, или са врло мало њих - дакле, са ниским степеном **хармонске** динамике - дјелује статично и монотono, скоро беживотно, тако сличан утисак оставља и недовољна **унутартонална** динамика, тј. превага тоничког и других стабилнијих акорада, наспрот функционално карактеристичних лабилнијих сазвучја. Најзад, недостатак **тоналних** промјена, или њихово минимално присуство, могу да чине музички ток једноличним чак и уз претпоставку да степени хармонске и унутартоналне динамике нису ниски. Све је у сразмјери са временском димензијом музике, такође у три нивоа: динамика тоналних промјена намеће се у дужим распонима музичког тока, функционална, унутартонална већ и у знатно краћим, док су дисонантни импулси хармонске динамике, макар минимални, нужни за живот музике и у најмањим музичко - формалним цјелинама “ (Деспић 1997:27).

<sup>11</sup> Примјер је преузет из уџбеника *Хармонија са хармонском анализом* Д. Деспића.

Све овдје речено о значају, присуству и дејству хармонске и тоналне динамике (али и неких других), не важи за музичке стилове у којима се музички ток организује и одвија по другачијим законитостима и принципима формирања музичког материјала. Један од таквих је и редуccionизам (минимализам) у којем су музички параметри минимално промјењиви, наизглед статични. На пољу хармоније се спроводи крајња поједностављеност<sup>12</sup> што чини да хармонска (и тонална) динамика губе свој смисао. Минималистичка „ нова једноставност “ заснована је на репетитивности и минималним варирањима изабраног тонског образаца, на истраживању у сфери тембра и ритма. Овдје се отварају многа нова питања, не само у вези са владајућим законитостима организације музичког материјала унутар минималистичког дјела, већ и у вези самог стила, разлога његове појаве и дејства. Сва та питања би се могла сагледати и са социолошког, филозофског и естетског аспекта, те свакако могу бити занимљива тема за нека нова истраживања.

#### Литература

- Брент 2011: А. Brandt, *SoundReasoning* <<http://cnx.org/content/col10214/1.21/>> Jun 2, 2011.  
Деспич 2007: D. Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.  
Деспич 1989: D. Despić, *Контраст тоналитета*, Beograd: Универзитет уметности.  
Стерн 1978: J. C. Stern, *Tonality in the first book of Debussy's preludes*, Durban; University of Natal.  
Тон де Леув 2005: Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam: Amsterdam University Press.  
Узелац 2007: M. Uzelac: *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Novi Sad: Veris studio.  
Холопов 2003: Ю. Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Москва: Издательство “Лавь”.  
Холопов 2009: Ю.Н. Холопов, *Эмансипация диссонанса и новая модальность XX века*; *Musica Teoretica* 7, <<http://rmusician.ru/archives/4088.htm>> 10апреля 2009.

Valentina Dutina

#### AN ANALYTICAL OVERVIEW OF A MUSICAL WORK THROUGH THE PRISM AND INTERACTION OF DIFFERENT MUSICAL DYNAMICS

##### *Summary*

**Abstract:** Music, as a time art, is created and organised in a flow of time and in cooperation of different musical dynamics. A musical work presents a living organism which exist in an interactive relation of different musical components, whose presence and degree are greatly influenced by the musical idea of the composer. Through adequate examples, the paper will demonstrate the influence of particular musical dynamics, as well as their mutual complementing, coexistence and interaction within a musical work, with the aim to emphasize their significance as the life-creation and form-creation musical components.

**Key Words:** work of art, analysis, musical dynamics, interaction of musical dynamics

---

<sup>12</sup> Често се хармонска основа своди на само један акорд који, због дуготрајног понављања, губи сваки функционални смисао а самим тим и смисао хармонске динамике засноване на смјењивању и контрастирању сазвучја.

## ЗНАЧАЈ КАНОНА У НАСТАВИ СОЛФЕЋА У ВИСОКОШКОЛСКИМ МУЗИЧКИМ УСТАНОВАМА

**Апстракт:** Канони су ријетко заступљени у уџбеницима за солфеђо нижег и средњег музичког образовања и углавном имају сврху стварања слушне представе о имитацији гласова приликом њиховог двогласног или вишегласног интонирања. У савременој настави солфеђа на високошколским музичким установама, рад на савладавању канона треба бити детаљнији, јер поред интонирања, подразумјева претходну детаљну анализу примјера. Заступљеност канона у настави солфеђа има вишеструки значај, неопходно је мелодијско и хармонско анализирање примјера, а интонирањем канона се поред мелодијског активира и хармонски слух који треба слушно препознати хармонске интервале и хармонске функције унутар музичког тока. Такође, при слушном препознавању тачности интонације при наступу појединих дионица се активира и унутарњи слух. Начини интерпретације канона могу бити различити: интонирање канона у два или више гласова, интонирање једне, а свирање двије или више дионица. У току интонирања канона, потребно је слушно препознати претходно анализирани мелодијске и хармонске односе између појединих гласова. Једноставнији двогласни или трогласни канони се могу изводити на начин да се један глас интонира, а код преосталих гласова куца њихова ритмичка линија. Слушно препознавање канона у форми диктата је могуће код једноставнијих двогласних, рјеђе трогласних канона, нарочито са одговорима у прими, јер се током музичког школовања мало пажње посвећује полифоној области диктата. Детаљан рад на канонима подразумјева лакше разумјевање и других начина имитације, како у вокалном, тако и у инструменталном контрапункту. Методе истраживања у току рада су: дескриптивна – приликом савладавања једноставнијих канона, као и каузална – након детаљне анализе сложенијих канона, могућа је лакша њихова интерпретација. Циљ рада је да се укаже на значај детаљне анализе сложенијих канона из уџбеничке литературе за солфеђо ради лакше интерпретације истих.

**Кључне ријечи:** канон, анализа, солфеђо, интерпретација, музички слух.

### *Историјски развој канона*

У имитационим композиционим поступцима, посебно мјесто заузима канон, који представља досљедно спроведену строгу и вјештачку имитацију: „пропоста овде не обухвата само почетну тему до момента уласка респосте, већ читаву деоницу става, тако да респоста наступа још за време њеног трајања“ (Перичић 1987: 162).

При компоновању канона, најприје се компонује и имитира само почетак пропосте, а затим се њен наставак изграђује као контрапункт према почетку респосте, тако да се надовезује контрапункт на контрапункт све до краја, када се обично на крају става имитација прекида ради заједничког каденцирања гласова.

„Најстарији примјери канонске технике потјечу из XII стољећа (двогласна химна *Nunc Sancte nobis spiritus*, рукопис у Оксфорду, *Bodleian Library*) и XIII стољећу (трогласни *Benedicamus Domino*, рукопис у Фиренци, библиотека *Mediceo-Laurenziana*), а темеље се на такозваној измјени гласова (њем. *Stimmtausch*). Рани примјер канона као самосталне, заокружене композиције представља такозвани Љетни канон *Sumer is icumen in* (забиљежен око 1300 у енглеској опатији *Reading*); ради се о комбинацији четворогласног канона у горњим гласовима и двогласног канонског остината, такођер грађеног на принципу измјене гласова. Сва три примјера припадају кружним облицима *rondellus*-а и *rote*, који су се његовали особито у Енглеској у XIII-XIV стољећу. На континенту се канон гаји најприје као друга врста друштвеног музицирања и јавља се у изразито канонским облицима француске *chasse* (XIV стољеће) и италијанске *saccie*, заснованих на начелу прогресивног, а не кружног развоја. (...) Око 1400, канонске технике продрле су и у главне облике црквене музике, мисне ставке и мотет и то већином нотирани на једном цртовљу, под називом фуга и с одговарајућим каноним (упутом). Композитори тзв. бургундске школе (*G. Dufay*) положили су темеље свим оним типовима канона које су његовали низоземски полифоничари. До највишег процвата довела је канонска имитација генерација полифоничара са *J. Ockegem*-ом, *Josquin Des Pres*-ом и *P. de La Rue*-ом на челу“ (Ковачевић 1974: 300). У XV и XVI вијеку примјена канона у вокалној музици је много распрострањена и достиже врхунац у дјелима фламанских композитора, који компонују различите врсте канона и са већим бројем гласова. У вокалној музици ренесансе, примјена канона је била веома заступљена.

У дјелима барокних композитора, канон се рјеђе појављује као самостална композиција или засебан став у оквиру већег дјела, али канонска техника компоновања у барокној музици налази широку примјену у оквиру појединих одсјека различитих полифоних облика. Најчешћа примјена канона може бити у облику теме са варијацијама, гдје су поједине теме изграђене као канон или у већем композиционом дјелу специфичног карактера и намјене које између осталог садрже и канон. Вриједи споменути композиције или збир композиција Јохана Себастијана Баха у којима је присутна канонска техника компоновања: *Голдберг варијације* које садрже каноне у свим нинтервалима од приме до ноне, канонске варијације на корал *Von Himmel Hoch*, као и *Музичка жртва* и *Умјетност фуге* (в. Перичић 1987: 163). У периоду барока, канонска техника компоновања се примјењује у појединим одсјецима различитих полифоних облика, у којем најрепрезентативнији примјер представља стрета, односно канонска имитација теме у фуги. Канонски одломци су присутни и у другим полифоним композицијама: инвенцији, концерту, сонати, разним врстама вокално-инструменталних дјела.

У периоду ренесансе и барока, најчешћи су двогласни, постоје и трогласни и четворогласни канони, док су рјеђи са више гласова, а изузетну ријеткост међу таквим канонима представља Окегемов 36-огласни *Deo Gratias*. Међу двогласним канонима превладавају имитације на октави, квинти и кварта, а ријеђи су примјери на другим интервалима. У трогласном и четворогласном канону је најпедеснија имитација на кварта и квинти због гласовног регистра хорских дионица.

У каснијим музичким епохама, у доба класицизма и романтизма, могу се у оквиру хомофоних композиција срести канонски начини имитације, а постоји и богата литература једноставнијих канона забавног и едукативног карактера.

Постоје многи примјери канона који су уврштени у веће вокално-инструменталне композиције: Хајдн, Менует из гудачког квартета Оп.76, бр.2, Бетовенов квартет из 1. чина опере „Фиделио“, 2. Тема из првог става 4. Симфоније, трио скерца из виолинске сонате Оп.30, бр.2, Франков 1. став Симфоније и финале виолинске сонате. „Канонска имитација се може употребити и као начин обраде теме (нпр.у развојном делу сонатног облика), или приликом репризе теме која је први пут била једноставније изложена. Каткад се срећу и засебни мали комади канонске структуре (Шуман, *Лист из албума*, Григ, *Канон из Лирских комада*). (...) У 20. веку се запажа тежња ка оживљавању строгих контрапунктских форми, међу њима и канона (Хиндемит, Веберн)“ (Сковран, Перичић 1991: 131).

Начини имитације у канону могу бити на различитим тонским висинама: на прими, октави, затим кварта и квинти, интервалима подесним за вишегласни хорски став, као и било којем интервалу у оквиру почетног тоналитета, затим са хроматским измјенама тонова у појединим гласовима, као и имитација у другом тоналитету, односно другој љествичној основи. Канонске имитације на октави и прими подразумевају хармонску монотонију, док имитација на квинти показује консонантну тенденцију ка модулацији у доминантни, а имитација у кварта у субдоминантни тоналитет. Имитација у различитим интервалима проузрокује хармонске нелогичности, јер се на појединим мјестима композиције појављују различита сазвучја, при чему се прибјегава примјени различитих временских растојања између гласова или њиховим повременим паузирањем.

Разликујемо више врста канона: једноструки, вишеструки, двогласни, трогласни, вишегласни, са допунским гласовима, на кантус фирмус, бескрајни, друштвени, у инверзији, односно огледалу, у аугментацији, диминуцији, двоструки, кружни или модулирајући, рачји или ретроградни, слободни, загонетни, друштвени канон и Quodlibet.

#### *Методски поступци савладавања канона у настави солфеђа*

Способност слушног препознавања кретања мелодијских дионица у двогласном или вишегласном музичком току подразумева активирање мелодијског слуха препознавањем линеарног кретања у гласовима. Слушним препознавањем вертикалних сазвучја активира се хармонски и унутарњи слух, тако да полифони слух можемо условно дефинисати као комбинацију активирања мелодијског, хармонског и унутарњег слуха. У руској музичкој педагогији, полифони слух се карактерише као способност препознавања истовременог кретања мелодија у двогласном или вишегласном ставу и развој ове категорије слуха сматра се као један од најкомплекснијих, а подразумева: репродуковање, вокално и инструментално, свих гласова посебно, заједно и наизмјенично, репродуковање у групама, интонирање једног, а свирање осталих гласова, слушно препознавање или интонирање једног гласа у вишегласном ставу и тако даље.

У периоду почетака музичког образовања и описмењавања, оспособљавање ученика за пјевање двогласног канона подразумева да ученици пјевају мелодију, а наставник свира други глас, затим ученици подјељени у двије групе изводе канон, а крајњи циљ је да два ученика изводе канон. (в. Радичева 1997: 169). Пожељно је да канони у периоду прије музичког описмењавања буду засновани на хармонски једноставнијим мелодијама у којима су заступљене функције тонике и доминанте.

У току музичког образовања, након музичког описмењавања, предуслов за савладавање канона је развијен мелодијски слух, при чему је неопходна поступност у савладавању.

Редослед поставке двогласног пјевања у току основног музичког образовања не мора бити једнообразан. Најчешће се у том периоду у настави примјењују лаке дјечје пјесмице са текстом у паралелном терцном кретању.

Поступак у интонативном савладавању дијатонских двогласних примјера у настави солфеђа подразумјева више фаза рада: усмене припреме двогласног пјевања кратких мотива, пјевање мотива у паралелном, бочном и супротном кретању, пјевање двогласних хомофоних примјера, пјевање полифоног двогласа (имитација и канона), пјевања примјера са сложенијим ритмичким покретима више нота према једној ноти, као и присуства разложених акорада и скокова у мелодији. У свакој наведеној фази рада се примјењују и провјере знања диктатом: усменим, вербално-аналитичким и писменим.

„У школама Золтана Кодаља у Мађарској двогласни и вишегласни солфеђо не издваја се од једногласног. Њихова пракса је показала да се тек појавом бар још једне деонице може постићи чиста интонација. Двогласно певање тако постаје средство за постизање технике чистог певања, за контролу постављених тонских функција, ритмичких односа...поред свих осталих задатака које двогласно и вишегласно певање има, на првом месту, у вези са развијањем хармонског и полифоног слуха. (...) Устаљено је мишљење да су канони најпогоднији за почетну наставу, тако да се певање канона даје ученицима још ненавикнутим за синхронизацију гласова, приликом извођења канона (код почетника) ученици прибегавају занемаривању друге деонице како би одржали своју интонацију, тако да се певање своди на једногласје (могу се видети ученици који запуше уши како им други глас не би „сметао“)" (Васиљевић 2006: 158).

„Као припрема за певање у настави можемо користити инструмент који ће изводити другу деоницу, а када се певачи прилагоде таквом извођењу, улоге певача и инструмента пожељно је заменити. Овакав начин рада треба користити и за певање трогласних (четворогласних, петогласних итд), где гласовне групе (или појединачно сваки глас) треба уводити поступно, а распоред наступа певања и свирања деонице треба мењати“ (Дејановић, Кодела 2013: 31).

У каснијим нивоима музичког образовања, након извјесног искуства у записивању двогласних и вишегласних диктата, ученици се оспособљавају да препознају имитацију у музичком току при чему се пажња усмјерава на контрапунктирајући глас: диктирање се врши по фрагментима, пажња је усмјерена на мелодијски садржај гласа који први наступа и преноси се у други глас. Такође, канон се може записивати тако да се запамти цијела мелодија гласа који први наступа, а затим се преноси у други глас за одређени интервал (в. Радичева, 2000: 311).

У периоду средњег и високог музичког образовања, поред интонирања дијатонских двогласних и вишегласних канона, постепено се уводе мелодијски, хармонски и ритмички сложенији канони, са алтерацијама и модулацијама.

Због комплексности и разноликости грађења различитих врста канона, у овом раду су поменути само канони који имају одређене мелодијске, имитационе и хармонске карактеристике које су значајне за наставу солфеђа у високошколском музичком образовању.

#### *Практични примјери савладавања канона у високошколском музичком образовању*

Запис канона у прими може бити у једном линијском систему са ознаком наступа осталих гласова, или у више система у којем је јасан преглед вертикалних сазвучја. У сљедећем примјеру, студенти најприје мелодијски и хармонски анализирају примјер, након чега репродукују примјер једногласно, а затим девет студената сваки своју дионицу, при чему треба да препознају хармонске функције тонике и молске доминанте настале мелодијским кретањима, односно, наступом сваког гласа појединачно. Циљ појединачног пјевања у канону подразумјева максималну концентрацију на глас који се интонира, као и слушно праћење наступа других гласова и хармонских односа у вертикалном сазвучју.



### Примјер 1

Деветогласни канон, Wer hilft mir – England (Јунг 1983: 164)

1. 2. 3. 4. 5  
Hey, ho, ob ihr mir's glaubt, den Geld-sack ha-ben sie mir ge-raubt. Er war fort, eh ich's sag,  
6. 7. 8. 9.  
ich weiss nicht, wie's ge-schah. Hey, hol-ly, hol-ly, hol - ly! Komm doch zu-rück!

Слиједи примјер „бескрајног“ канона са имитацијом на горњој квинти. Прије интонирања претходи мелодијска и хармонска анализа, интонирање сваког гласа посебно, а затим интонирање канона у цјелини.

### Примјер 2

С.Танеєв – Бесконечный канон (Калмыков. Фридкин 1983: 91)

G: T<sup>6</sup> S<sup>6</sup> (II) T S<sup>6</sup> D (T)  
G: II D (T<sub>4</sub>) D T<sup>6</sup> S<sup>6</sup>

Претходни примјер се може репродуковати тако да студент један глас интонира, а други свира на клавиру или другом инструменту. Такође, овај канон се може изводити као мелодијско-ритмичка вјежба: студент један глас репродукује, а други куца као ритмичку линију. Као један од облика рада на развоју унутарњег слуха, један студент може интонирати једну дионицу, а да „у себи“ чује мелодијско кретање другог гласа, што подразумева активирање и хармонског слуха, односно слушног препознавања хармонских интервала унутар канона. Поменути примјер се може примјенити за диктат, али због укрштања гласова, потребно је диктирати најприје цијели примјер, затим други глас у цјелини, односно пропусту. Тек након ових припремних радњи, канон се свира по фрагментима на начин да се пропуста свира гласније, а рипоста тише, да би студенти могли слушно препознати укрштање у гласовима.

У канонима из ренесансног и барокног периода, могу бити у већем броју заступљене задржице у појединим гласовима. Поред свих наведених припремних радњи у претходним канонима, у сљедећем примјеру треба означити задржице.

### Примјер 3

И.С.Бах. Голдбергер-варијације, оригинал в. G-dur (Леонова 1990: 28)

Након двогласног интонирања, овај канон се због карактеристичног кретања гласова међу којима се формирају задржице може чак и једногласно интонирати, при чему се интонативно прелази из једног гласа у други (у нотном запису-смјер стрелица), а звучно добијамо скривени двоглас. Оваквим начином интонирања, утврђују се интонативно скокови у интервале сексте и септима. Такође, приликом једногласног интонирања, могуће је један глас интонирати гласније, а други тише, да би се слушно препознале двије дионице у „скривеном двогласу“. Овај канон је такође погодан за музички диктат приликом утврђивања задржица у двогласном диктату.

У музичкој литератури има много канона чије имитације могу бити на различитим ступњевима, а у наредном примјеру почињу разложеним трозвучима наниже на II, V и VI ступњу. Хармонском анализом утврђује се да је примјер без модулација, а мелодијском анализом сваког гласа појединачно студенти закључују да је четврти глас почео у јонској, трећи у дорској, други у миксолидијској и први глас у еолској љествици.

### Примјер 4

А. Жедалж – Канон (Радичева 2006: 32)

1  
2  
3  
4

C: T II D<sub>6</sub> (T) VI<sub>6</sub> II<sub>6</sub> III

7

C: S<sub>6</sub> D VII<sub>4</sub> T (D<sub>6</sub>) S<sub>6</sub> II VII T

Постоје канони у којима је присутно хроматско кретање у мелодији, а при интонирању таквих канона интонативни ослонац је на стабилним љествичним ступњевима. У сљедећем примјеру, заокружени тонови су тонови тоничног трозвука. Као припремне вјежбе, студенти интонирају молски пентахорд еф мола од V до I ступња наниже, а затим са алтерованим, хроматским тоновима. Током интонирања канона, наставник може да хармонски обогати пратњом на клавиру сваки означени акорд, при чему се добија јаснија представа о хармонским функцијама као и недостајећим гласовима хармонског става. Примјер је такође погодан за музички диктат.

**Примјер 5**  
В.А.Моцарт – Канон (Радичева 2006: 129)

**Хроматски низ тонова**

f: t (DD) D T<sub>4</sub><sup>6</sup> t<sub>4</sub><sup>6</sup> DD<sub>6</sub> II<sub>6</sub> T<sub>6</sub> t<sub>6</sub> D t D

5  
f: t s D t II<sub>7</sub> D t

Тешкоће у интонирању и слушном препознавању имитације могу бити у канонима у инверзији, поготово ако имитација није на прими, односно октави.

**Примјер 6**  
Х.Хелгасон – Канон (Радичева 2006: 132)

c: t Es:  $\begin{matrix} D_{III} \\ D \end{matrix}$  t s D t c: t  $\begin{matrix} D_{VI} \\ D \end{matrix}$  D<sub>5</sub><sup>6</sup> VI t<sub>6</sub>(II) (t) D<sub>6</sub> s<sub>4</sub>

c: D<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> VI<sub>6</sub><sup>o</sup> t (Ds) S<sub>6</sub> DD<sub>2</sub> D<sub>6</sub> II<sub>6</sub> D t

$\begin{matrix} \uparrow & \uparrow & \uparrow \\ VII^o & VI^o & V^o \\ c:D, Es:D, B:D, Des:D \end{matrix}$

Елипса

Прије репродуковања претходног канона, анализом се одређује да је начин имитације на секунди и у инверзији, а затим се мелодијски и хармонски анализира примјер у цјелини.

Најтежи канони за интонирање су они који немају стабилну љествичну основу, односно атонални канони. Приликом интонирања ових канона, потребно је активирати интервалски начин мишљења, односно, потребно је имати стабилне слушне представе о атоналним мелодијским кретањима, интервалима

и разложеним акордима унутар мелодије да не би дошло до грешака у интонирању, односно „испадања“ из интонације.

### Примјер 7

Б.Барток – Канон (Радичева 2006: 181)

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The first system (measures 1-10) features a melody in 3/8 time with various intervals and chords. Annotations include: 'молски трихорд' (major triad) above the first two notes, 'енхармонски - умањени тетракорд' (enharmonic - diminished tetrad) below the first four notes, 'молски квинтакорд' (major pentad) above the first five notes, 'молски трихорд' (major triad) above the next two notes, 'ум.4' (dim. 4) and 'ум.5' (dim. 5) above the following notes, 'м.7' (m. 7) below a note, and 'мали дурски секундакорд' (small major second chord) above the final two notes. The second system (measures 11-20) continues the melody with annotations: 'двоструко умањени трозвук' (double diminished triad) above a group of notes, 'ум.5' (dim. 5) below notes, and 'полуумањени четворозвук' (half-diminished tetrad) above a group of notes. The third system (measures 21-30) shows a change in time signature to 2/4 and includes annotations: 'дурски тетракорд' (major tetrad) above notes, 'молски квинтакорд' (major pentad) above notes, 'молски трихорд' (major triad) above notes, 'м.7' (m. 7) below notes, and 'пр.4' (pr. 4) below notes.

Облици рада у области атоналних канона подразумевају интонирање припремних вјежби у којима су заступљени: атонална мелодијска кретања (трихорди, тетракорди и други љествични низови), мелодијски скокови унутар мелодије, као и разложени акорди (трозвучи, четворозвучи). Прије двогласног интонирања, студенти интонирају један глас, а затим изводе канон у групи, или само два студента. Крајњи циљ савладавања атоналних канона је да сваки студент појединачно један глас интонира, а други свира на клавиру.

Слиједи уџбеничка литература за наставу солфеџа у којима су присутни канони који се могу примјенити у настави солфеџа у високошколским музичким установама.

У Солфеџу руског аутора Способин (1991) постоје различити канони: дијатонски (број 24,25,27,50), модулаторни (бројеви 26, 29, 31, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 45), хроматски у којем се низају у двогласу вантоналне доминанте (елипса, број 82), као и са разложеним акордима (број 108) и имитација на квинти у којем се појављује секвентно кретање (број 98).

У солфеџу бугарских аутора Пеева, Манолова и Крџтева (1968) поред многих примјера за двогласни диктат, присутни су и примјери у којима је присутан канон и *канонска секвенца* (од 427 до 442), који се могу двогласно интонирати, интонирати и свирати и примјенити за писмени диктат.

У Кодаљевим *55 двогласних вјежби* (Кодал 1965) постоје канони чије су имитације на различитим интервалима: примјери 1, 3, 17 и 20.

У *Двогласним, трогласним и четворогласним примерима* Дорине Радичеве (2006) постоји много примјера канона компонованих различитим поступцима (у инверзији, на различитим тонским висинама и сл) намјењених интонативном савладавању, слушном препознавању имитација и интонирању и свирању:

- На дурско-молској и модалној љествичној основи – двогласни (број 5, 6, 7, 12), трогласни (33) и четворогласни (54, 55)

- Дијатонска модулација у паралелни тоналитет и тоналитете прве квинтне сродности и модулаторна иступања – двогласни (број 64, 66, 68, 72, 73, 74), трогласни (94, 95) и четворогласни (110, 124, 125)
- Алтераације, модулација у удаљеније тоналитете, хроматика, енхармонизам – двогласни (142, 148, 155)
- Примјери на тонално-лабилној и атоналној основи – двоглас (219).

### Закључак

Интонирање и уопште репродуковање канона у почетним и каснијим периодима музичког образовања, односно у основним и средњим музичким школама, се углавном своди на активирање мелодијског слуха и слушно препознавање мелодијских кретања у појединим гласовима. Рад у области канона у настави солфеђа у високошколским музичким установама има велики значај, јер студенти на основу стечених теоријских сазнања из области контрапункта, хармоније и музичких облика могу лакше теоријски и слушно препознати многе музичке појаве у двогласном и вишегласном кретању: наступ сваког гласа појединачно, хармонских интервала и хармонских кретања унутар двогласа или вишегласа, при чему је настава солфеђа у корелацији са поменути теоријским предметима. Приликом репродуковања канона, активира се мелодијски слух, који препознаје линеарна кретања унутар сваког гласа, а хармонски и унутарњи слух препознају вертикална сазвучја у музичком току. Двогласни и трогласни канони, који су у једном тоналитету, мирнијег ритмичког кретања и гдје нема изразитих скокова у мелодији, могу се најприје репродуковати, а затим анализирати, или обрнуто, а такође су прикладни за музички диктат. Канони у којима су присутна сложенија мелодијска и хармонска кретања, имитације које су слушно теже препознатљиве, на примјер у инверзији, аугментацији, диминуцији и тако даље, треба најприје анализирати мелодијски и хармонски, јер детаљно анализирани лакше се репродукују. Детаљан рад у области канона на високошколским установама у настави солфеђа може бити предуслов за рад у области других имитационих облика, на примјер фуге.

### Литература

- Васиљевић 2006: З. Васиљевић, *Методика музичке писмености*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Дејановић, Кодела 2013: С. Дејановић и С.Кодела, *300 канона*, Књажевац: ДОО Нота.
- Јунг 1983: М. Jung, *Kanons, Eine Sammlung von 187 Kanons in zehn Kapiteln*, Leipzig/Dresden: Edition Peters.
- Калмыков, Фридкин 1983: Калмыков, Фридкин, *Сольфеджио, част вторая, Двухголосие*. Москва: Издательство „Музыка“.
- Ковачевић 1974: К. Ковачевић, *Музичка енциклопедија, II Том*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- Кодаљ 1965: Zoltan Kodaly. *55 Two-part Exercises*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
- Леонова 1990: Леонова, *Полифоническое сольфеджио*, Ленинград: Музыка.
- Пеева и др, 1968: И. Пеев, З. Манолов и С. Кръстева. *Курс по изучаване на двугласна диктовка*. Софија: Държавно издателство Наука и изкуство
- Перичић 1987: В. Перичић, *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Радичева 1997: D. Radičeva, *Uvod u metodiku nastave solfeđa*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti
- Радичева 2000: D.Radičeva, *Metodika komplementarne nastave solfeđa i teorije muzike*, Cetinje: Muzička akademija.
- Радичева 2006: D.Radičeva, *Zbirka dvoglasnih, troglasnih i četveroglasnih primera*, Istočno Sarajevo: zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Сковран, Перичић 1991: D. Skovran, V. Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Београд: Универзитет уметности у Београду
- Способин 1991: Игорь Владимирович Способин. *Сольфеджио, Двухголосие, Трехголосие*. Москва: Музыка [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыкальный слух](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыкальный_слух)

THE IMPORTANCE OF CANONS IN SOLFEGGIO EDUCATION  
AT HIGH EDUCATION MUSIC INSTITUTIONS

*Summary*

Canons are rarely represented in Solfeggio textbooks in elementary and secondary music schools and often have a purpose to make a hearing perception about the imitation of voices during their two-voice or polyphonic singing. In contemporary solfeggio education at high education music institutions, the work on dealing with canons should be done in more details, because, besides intonation, they imply a detailed analysis of the entire example. Representation of canons in solfeggio education has a multiple importance, it is necessary to perform a melodic and harmonic analysis of the example, and during the intonation of canons, melodic and harmonic hearing are activated as well, recognizing harmonic intervals and harmonic functions within a musical flow.

Also, during the hearing recognition of intonation accuracy in arrival of every voice “internal” hearing is activated, too. Interpretation methods for canons can be different: singing of a canon in two-voice or polyphonic, singing of one and playing of one, two or more voices. In the process of singing a canon, it is necessary to recognize previously analyzed melodic and harmonic relations between voices. Simpler two-voice and three-voice canons can be performed in such a way that one voice is intonated, and the other voices are tapped as the rhythmic line. The hearing recognition of canons in the form of dictation is possible in simpler two-voice, rarely three-voice canons, especially with the response in prima interval, because during a musical education, there is a lack of attention dedicated to the polyphonic dictation. A detailed work on canons means an easier understanding of different ways of imitation in vocal and instrumental counterpoint. Methods of research in this paper are: descriptive, during mastering of simpler canons, and causal – after a detailed analysis of more complex canons, an easier interpretation is possible. The aim of this paper is to present the importance of analysing the more complex canons from solfeggio textbooks for the purpose of their easier interpretation.

**Key words:** Canon, Analysis, Solfeggio, Interpretation, Musical hearing

Биљана Павловић  
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица  
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић

Драгана Цицовић Сарајлић  
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица  
Факултет уметности у Приштини – Звечан

## УСЛОВИ ОРГАНИЗАЦИЈЕ НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ<sup>1</sup>

**Апстракт:** У раду се говори о условима организације наставе музичке културе у млађим разредима основне школе. Сагледава се укратко њен историјски развој и разматрају методички и материјални услови извођења наставе. Да би се настава музичке културе успешно изводила, неопходно је обезбедити основне методичке и материјалне услове за рад. Методички услови за рад подразумевају: формулисање циља и задатака наставе, примену одговарајућих метода, облика рада, дидактичких принципа, правилну организацију и структуру часа. Материјални услови за извођење наставе односе се на уређење простора за рад и обезбеђивање наставних и очигледних средстава. Анализирају се дидактичко-методички захтеви наставних планова и програма наставе музичке културе; утврђују се њена програмска подручја и садржаји.

**Кључне речи:** настава музичке културе, услови организације, млађи разреди, основна школа

*Увод*

У раду се говори о условима организације наставе музичке културе у млађим разредима основне школе. Сагледава се њен историјски развој и разматрају методички и материјални услови извођења наставе. Утврђују се циљеви и задаци, методе, облици рада и дидактички принципи на којима се заснива наставни процес у оквиру овог наставног предмета. Анализирају се захтеви наставног плана и програма; сагледавају се програмска подручја и музички садржаји; разматра се питање организације часа музичке културе.

Музичка настава у основним школама с почетка XIX века везује се за црквено појање. Један од најстаријих података о настави црквеног појања налази се у првом наставном програму за мале (основне) школе, који је садржан у акту *Попечитељства просвешченија Министарства просвете*, од 11. септембра 1811. године. Овим школским актом је одређено да се у оквиру „наука које се изучавати морају“ налази и пјеније (Ђорђевић 1950: 35). Кроз овај предмет ученици су учили црквене песме и припремали се за учествовање у црквеном церемонијалу. *Пјеније*, као наставни предмет, се помиње и у првом закону о основним школама „Устројеније јавног училиштног наставленија“ (Гешић 1992). У сва четири разреда било је заступљено *пјеније* *чрез* *оба* *полгодишта*.

Новим наставним планом и програмом из 1871. године, у наставу се уводи предмет *Певање* (Раичевић 2009). У наставном плану и програму из 1899. године, по први пут је јасно истакнут циљ наставе певања – развијање слуха, гласа и осећања за лепоту; упитомљавање и облагорођавање срца (*Просветни гласник* 1899: 613-619). Настава певања још увек има изражен религиозни карактер, али се пажња поклања и световном певању. Предлажу се дечје, народне и патриотске песме, уз додатну напомену да наставници могу користити и друге „згодне“ песме.

Према првом послератном програму из 1946. године, настава музике се базирала на певању и музичком описмењавању, које је било заступљено од четвртог разреда. Оваква пракса се задржала све до 1958. године, када је, реформом школства, назив предмета Певање промењен у *Музичко васпитање*. У наставне планове и програме уводе се нове активности: свирање на дечјим музичким инструментима, слушање музике, дечје музичке игре и дечје стваралаштво, што је знатно унапредило и обогатило наставу музике. Од 1984. године, у употреби је назив *Музичка култура*, који је и данас актуелан. (Педагошка енциклопедија 1989). Данашњи Наставни план и програм за предмет Музичка култура подразумева четири програмске целине: музичко извођење (певање, свирање, извођење музичких игара), слушање музике, музичко описмењавање и дечје стваралаштво.

Савремена настава музичке културе омогућава стицање знања, вештина и навика из различитих дисциплина музичке уметности: музички инструменти, солфеђо и теорија, историја, музички облици, основе певања, хорско певање, и то комбиновањем линијског распореда градива и распореда градива по концентричним круговима (Лекић 1997). *Линијски распоред* подразумева „методичко низање наставних јединица по логици музичког садржаја који се обрађује“ (Лекић 1997: 233). Овакав приступ распоређивању наставног градива обезбеђује континуитет у наставном раду и омогућава формирање система знања у

<sup>1</sup> Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта III 47023 „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција“, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



настави музичке културе. *Концентрични кругови* омогућавају постепено проширивање основних музичких знања од 1. до 4. разреда разредне наставе. Треба, међутим, нагласити да музичка настава у основним школама „нема првенствено циљ да професионално усмерава ученике у средње музичке школе, него да развије интересовање и љубав према музици, музикалност, односно музичке способности које представљају основу за развој опште музичке културе“ (Педагошка енциклопедија 1989: 75).

#### *Циљ наставе музичке културе у основној школи*

Основно образовање и васпитање у Србији се остварује у складу са Законом о основама система образовања и васпитања који поставља модерне циљеве и опште исходе у складу са визијом образовања као основе „друштва заснованог на знању“ (*Службени гласник РС* 2009). Сврха програма образовања је квалитетно образовање и васпитање које омогућава стицање језичке, математичке, научне, уметничке, културне, здравствене, еколошке и информатичке писмености, неопходне за живот у савременом друштву. Тежи се развијању знања, вештина, ставова и вредности које „оспособљавају ученика да успешно задовољава сопствене потребе и интересе, развија сопствену личност и потенцијале, поштује друге особе и њихов идентитет, потребе и интересе, уз активно и одговорно учешће у економском, друштвеном и културном животу и допринос демократском, економском и културном развоју друштва“ (Правилник 2004: 2). Настава музичке културе је један од предмета у основној школи који доприноси остваривању општег циља образовања и васпитања.

*Циљ наставе музичке културе у основној школи* је да се код ученика развије интересовање и љубав према музичкој уметности, тако да она постане његова трајна потреба (Ивановић 1981). Настава музичке културе треба да допринесе свестраном и складном формирању личности ученика, њихове друштвено-моралне свести, и да им истовремено пружи знања из области музике која су нужна за разумевање и доживљавање најзначајнијих тековина ове уметности (Плавша, Поповић, Ерић 1968).

*Основни задаци наставе музичке културе су:*

- развијање музичких способности ученика (осећаја за ритам и мелодију, гласа, слуха, музичке меморије, као и извођачких способности свирања на дечјим ритмичким и мелодијским инструментима);
- музичко описмењавање и образовање;
- развијање стваралачких потенцијала ученика;
- емоционални развој ученика и интелектуално, естетско, морално, физичко, радно, еколошко, национално и интеркултурално васпитање;
- упознавање ученике са традиционалном и уметничком музиком свога и других народа;
- подстицање интересовање ученика за бављењем музичком делатношћу и након завршетка основне школе, како би допринели развоју културног и музичког живота средине у којој живе.

При обради наставних јединица поставља се још низ конкретних задатака који су подељени на васпитне, образовне и функционалне. *Васпитна* улога наставе музичке културе огледа се у могућности интелектуалног, моралног, естетског, радног, физичког, еколошког, националног и интеркултуралног васпитања. *Образовни* (материјални) задаци наставе подразумевају „усвајање система знања, вештина и навика“ (Круљ и др. 2003: 173). Под знањем се подразумева „систем научних чињеница, правила и закона о природи, друштву и човеку ... Вјештина је честим вјежбањем стечена способност спретног и окретног практичног примјењивања стеченог знања ... Навика је честим понављањем у великој мјери аутоматизована вјештина. Она је завршни резултат вјежбања“ (Бранковић, Илић 2003: 186-187). У процесу наставе музичке културе ученици треба да усвоје одређени обим знања, вештина и навика из теорије музике и практичног музицирања кроз поменуте области дефинисане наставним планом и програмом: музичко извођење, слушање музике, дечје музичко стваралаштво и музичко описмењавање. Термини којима се могу исказати образовни задаци су: „упознати, показати, научити, разумети, схватити, итд.“ (Стојановић 1996: 138). *Функционални* задаци се односе на развијање музичких способности, способности музичког доживљавања и изражавања, стваралачких и психомоторних способности. Термини који се односе на ове задатке гласе: развити, оспособити, навикавати, вежбати, изражавати итд. (Стојановић 1996). Неки од функционалних задатака су: *развијање* слуха, гласа (обима дечијег гласа), осећаја за ритам и мелодију, моторике, складности покрета, маште, креативности, фантазије, љубави према музици; развијање способности сналажења у нотном тексту; сензибилитета за моралне и естетске вредности; когнитивних способности ученика, које омогућавају разумевање и доживљавање народне и уметничке музике; дивергентног и стваралачког мишљења (уметничког и рационалног); развијање пажње, музичке меморије; способности уживања у уметничком делу; способности слушања; осећаја за заједничко музицирање, за заједнички почетак и завршетак; упорности, истрајности, самопоуздања, стрпљивости, индивидуалности, заинтересованости за музичку уметност итд. *Оспособљавање* ученика за бављење музиком и након завршетка основне школе; за разумевање уметнички вредних музичких дела и уживање у њима; за евалуацију (суђење и критичко вредновање уметничких дела); за свирање на дечијим ритмичким и мелодијским инструментима итд. *Навикавање* ученика да пажљиво слушају уметничка дела; да у њима препознају уметничке квалитете и естетске вредности; да износе своје мишљење о њима; да се пристojно понашају на концертима; да примењују знање

стечено на часовима музичке културе и ван школских активности итд. *Увешбаванье* већ научене песме и игре; свирања на дечјим и мелодијским ритмичким инструментима. *Опажање и доживљавање* изражајних музичких средстава: динамике, ритма, темпа, боје гласа и инструмената, музичких појава и законитости, различитог карактера композиција, итд.

### *Методe рада у настави музичке културе*

Реч *метода* је грчког порекла и означава поступак помоћу којег се остварује постављени задатак. Наставне методе подразумевају „сврсисходан и систематски примењиван начин управљања радом ученика у процесу наставе, који омогућава стицање знања и вештина и њихову примену у пракси, а исто тако доприноси развијању њихових сазнајних способности и интересовања, формирања погледа на свет и припремање за живот“ (Трнавац, Ђорђевић 1995: 228). Наставне методе одређују „*како* да тече наставни процес и *које* и *какве* активности ваља да испуњавају ученици и наставници“ (Трнавац, Ђорђевић 1995: 228). У циљу остваривања што бољих резултата, у настави музичке културе користе се: метода демонстрације, метода разговора, метода рада са текстом, метода усменог излагања, метода стваралачког рада, метода рада са дечјим инструментима. Већина наведених метода се прожима током једног наставног часа.

Чувене су мисли музиколога Зије Кучукалића – „музику учимо музиком“ (Кучукалић 1991: 3). Овакав приступ музичко-педагошком раду омогућава *метода демонстрације*. Она подразумева комплекс музичких и извођачких активности наставника: певање, свирање, извођење покрета у музичким играма, и активности при слушању музике. Може се рећи да је метода демонстрације најзаступљенија у настави музике, мада се уз њу морају комбиновати и друге методе.

*Методом разговора* (дијалогска метода) успоставља се контакт са ученицима, проверава њихово знање и усмерава пажњу према одређеној тематици. Веома је важно да разговор буде прилагођен узрасним могућностима ученика, њиховим општим и музичким предзнањима и искуствима. Овом методом подстиче се мисаона активност ученика. Током разговора ученици уочавају односе између музичких појмова и појава, износе своје мишљење, изводе закључке, анализирају, систематизују, уопштавају, генерализују, што доприноси музичком, интелектуалном али и другим видовима васпитања. Педагози ипак упозоравају да треба бити веома пажљив у примени ове методе, јер, услед нестручно вођеног разговора може се изгубити правац дискусије коју је наставник замислио (Круљ и др. 2003). Питања у настави имају више дидактичких функција. Најважније су: „усмјеравање мисаоне активности ученика, задржавање на битном, подстицање самосталности ученика, провјеравање успјешности у усвајању програмских садржаја“ (Бранковић, Илић 2003: 296). Наставник треба да поставља јасна, логична и недвосмислена питања. Питања поставља свим ученицима, а одговор даје један ученик. Притом, треба инсистирати на лепо обликованим и потпуним реченицама. Неприхватљиви су одговори са Да или Не. Након разговора треба доћи и до одређеног закључка.

*Метода усменог излагања* се у настави музичке културе користи у мањој мери, јер је акценат на певању, свирању, слушању музике, стваралачком раду или на извођењу музичких игара. Ипак, при обради појединих наставних јединица (уознавање са обичајима, инструментима, животом композитора и слично), неопходно је применити и ову методу, којом се подстиче интересовање, радозналост, машта, емоционално ангажовање и вољни напор ученика.

*Метода рада са текстом* се примењује при обради песме из нотног текста или по слуху, чему се у настави музичке културе придаје посебна пажња. Обрада песме из нотног текста подразумева: анализу нотног текста, обрада ритма на неутрални слог, обрада ритма парлато, певање солмизацијом, певање са литерарним текстом. При обради песме по слуху или из нотног текста, посебна пажња се посвећује разговору о тексту песме и објашњењу непознатих речи, ако их има.

*Метода стваралачког рада* има посебан смисао и значај у области дечјег музичког стваралаштва. Ова метода има своју примену при извођењу песама и музичких игара, када ученици треба самостално да осмисле покрете. Примењива је и при слушању музике, јер деца слушајући музику често реагују покретом, осмишљавају различите покрете којима изражавају свој музички доживљај. Такође, ова метода је заступљена и при изради дечјих музичких инструмената. Од посебног је смисла примена методе стваралачког рада при извођењу садржаја попут питања и одговора, ритмичких допуњалки, ритмичко-мелодијских допуњалки, импровизације ритма и мелодије на задати текст, кроз које се ученици уводе у тајне музичког стваралаштва. Ова метода долази до изражаја и при хорском музицирању.

*Метода рада са дечјим музичким инструментима* омогућава реализацију задатака у области музичког извођења, где је неопходно обучити ученике да свирају на ритмичким и мелодијским инструментима и да изводе различите ритмичко-мелодијске деонице у оквиру аранжмана.

## Облици рада

У настави музичке културе заступљени су следећи облици рада: фронтални, групни, индивидуалн и рад у паровима. *Фронтални* облик рада је најзаступљенији у настави музичке културе, с обзиром да се захтева певање, свирање или слушање музике на нивоу целог разреда. Предности овог облика рада су у томе што наставник истовремено може да поучава цело одељење. Фронтални облик рада има посебан смисао и значај за развијање друштвене свести ученика и осећаја за колективни рад, што доприноси бољем међусобном упознавању, солидарности и другарству. Заједничко музицирање доприноси ослобађању и опуштању интровертних ученика. С друге стране, форсирање овог облика рада не иде у прилог надареним ученицима, који у групи не могу превише да искажу своје способности, али и исподпросечним ученицима, којима треба посветити више пажње. Зато је корисно комбиновати све наведене видове облика рада. *Групни рад* у настави музичке културе је заступљен при обради песме, када је неопходно увежбавати певање (дечаки, девојчице, по редовима), или при свирању дечјих инструмената, када је потребно увежбати извођење различитих деоница у оквиру аранжмана. *Рад у паровима* се ређе примењује у настави музичке културе, али ипак има своју примену при певању или свирању у дуету. *Индивидуални рад* је такође заступљен кроз солистичко певање или свирање, као и кроз самостални стваралачки рад у области дечјег музичког стваралаштва.

## Дидактички принципи

Дидактички принципи представљају „основна и обавезна начела којима се руководи наставник при планирању, организацији и извођењу наставног процеса“ (Круљ и др. 2003: 200). Они доприносе успешном усвајању наставних садржаја, развијању вештина, формирању навика и интензивнијем развоју ученичких способности. Њиховим уважавањем настава добија на квалитету, рационалности и продуктивности. У настави музичке културе заступљени су: принцип систематичности и поступности, принцип доживљаја, принцип очигледности, принцип трајности знања, навика и вештина, принцип примерености музичким и психо-физичким способностима ученика, принцип свесне активности, принцип рационалности и економичности, принцип научне истине.

Принцип *систематичности и поступности* подразумева поштовање следећих дидактичких правила: од ближег ка даљем, од лакшег ка тежем, од познатог ка непознатом, од простог ка сложеном. Правило *од ближег ка даљем* захтева да се у настави полази од онога што је ученицима просторно, временски и психички ближе (Круљ и др. 2003: 207). На пример, при упознавању ученика са традиционалном музиком Србије, треба поћи од народних песама и игара средине у којој ученици живе, а потом их треба упознавати са традиционалном музиком других фолклорних области. Правило *од лакшег ка тежем* такође подразумева поступност и систематичност у раду. Захтевност у решавању задатака треба да расте у складу са развојем ученика, његових знања и способности. Приликом избора садржаја треба повести рачуна о њиховој тежини. Они не смеју бити прелаки, тако да се ученици досађују на часу, али ни претешки, што може да демотивише ученике. Поштовање правила *од познатог ка непознатом* доприноси лакшем усвајању нових знања. Ново и непознато градиво ученик ће лакше усвојити уколико је оно засновано на познатим чињеницама и знању које је већ усвојио, другим речима, „помоћу познатог могуће је овладати непознатим“ (Бранковић, Илић 2003: 222). На пример, поједине песме, које се у првом и другом разреду користе за доживљавање основних елемената музичке писмености, касније, у трећем и четвртном разреду, у моменту свесног музичког описмењавања, могу послужити за њихово свесно уочавање и разумевање. Поштовање правила *од простог ка сложенијем* омогућава успешније остваривање наставних циљева и задатака. На пример, при савладавању Це-дур лествице, ученицима ће бити олакшано усвајање нових знања, будући да су већ овладели тонским висинама од  $ce^1$  до  $ce^2$  кроз песме моделе, које су поступно увођене током дужег временског периода, тј, током трећег и четвртог разреда, или, учење песама се најпре изводи по слуху, што је деци једноставније, да би се касније прешло на обраду из нотног текста, што је сложенији задатак, итд.

Принцип *емоционалног доживљаја* музичког дела је од посебног значаја у настави музичке културе, с обзиром да се сазнајни процес у настави овог предмета базира на доживљавању музике кроз слушање и певање. Сваку песму или композицију за слушање ученици ће најпре доживети на себи својствен начин, а затим ће се приступити њеном детаљнијем упознавању. Сматра се да знања стечена на овај начин дуго остају у сећању ученика.

Принцип *очигледности* је један од најстаријих принципа, будући да је у историји педагогије познато да су се очигледна средства, слике и модели у геометријској настави користили још у Старој Грчкој. Овај принцип захтева да се у настави иде од конкретног и стварног ка апстрактном. Очигледност се не односи само на видну перцепцију већ и на слушну, тако да је у настави музичке културе овај принцип заступљен у свим видовима рада: при певању, свирању, слушању. За сваку наставну јединицу неопходно је припремити очигледно средство. На пример: обраду песме треба да прати ликовна илустрација; при обради инструмента

потребно је приказати слику инструмента или инструмент; бројалица ће се лакше усвојити ако се нотна трајања представе одговарајућим симболима итд.

Настава музичке културе посебно инсистира на *принципу трајности знања, навика и вештина*. Циљ је да се редовним вежбањем, понављањем, утврђивањем, савладају одређени музички садржаји, тако да постану саставни део учениковог знања, вештина и навика, које може применити и ван школе. Према музичком педагогу Јожи Пожгају (Пожгај 1950), неопходно је усвојити и трајно задржати у памћењу што већи број народних и уметничких песама и тема најважнијих дела музичке литературе.

*Принцип примерености* музичким и психо-физичким способностима ученика подразумева правилан избор грађе за обраду у настави. Одабрани музички садржаји треба да одговарају музичким, гласовним и извођачким способностима ученика. Само правилно одабрано и одмерено градиво за одређени узраст „може даље да шири сазнајне могућности“ (Ивановић 1981: 9). На пример: ако наставник обрађује песму која не одговара гласовним способностима ученика одређеног узраста, то може довести до оштећења дечјег гласа и изазвати осећај несигурности у сопствене могућности. Или, ако за слушање музике одабере композицију која по тематици, обиму и структури није у складу са перцептивним способностима ученика, то код ученика може изазвати одбојност према уметничкој музици.

*Принцип свесне активности* захтева да ученици свесно, концентрисано и разумно учествују у наставном процесу. Поједини дидактичари који се баве проучавањем опште методике, сматрају да „у настави музичке културе свесност није неопходна“ (Лекић 1997: 36), и да је довољна само *активност*. Ова констатација код музичких педагога не наилази на сагласност, из разлога што у настави музике постоје бројне ситуације где је неопходно да ученици свесно учествују у решавању задатака. На пример, при певању ученици морају да мисле на правилну дикцију, фразирање, темпо, динамику, лепо и обликовано извођење вокала; свесно музичко описмењавање захтева ангажовање мисаоних способности; свирање на ритмичким и мелодијским инструментима, анализирање музичких дела при слушању музике такође захтева пуну пажњу, памћење, мишљење и концентрацију ученика.

*Принцип рационалности и економичности* захтева реализацију одређеног наставног програма у предвиђеном року, што доприноси ефикасности наставе. Одговорно и озбиљно припремање наставног плана и програма на годишњем, месечном, седмичном нивоу, као и на нивоу наставног часа, допринеће економичности, рационалности и продуктивности наставе. Такође, овај принцип захтева правилан избор и примену метода рада, облика, наставних принципа, средстава и садржаја.

*Принцип научне истине* инсистира на примени научно утемељених и проверених података и садржаја у настави. Неопходно је да наставник користи научно верификоване уџбенике и другу релевантну музичко-педагошку литературу, како би настава била заснована на истини и научно провереним и потврђеним чињеницама.

### *Организација и структура часа*

Наставни час педагози дефинишу као „основну временску јединицу организоване наставе“ (Круљ и др. 2003: 284). Циљ сваког наставног часа је „да обезбеди систематско усвајање солидних знања и умења, да ученика оспособи за њихову успешну примену, да унапреди самостално учење и рад и да допринесе васпитању“ (Трнавац, Ђорђевић 1995: 272). Добро припремљен и организован час подразумева примену одговарајућих метода, облика и принципа, наставних садржаја као и рационално коришћење времена. Међутим, успех на часу не зависи само од наставника и његове спремности, већ и од степена ангажованости ученика. Треба инсистирати на што већој менталној, а у овом случају и музичкој активности ученика на часу.

Структуру часа чини уводни, централни и завршни део. У оквиру ових делова врши се реализација наставног градива у форми: обраде новог градива, утврђивања обрађеног градива, понављања и увежбавања. У пракси се најчешће комбинују наведени облици реализације градива, тако да се добија такозвани „мешовити час“. Такође, у настави музичке културе је дозвољена обрада и по неколико наставних садржаја у току једног часа.

У *уводном делу часа* врши се емоционална припрема ученика. Неопходно је мотивисати, заинтересовати и припремити ученике за учење нових садржаја, или за утврђивање градива, те подстаћи радну и пријатну атмосферу. То се постиже разговором и применом очигледних средстава. Такође, у уводном делу се врши распевавање ученика. Садржину уводног дела часа наставе музичке културе могу чинити различите активности:

- вежбе дисања и распевавања треба практиковати на почетку уводног дела часа;
- обнављање већ научене песме;
- обнављање песме уз пратњу дечјих ритмичких или мелодијских инструмената;
- обнављање и утврђивање бројалице;
- обрада једноставнијих примера бројалица, где је циљ доживљавање одређених елемената музичке писмености (њихово свесно усвајање захтева више пажње, па се такве наставне јединице обрађују у централном делу часа, нпр. обрада нотних трајања или врста тактова);

- у циљу стварања одређеног расположења може се послушати одговарајућа песма или композиција;
- повезивање са садржајем нове наставне јединице врши се кроз разговор са ученицима, или кроз занимљиву причу, уз обавезну примену ликовне илустрације, или неког другог наставног средства (визуелна, аудитивна, аудиовизуелна).

Уводни део часа траје до 10 минута. Непосредно пред најаву циља часа, од ученика треба захтевати да на основу разговора вођеног у уводном делу, сами дођу до закључка о тематици нове наставне јединице.

У *централном или циљном делу часа* се обрађује нова наставна јединица или се врши утврђивање, обнављање или увежбавање већ обрађеног градива. При обради градива ученици усвајају нова знања. Нове и непознате садржаје је неопходно повезати са већ раније усвојеним градивом, што ће допринети лакшем усвајању и учвршћивању нових знања. Обнављање градива врши се у циљу обезбеђивања трајности, систематизације и учвршћивања стеченог знања, вештина и навика. Током времена ученици треба да усвоје и меморишу одређени број народних и уметничких песама и музичких игара, да упознају и умеју да препознају вредна уметничка музичка дела, те да овладају вештином свирања на дечјим музичким инструментима. „Понављање је брана заборављању“ (Бранковић, Илић 2003: 322). При вежбању и увежбавању пажња је усмерена на технику извођења, што треба да допринесе сигурности у интерпретацији, усавршавању вештине лепог певања или свирања, извођења музичких игара. „Крајњи исход понављања је трајно знање, а ефекат вежбања је практично умење, вјештина, навика“ (Бранковић, Илић 2003: 325).

У *завршном делу часа* врши се систематизација, закључивање, повезивање, провера знања. У пракси наставе музичке културе уобичајено је да се део завршног дела часа искористи за слушање кратких композиција, кроз које ученици стичу драгоцену музичку знања и искуства.

### *Материјални услови наставе музичке културе у разредној настави*

Када се говори о материјалним условима извођења наставе музичке културе, мисли се пре свега на уређење простора за рад, обезбеђивање очигледних средстава и музичких инструмената за наставу и слободне активности ученика (хор и оркестар). Уређење простора подразумева опремање учионице у којој ће се изводити настава музике. Пожељно је да у музичком кабинету клупе и столице буду распоређене у полукругу, из практичних разлога. Оваквим распоредом клупа и столица добиће се на простору који је неопходан за извођење музичких игара, групно, хорско или оркестарско музицирање. Потребно је обезбедити ормаре за смештај наставних средстава, музичких инструмената, литературе и униформи које користе чланови хора и оркестра на јавним наступима.

Основна наставна средства која обавезно треба да се нађу у музичком кабинету су: табла са линијским системом, музички инструмент (клавир, хармоника, синтисајзер), Орфов инструментаријум (дечји ритмички и мелодијски инструменти), касетофон, плејер, видео бим. Затим, потребно је обезбедити зидне слике или постере на којима су представљени инструменти и композитори, пултове за партитуре, разне апликације и графичке приказе са нотним трајањима, паузама, лествицама и музичким ознакама које се обрађују у настави. Савремена настава музичке културе подразумева примену компјутера, интернета или паметне табле. Коришћењем паметне табле и програма ActivInspire, могуће је обрадити бројне наставне јединице из области музичке писмености. Посебан допринос савремене информационо комуникационе технологије огледа се у доступности композиција за слушање, преко You Tube, што омогућава богат избор композиција за слушање. Такође, интернет пружа бројне информације и податке о композиторима, инструментима, и бројним другим темама из музичке уметности.

### *Захтеви наставног плана и програма наставе музичке културе*

Према наставном плану и програму за први, други, трећи и четврти разред основне школе (Правилник 2005: 1), одређено је да се настава музичке културе изводи једанпут седмично, док је на годишњем нивоу предвиђено 36 часова. Једна трећина укупног броја часова предвиђена је за проверавање и вежбање, док се на осталим часовима обрађује ново наставно градиво (Лекић 1997). У току првог и другог разреда заступљена су подручја: извођење музике, слушање музике и дечје стваралаштво, док се у трећем и четвртном уводи и музичко описивање.

Програм рада чине следећи музички садржаји: бројалице, песме, музичке игре, композиције за слушање, аранжмани за свирање на дечјим ритмичким и мелодијским инструментима, вежбе намењене развијању дечјих стваралачких музичких потенцијала (питања и одговори, ритмичке и ритмичко-мелодијске допуњалке). Препоручени садржаји „треба да пруже знање и информације ученицима како би могли да са разумевањем и радошћу прате, разликују, доживљавају и процењују музичке вредности“ (Правилник 2006: 49). При избору музичких садржаја морају се испоштовати одређени дидактичко-методички захтеви. Садржаји морају имати васпитно-образовну вредност, тако да доприносе музичком и свестраном развоју ученика; морају бити примерени узрасним и музичким могућностима ученика; морају се ослањати на претходне програме и тежити повезивању са програмима наредног нивоа; морају бити актуелни и пружати

могућност корелације са осталим наставним предметима; морају се уводити поступно и систематично; музичка знања морају бити научно заснована.

Наставни планови и програми за 1. 2. 3. и 4. разред препоручују избор народних и уметничких песама из домаће и стране литературе за певање, избор музичких игара, бројалица, композиција за свирање на дечјим музичким инструментима, песама модела (које служе за усвајање тонских висина), песама које су стварала деца, као и избор народних и уметничких вокалних, вокално-инструменталних и инструменталних композиција домаћих и страних композитора за слушање. Осим садржаја који су предвиђени за примену у редовној настави, Наставни план и програм препоручује избор песама за рад са хором.

#### *Захтеви наставног плана и програма за 1. и 2. разред*

У области музичког извођења Наставни план и програм за 1. и 2. разред (Правилник 2004) предвиђа певање песама по слуху, извођење музичких игара и свирање на дечјим ритмичким инструментима. Када су у питању песме и музичке игре, предлажу се традиционалне и уметничке песме и музичке игре различитог садржаја и карактера, које одговарају гласовним и извођачким могућностима ученика. У овом периоду обрађују се једноставне песме модели који служе као звучне припреме за поставку музичке писмености. Према истом наставном плану и програму препоручује се поступно упознавање музичких инструмената и начина свирања на њима. У употреби су: штапићи, бубањ, звечке, триангл, чинели, даире. Предвиђено је и прављење дечјих инструмената, као и аудитивно разликовање дечјих инструмената по боји звука. Пажња се поклања развијању осећаја за ритам свирањем пратње за бројалице или песме, на различитим изворима звука (тело, предмети, дечји ритмички инструменти). На основу искуства стеченог у овој области рада, ученици треба да препознају темпо (брзо-споро); динамичке разлике (гласно-тихо, постепено појачавање и утишавање); да уоче различита расположења (весело, шаљиво, тужно, нежно, одлучно итд.) и да их повежу са изражајним музичким средствима (ритам, мелодија, динамика, темпо идр); да препознају песму или композицију на основу њеног карактеристичног одломка.

У 1. и 2. разреду, за слушање музике предлажу се вокалне и вокално-инструменталне композиције, кратке инструменталне композиције различитог расположења и музичке приче. У слушаним композицијама ученици треба да препознају: различите тонске боје – гласове (певање или свирање) и инструменте; различита темпа, динамичке разлике, различита расположења на основу изражајних елемената, и композиције које су слушали на основу карактеристичног одломка. Посебно се истиче значај слушања традиционалних народних песама.

У области стварања музике ученици 1. и 2. разреда импровизују звукове из непосредне околине (звучи у кући, звучи града, звучи у природи и сл); измишљају једноставну ритмичку пратњу за бројалице, песме, музичке игре, користећи при том руке, ноге, различите предмете или ритмичке инструменте; креирају покрете уз певање; измишљају мале ритмичке целине уз помоћ различитих извора звука.

#### *Захтеви наставног плана и програма за 3. и 4. разред*

Наставни план и програм за трећи и четврти разред (Правилник 2005; Правилник 2006) у области музичког извођења предвиђа да се ученици оспособе за певање песме из нотног текста. И даље се практикује извођење песама уз пратњу на ритмичким инструментима, али се постепено уводе и дечји мелодијски инструменти (блок флаута, ксилофон и металофон). Такође, и даље се изводе музичке игре, с тим да посебну вредност сада имају дидактичке музичке игре, преко којих ученици стичу знања о основним елементима музичке писмености.

У наставном плану и програму (Правилник 2006) се истиче да током целог свог школовања, ученици треба да буду у сталном додиру са добром музиком, намењеном њиховом узрасту. „Слушање музике треба да допринесе да настава тече у радосној и ведрој атмосфери“ (Правилник 2006: 50). Као и у претходна два разреда, у трећем и четвртог разреду слушају се вокалне, вокално-инструменталне, инструменталне композиције и приче илустроване музиком. У овим причама ученици треба да уоче која изражајна музичка средства дочаравају одређени лик из приче или неку ситуацију. У вокално-инструменталним композицијама треба да уоче поруку текста (о чему текст говори), каквог је карактера, да се утврди веза између карактера и изражајних музичких средстава, и да уоче инструменталну пратњу. При слушању кратких инструменталних композиција програмског карактера, ученици најпре износе своја осећања и запажања. Након тога следи аналитички приступ композицији, који подразумева уочавање темпа, динамике, ритма и мелодије, избора инструмента, да би се утврдило како је музика са својим изражајним средствима дочарала тематику композиције. Стваралачке музичке способности ученици трећег и четвртог разреда могу исказати кроз: музичка питања и одговоре, ритмичку допуњалку, ритмичко-мелодијску допуњалку са потписаним текстом, импровизацију ритма на задати текст, састављање мелодије од понуђених тактова, компоновање мелодије на задати текст, и импровизацију игре и покрета на одређену музику. Предвиђено је да током трећег и четвртог разреда ученици савладавају основне елементе музичке писмености. Треба да упознају: линијски систем, виолински кључ, трајање тонова (четвртина, осмина, половина ноте, четвртина са тачком,

цела нота и одговарајуће паузе), врсте тактова – 2/4, 4/4 и 3/4; упознају се са динамичким ознакама и ознакама за темпо; савладавају тонке висине од  $ce^1$  до  $ce^2$  и солмизацију, упознају Це-дур лестицу (ступањ, степен, полустепен), ознаке за репетицију, корону, приму и секунду волту, појам и називе интервала. Такође, упознају дводелни и троделни облик песме.

#### Уместо закључка

У раду су разматрани услови организације наставе музичке културе у разредној настави. Сагледан је најпре укратко њен историјски развој. Утврђени су методички и материјални услови извођења наставе музичке културе. Анализирани су циљеви и задаци, методе, облици рада и дидактички принципи. Размотрена је организација часа, и указано је на потребу обезбеђивања одговарајућих наставних и очигледних средстава, што треба да допринесе ефикасности наставе. Изложени су захтеви наставних планова и програма наставе музичке културе од 1. до 4. разреда и анализирани су музички садржаји. Закључено је да уважавање методичких и материјалних услова рада у настави музичке културе треба да допринесе успешнијем извођењу наставе а тиме и квалитетнијем и трајнијем знању ученика.

#### Литература

- Бранковић, Илић 2004: D. Branković i M. Pić, *Osnovi pedagogije*, Banja Luka: Comesgrafika.
- Ђорђевић 1950: Ж. С. Ђорђевић, *Школе и просвета у Србији 1700–1850*, Београд: Педагошки институт Министарства просвете НР Србије – Знање – Предузеће за уџбенике Народне Републике Србије.
- Ивановић 1981: М. Ivanović, *Metodika nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi*, Knjaževac: Nota.
- Круљ и др. 2003: R. Krulj, S. Kačarog, R. Kulić, *Pedagogija*, Београд: Svet knjige.
- Кучукалић 1991: З. Кучукалић, *Музичка култура за гимназије и стручне школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лекић 1997: Ђ. Лекић, *Методика разредне наставе*, Београд: Просветни преглед.
- Педагошка енциклопедија 1989: *Pedagoška enciklopedija 2*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Плавша, Поповић, Ерић 1968: Д. Плавша, Б. Поповић, Д. Ерић, *Музичко васпитање I део*, Методски приручник за наставнике музичког васпитања у основној школи од I до V разреда, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Пожгај 1950: Ј. Пожгај, *Методика музичке наставе*, Загреб: Накладни завод Хрватске.
- Правилник 2004: *Правилник о Наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања*, Просветни гласник бр.10, Београд.
- Правилник 2005: *Правилник о Наставном плану за први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основног образовања и васпитања*, Просветни гласник бр.1, Београд.
- Правилник 2006: *Правилник о допуни правилника о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања*, Просветни гласник бр.3, Београд.
- Просветни гласник 1899: Наставни план и програми за основне школе у Краљевини Србији, *Просветни гласник*, бр.11, Београд: Државна штампарија, 613-619.
- Раичевић 2009: П. Раичевић, Промене наставних планова и програма за основне школе у Кнежевини Србији, *Зборник радова Учитељског факултета*, Лепосавић: Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић, 62–76.
- Стојановић 1996: Г. Стојановић, *Настава музичке културе од 1. до 4. разреда основне школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тешић 1992: В. М. Тешић, *Морално васпитање у школама Србије (1830–1878)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трнавац, Ђорђевић 1995: N. Trnavac и J. Đorđević, *Pedagogija*, Београд: Научна књига. Службени гласник РС 2009: *Закон о основама система образовања и васпитања*, Службени гласник број 72/09, од 3. септембра 2009, Београд.

Biljana Pavlović  
Dragana Cicović Sarajlić

#### ORGANIZATIONAL CONDITIONS OF TEACHING MUSIC CULTURE IN CLASSROOM TEACHING

#### Summary

The paper discusses the organizational conditions of teaching music classes in elementary school. Its historical development was considered briefly; methodical conditions of the organization of teaching this subject

were reviewed: goals and objectives, methods, forms of work, didactic principles, organization and structure of the time, as well as the material conditions for conducting classes. The didactic-methodological requirements of curricula for teaching music were analyzed, and its program areas and contents identified.

**Key words:** teaching music culture, organizational conditions, classroom teaching, elementary school



## МЕТОДСКЕ ПОСТАВКЕ НОВИХ УЏБЕНИКА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ГИМНАЗИЈАМА (Уџбеници Соње Маринковић, Београд: Завод за уџбенике, 2014)

**Апстракт:** Од 2014. године у Србији се примењују нови уџбеници за предмет Музичка култура у гимназији. Они су усклађени са Правилником о стандардима концепције уџбеника (2010), писани су за сваки разред појединачно у складу са обимом учења градива из овог предмета (четворогодишњи програми музичке културе у гимназији друштвено-језичког смера и двогодишњи у гимназији природно-математичког смера и општег типа). У 2014. години објављени су уџбеници за први разред (Маринковић 2014а, Маринковић 2014б). Осим новог дизајна и структуре уџбеника због увођења методског апарата који је усклађен са стандардима (кључне речи, подсетник, питања, речник), значајну новину у њиховом концепту представљају пратећи аудио-материјали који се по први пут појављују у уџбеницима овог нивоа. У раду ће бити представљена основна методска поставка нових уџбеника, анализиран однос према плану и програму, објашњени основни постулати на којима почивају како приступ садржајима наставе музичке културе, тако и методским поставкама појединих тема, те осветљени критеријуми селекције материјала. Биће такође указано на потребу креативне интерпретације садржаја уџбеника од стране наставника и потребу њиховог активног учешћа у реализацији циљева и задатака предмета Музичка култура.

**Кључне речи:** музичка педагогија, музичка култура, гимназија, уџбеник

### 1. *Уџбеници за предмет Музичка култура у гимназијама у Републици Србији*

У Републици Србији, почев од 1992. године, од стране Министарства просвете била су одобрена два уџбеника за предмет Музичка култура. Први, аутора Томислава Братића и Миливоја Драгутиновића, 1992. године<sup>1</sup> и други, ауторке Соње Маринковић, 1993. године, оба у издању тада једине издавачке установе специјализоване за уџбенике – Завода за уџбенике и наставна средства из Београда.<sup>2</sup> Од 2006. године појављују се и други уџбеници и приручници намењени настави овог предмета.<sup>3</sup> Од 2013. године, у складу са Правилником о стандардима квалитета уџбеника и упутством о њиховој употреби (донет 17. фебруара 2010; Правилник 2010) Завод доноси план израде нових уџбеника за предмет Музичка култура и, у складу са прописима, једну књигу која је коришћена у свим типовима гимназија замењује посебним уџбеницима за сваки разред, подразумева се, и за различите типове школа.<sup>4</sup> Ова промена довела је истовремено до битног повећања обима уџбеника Соње Маринковић. Првобитно је уџбеник намењен коришћењу током целокупног гимназијског школовања, у складу са захтевима издавача, имао обим 11 штампарских табака, а сада се обим књиге за један разред креће од 13 до 17 штампарских табака. При том, треба нагласити да обим основног текста није битно мењан, већ га повећавају нови методички садржаји који укључују и објашњења у вези са слушним примерима. Наиме, на препоруку Завода за унапређење образовања (ЗУОВ) уз уџбеник су, први пут на овом нивоу школовања, укључени и компакт дискови са одабраним примерима за слушање музике. Циљеви овог рада су да представи основну методску поставку нових уџбеника, објасни основне постулате на којима почивају како приступ садржајима наставе музичке културе, тако и методским поставкама појединих тема, анализира однос према плану и програму, и осветли основне критеријуме селекције материјала. Биће такође указано на потребу креативне интерпретације садржаја уџбеника од стране наставника и потребу њиховог активног учешћа у реализацији циљева и задатака предмета Музичка култура.

<sup>1</sup> Друго допуњено издање 2005. године.

<sup>2</sup> Овај уџбеник је имао поновљена издања 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999. и 2001. Девето прерађено издање појавило се 2002. године и такође је објављивано више пута, треће допуњено издање објављено је 2006. године и тада су први пут раздвојени уџбеници за гимназије различитих усмерења (друштвено-језичког, природног и општег смера) и уџбеник за средње стручне школе за предмет Музичка уметност, који је, у складу са планом и програмом – један час недељно у једној години учења – знатно мањег обима. До 2013. године уџбеник је имао 16 издања.

<sup>3</sup> То су *Водич кроз историју музике за средње школе* Оливере Ђурић (Доминанта, 2006), *Упознајмо музику – музичка збирка за реализацију наставе музичке културе у гимназијама* приређивача Невенке Здјелар Бањац (Мисао, 2010), *Мала историја музике – уџбеник музичке уметности за средње школе* ауторке Бранке Радовић (Удружење музичких и балетских педагога Србије, 2011).

<sup>4</sup> У Републици Србији актуелна су два наставна плана и програма: за гимназије друштвено-језичког смера у којима се Музичка култура учи у сва четири разреда са по једним часом недељно и гимназијама природно-математичког смера и гимназијама општег типа у којима се реализује двогодишњи програм са по једним часом недељно.

## 2. Основна методска поставка уџбеника

Уџбеници су намењени ученицима гимназије којима разумевање музике и познавање историјата музичке културе представљају неопходан део општег образовања. Главни задатак уџбеника је да пружи информације које могу помоћи ученицима у сусрету са музичким делима разних епоха и стилских усмерења, односно да их припреми да музику слушају – разумејући основне историјске и естетичке чињенице везане за њен настанак. Кључна методска поставка је да без познавања самих музичких дела, текст књиге нема прави смисао. Прича о музици може и треба да помогне бољем разумевању неког дела, што сигурно доприноси јачем естетском доживљају, но она не може да га надомести. Без слушања живог звука сваки разговор о музици је бесмислен. И овај уџбеник зато, како је то ауторка у предговору нагласила „тек треба да буде на прави начин примењен на часовима, али и кроз друге, ваншколске активности: посете концертима и оперским представама, праћење радио и телевизијских емисија из ове области, коришћење школске дискотеке, прављење сопствених колекција снимака музике и, по могућству, оно најлепше – кроз активно музицирање у хору, оркестру или било ком другом ансамблу” (Маринковић, 2014а: 4).

Настава предмета Музичка култура предвиђа упознавање музике као дела свеукупне духовне историје човечанства. У уџбенику се, трагом програма, прати њен развој кроз смену историјских епоха у складу са поделама уобичајеним за историју и друге области уметности и књижевности.<sup>5</sup> Циљ је да се омогући успостављање паралеле са сродним тенденцијама развоја о којима се учи у другим предметима, као и да се оствари комплекснији увид у духовно богатство које су нам у наслеђе оставиле претходне генерације.

Концепт уџбеника даје одговор на два основна методска питања наставе историје музике: шта представља знање о овом предмету и на који начин вршити избор из фонда чињеница. У уџбенику стваралац није постављен као кључни појам што показује да је тражен отклон од романтичарског култа генија као централног субјекта интересовања за прошлост. Посебно је избегнут уобичајени анегдотски приступ разумевању живота и стваралаца појединаца. Истакнута је важност разумевања међусобних односа појединих значајних личности, затим видова делатности стваралаца, начина изградње институција, друштвеног положаја уметника и видова друштвеног деловања уметности. Свакако да је такав приступ сложенији за поставку (посебно у аспекту избора чињеница и селекције материјала) од препричавања бројних анегдота, што је иначе као некакав реликт ранијих концепата историје уметности задржано још искључиво у настави музике, док су и настава књижевности и ликовне уметности одавно напустиле биографски приступ и у фокус пажње поставиле уметничко дело, а не његовог творца. То разумљиво не значи да историја музике треба да постане регистар опуса композитора и да суштину знања чине бесконачни (често некритички постављени) спискови дела, па да својеврсно „експертско“ знање чини познавање минорних детаља. Учење подразумева и савладавање одређеног фонда чињеница, али је као први циљ истакнуто познавање друштвеног контекста у којем се дела појављују, затим и институција музичког живота које се биле доминантне у појединим епохама, разумевање жанрова и форми и специфичности изражајних средстава које композитор користи. Основни критеријум систематизације материјала зато почива на концепту стила епохе који је одређен хронолошки, термилошки, у паралели са друштвено-историјским разумевањем епохе и другим уметницима и уметностима. О историјату музике у уџбенику се говори као о једном значајном делу духа времена, а главни акценат је стављен на приказ и тумачење развојних линија. Посебна пажња је посвећена тумачењу значења и значаја појединих дела у времену постанка, као и у данашњици.

Сазнања из области историје музике непрекидно се обогаћују, а разумевање и тумачење прошлости подлеже променама. И у оквиру предмета Музичка култура треба развијати свест о важности утврђивања и познавања чињеница, али и свест о томе да се оне могу осмишљавати на различите начине. Потребно је развијати критички, лични однос према прошлости, а посебан задатак је грађење свести о положају националне културе у развојним процесима. То се мора чинити без националистичких претеривања, али и без безразложне миноризације овдашњих достигнућа. Овај уџбеник, између осталог, осмишљен је тако да буде путоказ за такав начин промишљања чињеница из историје музике.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Овај захтев није нимало лако остварити. У новим плановима и програмима значајно су редуковани неки садржаји и ауторка уџбеника је била не мало изненађена кад је схватила да о културама далеког истока ученици гимназије не уче ни на једном другом предмету осим на часовима уметности. Европентрична оријентација потпуно је превладала у нашем савременом образовном концепту. Било је такође неопходно усклађивати терминологију како би била макар приближна, ако већ није истоветна у свим предметима. Запажање се првенствено односи на начин именовања праисторије и старог века, као и на приступ античкој епохи.

<sup>6</sup> Статус тема из националне историје музике у предмету Музичка култура не може се оценити као задовољавајући. Према стандардима, у уџбеницима на језицима националних мањина закон предвиђа да до 30% садржаја може да се односи на специфичности националне културе мањине. Однос садржаја који се везују за општу историју музике и оних везаних за српску музику нема ову повољност. При том, и оно што је планирано програмом, врло често не добије адекватну обраду на часовима, било због недостатка аудио материјала, што јесте објективна околност, било због

### 3. Организација текста уџбеника

Нови уџбеници за Музичку културу су, као што је речено, у потпуности опремљени у складу са успостављеним стандардима, али и са теоријским радовима посвећеним уџбеницима који су публиковани од стране Завода за уџбенике, и дају значајан допринос промени односа према уџбенику захваљујући брижљиво разрађеним теоријским поставкама и анализи методичких претпоставки добре организације садржаја уџбеника (Зујев 1988; Пешић 1998). Текст, у односу на претходна издања, има потпуно нову структуру са кључним речима, подсетником, питањима и речником, а садржај је организован као хипертекст са неколико основних смисаоних целина: основни текст, примери за слушање, допунска објашњења, хронолошке табеле и графикони. Важан део уџбеника којем је посвећена посебна пажња јесу илустрације као носиоци порука кључних за разумевање текстуалног садржаја. На њима је представљен изглед иструмената, дати су призори музицирања који пружају слику о друштвеној улози музике. У складу са традицијом дати су и портрети најзначајнијих стваралаца. Пажљиво су бирана дела знаменитих сликара која за мотив имају музичаре или музичке инструменте. Илустрације су коришћене и као елемент структурисања уџбеника: свако поглавље почиње илустрацијом која постаје симбол теме/епохе која ће бити обрађивана. Уџбеници су врхунски дизајнирани (Бојан Ћуковић) коришћењем оригинално постављених графичких симбола – свако поглавље има своју боју, основни графички симбол – круг, облук... – из којих се изводи укупна графичка апаратура за означавање наслова поглавља, наслова наставне јединице, легенде илустрација, подсетника и питања.

Приликом обликовања текста тежи се једноставним формулацијама, јасној реченичној структури, али се не прави уступак код коришћења стручне терминологије. Она се доследно и промишљено уводи са објашњењима јер представља основ појмовног оквира за разумевање музике. Проблематика је постављена градирано по сложености од једноставнијих на почетку, ка комплекснијим садржајима на вишим ступњевима школе, јер се рачуна на раст потенцијала за усвајање таквих знања. По лекцији је планирано оквирно око три стране текста уџбеника, тако да обрада текстуалног садржаја оставља довољно простора за слушање музике и разговор о конкретним делима. Рад на часу би подразумевао обраду текста давањем допунских објашњења, подстицањем да се повежу знања из претходних лекција са новим садржајем, повежу знања из других области са оним из музичке културе и садржај доведе у везу са конкретним музичким животом средине у којој се живи и ради. Само на тај начин актуелизовано знање може постати функционално и трајно. Усмерење на који начин треба вршити проверу знања дато је формулацијом питања у вези са обрађеним материјалом, док подсетник треба да укаже на суштину важну за поједине теме.

### 4. Аудио-материјал и објашњења слушних примера

Оба уџбеника су опремљена са по два компакт диска. Тамо где је то било могуће, примери су различити тако да наставнику пружају могућност комбиновања материјала на часу. Када је у питању поставка објашњења слушних примера, текстови који представљају припрему за слушање нису рађени једнообразно, већ се односе на различите аспекте композиција. Прво, објашњење некада ставља акценат на упознавање са чињеницама које су кључне за обрађивану тему и пажњу ученика усмерава на музичка изражајна средства која композитор користи (тип ансамбла, фактуру, одлике тематизма, третман извођачког апарата, специфичне динамичке, фактурне, метро-ритмичке или хармонске особености). На пример:

„Византијска музика је једногласна и вокална, певана на грчком језику. Мелодије су најчешће грађене без скокова у мелодији и одишу смиреношћу. Постоје једноставне песме у којима текст има примарну важност, али и врло развијени, мелизматични напеви са раскошно развијеном мелодијом певаном на један слог текста. Треба обратити пажњу на начин извођења – уочити када постоји дијалог

---

недовољно знања наставника из те области или његовог уверења да више пажње треба посветити великанима светске историје. У Републици Србији су малобројне институције које се баве заштитом и неговањем наслеђа у овој области. Податак да је некада јако често извођени (више од 1300 представа у земљи и иностранству), и зато недвосмислено најуспешнији балет у српској музици – *Охридска легенда* Стевана Христића, последњи пут на сцени националног театра виђен 2000. године, а да до 2008. године није начињен интегрални снимак музике балета, добро илуструје бахати немар према националној баштини. Партитура (и штимови) *Охридске легенде* нису штампани, последња поставка балета имала је после премијере свега три репрize и потом је избрисана са репертоара, а снимак *Легенде* и марта 2015. године још увек чека објављивање. Таквих примера потпуно неразумљивог и неприхватљивог односа према највреднијем делу националне музичке баштине, на жалост, има још много. Ако се ове чињенице познају, постаје разумљиво што наставници немају адекватну аргументацију кад покушавају да укажу на вредност дела српских композитора.

свештеника и хора (респонзоријално певање), када два хора наступају наизменично (антифоно). Једна од најлепших песама је *Златни канон* Јована Дамаскина” (Маринковић 2014а: 32).

Друго, у тексту коментара се дају информације о делу са акцентом на разумевање жанра којем припада:

„*Матона мија кара* (*Matona mia cara*)<sup>7</sup> и *Ехо* (*O là o che bon eccho*), две Ласове популарне песме из збирке виланела, морески и других песама (Париз, 1581), типични су примери световне музике ренесансе. Прва је писана за четворогласни хор, припада љубавној лирици, одише радосћу и животом. Строфична је, са рефреном *дон, дон, дон, диридири-дон, дон, дон, дон*, којим се имитира звук инструмента. Тако композитор предочава жанр-слику заљубљеног младића који под прозором пева серенату својој вољеној. Занимљив је текст на који је дело компоновано – не припада стандардном италијанском језику, већ једној врсти „исквареног”, недоученог, с грешкама. Занимљиво је пратити како извођачи мењају карактер музике у складу са причом, успоравају и убрзавају темпо, мењају динамику и карактер израза. *Ехо* је написан за два хора и на мајсторски начин користи тада омиљене ефекте дијалога две хорске групе да би се сугерисао ехо. Ти ефекти су уживали велику популарност и били су често коришћени у музици тог доба” (Маринковић 2014а: 54).

Треће, коментар примарно усмерава на аналитичко слушање дела указујући на елементе и изражајна средства на које треба обратити посебну пажњу, као у објашњењу Моцартовог чувеног симфонијског опуса:

„Међу последњим симфонијским делима највећу популарност ужива *Симфонија у ге-молу*, нарочито њен први став који је постао популаран и у савременим обрадама. Музичким током доминира почетна, главна тема облика, узнемирана, романтичарски узбуђена мелодија виолина у њиховом нетипичном дубоком регистру. Из те теме је на прави симфонијски начин изведен готово целокупан музички садржај става. Њему су супротстављена два мотива друге теме, први који наступа у снажном звуку и енергично, и други са наглашеном ширином мелодије и лирским карактером карактеристичним за другу тему. Међутим, како је развојни део готово у целини грађен на првој теми, а њена доминација је потенцирана и у репризног одсеку, она истински доминира обликом целог става” (Маринковић 2014б: 82).

Четврто, инсистира се на контекстуализацији и ширем разумевању значења дела у музичкој традицији, каткад указује и на чувене интерпретаторе неког дела:

„Шопен је у *Сонати у бе-молу* изградио необичан сонатни циклус. После првог, сонатног става, следи демонски, бетовенски скерцо – мрачна игра злих сила. Изненађује његов средишњи део – тихи, лагани валцер који звучи попут неког далеког сећања на мирне и спокојне дане усред најтежих животних искушења. Трећи став је писан у облику посмртног марша. И сада се, дакле, препознаје Бетовенова традиција из *Треће симфоније*. Увођењем нове садржајне сфере на месту лирског интермеца и Бетовен и Шопен значајно мењају, усложњавају концепцију сонатног циклуса, јер тензија односа ставова унутар таквог тока знатно расте. Бетовен је, да би успоставио равнотежу односа ставова, у финалу *Ероике* изградио обиман завршни став у облику теме са варијацијама. Шопен се одлучује за другачије решење. Финални став његове сонате веома је кратак (у неким извођењима – Иве Погорелића, на пример, траје краће од два минута), прегннантан, то је олуја која се обрушава у једном даху” (Маринковић 2014б: 98).

Избегнуто је, дакле, да се текст оптерећује фактографијом: годинама настанка, првих извођења, снимака дела. Нема сугестија о спекулативним и потенцијалним значењима дела. Осим у ретким изузетцима, избегнути су хвалоспјеви делу, и не дају се сугестије за емотивне реакције. Приступ се, дакле, максимално објективизује. Коментар о конкретном извођачу намерно је изостављен да не би додатно оптерећивао чињенични фонд. Када се имена неких врхунских извођача помињу, то је због тога што су у питању врхунски уметници који су постали равноправан део европске музичке историје и заслужни су за савремену рецепцију дела.

##### 5. Однос према плану и програму

Уџбеници, разумљиво, следе програм предмета и структурисани су тако да се недвосмислено могу довести у везу са текстом програма, те задржавају ако не истоветне, онда бар приближне називе појединих

<sup>7</sup> Наслови оригинала нису дати системски, већ само спорадично када то може да помогне да се композиција пронађе на *youtubi* или другим интернет платформама са снимцима музике.

наставних тема. На пример, у програму се трећа тема, Музика средњег века, дели на мање целине и обрађују се четири теме:

- Стара хришћанска музика: грегоријански корал и византијско певање.
- Рани облици вишегласја: органум, дискант, мотет (старофранцуски).
- Световна музика средњег века: трубадури, минезенгери.
- Почети духовне и световне музике код нас,

У уџбенику за гимназије друштвено-језичког смера трећи део је именован као Музичка култура средњег века и има пет наставних јединица: Уметност хришћана, Византијска уметност, Грегоријански корал, Световна и инструментална музика, Почети духовне и световне музике код нас и Црквена музичка традиција средњег века. Прецизирана је дакле терминологија јер су музичке појаве сагледаване у ширем контексту *уметности*, не само *музике*, а нагласак је на препознавању улоге музике у тадашњем робовласничком друштву. Редослед излагања подвргнут је хронолошкој логици, па се прво говори о заједништву, а затим диференцираном развоју византијске и потом грегоријанске традиције, а на крају суодношавају са овим поставкама и дешавања у српској музици тога доба. У четвртом поглављу поднаслов Ренесанса код нас, у којем се предвиђа упознавање опуса Фрање Босанца и Андрије Мотовуђанина, нужно је промењен у Ренесанса на јужнословенским просторима.

Такође је било неопходно донети одлуке о начину примене правописа. У уџбенику су називи дела доследно писани курсивом, што их чини уочљивим и препознатљивим, док се за називе институција или ансамбала знаци навода не користе, у складу са праксом која је уобичајена.

Грешке које у програму постоје биле су исправљане. Рецимо, назив Ласове композиције (узгред, презиме аутора се никад не наводи као Ди Ласо, ни у једном од светских језика није тако индексан, већ као Ласо, Орландо ди) је у програму наведен као *Матонда миа кара*, док је назив дела *Матона миа кара* (грешка се налази у програму за друштвено-језички смер, у оном за природни је исправљена). Таквих непрецизности у програму има доста, навешћу неке најкрупније. Језичком стандарду је прилагођено име композитора Персла (у програму је наведен као Персел). Коригован је податак да се чувени квартет из Вердијеве опере *Риголето* појављује у четвртом чину (у питању је трећи, финални чин). Уједначен је начин писања тоналитета, без непотребног мешања латинице и ћирилице. Избегавана је употреба оригиналних назива на начин на који се то чини у програму – неуједначено. Када се користи и оригинални назив то је само зато да омогући ученицима рад са претраживачима на интернерту.

## 6. Селекција материјала

У упутствима за реализацију садржаја програма предмета Музичка култура наведено је да објашњењима треба посветити 20% времена, слушању 60% и резимеу око 20% часа. Таква визија тешко да може бити реализована јер дужина примера веома варира и слушни примери не могу увек да заузимају највећи део часа. Дискусији о овим аспектима одређења међусобних односа делова часа нема места у уџбенику, али је тим питањима посвећена пажња у методским приручницима који прате сваки појединачни уџбеник, а доступни су на сајту Завода за уџбенике. Они садрже годишње, месечне и недељне планове рада (односно, планове реализације појединачног часа). У склопу приручника предвиђени су и додатни звучни примери и алтернативе. Поменуте пропорције 20 : 60 : 20 неодрживе су, јер је на часу нужно планирати и уводни, не само централни део часа у којем се дају објашњења

Писац програма такође сматра да је у њему наведен број дела за које је јасно да не могу бити преслушана до краја на часовима, и оставља слободу да буду реализована дела у складу са афинитетима и могућностима предавача. У практичној реализацији наставник ће се суочити са проблемом да предвиђених примера некад има више него што је могуће реализовати, али такође има и оних лекција у којима нема довољно сугестија за избор звучног примера.

Када је прављена селекција врхунски критеријуми били су целовитост решења, квалитет интерпретације и функционалност примера. Када је то било могуће, брижљиво је планиран редослед композиција како би приликом интегралног слушања диска могао са буде остварен добар и логичан след нумера.

## 7. Улога наставника

Нови уџбеници за Музичку културу првенствено су окренути ученику. Али они подразумевају да је за квалитетну реализацију садржаја овог предмета неопходан активан, ангажован, радознао и надахнут наставник. Његова креативност треба да обезбеди динамику односа према понуђеном тексту и примерима. Наставник такође мора бити спона између планираних садржаја и реалног музичког живота заједнице. Корелација са другим предметима не сме да се одвија као последица игре случаја, већ у школским плановима треба да буде пажљиво и плански осмишљавана. Наставник има и важну функцију да подстакне интересовање ученика за разноврсне облике музичког живота: посету важним институцијама (опера, филхармонијски концерти, али и концерти камерне и солистичке музике). Потребно је формирати

здраве навике у том погледу и демонстрирати да непосредан доживљај чина музицирања не може бити на одговарајући начин замењен ни најбољим извођењима на врхунским уређајима за репродукцију звука. Наравно, то није препрека да се све могућности савремене технологије користе у раду са ученицима. Неке од понуђених метода обраде чињеничног материјала (хронолошке табеле, дефинисање кључних догађаја епохе и слично), ако буду на добар начин примењене, могу да веома помогну у будућем раду и на другим сродним предметима. Суштинска мисија наставника јесте да свог ученика научи да учи, да му помогне да своја знања уме да функционализује и употреби, да ученика развија као комплетну личност која има способност да ради у колективу, тимски, да научи да у заједништву гради сопствени идентитет и препознаје истинске хуманистичке вредности. Познавање историје музике за то даје добре темеље.

## Литература

- Зујев 1988: Д. Д. Зујев, *Школски уџбеник*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Маринковић 2014а: С. Маринковић, *Музичка култура (за први разред гимназије друштвено-језичког смера)*, Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић 2014б: С. Маринковић, *Музичка култура (за први разред гимназије природно-математичког смера и гимназије општег типа)*, Београд: Завод за уџбенике.
- Пешић 1998: Ј. М. Пешић, *Нови приступ структури уџбеника (теоријски принципи и конструкција решења)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Програм: Музичка култура, наставни програм, преузето са сајта <http://www.zuov.gov.rs/dokumenta/CRPU/Programi%20za%20gimnaziju%20PDF/17%20muzicka%20kultura.pdf>, 15.03.2013.
- Правилник 2010: Правилник о стандардима квалитета уџбеника и упутство о њиховој употреби („Службени гласник РС – Просветни гласник“, број 1/10), донет 17.02.2010, преузето са сајта <http://www.zuov.gov.rs/zakoni-gimnazije/>, 15.03.2013.

Соня Маринкович

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ НОВЫХ УЧЕБНИКОВ ПРЕДМЕТА МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ГИМНАЗИИ

(Учебники Сони Маринкович, Белград: Завод для учебников, 2014)

### Резюме

С 2014 в Сербии применяются новые учебники для предмета Музыкальная культура в гимназиях. Они совместимы с новой концепцией стандартов учебника, согласно стандарту для каждого класса в отдельности и различны для разных ориентаций и объема программы предмета (в зависимости от направления гимназии – два или четыре года). В 2014 году опубликованы учебники для первого класса. В дополнение к новому дизайну и структуре учебников в связи с введением методического аппарата, совместимого со стандартами (ключевые слова, напоминания, вопросы, новая организация содержания, как гипертекст), значительное новшество в концепции учебника представляют аудио материалы которые впервые появляются в учебниках такого уровня. В докладе представлены основы методологического подхода, анализ отношения к учебной программе, рассматриваются основные принципы, лежащие в основе подхода преподаванию музыки, а также освещены критерии отбора материалов. В докладе указано на необходимость творческого осмысления содержания учебников учителями и необходимость их активного участия в реализации целей и задач предмета Музыкальная культура.

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, музыкальная культура, гимназия, учебник

## ПРИМЕНА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ И ОРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ДИНАРСКИХ СРБА У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

**Апстракт:** У досадашњој наставној пракси, обрада популарних и фолклорних тема из разних крајева света показала се као занимљива тема у процесу формирања и развијања заинтересованости, креативности, музичког укуса и основног музичког образовања ученика. Полазећи од већ познатих етномузиколошких тумачења, у српском динарском фолклору присутни су неки највреднији фолклорни облици. Један од најрепрезентативнијих примера је *певање уз гусле*, које нас на јединствен начин повезује са прошлошћу и почецима српске писмености кроз деловање знаменитог реформатора српског језика Вука Стефановића Караџића. Песме, игре и инструменти динарских Срба чине нотни, аудио и видео музички садржај овог рада у оквиру аналитичког тумачења динарских варијетета. Полазећи од тумачења Јована Цвијића и његовог даљег разврставања динарског типа на шумадијски, ерски, црногорски, босански, мухамедански и јадрански варијетет, односно на музичкофолклорно наслеђе територија које им припадају, издвојила сам према својој процени фондираној етномузиколошким и педагошким сазнањима оне облике традиционалне баштине који су погодни за савлађивање одређених дидактичких задатака у настави музичке културе.

**Кључне речи:** фолклорна традиција Срба Динараца; методска обрада песама, игара и инструмената; развијање музичких способности; едукација младих.

Музички фолклор Срба Динараца одувек је привлачио пажњу сакупљача и истраживача (нпр. Александра Јорговића, Владимира Ђорђевића, Миодрага Васиљевића, Димитрија Големовића, Оливере Васић, и др). У новије време сведоци смо и ширења интересовања за истраживање дидактичких потенцијала народне песме, игре и инструмената у настави музичке културе.<sup>1</sup> Увођење новог наставног плана и програма доприноси да примена фолклорних облика у настави постане јединствена и занимљива тема едукације ученика. Вођена овим чињеницама, недавно сам реализовала обимнију студију посвећену апликацији српске музичке и орске традиције динарских Срба у настави музичке културе, у којој су спојене моје две професионалне преокупације, педагошка и етномузиколошка (Стевановић 2014).<sup>2</sup> Текућа студија излаже најзначајније резултате поменутих истраживања.

### Динарска област



Динарска област (преузето са <http://sr.wikipedia.org/wiki/29.01.2013.13.39>)

<sup>1</sup> Један од најсвежијих примера представља збирка Слободана Коделе *Традиционално певање нишког и лесковачког краја у музичкој настави* (уп. Кодела 2014).

<sup>2</sup> Приликом израде магистарског рада користила сам знатно обимнију литературу, чији је списак на крају овог текста сужен ради поштовања простора излагања.

Природне лепоте динарских простора, историјска збивања и српска музичка и орска традиција само су неке од тема које привлаче пажњу и чине ову територију јединственом и познатом, не само за Балкан и Европу, већ и за читав свет. Територијална припадност држава Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Србије ближе одређују динарску област.

Већи део Срба данас живи у Србији (90%) и Републици Српској (88-90%). Наравно, Срба има и у другим балканским, као и удаљенијим државама. Након ратних сукоба 1990-их година, заступљеност Срба у бившим југословенским републикама, а данас самосталним државама, у процентима је знатно мања него пре. У Словенији Срба има свега око 2%, у Хрватској 3% и у Црној Гори 28,73% (Миловановић 2012, Мирић 2012).

У својој чувеној студији *Балканско полуострво*, Јован Цвијић издваја следеће психичке типове становника Балкана: централни, источнобалкански, панонски и динарски (Цвијић 1987: 351-352). По својој заступљености и карактеристикама посебно се издваја динарски тип. Услед ратних сукоба у XX веку, неколико пута је дошло до миграције Срба. Тако се данас поједини фолклорни облици (тј. њихове варијанте) могу наћи и у другим крајевима које су населили динарски Срби, нарочито после Другог светског рата и ратних сукоба из 1990-их година.<sup>3</sup> Међу њима се посебно истиче Војводина, простор у који се у више наврата уливао већи број динарског живља.

Ради дефинисања развијања елементарних способности и знања код ученика на основу коришћења музичкофолклорне баштине, следи преглед компатибилности између дечије песме и традиционалних облика певања по варијететима динарског типа.

#### *Сличност између фолклорне и дечије песме*

У досадашњим методским истраживањима народне и дечије песме су имале примену као потенцијалне теме за психофизичко напредовање детета у предшколском и основном образовању. Развијање слуха, ритма, квалитета и висине тона, јачине и других музичких варијабли кроз примену дечије и фолклорне песме, оправдани су ради испољавања сличности између мелопоетских карактеристика дечије и фолклорне форме. Њихове заједничке одлике се потврђују у следећем:

- малим (олиготонским) низовима
- једноставним метроритмичким структурама<sup>4</sup>
- примени исте метричке структуре стиха
- римовању
- строфичности
- појави рефрена
- присуству варијанти и формула
- развијању слуха
- напредовању у ритму и моторици
- музичком доживљају темпа
- опажању: динамике
  - хармоније
  - музичког облика
- развијању: меморије
  - музичког укуса, тј. начина извођења
  - вербалних способности
  - социјализације личности
  - естетских и етичких вредности

Приликом усвајања дечије и народне песме подстиче се развијање меморије, једне од битних варијабли музичких способности која је неопходна као општи фактор развоја детета.

<sup>3</sup> Неки од српских динарских фолклорних облика који се могу наћи у Војводини су *асталске песме*, *божићни вертепи* и игре *Паун* и *Калоперо*. *Асталске песме* су у епском десетерцу и певане су на разним окупљањима, на пример на рогљу (сеоским трговима). Често су извођене за столом (асталом), по чему су и добиле име. Настале су под утицајем певања уз гусле. *Вертепи* су драмске рецитације певане на Божић. Смисао вертепа је слављење доласка нове и успешне године. Вертепи су (били) познати у динарској зони у Горњој Крајини, Лици, Кордуну, у околини Зворника, али и у другим пределима који не чине део динарске зоне, као што су Војводина и Мачва (Недељковић 1990: 54; Босић 1985: 116; 1987: 567; Јорговић 1894: 3; Петровић 2010: 43-58; Васић 1992: 70; Грчић 2011: 85-105; Остојић 1900: 112-119; Стевановић 1987: 19-23).

<sup>4</sup> У српској етномузикологији *метроритам* је термин који означава ритам певаних слогова. Метроритам је код потпуно силабичних примера подударан са мелодијским ритмом, док је код мање или више мелизматичних примера мање или више једноставнији од њега.



Путем аудио перцепције спонтано се развија осећај за хармонско опажање на почетку, у току и на крају мелострофе. На тај начин стварају се основе за постављање потенцијалних функционалних односа у латентном тоналитету и разумевању формалне структуре.

Највећи број примера код дечијих и народних песама има сличности са спонтаним певањем. Спонтано извођење је често одлика надахнућа, радости, задовољства, или је део туге и бола. У музичкој и орској динарској традицији, начини певања се односе на креативно и неспутано изражавање осећања кроз потресање, ојкање, извикивање, понирање гласа, мелодијско украшавање (предудар, трилер, глисандо), итд.

Обрада песме уз игру може да допринесе развијању музичких и вербалних способности, моторике, оријентације и социјализације личности. Приликом извођења, игра је готово увек подразумевала пратњу покрета и мимике у испољавању радости заједничког креативног осећања актера у игри – детета у дечијој и одраслог извођача у народној игри.

По својим карактеристикама, поједини народни облици се могу обрадити као:

- песме по слуху
- песме по нотном тексту
- музички инструменти
- слушањем музике

У српском динарском фолклору игре се примењују као игре са певањем, игре са инструменталном пратњом, и игре без инструменталне пратње. Усвајање игара је могуће у обради песме по слуху и нотном тексту уз играчки образац корака.

#### *Српско динарско певање*

У вокалној српској традицији динарских варијетета негује се једногласно и вишегласно певање. Вишегласно певање је познато као старије и новије. Појава секунде у интензивном форте извођењу као интервала старијег певања ближе означава облике које народни певачи називају *на глас* у шумадијском, *ојкача*, *грокталица*, *ганга* у босанском, и *кирицијска песма*, *ганга* у ерском и црногорском варијетету. Новије певање – *на бас*, *на бајс*, *с контром* – распрострањено је дуж читаве динарске области. Двоглас у паралелним терцама са завршетком мелострофе на квинти представља примарне карактеристике новијег певања. Појава трогласа на крају мелострофе код певања на бајс у босанском варијетету у народу се назива *цикобас*. У звучању цикобаса присутан је троглас са квинтом и њеном навише удвојеном октавом, квартом и октавом, или као дурски квинтакорд (Големовић 2001: 75, 77, 80). У јадранском варијетету вишегласно певање је трогласно, у октетима и другим саставима, познатијим као клапе. Трогласно певање на Јадрану подразумева кретање првог и другог гласа у терцама и трећег за октаву ниже.

Ради приказа значаја појединих облика за психофизички развој школске деце, следи преглед анализе тонских низова и метроритмичких структура фолклорних облика Срба Динараца.

#### *Заступљеност тонских низова*

Монохорд 5,10%



Бихорд 1.02%



Трихорд 11,22%



Тетрахорд 26,25%



Пентахорд 28,42%



Хексахорд 5,88



Хептахорд 8,82%



Октава 6,86%



Преко октаве 1,96%



### Заступљеност метроритмичких образаца

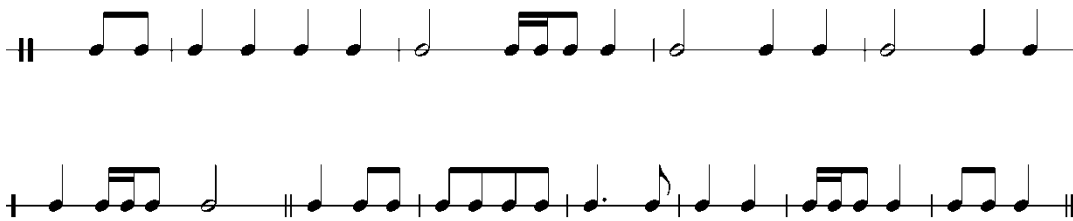
Ритмичке структуре у дводелном и четвороделном такту са сменом четвртина и осмина преовлађују у дечијој и фолклорној песми. Од 79 приложених нотних примера 64 су записана у дводелном и четвороделном такту, што у процентима износи 81,01%. Троделни метар присутан је у само 5 примера, тј. у 6,32%. Број нотних записа са шестоделним метричким структурама је 3, тј. 3,79%. Примера са неправилним тактовима и у рубато извођењу је 7, тј. 8,86%. Следи неколико илустрација:

Метроритмички образац *Паун насе трава расте* – песма уз игру (колање); изводи се широм динарске области:

ГЛАС	
СТИХ	Па - ун па - се тра - ва рас - те Па - у - не мој!

Васић 1992: 55

Ритмички образац *Шта то миче из шибљиче* – свирка на фрули; пример из Шумадије:



Запис: Драгана Стевановић;  
преузето са <http://www.youtube.com/watch?v=YOqrK-UY591>, 14.10.2011.

*Миц мацо, где си била* – бројалица; јадрански варијетет, Брибир код Задра

$\text{♩} = 100$

Миц ма - цо где си би - ла? У Бри би - ру. Шта си ра - ди - ла? Лук сам са - ди - ла.

Ским си би - ла? Го - до - ром, За - мо - ром, Фи ли - пом, За - ли - пом. Гле дај го - ре ми - ша!

Запис: Драгана Стевановић (лична фонотека)

#### *Заступљеност метрике стиха*

Као што је већ речено, стиховна метрика у дечијој сродна је оној код народне песме, као што ће показати следећи примери:

епски десетерац (X: 4, 6):

Жањем жито, па га лепо слажем,  
дођи, драги, да ти нешто кажем.

Да ти кажем – ноћас сам те снила,  
да сам с тобом код оваца била.

Запис: Драгана Стевановић;

CD Етнопевачка група Центра за културу у Гроцкој, издање Радио Београд, продуцент Биљана Крстић

симетричан осмерац (VIII: 4, 4):

Киша пада, трава расте.  
Мог пауна глава боле.  
Мог пауна ноге боле.  
Паун криви криве капе.  
Паун тресе росне скуте.  
Паун трепти да полети.  
На чије ћеш дворе пасти?  
Оста пајо под срамотом.

Васић 1992: 55

несиметричан осмерац (VIII: 3, 2, 3):

Дуни ми, дуни, лађане,  
дођи ми, дођи, драгане,  
у моју башчу зелену,  
под моју ружу румену,  
ту где ја везем дарове  
на белу свилу и злато.  
Дуни ми, дуни, лађане,  
дођи ми, дођи, драгане.  
Ситан сам бисер расула,

дођи га са мном купити,  
а ја ћу тебе љубити.

Запис: Драгана Стевановић;

CD Етнопевачка група Центра за културу у Гроцкој, издање Радио Београд, продуцент Биљана Кристић

У српској етномузикологији рефренима се сматрају певани додаци, тј. *нове* речи у певаном тексту песме, које представљају *вишак* у односу на стиховну метрику поетског текста. Рефренски додаци се могу јавити на почетку певаног стиха, у средини, и/или на крају. Рефрен може бити и у форми читаве *рефренске строфе*, као у љубавној песми *Циганка ми гатала на трави*, отпеваној двогласно *на бас*:

### *Циганка ми гатала на трави*

Шумадија, на бас

$\text{♩} = 78$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 78 beats per minute. It consists of two systems of music. The first system has five measures of music with the lyrics: 'Ци- ган- ка ми га- та- ла на тра- ви ен - ћу мен - ћу'. The second system starts at measure 6 and has five measures with the lyrics: 'ка - ла мен - ћу ка - ла ћу - ле ћул - ћул - бу - ле јој!'. The melody is simple and folk-like, with a consistent rhythm.

Запис: Драгана Стевановић;

CD Етнопевачка група Центра за културу у Гроцкој, издање Радио Београд

*Циганка ми гатала на трави,  
енћу, менћу, каламенћу,  
кала, калде, каламанде,  
кала, ћуле, ћулћулбуле, ој!*

Циганка ми гатала на трави,  
да ја немам среће у љубави.

Хвала теби, Циганко на трави,  
јер ја имам среће у љубави!

Једна од компатибилних појава у фолклорној и дечијој песми огледа се у примени варијанти и формула. Примери варијаната са истом мелодије су следеће песме:

*Кад ја пођох на Бембашу* (севдалинка)

← ♩ = 96

Кад ја по-ђох на Бем-ба-шу на Бем-ба- шу, на во-ду ја по-ве -дох  
6 бе - ло ја - гње, бе - ло ја - гње са со-бом ја по-ве -дох  
10 бе - ло ја - гње, бе - ло ја - гње са со - бом.

Девих 2001a: 20

*Кад ја пођох на Бембашу, на Бембашу на воду,  
ја поведох бело јагње, бело јагње са собом,  
ја поведох бело јагње, бело јагње са собом.*

Кад ја пођох на Бембашу, на Бембашу на воду,  
ја поведох бело јагње, бело јагње са собом.  
Све девојке Бембашанке на капији стајаху,  
само моја мила драга на демирли пенџеру.

*Mi kerido, mi amado* (Мој вољени, моја жељо) (сефардска песма)

♩ = 80

Mi ke-ri - do mi a-ma - do ken lo sa - ve\_ ondstas mi ke-ri - do,  
6 mi a - ma - do, ke - ro ver - te i na - da - mas mi ke-ri - do,  
10 mi a - ma - do - ke - ro ver - te i na - da mas.

Девих 2001a: 21

*Mi kerido, mi amado, ken lo sava onde stas,  
mi kerido, mi amado, kero verte i nada mas,  
mi kerido, mi amado, kero verte i nada mas.*

Mi kerido, mi amado, ken lo sava onde stas,  
mi kerido, mi amado, kero verte i nada mas,

Mi kerido, mi amado, tu sos lodo para mi,  
mi kerido, mi amado, sto muryendo yo por ti.

Превод:

Мој вољени, моја жељо, ко зна где си сада ти.  
мој вољени, моја жељо, да ми те је видети.

Мој вољени, моја жељо, ти си мени цео свет,

мој вољени, моја жељо, за тобом венем као цвет.

Са обрадом варијантних облика у српској динарској традицији ученици имају прилике да се упознају са традицијом и културом других народа на овим просторима. Поред класификације песама према музичким, ритмичким и метричким одликама, приказана је жанровска подела вокалних српских облика на годишњи и животни циклус песама. Са оваквим поступком омогућена је прегледност и аналитички приступ музичких примера по динарским варијететима. Тако деца добијају увид у ток народног живота и пружа им се могућност да сагледају пресек народног изражавања, размишљања и постојања.

### Српске динарске игре

Играчку традицију динарских Срба представљају игре које се изводе према типу у затвореном и отвореном кругу. Основне формације играча су: затворено коло, отворено коло, и две наспрамне лесе. *Колање* и *повод* су најстарији облици српског играчког наслеђа. Број тактова у *колању* је 4 или 5, а у *поводу* је 8. Темпо игре је умерен са ритмом корака у јединици бројања. Игра се у разним приликама: на свадби, *игре отмице младе* у Босни без обављања свадбе, на жетви, и др.

Као облици игара истичу се песме уз игру, игре уз пратњу инструмента и јединствена игра динарске области без инструменталне пратње – *немо коло*.

Играчки образац<sup>5</sup> *Пауна* код *колања* у жетви и развијеног облика *колања повода* из Беле Крајине приказују следеће илустрације:



Васић 1992: 55

### Чула јесам да се драги жени (песма уз игру)

$\text{♩} = 82$

Чу - ла је - сам да се Дра - ги же - ни

5 чу - ла је - сам да се Дра - ги же - ни

Запис: Драгана Стевановић;  
Концерт Срба граничара,  
БЕМУС, Београд, 2011.

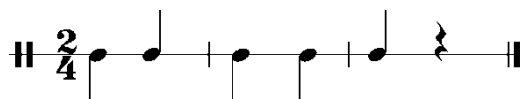
*Чула јесам да се драги жени,  
чула јесам да се драги жени.*

Чула јесам да се драги жени,  
нек се жени драго је и мени.  
И ја ћу му у сватове доћи,  
лијепе ћу му дарове донети.

Игре *заплитања* и *немо коло* представљају јединствене облике играчке традиције динарских Срба. У *личком колу* је у другом обрасцу присутан трокорак који неки етномузиколози (нпр. Иван Иванчан) тумаче као западни утицај словеначке *полке*. Слични кораци могу се срести у *далматинском колу* и у *јадранској поскочици*.

Ритам корака прве фигуре код *личког кола*:

<sup>5</sup> Нота са вратом на горе означава корак десном ногом, а нота са вратом на доле корак левом ногом.



Ритам корака друге фигуре код *личког кола*:



Као страни утицај у динарским играма треба истаћи и црногорску мушку игру *коло на коло*. Она има сличности са козачком игром и претпоставља се да је стигла у ове крајеве на почетку XVIII века, у време неговања добрих односа Црне Горе са Русијом.

### Српски динарски инструменти

Народни инструменти имају примену у дечијем и репертоару одраслих извођача. Мелодијско украшавање чини инструменталну традицију технички и виртуозно вредним обликом интерпретације српског динарског фолклора, па зато упознавање деце са инструментима које користе Срби у скоро целој динарској области (гулама, шаргијом, тамбурицом, усном хармоником...), има своје пуно оправдање:

### *Женидба бега Љубовића* (епска песма уз гусле)

Митар Ђого,  
гуслар из Обља код  
Калиновика

♩ = 72

г.нас

гусле

4

8

За - про - о бе - же Љу-бо-ви-ћа, Хај-ку бу - лу у бе-га Чен-ги-ћа

Запис: Драгана Стевановић;

*Tradicionalna muzika na tlu BiH*, LP 8149, Sarajevo, Diskoton, 1985.

Запросио беже Љубовића  
Хајку булу у бега Ченгића,  
која има стотину просаца  
од добрије' кућа и отаца!  
Ниједан се не допада були,  
ниједнога цура не кабули.  
Но се млада с љепотом поноси,  
као цвијет док се не покоси.  
Дјевојци се допада Алија,  
те му прими и прстен и јабуку,

и стотину дуката у руку. (...)

**Свирка (шаргија)**

Мехо Имамовић -  
село Кнежина код Сокоља

$\text{♩} = 104$



Запис: Драгана Стевановић;  
*Tradicionalna muzika na tlu BiH*, LP 8149, Sarajevo, Diskoton, 1985.

**Свирка (тамбурица)**

Банија

$\text{♩} = 108$



Запис: Драгана Стевановић;  
Концерт Срба граничара, БЕМУС, Београд, 2011.

**Свирка (музике - усна хармоника)**

Банија

$\text{♩} = 128 \rightarrow$  **Più mosso**



Запис: Драгана Стевановић;  
Концерт Срба граничара, БЕМУС, Београд, 2011.

Анализа нотних записа и обрада инструмената доприноси развијању осећаја за музички облик, као и познавању музичке писмености и техничких могућности са применом разноврсних орнамената.



### *Ликовне илустрације*

Поред нотних, аудио и видео примера, наставник у уводном делу часа може да примени ликовне илустрације. Тиме ученици стичу нова знања о српским традиционалним вредностима, обичајима, историји, о друштвеним приликама настанка фолклорног облика, о народној ношњи, игри, инструментима, географији и др. Путем визуелне методе, код ученика се буди креативност и интересовање, додатно се појачава пажња и динамичност на часу, подстиче се развијање меморије и корелације са другим образовним предметима.



Зубун-ћурдија;  
Околина Јајца, крај XIX века, Пантелић 1984: 116<sup>6</sup>

---

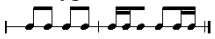
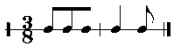
<sup>6</sup> Зубун-ћурдија је прслук богато украшен нашивеном чохом и гајтаном (*струком*). У доњем делу вез је урађен памучним концем. Спирални мотиви и ланчасти вез на текстилу чести су у средишњим и западним деловима динарске зоне (дужина леђа – око 80 cm).



ТАБЕЛАРНИ ПРИКАЗ ПРИМЕНЕ ФОЛКЛОРНИХ ОБЛИКА ДИНАРСКИХ СРБА  
У ПРОЦЕСУ РАЗВОЈА МУЗИЧКИХ СПОСОБНОСТИ ШКОЛСКЕ ДЕЦЕ

Фолклорни облик  Динарски Варијетети	ПЕСМА	ИГРА	СВИРКА
<p><b>Ш</b></p> <p><b>У</b></p> <p><b>М</b></p> <p><b>А</b></p> <p><b>Д</b></p> <p><b>И</b></p> <p><b>Ј</b></p> <p><b>С</b></p> <p><b>К</b></p> <p><b>И</b></p>	<p>старије певање <i>на глас</i>, новије <i>на бас</i>, песме које прате животни и годишњи циклус обичаја</p> <p>1. слух – тонски нивои од 2-7 тонова, опажање интервала у старијем <i>на глас</i> и новијем <i>на бас</i> певању, компатибилност песама са лествицама</p> <p>2. ритам-једноставне метроритмичке структуре</p> <p>3. темпо</p> <p>4. динамика</p> <p>5. хармонија</p> <p>6. полифонија</p> <p>7. меморија</p> <p>8. музички облик</p> <p>9. музичка писменост</p>	<p>старије орско наслеђе: <i>колање</i> уз песму, <i>повод</i> уз пратњу инструмента, орске игре, игре на поселима, чобанске и дечије игре</p> <p>1. слух - тонски нивои од 1-5 тонова који имају сличност са молом и дуром</p> <p>2. ритам у дводелном такту и темпу <i>tubato</i> са једноставним и кратким метроритмичким обрасцима,</p> <p>3. моторика</p> <p>4. темпо</p> <p>5. динамика</p> <p>6. полифонија</p> <p>7. меморија</p> <p>8. музички облик</p> <p>9. музичка писмен.</p> <p><i>Колање</i>: Паун, Танке сламке, <i>Повод</i>: Девојачко коло <i>Дечија игра</i>: Ласте</p>	<p>фрула, окарина, двојнице, гајде, хармоника, <i>ћемане</i>, дечији инструменти</p> <p>1. слух – тонски нивои свирања од 6-11 тонова, – тонске боје инструмента, орнаменти</p> <p>2. звучање интервала секунде, терце и октаве (фрула, двојнице, цевара, техника <i>предувавања</i>)</p> <p>3. виртуозност</p> <p>4. ритам, богатији</p> <p>5. моторика</p> <p>6. темпо је бржи</p> <p>7. динамика музикално свирање са импровизацијом</p> <p>8. хармонија</p> <p>9. меморија</p> <p>10. музички облик</p> <p>11. музичка писменост</p>

Фолклорни облик  Динарски варијетет	ПЕСМА	ИГРА	СВИРКА
<p><b>Е</b></p> <p><b>Р</b></p> <p><b>С</b></p> <p><b>К</b></p> <p><b>И</b></p>	<p>старије певање: <i>на глас</i>, кирицијска, ганга, успаванка, љубавна, сватовска, песме које обухватају животни и годишњи циклус</p> <p>1. јачина, динамика 2. слух – тонски нивои од 4-7 тонова, опажање интервала секунде, кретање мелодије у малим интервалима 3. ритам са једноставним и сложеним метроритмичким структурама 4. силабично и мелизматично певање 5. уметање „ј“, „ги“ и „гн“ усред речи 6. темпо 7. полифонија 8. меморија 9. музички облик 10. музичка писменост</p>	<p>обредне и обичајне, дечије и игре одраслих, вујаљка, колање, игра у „ланцу“, кривој линији и две наспрамне групе</p> <p>1. слух - тонски нивои од 3-4 тона који имају сличност са молом и дуром, 2. ритам у дводелном такту са једноставним метроритмичким обрасцима 3. моторика 4. темпо 5. динамика 6. полифонија 7. меморија 8. музички облик 9. музичка писменост <i>Колање</i>, кола са певањем су: Пауна, обредне игре <i>Игре у ланчаном низу</i>, Еј, да плетемо, Вујаљка, Ђикац <i>Немо</i>, Личко игра се у колању и ђикцу</p>	<p>гусле, ерске гајде, двојнице, свирале</p> <p>1. слух - тонски нивои свирања од 4 тона, – тонске боје инструмента – техничке могућности у мелодијском украшавању 2. перцепција интервала секунде на гуслама 3. ритам 4. моторика 5. темпо 6. динамика 7. хармонија 8. меморија 9. музички облик 10. музичка писменост</p>

Фолклорни облик  Динарски варијетети	ПЕСМА обредне и обичајне песме, жетелачка, славска, љубавна и сватовска	ИГРА отворено и затворено коло, коло на два нивоа црногорско, црмничко, коло на коло, поскочица	СВИРКА гусле, црногорске дипле, јуначке песме, чобанска и „свирка“ у колу
Ц Р Н О Г О Р С К И	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. слух – тонски низови од 3-5 тонова</li> <li>2. једноставан ритам, ритмички мотиви са половинама, четвртинама, осминама</li> <li>3. тактови дводелни, троделни, промењива метрика тактова</li> <li>4. силабично и мелизматично певање</li> <li>5. темпо</li> <li>6. динамика</li> <li>7. меморија</li> <li>8. музички облик</li> <li>9. музичка писменост</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. слух - тонски низови од 3-5 тонова који имају сличност са молом и дуром</li> <li>2. ритам у дводелном такту са једноставним метроритмичким обрасцима</li> <li>3. моторика</li> <li>4. темпо</li> <li>5. динамика</li> <li>6. меморија</li> <li>7. музички облик</li> <li>8. музичка писменост</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. слух - тонски низови свирања од 4-5 тонова, – тонске боје инструмента, – техничке могућности у мелодијском украшавању</li> <li>2. перцепција интервала секунде на гуслама и терце на диплома</li> <li>3. ритам, са различитом применом нотних вредности</li> <li>4. моторика</li> <li>5. темпо</li> <li>6. динамика</li> <li>7. хармонија</li> <li>8. меморија</li> <li>9. музички облик: увод, централни део и кода</li> <li>10. музичка писменост</li> </ol>

Фолклорни облик  Динарски варијетети	ПЕСМА	ИГРА	СВИРКА
<p><b>Б</b></p> <p><b>О</b></p> <p><b>С</b></p> <p><b>А</b></p> <p><b>Н</b></p> <p><b>С</b></p> <p><b>К</b></p> <p><b>И</b></p>	<p>градска и сеоска песма; старије певање: <i>ојкача, зрокталица, ганга, пјесма у три гласа;</i> новије певање: <i>на бајс, с' контром</i></p> <p>1. јачина, динамика код старијих облика</p> <p>2. слух, тонски нивои од 4-11 тонова</p> <p>3. сличност мелодија са еолским, миксолидијским, молским и дурским лествицама</p> <p>4. уметање „ј“, „ги-га“ у реч стиха</p> <p>5. ритам са дводелном, четвороделном поделом јединице бројања, пуктирани ритам, синкопа</p> <p>6. метрика, тактови су дводелни, троделни и мешовити</p> <p>7. силабично и мелизматично певање</p> <p>8. мелодијско фразирање</p> <p>9. темпо</p> <p>10. меморија</p> <p>11. облик</p> <p>12. музичка писменост</p>	<p>обредне и обичајне игре, чаројице, вучари, отмица младе и остале сватовске игре, дечије, забавне, игре снаге и вештине и игре намењене мртвима</p> <p>1. тонски нивои од 1-8 тонова</p> <p>2. сличност мелодија са дурском, молском, пентатонском и фригијском лествицом</p> <p>3. метрика тактова је дводелна</p> <p>4. силабично певање</p> <p>5. темпо</p> <p>6. моторика</p> <p>7. меморија</p> <p>8. динамика</p> <p>9. музички облик</p> <p>10. музичка писменост</p> <p>Игре у затвореном кругу: Паун, Ђуђун попа, Игра коло на двадесет и два, и немо Старобосанско коло.</p> <p>Игре у кривој линији: Калоперо, Ми смо браћа терзије, Ој, јаворе, јаворе, Плетиколо, Љељеново и немо Проскака</p>	<p>чобанска свирка, коло, уз певање севдалинке, у обредним и обичајним играма, тамбурица, усна хармоника <i>музике</i>, дипле и др.</p> <p>1. тонски нивои од 4-5 тонова</p> <p>2. сличност мелодија са дуром и моллом</p> <p>3. метрика тактова је дводелна и троделна</p> <p>4. ритмички обрасци са осминама, шеснаестинама и пунктираном нотом, примена нота на тамбури:</p>  <p>и нотна трајања на „музике“ (усној хармоници):</p>  <p>5. виртуозно свирање</p> <p>6. темпо</p> <p>7. меморија</p> <p>8. динамика музикално фразирање</p> <p>9. музички облик</p> <p>10. музичка писменост</p>

Фолклорни облик  Динарски варијетети	ПЕСМА  животни и годишњи циклус песама: успаванка, сватовска песма	ИГРА  колање уз песму: Ђузел, Ђулса, А ко нам је у колу, отворено и затворено коло: Стара мушка труса, Стара момачка играчица	СВИРКА  шаргија, саз, примена као пратња песме уз игру, љубавним, севдлаинкама и песмама забавног карактера
<p>М У Х А М Е Д А Н С К И</p>	<p>1. слух – тонски низови од 5-7 тонова 2. ритам, разноврсни ритмички обрасци, од тридесетдвојки до целе ноте, један од ритмичких мотива, успаванка, нотни пример  3. дводелни тактови 4. силабично и мелизматично певање 5. темпо 6. динамика 7. меморија 8. музички облик 9. музичка писменост</p>	<p>1. слух – тонски низови од 5-7 тонова 2. ритам у дводелном такту са шеснаестинама, осминама, четвртинама и пунктираном четвртином 3. моторика 4. темпо 5. динамика 6. меморија 7. музички облик 8. музичка писменост</p>	<p>1. слух – тонски низови свирања од 7 тонова, пентатоника са молским тетракордом, тонске боје инструмента, богато украшавање мелодије, предударни трилери 2. секунда и акорди „свирке“ на шаргији 3. ритам, са разном применом нота, од шеснаестина до половина, један од мотива „свирке“ на шаргији  4. метрика такта дводелна и мешовита 5. темпо 6. динамика 7. хармонија 8. меморија 9. музички облик 10. музичка писменост</p>

Фолклорни облик  Динарски варијетети	ПЕСМА	ИГРА	СВИРКА
<p><b>Ј</b></p> <p><b>А</b></p> <p><b>Д</b></p> <p><b>Р</b></p> <p><b>А</b></p> <p><b>Н</b></p> <p><b>С</b></p> <p><b>К</b></p> <p><b>И</b></p>	<p>старије певање: обредне и обичајне, дечије песме, бројалица-игра, чобанске, славске и сватовске песме; новије певање у клапама</p> <p>1. слух, тонски низови од 1-5 тонова, 2. мелодије подсећају на дурске и молске лествице 3. динамика је присутна у свим песмама, док се у певању клапа посебно истиче 4. музичко фразирање 5. хармонија 6. ритам је заступљен у дводелној, троделној и четвороделној подели јединице бројања, пунктирана четвртина 7. метрика такта је дводелна, троделна и шестоделна 8. темпо 9. меморија 10. музички облик 11. музичка писменост</p>	<p>прпоруше-додоле, Па(ј)ун, Поскочица, Далматинско, Бирачко, Коло игра у двадесет и два</p> <p>1. тонски низови од 1-8 тонова 2. мелодије игара су сличне дурској, молској и пентатонској лествици 3. метрика: тактови су дводелни, док је код старијих игара могућа промена такта из дводелног у мешовити и сложени 4. силабично певање 5. темпо 6. моторика 7. меморија 8. динамика 9. музички облик 10. музичка писменост</p>	<p>дипле, дипле са мехом, лијерица, гитара, хармоника; инструменти имају солистичку и пратећу улогу код играња, песме уз игру и свирања игара</p> <p>1. тонски низови од 4-5 тонова 2. тонски низови су слични молским и дурским тетраходима, пентаходима 3. изражајно динамичко свирање 4. звучање секунде, терце на диплома 5. акорди и секунде на тамбурици, лијерици 6. дводелни и троделни тактови 7. темпо 8. меморија 9. музички облик 10. музичка писменост</p>

Примена српских фолклорних облика у музичком образовању може да подстакне самопоштовање и уважавање себе, породице, као и српских традиционалних патријархалних вредности: части, поштења, јунаштва. Поред музичког напредовања, ова педагошка пракса утиче на литерарно и ликовно изражавање ученика. Са усвајањем традиционалних фолклорних облика код ученика се негују естетска и етичка мерила о лепом и ружном, односно, успостављају се критеријуми у вези са уметничким вредностима. Васпитање и образовање младих које се темељи на чувању народних песама, игара и инструмената представља неисцрпну тему у процесу формирања психофизички стабилне и здраве особе.

Поред узајамног уважавања вишенационалних култура, динарска област је значајна због неговања оригиналне српске традиције, језика, као и по начину украшавања ношње, музичких инструмената и других предмета. Познавање разноврсног опуса народне музике представља један од начина испољавања поштовања према традиционалним вредностима. Народне песме, игре и музички инструменти привлаче пажњу због своје намене, музичке вредности, интерпретације и облика.

Потреба народног ствараоца извођача да кроз мелодију, реч и покрет изрази своја осећања радости и бола песмом, игром и свирком компатибилна је са дечијим могућностима усвајања новог кроз забаву и занимљивост. Оправданост примене богатог музичког и орског фолклорног наслеђа заснива се на поштовању методских поступака и дидактичких принципа у циљу напредовања музичких способности код деце школског узраста.

У овом времену брзине и наглих промена, примена традиционалних вредности као средства за едукацију младих једна је од тема која нас усмерава ка уважавању фолклорних облика српског националног интегритета широм динарске области. Примена музичких и орских облика у настави музичке културе доприноси развијању властитог националног идентитета ученика и омогућава боље разумевање фолклорне традиције других народа Европе и света. Са усвајањем песама, игара и инструмената, ученици стичу увид у компатибилно заједничко стварање Срба Динараца. Старије и новије певање, играње у

затвореном и отвореном колу, чобанска и свирка на поселима и свадби јединствени су фолклорни облици који спајају Србе Динарце и чине их препознатљивим свуда у свету.

#### Литература

- Бјерквол 2000: J. R. Bjerkvol, *Nadahnuo biće*, Београд, ПЛАТО
- Босић 1985: М. Босић, *Божјићи обичаји Срба у Војводини*, Београд, „Вук Караџић“
- Братић, Филиповић 2001: Т. Браћић и Љ. Филиповић, *Музичка култура у разредној настави*, Јагодина – Универзитет у Крагујевцу, Приштина – Универзитет у Приштини
- Васић 1992: О. Васић, *Играчка традиција Подриња*, Сарајево, Другари
- Големовић 1997: Д. Golemović, *Narodna muzika Podrinja*, Sarajevo, Drugari
- Големовић 1997: Д. Големовић, *Народна музика Југославије*, Београд, Музичка омладине Србије
- Големовић 2001: Д. О. Големовић, Цикобас и фобурдон, *Владо Милошевић етномузиколог и композитор*, Зборник радова са научног скупа, Бања Лука, Академија умјетности, 67-80
- Девећ 2001: Д. Девећ, Кад ја појох на Бембашу, на воду, *Владо Милошевић етномузиколог и композитор*, Зборник радова са научног скупа, Бања Лука, Академија умјетности, 5-36
- Допуђа 1986: J. Doruđa, *Narodni plesovi – igre u Bosni i Hercegovini*, Zagreb, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske
- Иванчан 1981: I. Ivančan, *Narodni plesovi i igre u Lici*, Zagreb, Prosvjetni sabor Hrvatske
- Јорговић 1894: А. Јорговић, *Српске дечије игре*, Нови Сад, Манастирска штампарија
- Куба 1984: Л. Куба, *Пјесме и напјеви из Босне и Херцеговине*, Сарајево, Свјетлост
- Милошевић 1964а: В. Милошевић, *Севдалинка*, Бања Лука, Музеј Босанске Крајине
- Мирић 2012: J. Mirić, Srba ima za dva staračka doma, <http://www.vesti-online.com/Vesti/Ex-YU/200070/Miric-Srba-ima-za-dva-staracka-doma> 10.01.2013.
- Мирковић-Радош 1996: К. Мирковић-Радош, *Психологија музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Мирковић-Радош 1998: К. Мирковић-Радош, *Психологија музичких способности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Михајловић-Лајић 2008: Д. Михајловић-Лајић, Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле, *Дани Владе С. Милошевића*, Зборник радова са научног скупа, Бања Лука, Академија умјетности, 197-214
- Недељковић 1990: М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, „Вук Караџић“
- Пантелић 1984: N. Pantelić, *Narodna umetnost Jugoslavije*, Beograd, Jugoslovenska revija
- Стевановић 1987: D. Stevanović, *Narodno pevanje Srba u Kovilju*, diplomski rad sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (у рукопису)
- Стевановић 2014: *Примена српске музичке и орске традиције динарских Срба у настави музичке културе*, магистарски рад са Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву (у рукопису)
- Цвијић 1987: Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Јован Цвијић – сабрана дела, књ. 2, Београд, САНУ; Књижевне новине; Завод за уџбенике и наставна средства
- Шоћ 1987: V. Šoć, *Starocrnogorske narodne igre*, Zagreb, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske

#### Други извори

- Тодоровић 2011: Д. Тодоровић, *Шта то миче кроз шиљиче* <http://www.youtube.com/watch?v=Y0qrK-UY59I>
- Tradicionalna muzika na tlu BiH*, LP 8149, Sarajevo, Diskoton, 1985.
- Попис у Црној Гори: 20.304 Срба нестало 2011. <http://www.pressonline.rs/info/politika/168364/popis-u-crnoj-gori-20304-srba-nestalo.html>, 09.12.2012.

Dragana Stevanovic

### IMPLEMENTATION OF THE DINARIDE SERBIAN MUSIC AND FOLK DANCE TRADITION IN THE MUSIC TEACHING

#### Summary

Within the music education teaching method, the work with children's and folk melodies has proved to be an interesting subject, aiming at a more successful development of psychophysical abilities and acquisition of the basic music education in pupils. Starting from the already known ethno-musicological interpretations, there are some quite valuable folk music forms in the Dinaric Serbian folk music. One of the best examples is singing



to the *gusle* (a single-stringed instrument), which takes us to the past in a quite way. Besides instructions for the teaching method of the Dinaric Serbian folk music forms, the paper provides 79 sheet music examples, 54 pictures, 37 audio and 32 video recordings. Actually, this paper is an attempt to introduce to school children the Serbian folk tradition and rites through singing, playing the music and dancing. Bearing in mind the Jovan Cvijic's interpretations and his classification of the Dinaric type to the Sumadija, Highland (*Erski*), Montenegrin, Bosnian, Islamic and the Adriatic variety, the traditional heritage forms have been selected that are suitable for mastering certain didactic tasks in the music lessons.

**Key words:** the Dinaric Serbs folk tradition; songs, dances and instruments as a teaching unit method; music abilities development; education of the young.

## НАСТАВА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ: ИЗМЕЂУ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

**Апстракт:** Потписивањем Дејтонског мировног споразума 1995. године, Република Српска је као самосталан ентитет приступила организацији свих нивоа школства имплементирајући наставно градиво преко наставних планова и програма. Суштински задатак огледао се у начину усклађивања наставних садржаја са европским стандардима и обезбјеђивању и очувању националног идентитета. Сходно овим циљевима, и наставни предмет музичка култура је позициониран у основним школама и гимназијама, као изразито битан због више суштинских елемената. У раду се приказује динамика и интеракција свих школских установа, од основних до високошколских, које на директан или индиректан начин утичу на положај и значај предмета у оквиру самог друштвеног уређења, али и музичке културе уопште. Приказаће се тренутачна аналогија и дистинкција од почетног начина учења музичке културе, до нивоа трансфера знања дипломираних музичких педагога. Параметри који доприносе формирању валидних закључака огледају се у општој анализи школства, наставних планова и програма и уџбеничке литературе.

**Кључне ријечи:** музичка култура, настава, организација школства, наставни процес.

### 1. Увод

За скоро двадесет година од када је Република Српска постала самосталан ентитет у оквиру Босне и Херцеговине, дешавале су се константне промјене у свим структурама школства у Републици Српској. Иако су се на почетку све школске институције ослањале на приступе учењу наставног градива, онако како је то било у Републици Србији, убрзо се приступило систематским реформама школског система који је дефинисан кроз *Стратегију и концепцију промјена у систему васпитања и образовања Републике Српске*. Усвајањем ове стратегије 1998. године, Република Српска је овим стратешким актом почела остваривати Дејтонски мировни споразум и увести европске стандарде у образовни систем Републике Српске (Сузић: 2004, 12). Суштинска промјена огледала се у фронталном увођењу, за све разреде, деветогодишњег основног образовања школске 2003/2004. године<sup>1</sup>. Дефинисано је да се, паралелно са стицањем основног образовања и васпитања, може стицати и умјетничко образовање и васпитање (музичко, балетско и сл.) које не улази у обавезни систем образовања (Службени гласник Републике Српске бр. 71/09) и да свако дијете има једнако право приступа, и једнаке могућности у основном образовању и васпитању без дискриминације по било којем основу.

Ово опште стање, кроз организацију структуре школства, рефлектовало се у различитом обиму и облику на све наставне предмете и нивое учења, и наметнуло потребу ка сагледавању тренутне улоге и положаја предмета музичка култура. Општом евалуацијом и приказом, тренутних, основних фактора који утичу на квалитет наставног процеса овог предмета (број часова, технички услови, наставни кадар, квалитет учења, техника учења, наставних планова и програма) утврдиће се аналогија и дистинкција између званичног, писани материјал, и реалног, тренутног стања „наставне праксе“ овог предмета.

### 2. Настава музичке културе у школском систему Републике Српске

#### *Број часова и технички услови*

У основној школи настава музичке културе је у првој наставној тријади заступљена са једним часом недељно што је, имајући у виду буран интелектуални и музички развој ученика на овом узрасту ипак недовољно и изискује, реалну, потребу од два часа. Већ је у другој тријади, предмет позициониран са два часа недељно што, унеколико, одговара реалним потребама ученика овог узраста. Један час музичке културе у трећој тријади, и касније у Гимназијама, може се сматрати довољним због великог броја часова других предмета и сходно укупном седмичном оптерећењу ученика. На факултетима је предмет Методика општег музичког образовања, по систему школовања присутном прије имплементација Болоњског процеса, био организован кроз три школске године (друга, треће и четврта), оспособљавајући студенте за музичко-педагошки рад у основним, средњим школама и гимназијама. Примјеном болоњског процеса, настава овог предмета је редукована, „измјештањем“ наставне праксе (средње школе и гимназије) са четврте године на мастер академске студије. То подразумијева приличне мањкавости које се огледају у

<sup>1</sup> Те године, у први разред уписана су дјеца са навршених шест година, а ученици старијих разреда су „прескочили“ по један разред. Деветогодишње школовање подијељено је на три тријаде (3+3+3), са концепцијом да је настава у првој тријади разредна, у другој разредно-предметна и у трећој предметна.

чињеницама да сви студенти не упишу мастер академске студије (због недовољног просијека на основним студијама и елиминаторног пријемног испита) и да само студенти, на мастер студијама из предмета методика општег музичког образовања, имају организовану наставу из овог предмета, док за остале студенте, она није предвиђена. Изопштавањем студената из контекста наставе музике у стручним школама и гимназијама, студенти остају ускраћени за финалну генерализацију наставних садржаја из предмета музичка култура у овим школама, и из самог предмета - методике општег музичког образовања.

Планирани број часова, само је један од предуслова који допринесе повећању ефикасности учења. Стимулативна средина и окружење у којем се учи,<sup>2</sup> значајни су чиниоци који додатно поспјешују наставни процес. Евидентно је да већина школа у Републици Српској, због мањка школског простора, наставу музичке културе изводи искључиво у учионици, а не у намјенски опремљеном музичком кабинету са мултимедијалном учионицом. Употреба различитих техничких наставних средстава је недовољно константна, а реализација настава се, поготово у нижим разредима основне школе, најчешће организује без употребе било каквог инструмента, што утиче на мање доминантну улогу предмета у оквиру цјелокупног васпитно-образовног система. Током школовања на учитељским факултетима, будући учитељски кадар се оспособљава за инструментално музицирање (свирање на хармоници и клавиру), у директном наставном процесу, настава музичке културе се недовољно (скоро никако или минимално) реализује уз учитељево пратњу на неком од инструмената. Разлози су двојаки. Обично у школи постоји само један инструмент, клавир или хармоника, па учионица са инструментом, као и сам инструмент, нису увијек доступни учитељима. Чешћи је случај да учитељи показују недовољну вјештину свирања на инструменту, и овај облик наставе свјесно избјегавају.

### *Наставни кадар*

Наставни кадар предмета музичка култура, до 1992. године, чинили су учитељи и наставници који су овај предмет предавали у основним школама са вишим образовањем и учитељи са завршеним учитељским школама односно, педагошким академијама. Наставу музичке културе, у вишим разредима основне школе, реализовали су и наставници само са средњом музичком школом и обавезним положеним стручним испитом. У том периоду, образовање учитеља и наставника већим дијелом је било фокусирано на садржаје учења, него на методе подучавања. Педагогија, психологија, дидактика, методологија наставе и методе учења биле су занемарене. Учитељи/наставници по завршетку неког од ових нивоа учења, били су у обавези да стажирају годину дана и након тога да приступе полагању стручног испита који је уједно био финални испит након чега је слиједио назависан музичко-педагошки рад. Од 1995. године наставни кадар чине факултетски образовани појединци (Закон о основном образовању), што је иницирало пораст броја високошколских институција за образовање наставног особља и допринијело масовном студирању, донекле се негативно одражавајући на укупан квалитет образовног процеса учитеља и наставника. Тренутно се формално школовање музичких педагога у Републици Српској одвија на два јавна и једном приватном универзитету, док се школовање учитеља одвија на три јавна и два приватна универзитета.

### *Наставни план и програм, квалитет учења и перспектива музичких педагога*

Образовање будућег музичко-педагошког кадра примарно је наслоњено на стицање теоријских и практичних знања што је дефинисано наставним плановима и програмима. На Музичким академијама у Републици Српској доминирају наставни садржаји базирани на групи теоријских предмета, док се предмети педагошко-психолошко-методичке провицијенције изучавају у оквиру двије методике (Методике општег музичког образовања и Методике наставе солфеђа), без интеграције у релативно унификованији методско-педагошки модел.

Практични рад студената одсејка за општу музичку педагогију, организован је кроз наставну праксу на четвртој години студија (у основној школи и нижој музичкој школи), након усвајања базичних знања из обје методике (Наставни план студијског програма ОМП). Уочава се да је изучавање педагошко-психолошких дијелова наставног градива, на генералној основи, донекле недовољно да оспособи будуће наставнике да у том сегменту на адекватан начин пренесу специјализованије наставне садржаје сходно обимном наставном плану основних и нижих музичких школа. Слободна је процјена да се на Музичким академијама само 30% наставних садржаја односи на педагошко-психолошке и дидактичко-методичке предмете, па ревизија наставних планова и програма, у циљу смањења непотребних садржаја примјеном болоњског система учења (теоријских концепата, историјских прегледа), поготову у областима које захтијевају практичну обуку студената, ипак, није учинила значајније помаке.

---

<sup>2</sup> Шведски научници дошли су до сазнања да класичне учионице, са редовима клупа и столица, не подстичу креативност и међусобну сарадњу дјеце. Предлажу да се учење одвија у просторији која личи на камп, и да се класична учионица потпуно елиминише.

На факултетима није организован никакав вид обуке будућег наставног кадра за рад са дјецом са посебним потребама у оквиру редовног образовања. Новоформирани наставни кадар је, суштински, заинтересован за наставак школовања уписивањем мастер академских студија, али реална процјена за потребама овог профила наставних кадрова, краткорочна и дугорочна, још никада није направљена у Републици Српској, имајући у виду тренутну попуњеност наставним кадром у односу на број од: 187 основних школа, 43 гимназије, 11 основних музичких школа и двије приватне музичке школе и четири центра за образовање дјецe са потешкоћама у развоју (vladars.net/sr) Интеракција факултета, основних школа и гимназија, наслоњена је само на наставну праксу, организовану од стране факултета, остала међудејства су спорадична, иницирана личним контактима и тренутним потребама. Након завршетка факултетских студија, свршени студенти музичке педагогије су, суштински, на плану личног усавршавања неусмерени и препуштени личној иницијативи. Усавршавање и даљи стручни развој цијелокупног наставног кадра усмјерен је на Републички педагошки завод, који организује стручна усавршавања, али *само* запослених у школским установама.

### 3. Како даље кроз XXI вијек?

Музика је један од најдубљих извора човекове радости, доживљаја, она је основни извор богатијег, целовитијег и креативнијег живота (Бјерклов, 2005: 196). Као умјетност која се прима чулима, настави музике је, и кроз историјски контекст образовања на овим просторима, било обезбијеђено централно мјесто у школама. Међутим, положај школских предмета се мијењао током XX вијека, па је друштвена корисност школских предмета постајала све важнија, резултирајући одређеним видом потискивања и стављања ове наставе у други план. Ако се мисија овог предмета омеђи кроз потребу да се дијетету, *омогући стање среће за којим непрестано тежи* (Кавсокалит, 2005: 145), јасно је да се корист од стварања повољног тла за живот пун енергије и радости и испуњенијег живота не постоји без музике, а задатак предмета музичка култура је да константно омогућава такав амбијент. Таленат се у дјетињству испољава преко широких интересовања и упражњавања великог броја активности. Својом структуром, предмет музичка култура мора да допринесе побољшању општег учења и међусобног повезивања са другим предметима. Школски предмети сами по себи нису ни надахнути ни креативни. Али они могу да потакну креативност код надахнутих људи, јер је доживљај кључ усвајања знања (Бјерклов, 2005: 58). Развој креативности треба да омогући школско окружење, али је реалност да, сви аспекти школе, наставе и школског учења, па чак и школски задаци могу отежати појаву креативности (Максић, 2006: 136).

Цјелокупан васпитно-образовни рад у школским установама има за циљ да естетски, умно, морално и физички припреми дијете за живот, а музика представља сигурно најснажније и најпогодније средство, које креира простор да се емотивним доживљајем наставног градива формира аутентично знање. Међутим, интегрисање наставе, као финални оквир учења, у пракси се ипак недовољно користи. Погодан пример може бити учење народних умотворина у корелацији са народном музиком и физичком културом кроз приказе и објашњења народних игара. Интегрисање знања из историје, са књижевношћу, ликовном уметношћу и музиком... Формално се овакви облици рада организује на часовима музичке културе у Гимназијама, али наставни планови и програми нису синхрони по овом питању са наставним градивом осталих школских предмета са којима је могуће остварити овакав облик координације.

Након завршетка основних академских студија, студенти стичу назив дипломирани *музички умјетник – педагог*, и приликом запошљавања, обично, имају предност у односу на друге музичке профиле, бар када је ријеч о предавању музичке културе и солфеђа; док се композитори, диригенти, музиколози и етномузиколози сматрају бољим кадровским рјешењем за групу теоријских предмета. Списак предмета које је студент похађао током студија назначен је у посебном одјелку додатка дипломи - ситним словима. Овде се отвара простор ка разматрању реалне могућности да се у оквиру дипломе издвоје предмети за које је студент током студија показао посебне афинитете, што би донекле допринело и регулисало стање у пракси и онемогућило да се студенти, који нису показали најзавиднији успјех из појединих предмета, *не запошљавају управо на тим предметима!*

По завршетку основних и мастер академских студија, по слободној процјени, скоро 80% студената, први радни однос заснује на мјесту професора музичке културе у основној школи, гдје их, у оквиру описа посла чека богата, разноврсна и захтјевна палета рада: редовна настава, руковођење радом школског хора и оркестра (млађих и старијих разреда), узимање активног учешће у свим школским и ваншколским културним активностима, музичким такмичењима, од школског до виших нивоа. За овако широке радно-акционе компетенције студенти су оспособљени сходно разноврсним предметима са којима се сусрећу током факултетских студија. Међутим, реално стање у наставној пракси свједочи о нивоу школских хорских ансамбала који би морали бити на вишем нивоу. Разлози се могу перципирати двојачко – свршени студенти су недовољно сигурни у овај вид наставних активности, или су недовољно мотивисани за овај облик рада. Рад школских оркестара у Републици Српској скоро да и не постоји. Музичирање на инструментима, које би требало да је изразито доминантно, спорадично се примјењује услед недостатка

инструментата који би послужили за овај тип наставе, а Орфов инструментариј велика већина школа и нема. Краткорочна измјена тренутног стања наставе музичке културе, са дугорочним циљем да овај тип наставе поприми пуне оквира *опште музичке културе* у својој земљи, може се артикулисати бољом корелацијом са предметима хор и хорско дириговање кроз захтјеве практичног предавања односно симулација проба школског хора и оркестра и већом интеграцијом са наставом предмета – аранжирањем и етномузикологијом. Интегрисати наставу музике са различитим областима, сходно промјенама у основношколском образовању: увођење инклузије у основне школе; савладавање приступа у начинима рада - дјеца са потешкоћама у развоју; интердисциплинарни приступ настави музике; боља повезаност школских програма са институцијама културе; музика као терапија; сарадња са музичким умјетницима и рад на духовном развоју ученика музиком.

Задатак високошколских институција је да благовремено припреме студенте за послове на промјенљивом тржишту рада у XXI вијеку и мултикултуралну перспективу у земљи и иностранству. Стално нарастање знања у свијету изискује потребу перманентног усавршавања наставника, студената и ученика и постојећих наставних планова и програма. Постојеће наставне предмете нужно је константно употпуњавати новим наставним садржајима, начинима и облицима рада. Евидентно је да „папиролошки“ прикази тренутног стања указује на усаглашеност свих стандарда наставе, без обзира на реалну ситуацију у наставној пракси, које је, константно промјенљива. Иако по дефиницији, добре праксе нема без добре теорије, суштинске промјене би у надолазећим временима требале да услиједи обрнутим редом.

#### Литература

- Бјерклов 2005: Ј. Р. Бјерклов, *Надахнуто биће*, Београд: Плато.  
Влада Републике Српске, <http://www.vladars.net/sr> 11. 11. 2014.  
Герасимовић 2009: М. Герасимовић и Ј. Мишкељин, Како студенти процењују значајност општих компетенција у високом образовању, Гордана Зиндовић-Вукадиновић (уред.), *Настава и васпитање*, 58(1), Београд: Педагошко друштво Србије, 54-72.  
Гутвајн 2011: Н. Гутвајн, И. Ђерић и И. Луковић, Рефлексије студената педагогије о будућој професији и процесу тражења посла, *Зборник Института за педагошка истраживања*, 43(2), Београд: Институт за педагошка истраживања.  
Епископ Бачки др Иринеј 2005: *Живот и поуке старца Порфирија Кавсокаливитта*, Нови Сад: Беседа.  
Максић 2006: S. Максић, *Podsticanje kreativnosti u školi*, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.  
Наставни план студијског програма Општа музичка педагогија за први циклус студија 2013: Музичка академија, Универзитет у Источном Сарајеву.  
Службени гласник Републике Српске 2009: бр. 71/09.  
Сузић 2005: Н. Сузић, *Интерактивно учење*, књ. III, Бањалука: ТТ-центар.  
Закон о основама система образовања и васпитања 2013: Службени гласник РС. бр. 55.

Biljana Mandić

## MUSIC CULTURE EDUCATION IN REPUBLIKA SRPSKA: BETWEEN THEORY AND PRACTICE

### Summary

By signing the Dayton agreement in 1995, Republika Srpska, as autonomous entity, started organization of all education system levels implementing teaching materials through educational plans and programs. Essential goal was reflected in a way of adjusting teaching materials with European standards and providing and preserving national identity. In accordance with these goals, in education, subject musical culture is positioned in primary schools and gymnasiums as extremely important for many essential elements. In the work it will be showed dynamic and interaction of all educational institutions, from primary schools to universities, which, either on direct or indirect way, influence the position and significance in perspective of society organization, but also musical culture in general. It will be showed present analogy and distinction from initial methods of teaching musical culture to the level of knowledge transfer to graduated musical pedagogies. Parameters that will contribute in forming valid conclusions will be reflected in general education system analysis, teaching plan and programs and school textbook literature.

**Key words:** Music culture, education, organization of education system, teaching process.

Озренка Бјелобрк Бабић  
Универзитет у Бањој Луци  
Филозофски факултет

Желимир Драгић  
Универзитет у Бањој Луци  
Филозофски факултет

## КАКО УЧЕНИЦИ ДОЖИВЉАВАЈУ И ВРЕДНУЈУ НАСТАВУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ?

**Апстракт:** Аутори указују на значај Музичке културе у васпитно-образовном раду са дјецом млађег основношколског узраста. Циљ истраживања је утврдити како музичке активности дјелују на емоције ученика у настави Музичке културе и како ученици вреднују наставу поменутог предмета. Истраживање је обављено на узорку од 376 ученика основних школа са територије града Бањалука. За прикупљање података користили смо три субтеста из инструмента *Музика и ја (Значај музике за мене – ЗМЗМ)* са тростепеном скалом процјене које смо прилагодили овом истраживању: *Часови музичке културе, Однос учитеља према ученицима на часовима музичке културе и Музичке активности*. Поред тога, статистички смо обрадили и податке прикупљене инструментом аутора Watson, Tellegen & Clark, под називом *Скала позитивних и негативних емоција*. Резултати истраживања указују на то да музичке активности позитивно дјелују на емоције ученика нижих разреда основне школе, као и да они, такође, позитивно доживљавају и вреднују наставу поменутог предмета. Међутим, кад је у питању однос учитеља према ученицима на часовима Музичке културе један број ученика се изјаснио позитивно, док су други тај однос вредновали негативно. Налази се не могу генерализовати, али су свакако „опомена“ просвјетној јавности за благовремено дјеловање на побољшању квалитета наставе Музичке културе.

**Кључне ријечи:** настава Музичке културе, музичке активности, емоције у настави, вредновање, ученик, учитељ.

### *Увод*

Музика је саставни дио опште културе појединца и друштва уопште. Као област умјетности својим изражајним средствима дјелује на емотивни живот човјека. „Музика присутна у свакодневном животу, посебно у породици и школи, прожима живот дјетета и доприноси његовим развојним потребама, а истовремено за дијете представља извор задовољства, позитивних емоција и естетских доживљаја“ (Ђорђевић, 2010, стр. 40). Према томе, музика и Музичка култура као наставни предмет у школи имају своје специфичности у односу на активности које се остварују у другим наставним предметима. Успјешност наставе Музичке културе евидентна је, првенствено, реализацијом њеног основног циља: развијање љубави према музичкој умјетности, смисла за лијепо и узвишено, као и свестрано формирање личности ученика (Милић, 2010). Часови музичке културе ученицима треба да пруже могућност да побуде своја чула која су „занемарена“ на часовима других предмета, а да њихова активација буде у функцији усвајања садржаја Музичке културе предвиђених наставним планом и програмом. Такав васпитно-образовни ефекат могу да остваре учитељи и наставници Музичке културе ако добро познају своје ученике и гаје љубав према њима, усмјеравају их ка правим вриједностима, посједују музички афинитет и ако истински воле свој позив. Тада би на часовима Музичке културе владала угодна и опуштена атмосфера, ученици би били спремни на рад, уживајући у музичким активностима. Претходни осврт имплицира на то да сагледамо како ученици основне школе доживљавају и вреднују наставу Музичке културе данас.

### *Теоријски присуп проблему*

*„Дјеца вас неће памтити  
по оном материјалноме  
што сте им омогућили,  
већ по осјећањима  
које сте с њима подијелили.“  
Канфилд и Хансен*

У историји школства, све до краја XX вијека, гдје је доминирао традиционални тип наставе, емоције су потискиване и сматране ометачима учења и наставе. Просвјетни радници су учени да „не уносе“ емоције у учионицу, тако да је емоционалност ученика и наставника дуго била „непознаница“ у

школском учењу. Да бисмо потпуније сагледали како ученици данас доживљавају наставу музичке културе (присутност емоција у њој) неопходно је да се осврнемо на појам и улогу емоција. Емоције „знача некакво кретање, покретање или узбуђено стање које је резултат одређене ситуације која је за личност значајна или је последица неког унутрашњег менталног стања“ (Станковић, 2007, стр. 19). Оне представљају дио вербалне и невербалне комуникације и предмет су учења путем умјетности. Емоције су, дакле, саставни дио наставе, а можемо их посматрати из угла којег називамо емоционална клима.

Размишљајући о емоцијама у настави, можемо се запитати какву функцију заправо оне имају код ученика. Одговор на то питање огледа се кроз емоционалну димензију самог наставног процеса. „Емоција је обично изазвана свјесним или несвјесним вредновањем неког догађаја битног за неки важан циљ; емоција се осјећа као позитивна кад се циљ остварује, а као негативна када је остваривање циља запријечено (Oatley, Jenkins, 2003, str. 93)<sup>1</sup>. У настави Музичке културе емоције ученика можемо препознати кроз музички доживљај. Ученици млађег школског узраста, осим музичких и креативних способности, испољавају и свој емоционални доживљај, најчешће путем музичког стваралаштва. Музички доживљај је по својој природи емоционалан и представља основу упознавања музичких способности. „Музичка знања као резултат доживљаја су трајнија, а формирање појмова и усвајање дефиниција на основу музичког доживљаја и музичког искуства једини је исправан методски поступак у процесу музичког описмењавања и једини исправан пут који од усвајања појмова води даље ка трајности и ефикасности примене њихових знања, подстицању мотивације за даљи рад и развијању музичких способности ученика“ (Вукићевић, 2012, стр. 197). Све ово наведено може да се уважи, али зависи од два врло значајна фактора: мотивације ученика и улоге (личности) учитеља (наставника).

Дакле, савремена настава Музичке културе не може бити успјешна ако и сами ученици немају унутрашњу мотивацију, тј. вољу и жељу за учењем, стицањем нових знања и усавршавањем музичких вјештина. Зато је задатак учитеља и наставника да планирају и стварају погодну климу за рад како би се код ученика побудило интересовање. „У млађим разредима основне школе мотивација је првенствено спољашња, док се унутрашња мотивација јавља касније. Кроз активности које се користе као средство да би се дошло до постављеног циља, ученици остварују задатке предмета Музичка култура“ (Милић, 2010, стр. 168). Учитељ личним примјером може да дјелује на заинтересованост ученика за наставу Музичке културе, креирајући путању од њихове спољашње ка унутрашњој мотивацији.

Према томе, мотивацију ученика бисмо дефинисали као процес покретања ученика на активно учење и рад у настави, а у овом случају настави Музичке културе. Часови музичке културе ће бити успјешнији, а учење и памћење лакше, ако учитељи и наставници успију да задовоље дјечију знатижељу и потребу за активношћу. А да би то остварили потребно је да и сами буду мотивисани за рад у настави Музичке културе, да умију у одјељењу успоставити угодну радну атмосферу и да примјењују оне наставне технике, методе и облике наставног рада које ће дати најбоље васпитно-образовне ефекте. „Многа истраживања доказују да су у нераскидивој вези однос наставника према ученицима, ученички доживљај особина наставника и њихова мотивација на часу, као и заинтересованост за наставни предмет, учење, школски успјех, доживљај и вредновање школе“ (Бјелобрк Бабић, Станковић Јанковић, Ђурђевић, 2011, стр. 599). Дакле, током реализације часова музичке културе у разредној настави неопходна је примјена разноврсних активности: извођење музике (пјевање и свирање), слушање музике, музичке игре и дјечије музичко стваралаштво. „Садржаји наставе Музичке културе нису лако дјеливи на наставе теме и јединице, јер су испреплетени у различитим активностима. Због специфичности садржаја ове наставе, неизоставна је примјена више активности на једном часу, а изводе се у различитим дијеловима часа“ (Милић, 2010, стр. 165). Фокусирани на проблем истраживања, због обимности рада, не говоримо понаособ о карактеристикама сваке од наведених активности. Свакако, истичемо њихов значај, јер оне доприносе cjелокупном развоју (свестране) личности ученика. Подстичу усвајање и надградњу знања и вјештина, развој музичких и говорних способности, креативност (инвентивност), развој естетског васпитања, смисла за уочавање и његовање етичких (моралних) вриједности, побуђују осјећај самопоуздања и одговорности (у заједничком музицирању), „обогаћују“ интелект дјетета. „Кроз музичке активности дјеца такође развијају оријентацију у простору, моторичке способности, комуникацију кроз покрет, моторичко-естетички сензибилитет и изражајност, што указује на везу музичке са тјелесно-кинетичком интелигенцијом“ (Ивановић, 2007). Имајући у виду однос учитеља према ученицима, избор

---

<sup>1</sup> Пратећи савремену литературу и истраживачке налазе многих научника о емоцијама у настави, констатујемо да су појмови позитивне и негативне емоције (равноправно) у употреби како у страниј, тако и у домаћој литератури (Aspinwall, 1998; Watson, Tellegen & Clark, 1998; Outli, 2005, Сузић, 2002). Поред тога, истраживачи разврставају емоције у двије групе: пријатне и непријатне (Milivojević, 2000, Станковић Јанковић, 2012). Нисмо се бавили њиховом појединачном анализом (на примјер, заинтересован, поносан, пажљив, снажан, активан, насупрот преплашен, напет, забринут, иритиран), већ смо их разматрали као групу позитивних и групу негативних емоција које смо довели у везу са вредновањем наставе Музичке културе и музичким активностима.

музичких активности<sup>2</sup> и емоционалну климу у одјељењу током реализације часова музичке културе произилази још један аспект ове наставе, а он се односи на вредновање реализације наставе Музичке културе у основној школи. Вредновање је саставни дио сваке добро организоване и изведене активности. „Евалуација је системски процес прикупљања, анализирања и интерпретирања информација о степену остваривања циљева васпитања и образовања, односно циљева наставе“ (Матијевић, 2004, стр. 14.). Евалуација треба да послужи свим актерима васпитно-образовног процеса као повратна информација о резултатима рада, а њена сврха треба да буде у циљу мијењања и унапређивања наставне праксе, у овом случају наставе Музичке културе. У истраживачком дијелу овог рада приказаћемо како ученици друге тријаде основне школе вреднују наставу Музичке културе.

### *Методологија истраживања*

Циљ истраживања је утврдити како музичке активности дјелују на емоције ученика у настави Музичке културе и како ученици вреднују наставу поменутог предмета. Главна хипотеза гласи: музичке активности позитивно дјелују на емоције ученика у настави Музичке културе и ученици, такође, позитивно вреднују наставу поменутог предмета. Помоћна хипотеза је: постоји статистички значајна корелација између музичких активности и емоција ученика на настави Музичке културе.

За прикупљање података користили смо три субтеста из инструмента *Музика и ја (Значај музике за мене – ЗМЗМ)* са тростепеном скалом процјене: не (никад), понекад и да (увијек) које смо прилагодили овом истраживању. Инструмент су конструисале и баждариле Озренка Бјелобрк Бабић и Тања Станковић Јанковић. Тврдње првог субтеста *Часови музичке културе* формулисане су тако да одговором на њих ученици, учествујући у активностима, исказују колико им је важна настава Музичке културе. Другим субтестом мјеримо однос учитеља према ученицима на часовима Музичке културе. На примјер, једна тврдња гласи: *Својим начином рада учитељ на часовима музичке културе подстиче ме да свирам или пјевам*. Трећи субтест, *Музичке активности*, има 18 тврдњи од којих смо за ово истраживање статистички обрадили првих 12. Кронбах-алфа коефицијент унутрашње конзистентности за први субтест је  $\alpha = 0,81$ , за други субтест *Однос учитеља према ученицима на часовима музичке културе* је  $\alpha = 0,65$  и за трећи  $\alpha = 0,69$ .

Поред тога, статистички смо обрадили и податке прикупљене петостепеном *Скалом позитивних и негативних емоција* ( $\alpha = 0,82$ ), инструментом аутора Watson, Tellegen & Clark, 1998. Дио инструмента који мјери позитивне емоције има 10 тврдњи, као и дио инструмента који мјери негативне емоције. На све тврдње одговара се од 1 = нимало се не односи на мене до 5 = веома много се односи на мене. На примјер, једна од тврдњи је: „Заинтересован (Интересује те градиво)“.

Узорак истраживања изабран је из популације ученика основних школа са територије града Бања Лука – 376 ученика (по седам одјељења IV и V разреда) од којих је 161 дјевојчица и 215 дјечака.

О начину провођења истраживања ученици су били благовремено обавијештени. Тестатори су дали конкретна упутства о попуњавању листе за одговоре и ученицима читали тврдње како би се нејасноће у вези са попуњавањем поменутог листе свеле на минимум. Подаци су обрађени статистичким програмом SPSS – Statistica for Windows.

### *Резултати истраживања и дискусија*

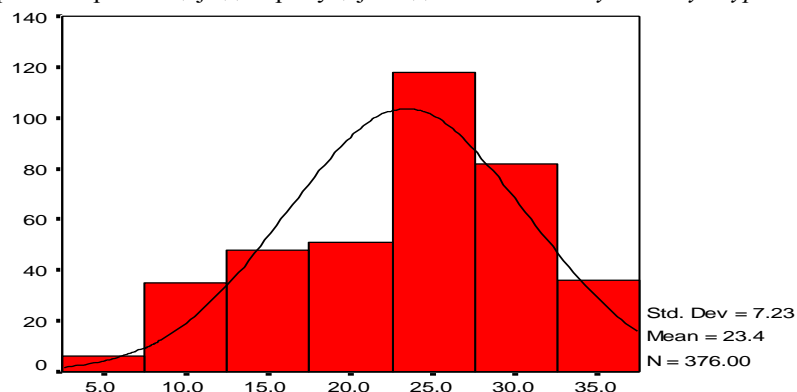
Анализа резултата истраживања потврђује да ученици четвртог и петог разреда основне школе позитивно вреднују наставу Музичке културе. Ангажман ученика на настави Музичке културе кроз различите музичке активности ствара позитивну климу на часу. Садржаји наставе Музичке културе, односно музичке активности побуђују интересовања ученика. Дистрибуција података је негативно асиметрична, што значи да ученици радо долазе на наставу музичке културе (*Хистограм 1*). Аритметичка средина укупних одговора је 23,4 од могућих 35. Према томе, одговори на понуђене тврдње потврђују да ученици уживају и да се орасположе на настави Музичке културе, да радо слушају музику, као и да воле пјевање као музичку активност.

---

<sup>2</sup> Поред проучавања литературе о музичким активностима, полазне основе за прилагођавање субтеста *Музичке активности* овом истраживању био је актуелни Наставни план и програм за ниже разреде основне школе у РС, на чијем простору је обављено истраживање.



Хистограм 1: Фреквенције дистрибуције података *Часови музичке културе*



Интересовале су нас и финесе у вези са овим вредновањем. Већина ученика се изјаснила да су им најинтересантнији часови ако им учитељ допусти да учествују у њиховом осмишљавању. Поменути тврдњу вредновали су са највећом просјечном оцјеном (3,90). То нам указује да ученици имају потребу за креативношћу која је неопходна за квалитетну реализацију наставе Музичке културе, како за ученике, тако и за учитеља. Оптимистично је да у ученицима постоји потенцијал и интерес за стваралаштво на настави Музичке културе и осмишљавање њене реализације. Резултати истраживања Селме Феровић из 1990. године потврђују да ученици основне и средње школе воле музику, сматрају да у настави нема довољно простора за испољавање креативности и самосталног рада ученика, али и поред тога заинтересовани су за музику (Ferović, 1999). Нажалост, немамо аргументе којима бисмо могли доказати да се много тога покренуло набоље у односу на поменуто истраживање из прошлог вијека. Међутим, и поред временске дистанце између истраживања Феровићеве и истраживања које смо реализовали, проблематика је и даље присутна - ученицима је респонсибилна настава најинтересантнија, али је недовољно часова Музичке културе на којима би они могли испољити креативност. И поред тога, позитивно је што ученици на настави Музичке културе очекују простор за испољавање креативности. Креативност учитеља требало би да буде изражена у томе да ученике усмјери на „прави пут“ (по могућности путем пројеката и разних савремених метода рада) које ће сами да стварају. Преостаје нам да пратимо даља истраживања о поменутом проблему наставе Музичке културе, надајући се бољим резултатима.

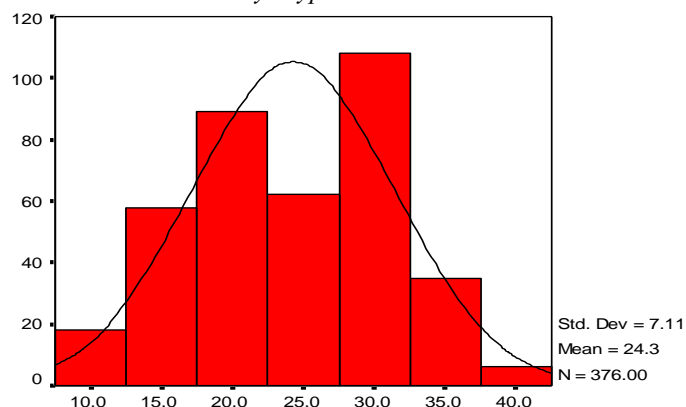
Детаљнијом анализом разоткривамо шта још код ученика побуђује интерес, а шта им подстиче „одбрамбени механизам“. Одговори су у *Графиконима 1 и 2*. На примјер, вредновање тврдње „На часовима музичке културе пјевам кад год ми се пружи прилика“ са просјечном оцјеном (3,88) је једно од позитивних одређења ученика према настави Музичке културе. Анализом ових одговора сазнајемо да ученици пјевање схватају као један од највећих могућих видова интеракције на часу музичке културе у којем се веома добро осјећају. Истраживање Јасне Шулентић Бегич потврђује да је пјевање најомиљенија активност гласбене културе (Šulentić Begić, 2009). Истражујући, интересовао нас је „генерални“ (општи) став ученика нижих разреда основне школе према настави Музичке културе. Међутим, није неоправдано поменути резултате истраживања који укључују узраст ученика као варијаблу, који указују на то да ученици позитивно процјењују наставу Музичке културе, али да такав став са узрастом ученика опада (Бјелобрк Бабић, Станковић Јанковић и Ђурђевић, 2011). И поред низа разлика међу ученицима, кренувши од афинитета, воље, амбиције, карактерних и других разлика, не искључујући и разлике у психофизичком развоју ученика различите доби, сматрамо да је неопходно уложити извјестан напор у циљу позитивних промјена како бисмо у будућим истраживањима могли добити такве резултате који би потврдили да вредновање наставе Музичке културе расте са узрастом ученика. Наравно, то би био велики подухват за цијелу васпитно-образовну заједницу, за чије би провођење ваљало креирати адекватне програме који би се реализовали континуирано у дужем временском периоду.

Графикон 1: Скала процјене часова музичке културе



Међутим, кад је у питању вредовање односа учитеља према ученицима на часовима Музичке културе, ту смо добили другачије резултате. Наиме, истраживали смо да ли учитељ својим начином рада подстиче ученике да свирају и пјевају, да ли су ученици завољели предмет Музичка култура захваљујући учитељу, да ли учитељ ствара опуштену атмосферу на часу, да ли су часови приступачни и онима који немају слуха и/или осјећаја за ритам и сл. Дистрибуција добијених података је бимодална, што је евидентно у *Хистограму 2*. Једни ученици вреднују позитивно однос учитеља према ученицима на часовима Музичке културе, док га други вреднују негативно.

Хистограм 2: Фреквенција дистрибуције података *Однос учитеља према ученицима на часовима музичке културе*



Наведену разлику у вредновању подвргли смо и даљој анализи. Евидентно је да су ученици највишом оцјеном (3,89) вредновали тврдњу о приступачности часова Музичке културе и онима који немају слуха и/или осјећаја за ритам. То бисмо могли „приписати“ спретности учитеља у реализацији наставе и његовог односа према ученицима. С друге стране, могуће је и да ученици сматрају да је програм предмета Музичка култура прилагођен за оне који нису музички надарени. Надамо се да ученици на овај начин своје знање и способности не вреднују ниже од стварних резултата, и да не осјећају срам што, на примјер, добро не свирају или што добро не пјевају.

Осврћући се на специфичност и задатке наставе Музичке културе за очекивати је да ученици високо вреднују рад учитеља на стварању атмосфере у којој се ученици емотивно добро осјећају. Међутим, просјечна оцјена (3,20) у потпуности не потврђује очекивања. Оно што је основни задатак учитеља у разредној настави Музичке културе (као и задатак наставника Музичке културе) јесте развијање љубави према музици и стварање љубитеља квалитетне музике. Резултати истраживања у том смислу указују на средње вриједности, са тенденцијом да учитељи не подстичу довољно ученике да се баве музиком и да ученици захваљујући њиховом раду нису много завољели предмет Музичка култура. Ове резултате, наравно, не можемо генерализовати и сматрамо да су потребна додатна истраживања, али ипак нам указују на смјернице о којима би у педагошкој пракси требало више посветити пажњу. Иако савремена настава најчешће учитеља (наставника) „доживљава“ у улози водитеља, покретача или координатора, путем овог истраживања долазимо до резултата да је ипак учитељ један од кључних

фактора за „формирање“ ставова ученика према настави Музичке културе. „Неопходно је да учитељи сарађују и комуницирају са ученицима, да подстичу *позитивна осјећања* код њих, говорећи им да су способни, радни и вриједни, да им не дозволе да створе негативну слику о себи, јер ће им успјех бити најснажнији мотив за даља напредовања“ (Милић, 2010, стр. 168). Начин реализације наставе много доприноси формирању става ученика према наставнику уопште, као и заинтересованости за садржај предмета који предаје. На то указују многа истраживања, као и истраживање које су провели Марија Братанић и Тошо Маршић: „Особине наставника као личности и стручњака позитивно су повезане с висином и квалитетом мотивираности ученика за наставни предмет, који он предаје“ (Bratanić, M. i Maršić, T. 2005: 300). Тврдња „Не волим умјетничку музику, то не може промијенити ни учитељ на часовима Музичке културе“ (Графикон 2), вредована просјечном оцјеном (3,70), говори о унапријед дефинисаном негативном ставу према умјетничкој музици, али и односу према учитељу.

Графикон 2: Скала процјене односа учитеља музичке културе према ученицима



Овом ставу вјероватно је допринијело окружење, начин усвајања знања о умјетничкој музици („сервирање“ разних умјетничких дјела која ученицима нису довољно приближена). Учитељи схватају поруку и вриједност оваквих композиција и најчешће желе да разбију баријере према умјетничкој музици. Међутим, ученицима који нису заинтересовани за умјетничку музику пренаглашено упознавање дјела овог жанра може изазвати веома негативне емоције. Уколико су ученици на интересантан начин упознати са музичком умјетношћу за очекивати је да ће је разумјети, запамтити, завољети и промијенити став према учитељу када је ријеч о упознавању ученика са дјелима умјетничке музике. „Пракса показује да у случају доброг методичког вођења, ученици углавном немају проблема са слушањем озбиљне музике“ (Roјko, 2005: 11). Учитељ, не намећући свој музички укус, треба да схвати потребе ученика и на основу тога прилагоди реализацију садржаја наставе, педагошки усмјеравајући ученике ка правим вриједностима. Управо такав приступ ће омогућити да се ученици осјећају „комфорно“, да сами бирају квалитет у музичкој умјетности, постајући критички слушаоци и познаваоци различитих музичких жанрова.

### Корелације

Полазећи од подхипотезе да постоји позитивна и статистички значајна корелација између музичких активности и емоција ученика на настави Музичке културе, анализом резултата истраживања, констатујемо сљедеће: постоји неколико статистички значајних корелација између музичких активности и емоција, као и музичких активности међусобно; повезаност између музичких активности и емоција ученика на настави Музичке културе је ниска, али статистички значајна.

Интересантно је да су слушање музике, пјевање и свирање, као три музичке активности, на исти начин повезане са позитивним емоцијама ученика разредне наставе. Наиме, постоји позитивна и осредње статистички значајна корелација истог интензитета (0,36) на нивоу значајности од 0,01 између позитивних емоција ученика и слушања музике, пјевања и свирања. “Ученик на сату треба доживјети радост музицирања било да пјева, свира, плеше, ствара или слуша гласбу“ (Ambruš Kiš, 2012, str.1). Слушање музике, пјевање и свирање као три важне музичке активности „производе“ позитивне емоције код ученика. Пјевање и слушање музике дјеца упознају у најмлађем добу, најчешће у породици, касније у вртићу и школи. На важност ових активности указали су многи истраживачи. Доналд Шетлер (Shetler) истражио је да дјеца стимулирана музиком у пренаталном периоду брже реагују на музику, у односу на постојеће норме, као и дјецу нестимулисану музиком у овом периоду (види код: Вукићевић, 2012). У

реализацији поменутих музичких активности веома је важно одабрати квалитетну пјесму, музички жанр, а све то да је блиско дјецу. Уколико пјевање и слушање музике дјеца веома рано упознају (и то по могућности на квалитетан начин), није изненађујуће да им те активности побуђују интересовање, пажњу, активност, одушевљење, пријатно узбуђење.

Пракса, као и проведена истраживања указују да свирање (на инструментима Орфовог инструментаријума) као музичка активност није довољно заступљено на настави Музичке културе. „Премда може бити извор велике радости и спонтаног израза дјецу, ријеч је о мање заступљеној активности у нашим разредима гласбене културе“ (Ambruš Kiš, 2012, str. 3). О овом проблему отворено говоре бројни методичари и музички педагози. Иако је свирање мање присутно у односу на пјевање и слушање музике у настави Музичке културе, према нашим резултатима, истим интензитетом корелира са позитивним емоцијама. Ако ученици имају нижи ниво постигнућа у вјештини свирања, можда због слабије употребе Орфовог инструментаријума у настави или из других разлога, то не утиче да свој доживљај ниже вреднују од активности пјевања и слушања музике које су чешће заступљене у настави. О важности музичке активности – слушања музике, и то на сваком часу Музичке културе, говоре методичке препоруке и „разна правила“. На примјер, према *Отвореном моделу наставе гласбе* (Наставни план и програм за основну школу у Хрватској који се примјењују од 2006. године) у средишту наставе је само једна активност, слушање музике и усвајање музиколошких садржаја, а одабрану активност бира сам учитељ у складу са интересовањима ученика или према властитом афинитету (Šulentić Begić, 2006). И поред тога, ученици не издвајају слушање музике и не повезују их значајнијим интензитетом са позитивним емоцијама. То нам говори да учесталост једне музичке активности (према препорукама НПП је слушање музике) не доприноси и њеном јачем емотивном доживљају. Резултати нашег истраживања донекле се сукобе са сљедећим: „Једина активност с могућношћу кретања по естетској разини у основној школи јест слушање гласбе, што значи да је могућност естетског одгоја у настави гласбе управо пропорционална количини времена посвећеног тој активности. Стога је на учитељима гласбене културе да одабиром квалитетних складби и добро осмишљеним методичким поступцима допру до ученика“ (Šulentić, 2010, str. 42). Нешто слабијег интензитета (0,32) позитивне емоције ученика су у корелацији са музичким играма као музичком активношћу, на нивоу значајности од 0,01. Музичке игре доприносе интелектуалном развоју, развоју моторике и ритма дјецу. „Покрет, говор/музика утичу на емоционалну опуштеност дјетета, уклањају напетост и шаљу нервне импулсе ка мозгу“ (Milenković, S. i Dragojević, B. 2009, стр. 109). Игре су средство путем којег дијете најбоље учи, лакше савладава задатке, повећавајући интерес и активност. Имајући све наведено у виду, мишљења смо да је неопходно створити услове за већи интензитет корелације музичких игара са позитивним емоцијама ученика. Још нижег интензитета (0,28) је позитивна и статистички значајна корелација између позитивних емоција ученика и музичког стваралаштва. Могуће је да је разлог ниског интензитета корелације између видова музичког стваралаштва и позитивних емоција ученика у неадекватном провођењу поменуте активности – ангажовање музикалних ученика, често оних који похађају музичку школу и нехотично запостављање осталих ученика у одјељењу који губе мотивацију за рад. Напротив, ослањајући се на Пијажеову (Piaget) теорију, проблематика неравнотеже музичких способности ученика у одјељењу не би требала бити препрека, већ подстицај за рад и квалитетну реализацију наставе. Уколико се избор садржаја и видова стваралаштва, као и облици наставног рада, прилагоде музичким и креативним способностима сваког ученика, уколико ученици имају повратну информацију о резултатима стваралачког рада и уколико је тај рад педагошки адекватно вреднован, надамо се да би резултати корелације видова стваралаштва са позитивним емоцијама и корелације са другим музичким активностима били у тјешњој спрези. Позитивне емоције су у корелацији са свим музичким активностима на нивоу значајности 0,01 и ниског су интензитета.

Када говоримо о негативним емоцијама и музичким активностима евидентно је сљедеће: што се ученици више ангажују у музичким активностима мање их обустављају негативне емоције. Не постоје статистички значајне корелације између слушања музике и негативних емоција. Негативне емоције су у корелацији са пјевањем, свирањем и стварањем на нивоу значајности 0,01, док су са музичким играма на нивоу значајности 0,05. То нам говори да музика, без обзира на начин реализације наставе Музичке културе, побуђује позитивне емоције ученика. Ипак, корелације су ниског интензитета што би значило да донекле одагнавају негативне емоције (што изискује додатна испитивања).

Уколико разматрамо повезаност између музичких активности међусобно, уочавамо да постоји позитивна и статистички значајна корелација ниског интензитета између свих музичких активности на нивоу 0,01 и 0,05 (нема корелација негативног смјера). Ученици дају највећи значај пјевању и музичким играма ( $r = 0,42$ ) што је и разумљиво, јер су те активности блиске њиховом психофизичком развоју. Највећа повезаност између пјевања и музичких игара на нивоу значајности 0,01 говори нам да ученици музику најбоље доживљавају музиком, кроз покрет, пјесму и игру. Према њиховој процјени важност дају и слушању музике и пјевању ( $r = 0,34$ ) и пјевању и свирању ( $r = 0,27$ ). Нижег интензитета су позитивне корелације на нивоу значајности 0,05 између стварања и музичких игара ( $r = 0,12$ ) и пјевања и стварања ( $r$

= 0,11). Најнижег интензитета је позитивна корелација, такође, на нивоу значајности 0,05, између слушања музике и музичких игара ( $r = 0,10$ ). Занимљиво је да је највећи интензитет корелације између музичких игара и пјевања, а најмањи између слушања музике и музичких игара. “Све активности у настави Музичке културе су у функцији изграђивања естетске културе ученика, а као главни узрок њене недовољне развијености истиче се управо изостанак организованог и досљедног рада на подучавању естетског васпитања, које је и данас маргинализовано“ (Вукићевић, 2012, стр. 196).

Табела 1: Коефицијенти корелације између емоција ученика и активности на настави Музичке културе

		Позитиве емоције	Негативе емоције	Слушање	Пјевање	Свирање	Стварање	Музичке игре
Позитивне емоције	Pearson Correlation	1.000						
Негативне емоције	Pearson Correlation	-.34(**)	1.000					
Слушање музике	Pearson Correlation	.36(**)	-.08	1.000				
Пјевање	Pearson Correlation	.36(**)	-.26(**)	.34(**)	1.000			
Свирање	Pearson Correlation	.36(**)	-.23(**)	.25(**)	.27(**)	1.000		
Стварање	Pearson Correlation	.22(**)	-.17(**)	.21(**)	.11(*)	.23(**)	1.000	
Музичке игре	Pearson Correlation	.32(**)	-.12(*)	.10	.42(**)	.25(**)	.12(*)	1.000
** Корелација значајна на нивоу 0.01								
* Корелација значајна на нивоу 0.05								

Сагледавајући резултате истраживања можемо закључити да смо потврдили главну хипотезу: да музичке активности позитивно дјелују на емоције ученика у настави Музичке културе и да ученици, такође, позитивно вреднују наставу поменутог предмета. Међутим, акцент дајемо улози учитеља у ученичком доживљавању и вредновању наставе Музичке културе, јер су налази потврдили да дио ученика има позитиван, а дио негативан став према учитељу на часовим овог предмета.

#### Закључак

Музика има изузетно значајну друштвену и педагошку вриједност. Због тога би и настава Музичке културе требала имати посебно мјесто у систему наставних предмета у оквиру прве и друге тријаде у основној школи. Да би заузела тако значајно мјесто неопходно је дјеловати на концепцију њеног извођења у којој би она представљала извор задовољства и позитивних емоција и доживљаја ученика разредне наставе. Таква концепција захтијева адекватну музичку компетентност учитеља, тј. оспособљеност за реализацији садржаја Музичке културе која се првенствено односи на успостављање угодне и радне атмосфере у одјељењу, на правилну примјену метода, облика и техника наставног рада, те на разноврсност музичких активности. Такву наставу Музичке културе ученици ће позитивно вредновати, јер ће у њој осјећати уживање и задовољство.

Резултати нашег истраживања потврђују да ученици имају позитиван став према настави Музичке културе, музичким активностима, али и то да је однос ученика према овом предмету у блиској вези са односом према учитељу. Наиме, потврдили смо главну и помоћну хипотезу, али тим резултатима не можемо рећи да смо у потпуности задовољни. Ниску повезаност између позитивних емоција ученика и музичких активности, као и музичких активности међусобно, можемо сагледати у низу потенцијалних разлога, као на примјер:

- избјегавање учитеља да учествују као активни актери у реализацији наставе Музичке културе (кроз музичке активности) усљед недовољне музичко-дидактичке компетентности;

- упитни материјални услови, односно опремљеност учионица наставним средствима за реализацију наставе Музичке културе;
- оптерећеност ученика разредне наставе садржајима осталих наставних предмета и немогућност „реалне“ процјене вриједности и специфичности наставе Музичке културе и
- незадовољство учитеља (па и ученика) садржајима наставе Музичке културе предвиђеним Наставним планом и програмом.

Ипак, чинећи дигресију од истраживачких резултата, опште је познато да дјеца воле музику и уживају у њој (што је доказано и истраживањима). Закључујемо да је опредјељење ученика млађе основношколске доби према настави Музичке културе генерално позитивно, али исказана је и ученичка потреба и интересовање за осмишљавањем реализације наставе Музичке културе, јер ученици желе већи степен интеракције. На основу тога би респонсибилност и демократско партиципационо учешће ученика у процесу реализације садржаја разредне наставе Музичке културе могли бити индикатори за њено позитивније доживљавање и вредновање. Како би се побудила интересовања ученика за активним бављењем музиком посебан значај дајемо улози учитеља, којег видимо као „баштована“ који усмјерава ученике ка доживљају музике, омогућавајући им најбоље резултате за уложени труд, те развијајући оне вриједности које доприносе формирању њихове цијелокупне личности.

### Литература

- Амбруш Киш 2012: R. Ambruš Kiš, Značajke kvalitetnog sata glazbene kulture. Pogled kroz prozor, digitalni časopis: [pogledkrozprozor.wordpress.com](http://pogledkrozprozor.wordpress.com) Preuzeto sa sajta:<https://pogledkrozprozor.wordpress.com/2012/09/30znacajke-kvalitetnog-sata-glazbene-kulture>
- Аспинвол 1998: Lisa G. Aspinwall, Rethinking the role of positive affect in self-regulation, *Motivation and Emotion*, 22, 1–35.
- Бјелобрк Бабић 2013: О. Бјелобрк Бабић, Евалуација исхода учења вокално-инструменталне музике. Сомбор: *Норма*, број 1.
- Бјелобрк Бабић, Станковић Јанковић, Ђурђевић, 2011: О. Бјелобрк Бабић, Т. Станковић Јанковић, С. Ђурђевић, Ставови ученика према настави музичке културе, у *Настава и учење - стање и проблеми*, Зборник радова са међународног скупа, Ужице: Учитељски факултет.
- Бјелобрк Бабић 2012: О. Бјелобрк Бабић, Учитељ у савременој настави музичке културе, Бања Лука: *Наша школа*, бр. 1-2.
- Богнар, Дубовицки 2012: L. Bogнар, S. Dubovicki, Emocije u nastavi, Zagreb: *Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, број 1.
- Братанић, Маршић 2005: М. Bratanić, Т. Maršić, Povezanost motivacije učenika sa stavovima prema nastavniku, *Napredak, časopis za pedagogijsku teoriju i praksu*, 146 (3), Zagreb, 300–313.
- Вукићевић 2012: М. Н. Вукићевић, Значај идентификације и развијања музичких способности за реализацију дечјег музичког стваралаштва, Јагодина: *Узданица*, број 2.
- Ђорђевић 2009: В. Đorđević, Odnos učenika razredne nastave prema muzičkoj umjetnosti. Сомбор: *Норма*, број 1.
- Ивановић 2007: Н. Ивановић, *Методика општег музичког образовања за основну школу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Миленковић, Драгојевић 2009: S. Milenković, B. Dragojević, Metodička korelacija razvoja govora i muzičkog vaspitanja, Сомбор: *Норма*, XIV, 1.
- Милић 2010: И. М. Милић, Мотивација ученика као предиспозиција успешне наставе музичке културе ученика млађих разреда основне школе, Јагодина: *Узданица*, VII/1, 163–171.
- Отли, Џенкинс 2003: K. Oatley, M. Jenkins, *Razumijevanje emocija*, Jastrebarsko: Naklada Slap
- Ројко 2005: P. Rojko, *Metodika glazbene nastave – praksa II dio*, Zagreb: Jakša Zlatar.
- Ројко 2007: P. Rojko, Umjetnost u odgoju i obrazovanju: cammon sense ili zabluda? Zagreb: *Tonovi*, број 50, 50–59.
- Станковић 2007: Т. Станковић, *Васпитање емоционалности у школи*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Феровић 1999: S. Ferović, Muzika u školskim nastavnim planovima i programima i odnos učenika prema njoj, u *Muzika u društvu*, Zbornik radova sa 1. međunarodnog simpozijuma, Sarajevo: Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, 118–131.
- Канфилд, Хансен 1998: J. Canfield, V. Hansen, *Melem za dušu 2*, Zagreb: Mozaik knjiga.
- Шулентић 2009: J. Šulentić Begić, Pjevanje kao izabrana aktivnost otvorenog modela nastave glazbe, u *Glas i glazbeni instrument u procesu edukacije učenika i studenata (GGIPEUS) 2008*, Zbornik radova s Drugog specijaliziranog umjetničko-znanstvenog skupa, Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 153 – 164.

- Шулентић 2010: J. Šulentić Begić, Slušanje glazbe u osnovnoškolskoj nastavi, *Suvremeni metodički izazovi*, broj 4, Subotica, 420 – 441.
- Шулентић 2006: J. Šulentić Begić, Primjena otvorenog modele nastave glazbe. *Život i škola, broj 15-16* (1-2/2006), Osijek, 97–104

Ozrenka Bjelobrk Babić  
Želimir Dragić

## HOW DO PUPILS EXPERIENCE AND EVALUATE TEACHING MUSIC?

### *Summary*

The authors point out the importance of musical culture in the educational work with children younger elementary school age. The aim of the research is to determine how musical activity affect on students' emotions in teaching music and how students evaluate the teaching of the said subject. The research was conducted on a sample of 376 primary school pupils from the city of Banja Luka. For data collection, we used three subtests from the instrument Music and I (The importance of music for me - MZM) with a three-stage scale of assessment that we adapted to this research: Classes of Music culture, Relation of teachers to students on lessons of musical culture and Musical activities. Furthermore, we statistically processed also the data collected with instruments of authors Watson, Clark & Tellegen, called the Scale of positive and negative emotions. The research results indicate that musical activities have a positive effect on the emotions of students in lower grades of elementary school, and that they also have a positive experience and evaluate the teaching of the said subject. However, when it comes to the relation of teachers to pupils in the classes of Musical Culture of certain number of students answered positively, while others are negatively evaluated the relation. Findings can not be generalized, but they is certainly a "warning" to the public in education for timely action to improve the quality of teaching music.

**Key words:** teaching Music culture, music activities, emotions in teaching, evaluation, student, teacher.

## БИБЛИОТЕКА КАО МЈЕСТО ПОДРШКЕ И РАЗВОЈА ОБРАЗОВНО-УМЈЕТНИЧКОГ И НАУЧНО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

**Апстракт:** Библиотека Музичке академије намијењена је извођењу и унапређењу њеног образовно-умјетничког и научно-истраживачког рада. Данас постоји много проблема око остваривања ових функција.

Структура фонда библиотеке у великој мјери одговара предвиђеном плану и програму смјерова који постоје на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву. Међутим, одређен број књига је стар неколико деценија, а услед њихове редовне употребе оне су веома истрошене, тако да је неопходно набавити нове. Такође је потребна и набавка адекватних полица за смјештај грађе, која има одређене специфичности у смислу њеног облика, јер је ријеч углавном о некњижној грађи. То је потребно, не само ради побољшања извођења наставе, него и због обезбјеђивања слободног приступа фонду, јер је половина фонда, због недостатка полица, за сада смјештена у затвореним ормарима.

Што се тиче унапређења научно-стручног рада, ту би изузетно важну улогу имао COBIS систем, путем којег би било могуће израдити on-line каталог, што би довело до рационализације библиотечког посла, лакшег претраживања и бољег приступа фонду библиотеке. Међутим, библиотека Музичке академије још увијек није повезана у јединствен библиотечко-информациони систем, у чему би посебну подршку требала да пружи Народна и универзитетска библиотека Републике Српске.

Библиотека Музичке академије посједује изузетно вриједне збирке као што су Легат Властимира Перичића и збирка магистарских радова. С циљем њихове заштите и одржавања било би пожељно ову грађу дигитализовати и на адекватан начин архивирати, што опет захтијева набавку адекватне опреме.

Да би библиотека пратила и подржавала рад Музичке академије неопходна је набавка опреме за дигитализацију, смјештај и архивирање грађе, као и умрежавање библиотеке у јединствен библиотечко-информациони систем. То је један захтјеван посао за чију реализацију је потребна подршка Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске као и владе, јер смјернице за развој јавних библиотека, које прописују IFLA I UNESCO, препоручују да влада кроз пружање материјалне подршке заузме значајну улогу у развоју библиотека.

**Кључне ријечи:** коришћење библиотеке, набавка и смјештај грађе, подршка извођењу наставе, библиотечко-информациони систем, дигитализација музичке грађе.

### *Библиотечки фонд*

Библиотека музичке академије намијењена је извођењу и унапређењу њеног образовно-умјетничког и научно-истраживачког рада. Она са својим збиркама, библиотечко-информационим знањем и услугама учествује у образовном процесу. Структура фонда библиотеке у великој мјери одговара предвиђеном плану и програму смјерова који се изводе на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву. Фонд библиотеке се формирао поклоном, куповином, обавезним примјерком и завјештањем. Његова структура је таква да преовладавају штампане музикалије, CD-ови, монографске публикације и часописи. У посједу библиотеке се налази и значајан број публикација на страним језицима, углавном на руском, њемачком енглеском и француском језику, с тим да највећи број ових публикација припада легату Властимира Перичића.

Тренутно се даје приоритет обнови фонда, што подразумева набавку нових библиографских јединица који су уврштене у постојећи план и програм, замјену постојећих публикација које су током дугогодишње употребе истрошене, а планирана је и реализација набавке адекватног инвентара за смјештај библиотечке грађе која је специфичног облика јер је углавном ријеч о некњижној грађи. На тај начин би се обезбиједио слободан приступ фонду, јер је већина грађе због недостатка полица смјештена у затвореним ормарима.

### *Научно-стручни рад*

Стално се трага за ефикаснијим начинима класификовања и проналажења забиљеженог људског знања. Када је ријеч о високошколским библиотекама овакве тенденције су настале ради унапређења научно-истраживачког рада. Ту важну улогу има умрежавање библиотеке у јединствен библиотечко-информациони систем, а за то је тренутно најпогоднија COBISS систем (кооперативни онлајн



библиографски систем). *COBISS представља организацијски модел повезивања библиотека и национални библиотечно-информациони систем са узајамном каталогизацијом, узајамном библиографско-каталожком базом података о библиотекама KOLIB, нормативном базом података CONOR, а такође с бројним другим функцијама. Стручне основе и технолошке претпоставке за функционисање система су: стандардизована и узајамна обрада библиотечке грађе те уједначено вођење каталога и библиографија, одговарајућа оспособљеност стручних радника за узајамну каталогизацију и рачунарска и комуникацијска повезаност библиотека.* (Доступно на: [www.cobiss.net](http://www.cobiss.net)) То би довело до рационализације библиотечког посла, лакшег претраживања и бољег приступа фонду библиотеке. До рационализације библиотечког посла би дошло на тај начин што би се свака јединица могла само једном обрадити а каталожки запис, преко узајамне библиографско-каталожке базе података, постати доступан свим учесницима у систему и у мрежи COBISS.

У придруживању библиотеке јединственом библиотечно-информационом систему веома значајну улогу има Народна и универзитетска библиотека Републике Српске. Матичне библиотеке Републике Српске су већ укључене у овај систем. Ријеч је о следећим јавним библиотекама: Народна библиотека Добој, Народна библиотека „Филип Вишњић“ Бијељина, Народна библиотека Требиње, Српска централна библиотека Фоча, Народна библиотека Добој, Матична библиотека Источно Сарајево и Народна библиотека „Ћирило и Методије“ Приједор. Постоји тежња да се и факултетске библиотеке придруже. За то је потребна адекватна опрема и перманентно образовање библиотекара кроз извођење посебних обука у виду семинара, што захтијева значајна финансијска средства и довољан број високообразованог кадра библиотечког смјера. У Републици Српској је тренутно актуелна реализација пробног прикључивања факултетских библиотека у библиотечно-информативни систем са два јавна универзитета (библиотеке Универзитета у Источном Сарајеву и библиотеке Универзитета у Бањој Луци). На Универзитету у Источном Сарајеву ријеч је о библиотекама електротехничког, филозофског, медицинског и пољопривредног факултета. Као прве библиотеке које за сада улазе у COBISS, предвиђен је бесплатан прикључак у COBISS и обука која се састоји од два курса за обуку кадра. Уколико реализација пројекта буде успјешна постоји тежња да се све факултетске библиотеке прикључе на мрежу, што би био велики корак ка побољшању квалитета пружања услуга корисницима, јер би се формирала узајамна библиографско-каталожка база података.

Библиотека Музичке академије посједује вриједне збирке: збирка магистарских и дипломских радова и Легат Властимира Перичића. С циљем њихове заштите и одржавања потребно је ову грађу дигитализовати и на адекватан начин архивирати. За то је неопходна набавка опреме за дигитализацију, смјештај и архивирање грађе, као и умрежавање библиотеке у јединствен библиотечно-информациони систем. Осим потребних новчаних средстава за реализацију претходно наведених потреба неопходно је да постоји добра организација, као и покретање развојних програма на нивоу универзитета, и на републичком нивоу, јер за то није довољан само ентузијазам.

Тежња за дигитализацијом грађе је проистекла из потребе интеграције науке и технологије, што подразумева прераду садржаја и њихову презентацију.

Будући да Универзитет у Источном Сарајеву нема универзитетску библиотеку која би, између осталог усмјеравала развој библиотека ове високошколске установе у смислу умрежавања, израде централизованог каталога и стварања депозита грађе која је значајна у раду универзитета (докторски, магистарски радови, прикупљање појединачних радова универзитетских професора и публикација које су настали као резултат рада појединих организационих јединица и универзитета, прати текућу домаћу и страну издавачку продукцију и набавља литературу у складу са потребама наставног и научног рада и др.), библиотека Музичке академије мора да преузме неке од ових обавеза. Када би постојала универзитетска библиотека послови библиотека организационих јединица би у великој мјери били боље организовани у смислу набавке грађе архивског карактера и чувања писаног научно-културног наслеђа универзитета. Универзитетска библиотека би могла да подстакне развој креативних идеја, кроз вођење регистра, статистике, стварање извјештаја и евалуације о раду, могла би да изради развојне пројекте и да јасне смјернице у раду факултетских библиотека. Посебан допринос могла би да кроз израду библиографије наставника и сарадника универзитета, а у свему томе би учествовале и факултетске библиотеке. Треба имати у виду да се економски, културни, као и сваки други вид развоја друштва одражава и на библиотечку дјелатност која се манифестује појавом њених нових организационих облика.

Активности библиотекара веома су значајне за научно-стручни рад корисника у смислу консултативног рада, гдје до изражаја долази његова педагошка функција. Библиотекар треба да разумије садржај библиографске јединице, процијени њену вриједност, нпр. да ли ће она довести до продубљивања знања, и да је учини доступном кориснику. Он такође треба да познаје психолошке особености процеса повезивања с информацијом, да буде свјестан могућности рецепције од стране читаоца, да му помогне да изабере извор и пронађе садржај, при чему стално мора имети у виду своју улогу консултанта, јер корисник не смије да трпи било какав притисак. Корисник мора да има слободан приступ информацијама.

Трећа ставка која битно утиче на комуникационе способности библиотекара односи се на способност библиотекара да зна да рукује најновијим носиоцима информације.

Зашто је ово важно?

У практичном раду је све више присутна потражња садржаја у различитим облицима. У све већој мјери се превазилази употреба грађе у конвенционалном (штампаном) облику. Због тога се у оквиру стручних семинара које организују библиотечка струковна друштва, библиотеке, као и у оквиру библиотечких конференција које се организују на међународном нивоу, поставља питање како ће библиотеке изгледати у будућности, па чак и да ли ће оне опстати будући да се све већем броју садржаја може приступити путем Интернета. Међутим, овде се јавља један велики проблем у вези са квалитетом садржаја, етичком употребом информације и способности корисника да пронађе потребне садржаје из адекватних извора. Све то је уско повезано са информационом писменошћу.

На питање у коликој мјери имамо информационо писмено друштво, у датом тренутку је тешко дати одговор. *Александријски манифест о информационој писмености и доживотног учењу (2005)* дефинише информациону писменост као способност појединца да препозна потребе за информацијама, да их лоцира, процјени, примјени и створи нове информације у оквиру друштвених и културних контекста. То је од кључног значаја за конкурентни напредак појединца, предузећа, региона и земље. На овај начин ће корисници постати прилагодљиви и стећи навику цијеложивотног учења. То је један од кључних елемената за развој њихових општих способности који требају бити предуслов за акредитацију свих образовних програма и програма обуке. (в. *Александријски манифест о информационој писмености и доживотног учењу (2005)*). Библиотека не смије бити мјесто гдје ће корисници само позајмљивати садржаје који су им потребни. Данас је њена улога у цијелокупном образовању много другачија, поготово када је ријеч о описмењавању. Постоје разни видови писмености: основна или елементарна писменост, функционална писменост, друштвена писменост, информациона писменост, визуелна писменост, и још један вид писмености који се у свакодневници врло често занемарује, библиотечка писменост. Она подразумијева способност кориштења свих библиотечких ресурса. Наравно, између ових видова писмености не постоји јасна граница, оне се међусобно прожимају или претходе једна другој. Информационо писмен корисник библиотеке треба да располаже свим претходним видовима писмености. Кориштење интернета у библиотеци се никако не смије свести само на приступ информацијама. Веома је важан избор извора информације, препознавање корисних садржаја и њихова етичка употреба, која би, између осталог, подразумијевала поштовање закона о ауторском праву. „Библиотеке подржавају културу писмености и подстичу критичко мишљење и истраживачки дух“ (IFLA изјава о библиотекама и развоју 2013). Ипак данашње потребе корисника превазилазе садашње могућности библиотека, тако да је потребно обезбиједити другачију организацију рада и примјену дигиталне технологије, како би могли да се понуде нови сервиси усклађени са њиховим потребама.

Развој информационог технологија је узео маха, што је промијенило изглед библиотеке. *Библиотека, као што је познато, представља сложен систем узајамног деловања документарних, информатичких и материјално-техничких ресурса и људи.* (Георгијевна Тупчиенко-Кадирова 2009: 306) Развој информатичких система треба да прати и ширење интелектуалних могућности човјека. *Отуда, у најмању руку, проистичу два проблема. Први, физички приступ информацији помоћу система комуникација и физичка интеграција (преношење података с једног носиоца на други); Други-интелектуални приступ (оријентација у системима и мрежама, у њиховим системима претраживања било да је у питању свјетска информатичка мрежа било конкретна библиотека) и интелектуална интеграција (језика, јединица, докумената, структура и система информација у различитим информатичким системима). При томе треба узети у обзир различите облике интеграције и нивое дубине информатичких система (сложенијих од библиографске информације).* (Исто: 308)

Слабо развијеним земљама је веома тешко да све то прате. Међутим, оне не смију посустати ниједног трена јер се не смију стварати социјалне разлике у погледу примјене дигиталних технологија и квалитета пружања услуга корисницима библиотеке. То подразумијева да библиотека мора модернизовати своје услуге како би професори и студенти Музичке академије могли да напредују у свом раду. Велики искорак је направљен када је читаоница библиотеке опремљена рачунарима који су прикључени на Интернет. Путем њих корисници библиотеке могу приступити разним садржајима потребним за рад у настави, што свакако погодно утиче на квалитет учења и истраживања, што и јесте и сам циљ постојања читаонице у којој треба да буде створен посебан амбијент који је погодног за учење.

Дешавања у другој половини 20. вијека, које се често назива постмодернистичко или информатичко доба, много је утицало на библиотечку дјелатност, прије свега на организацију библиотечког пословања. Са појавом информатичке науке створио се привид да је библиотекарство постало подређена дисциплина и да ће библиотеке с временом нестати. Међутим, библиотекари су постали свјесни да примјена информатике у процесу библиотечког рада може бити веома важно средство у реализацији њихових циљева. *Различите улоге библиотекара и информатичара у истраживачком поступку обезбјеђују место и једној и другој дисциплини у свету науке.* (Лугоња 2003: 476) Са појавом новог, информатичког начина

живота дошло је до појаве нових вриједности које у одређеној мјери не иду у прилог када је ријеч о одређивању значаја библиотека и вриједновања библиотечног рада који се све више маргинализује. Оно што је посебно важно у одређивању статуса библиотечке дјелатности јесте утемељивање библиотекарства као науке. За сада се, када је ријеч о територији Босне и Херцеговине, библиотекарство дефинише као дјелатност, а не као наука. До сада је само библиографија добила статус науке. Један од највећих узрока јесте недостатак теорије у области библиотекарства. Већ одавно је постало јасно да није довољно само рјешавати практичне проблеме, постало је неопходно бавити се у знатно већој мјери теоријом свих нивоа библиотекарства. Потребно је усаглашавати теорију библиотекарства са развојем постојећих наука, као и са појавом нових научних дисциплина.

Библиотечке колекције и услуге морају да обухвате све врсте одговарајућих медија и модерних технологија, али и да чувају и допуњавају грађу у штампаном облику. То је један од начина повећања продуктивности учења, што и јесте основна функција сваке високошколске библиотеке.

*Зашто је земљама у региону важно да и наше библиотеке побољшају квалитет услуга?*

Досадашња средства која су издвојена за развој библиотека су скромна и могу задовољити потребе набавке одговарајуће грађе, обнове фонда и инвентара али не и за реализацију великих пројеката. Будући да библиотека није профитна организација она нема велики избор извора из којих може прикупити значајна средства и уложити их у сопствени развој, али ипак се не смије губити на времену. Повезивање библиотека у јединствен библиотечно-информациони систем и примјена COBISS-а захтијева системски и координиран рад, као и подршку владе, јер смјернице за развој јавних библиотека препоручују да влада кроз пружање материјалне подршке заузме значајну улогу у развоју библиотека. IFLA интернет манифест подстиче националне, регионалне и локалне владе, као и међународне организације да улажу у библиотеке и информационе сервисе као виталне елементе у стратегији, политици и буџету информационог друштва<sup>1</sup>. (в. IFLA интернет манифест, 2002) Милена Максимовић, један од водећих познавалаца токова развоја библиотекарства на подручју Босне и Херцеговине па и шире, у једном од својих радова каже следеће: „Чак невјероватно дјелује да се налазимо на нивоу деведесетих година, када је библиотекарство код нас усмјеравано према свјетским токовима“ (Максимовић 2009: 9). Наравно, она у свом тексту *Информациона писменост и библиотечно-информациони систем*, има у виду и историјска дешавања на овом подручју која су зауставила реализацију планираних пројеката, али ипак истиче да кроз „анализу постојећег стања можемо јасније и размишљати о смјерницама за његов развој“ (Исто: 11).

Библиотека као мјесто колективног памћења, сабирања цјелокупног написаног знања једне нације, установа која је изузетно важна за напредак друштва, јесте битан фактор придруживања малих нација у глобални систем. Управо те мале нације могу да дају велики допринос развоју глобалног система, када је ријеч о културним и духовним вриједностима које друштво воде напретку.

## Литература

Александријски манифест о информационој писмености и доживотном учењу (2005), [www.ifla.org](http://www.ifla.org), 03.11.2014.

*Библиотека као огледало васељене, огледи из савремене руске науке о библиотекарству*. Београд: Службени гласник; Инђија: Народна библиотека „Др. Ђорђе Натшевић“, 2009.

Brofi, 2005: P. Brofi, *Biblioteke u dvadeset prvom veku, nove usluge za informaciono doba*. Beograd: Clio.

Георгијевна Тупчиенко-Кадирова 2009: Л. Георгијевна Тупчиенко-Кадирова, у: Д. Аранитовић (прир.) *Библиотека као огледало васељене, огледи из савремене руске науке о библиотекарству*. Београд: Службени гласник; Инђија: Народна библиотека „Др. Ђорђе Натшевић“, 306-316.

IFLA глазговска декларација о библиотекама, информационим услугама и интелектуалној слободи (2002). <<http://www.ifla.org/>, 05.11.2014>

IFLA изјава о библиотекама и развоју (2013). <<http://www.ifla.org/>, 07.11.2014>

IFLA Интернет манифест (2002). <<http://www.ifla.org/>, 05.11.2014>.

Лугоња, 2003: Б. Лугоња, Теорија библиотекарства Џесија Шира, у: *Гласник Народне библиотеке Србије*, бр. 1, стр. 471-477.

Максимовић 2009: М. Максимовић, Информациона писменост и библиотечно-информациони системи, у: *Библиотекарство пред новим изазовима*. Источно Сарајево: Матична библиотека, 9-18.

LIBRARY AS THE PLACE FOR SUPPORT AND DEVELOPMENT OF EDUCATIONAL-ARTISTIC AND SCIENTIFIC-RESEARCH WORK

*Summary*

Library of the Music Academy is intended for performance and improving of educational and scientific research. Today there are many problems regarding the realization of these functions.

The structure of its fund largely corresponds to the schedule and program directions that exist at the Music Academy of the University of East Sarajevo. However, a number of books is several decades old, due to their regular use they have become very worn and it is necessary to get new ones. It is also necessary to procure adequate shelves to accommodate material that has certain characteristics in terms of its form because these are mainly non-print materials. This is necessary not only to improve teaching, but also for the provision of free access to the fund, as half of the fund due to lack of shelf for now is placed in closed cabinets.

Regarding the improvement of scientific and professional work, there would be an extremely important role of COBISS system, through which it would be possible to create on-line catalog, which would lead to the rationalization of library work, easier search and better access to funds of the library. However, the library of the Music Academy has not yet been linked to a unique library and information system, in which the special support should be provided by the National and University Library of the Republic of Srpska.

Library of the Academy of Music has an exceptionally valuable collections such as Vlastimir Peričić's Legacy, and a collection of theses. With the aim of protecting and maintaining it would be desirable to digitize this material and adequately archive it, which in turn requires the procurement of adequate equipment.

For the library to follow and support the work of the Academy of Music is necessary to purchase equipment for digitization, accommodation and archiving of material, as well as for networking the library into a single library and information system. It is a demanding job the realization of which requires the support of the National and University Library, as well as of the government, as guidelines for the development of public libraries, stipulated by the IFLA and UNESCO, recommend that the government should take a significant role in the development of a library through the provision of material support.

**Key words:** library use, supply of the materials, support teaching, library and information system, digitizing music material.

Slavica Brkić  
Studij fizike

Lidija Vladić-Mandarić  
Studij glazbene umjetnosti

Sveučilište u Mostaru  
Fakultet prirodoslovno-matematičkih i odgojnih znanosti

## AKUSTIKA GLAZBE<sup>1</sup>

*Medicine sanat animam per corpus, musica sanitem corpus per animam.*<sup>2</sup>

**Sažetak:** Akustika je znanost o zvuku. Povijest akustike datira iz antičkog doba. Znanstveno zanimanje za zvučne pojave vezano je za glazbu i glazbene instrumente. Jedna od najstarijih umjetnosti kojoj je izražajno sredstvo zvuk je glazba. Prvi muzički instrumenti su napravljeni na temelju iskustva bez poznavanja fizikalnih zakona na kojima se temelje. Razvoj civilizacije je doveo do razvoja saznanja tako da se prvi fizikalni zakon upravo odnosi na visinu tona i dužinu žice. U antičko doba akustika je bila umjetnost a danas je umjetnost i znanost. Da su u antičko doba bili poznati osnovni zakoni prostiranja zvuka svjedoče amfiteatri i hramovi u kojima se i danas održavaju koncerti. Muzički instrumenti se mogu podijeliti prema načinu proizvodnje zvuka: žičani, puhački i udaraljke. Žičani se dijele prema načinu pokretanja žice na treperenje: trzalački, gudački, perkusijski. Za dobru akustiku nije dovoljan samo kvalitetan instrument nego i dobra akustika prostora koja ovisi o obliku prostorije, volumenu i materijalu kojima je obložena prostorija. U prostorijama se može čuti zvuk i poslije prestanka emitiranja zvučnog izvora. Ova pojava se naziva reverberacija. Da bi se izbjegli odjek i jeka reverberacija treba biti od 0,7 do 1,5 sekundi a to je vrijeme za koje razina zvuka opadne za 60dB. Umjetnost je nastala prije znanosti ali razvoj znanosti omogućuje dalji razvoj umjetnosti.

**Ključne riječi:** akustika glazbe, glazbeni instrumenti, akustika prostora, reverberacija.

### 1. Uvodno razmatranje

Akustika je znanost o zvuku koja izučava nastajanje, prijenos i prijem zvuka. Zvuk je posljedica treperenja nekog tijela. Za prijenos zvuka potreban je posrednik ili medij. To je fizička pojava koja predstavlja sastavni dio čovjekovog okruženja i prisutan je gotovo svuda. Zvuk je povezan sa čulom sluha, odnosno zvuk izaziva čujnu senzaciju pa se može reći da je zvuk sve ono što registrira čulo sluha. Ali kao što postoji svjetlost koju čovjek ne vidi tako postoje i zvukovi koje čovjek ne čuje. Valovi zvuka koje čuje ljudsko uho su u intervalu od 16 Hz do 20 000 Hz. Zvučno polje je dio prostora u kojem egzistira zvuk. Zvuk se nižih frekvencija naziva infrazvuk ili podzvuk te je sretna okolnost što ga čovjek ne čuje jer bi čuo razne šumove koji bi narušili njegovu egzistenciju. Zvuk većih frekvencija je ultrazvuk ili nadzvuk i nalazi veliku primjenu u znanosti i tehnici. Jedna od najstarijih umjetnosti kojoj je izražajno sredstvo zvuk naziva se glazba. Glazba je kao vremenska umjetnost izražena zvucima i tonovima. Zvuk može biti građa za stvaranje određenog osmišljenog glazbenog oblika, te postaje glazba tek na temelju vremenskog slijeda zvučanja više kratkih i dugih, visokih i niskih, blagih i oštih, tihih i glasnih tonova.

### 2. Razvoj akustike

Povijest akustike datira iz predantičkog doba. Znanstveno zanimanje za zvučne pojave vezano je za glazbu i glazbene instrumente. Prvi fizikalni zakon upravo se odnosi na visinu tona i dužinu žice. Iz antičkog vremena spominje se graditelj Vitruvius<sup>3</sup>, a amfiteatri i hramovi svojom akustikom i danas svjedoče o njihovu poznavanju osnovnih zakona prostiranja zvuka. U amfiteatru Akropola u Ateni i danas se održavaju koncerti. U to vrijeme akustika je bila umjetnost, a danas i znanost i umjetnost.

Razvoj se akustike može podijeliti u nekoliko perioda:

- Predantičko doba
- Period antike i srednjeg vijeka: akustika je umjetnost.

<sup>1</sup> Manifestacija *Jesen na FPMOZ* – usmeno izlaganje druge verzije na temu *Akustika glazbenih tonova*.

<sup>2</sup> Medicina liječi dušu kroz tijelo, a glazba liječi tijelo kroz dušu.

<sup>3</sup> Markus Vitruvius, starorimski vojni arhitekt i graditelj. Vitruvijanski čovjek je svjetski poznati crtež Leonarda da Vincia nastao oko 1487. godine, te crtež predstavlja spoj umjetnosti i nauke tijekom renesanse. Uz crteže se nalaze bilješke zasnovane na djelu čuvenog arhitekta Vitruviusa.

- Period od XVIII. stoljeća do početka XX. stoljeća: akustika postaje znanost.
- Period od početka XX. stoljeća: uvođenje električnih uređaja.
- Period posljednjih trideset godina: primjena računala za modeliranje i mjerenje.

Znanstvenici često zanemaruju predantičko doba razvoja akustike iako mnogi instrumenti imaju svoje korijene upravo u tom vremenu. Godine 2012. pronađene su dvije frule u spilji na jugu Njemačke za koje karbonske analize pokazuju da su stare oko 43 000 godina. Tri godine prije (2009.), pronađena je svirala u blizini Ulma u Njemačkoj. Svirala je stara oko 35 000 godina te također spada u najstarije pronađene predmete. Napravljena je od krilne kosti bjeloglavog supa s pet precizno izbušenih rupica. Pored toga je ukrašena rezbarijom što znači da je i likovna strana bila dio čovjekova interesa. U istoj spilji je pronađen kip Venere stare oko 40 000 godina što znači da je spilja bila naseljena tisućama godina. Ova otkrića dokazuju da su ispravne hipoteze znanstvenika koji kažu da je Dunav bio ključni koridor za kretanje ljudi i tehnoloških inovacija u pravcu centralne Europe prije 40 000 do 45 000 godina ([www.blic.rs/kultura/vesti](http://www.blic.rs/kultura/vesti)).

Većina svjetskih religija služi se zvukom i glazbom u svrhu čovjekovog produhovljenja, stvaranja kontakta sa duhovnim svijetom. Glazba je u nekim religijama jedini postojeći oblik duhovne prakse, a korijeni glazbe su upravo u religijskim ritualima koji potječu iz predantičkog doba.

Platon je u djelu *Država* objašnjavao kako ima negativnih, štetnih tonaliteta i akorda, zato što karakter čine slabim, vode u mekušnost, opijenost i tromost, lijenost, ravnodušnost, hrane melankoliju, potištenost, strah, nesigurnost, sklonost inerciji i strah od neuspjeha. Nasuprot tome preporuča one melodije koje daju snagu i vode mudrosti i skromnosti, uzdižu srce pripremajući ga za velike pothvate, čineći ga da bude sigurno u sebe, sretno, aktivno i radosno. Nema sumnje da je Platon znao kako glazba može biti izuzetno sredstvo transformacije, oplemenjivanja i usavršavanja ljudskog bića.

Glazba smanjuje stres i tjeskobu, a potiče relaksaciju i san. Polagana glazba smiruje i opušta mozak, a istodobno ga stimulira. Glazba je u stanju emocionalno otvoriti čovjeka, ispuniti ga zadovoljstvom i omogućiti mu da se izrazi na način na koji ne bi mogao bez glazbe. Tim britanskih znanstvenika i glazbenika iz Manchestera stvorio je melodiju koja zbog svojih specifičnih tonova, ritmova, frekvencija i intervala dovodi do sinkronizacije moždanih valova i otkucaja srca, a time i do stanja opuštenosti. Melodiju su nazivali *Weightless*<sup>4</sup>. (<http://metroportal.hr>)

Posljednjih trideset godina je doba modeliranja te je zanimljivo spomenuti prvi modelirani glas, glas Mona Lise<sup>5</sup> kojeg su modelirali japanci prema crtama njenog lica.

Prvo mjerenje brzine zvuka u zraku je vršeno 1635., a prvi put uspješno izmjereno 1738. godine (<http://telekomunikacija.etf.bg.akustika>).

Zanimljivo je spomenuti da je brzina svjetlosti prvi put mjerena 1606., a uspješno izmjerena 1676. godine.

### 3. Nastajanje i prenošenje zvuka

Zvuk nastaje u elastičnoj sredini u kojoj je došlo do mehaničke deformacije pod djelovanjem vanjske sile. Čestice izvedene iz svog ravnotežnog položaja nastoje se vratiti u prvobitni položaj tako što se gibaju oko položaja ravnoteže. Poremećaj se prenosi na susjedne molekule i tako se šire valovi zvuka. Valovi zvuka su longitudinalni valovi koji se odbijaju i lome, interferiraju i ogibaju te se ne mogu polarizirati. Pri širenju zvuka tlak titra oko ravnotežnog, atmosferskog tlaka, a te promjene registrira uho.

Zvučni tlak se superponira atmosferskom, tako da se u jednoj poluperiodi diže iznad atmosferskog, a u drugoj spušta ispod istog:  $p = p_0 + p(t)$  gdje je  $p_0$  atmosferski tlak, a drugi član  $p(t)$  koji predstavlja vremenski promjenjivu komponentu naziva se *zvučni tlak*. Atmosferski tlak je oko 100 kPa, ne izaziva slušni osjet. Uho osjeća samo promjenjivi tlak, a najniži je  $2 \cdot 10^{-5}$  Pa a najviši 20 Pa.

Brzina zvuka ovisi o gustoći i elastičnosti materijalna, a u fluidu ovisi i o temperaturi. Fluid koji nas okružuje je zrak te se brzina zvuka može izračunati prema brojčanoj relaciji:  $v = 331,5 + 0,62 \cdot t$  gdje je  $t$  temperatura u °C.

Zvučni valovi su okarakterizirani objektivnim i subjektivnim parametrima.

*Objektivni parametri:*

- amplituda vala
- period titranja odnosno frekvencija
- valna duljina

<sup>4</sup> Weightless – bestežinski. Najbolja testirana melodija za opuštanje.

<sup>5</sup> U godinama između 1500. i 1506., Leonardo da Vinci nacrtao je portret Lise del Giocondo (Mona Lise), žene firentinskog trgovca Francesca del Gioconda, čiji je portret naručen u čast kupnje nove kuće i rođenja djeteta bez komplikacija.

- brzina prostiranja
- jakost ili intenzitet zvuka
- zvučni tlak

Subjektivni parametri:

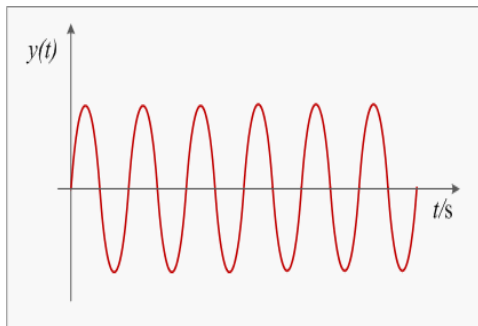
- boja tona
- visina tona
- glasnoća zvuka.

#### 4. Vrste zvuka

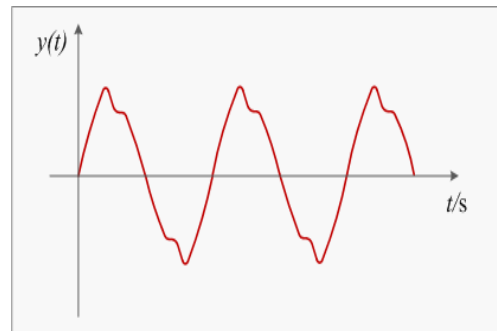
Osnovna je podjela zvuka na prost zvuk (ton) i složen zvuk.

**Prost zvuk.** Nastaje titranjem tijela koje se može predstaviti sinusnom funkcijom. Ton se ne može dalje razlagati već se od njega grade složeni zvukovi. Prost zvuk nije ni prijatan ali ni neprijatan (Slika 1a).

**Složeni zvuk.** To je kombinacija više prostih zvukova pa je njegov oblik izobličena sinusoida. Kada se složeni zvuk analizira, odnosno razloži na proste zvukove zvuk sa najmanjom frekvencijom nosi naziv *osnovni ton* ili *osnovni harmonik*, dok su svi ostali prosti zvukovi viši harmonici. Svaki naredni viši harmonik od osnovnog dobiva svoj redni broj harmonika koji je ujedno i njegov identifikacijski broj (Slika 1b).



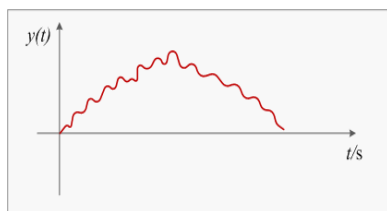
Slika 1a. Prost zvuk



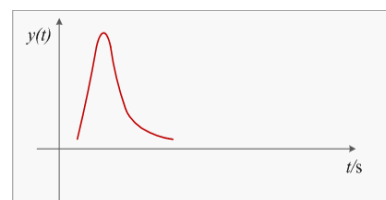
Slika 1b. Složeni zvuk

**Buka.** Predstavlja svaki neželjeni zvuk koji može nastati pri žagoru velikog broja ljudi, u gustom prometu, pri radu strojeva itd. Buka izaziva neprijatan osjećaj koji smanjuje radnu aktivnost čovjeka i ugrožava zdravlje. Ugrožavanje zvukom odvija se fizičkim i psihološkim djelovanjem, a posljedice se djelovanja zvuka mogu javiti ne samo u uhu nego i u svim unutarnjim organima. Negativno djelovanje zvuka nije razmjerno njegovoj energiji, jer uznemiravanje može nastati i zvucima niskog energetskeg nivoa (Slika 2a).

**Udar.** Predstavlja jak zvuk kratkog trajanja koji izaziva veoma neprijatan osjećaj. Zvučni udari nastaju pri pucanju, udaru groma, probijanju zvučnog zida. Dijagrami buke i udara su izrazito neperiodične funkcije koje se sastoje od velikog broja harmonika (Slika 2b).



Slika 2a. Buka

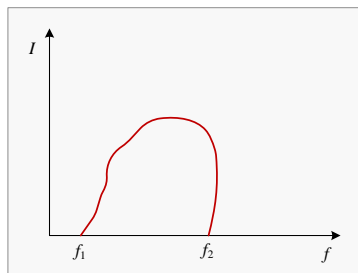


Slika 2b. Udar

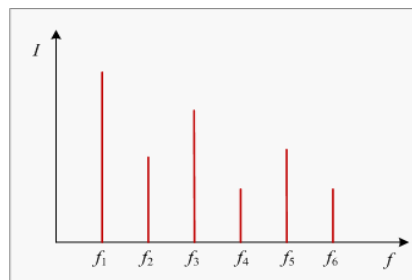
#### 5. Akustički spektar

Akustički spektar predstavlja skup frekvencija jednog zvuka koji može biti kontinuiran (Slika 3) i diskretan (Slika 4). Kontinuirani akustički spektar izaziva neprijatan osjećaj i naziva se *šum*. To je nepravilno titranje u kojem nema ni stalne frekvencije ni stalnih amplituda. Pojedini tonovi gusto ispunjavaju jedno frekventno

područje. Diskretan akustički spektar naziva se *ton*. Čisti ton je jednostavno sinusno titranje određene frekvencije. Ovakvi tonovi ne nastaju u prirodi. Glazbeni ton sastoji se od osnovnog tona i manjeg ili većeg broja tonova koji su cjelobrojni višekratnici osnovnog tona.



Slika 3. Kontinuiran spektar



Slika 4. Diskretan spektar

Ako u složenom tonu nedostaje osnovni ton uho će ponovno registrirati istu visinu ali drugačiju boju. Boja tona je određena brojem i rasporedom viših harmonika. Lavignac Albert, profesor harmonije na Konzervatoriju u Parizu, piše u djelu *Glazba i glazbenici* sljedeće:

”Slušanje boja je forma sinestezije i u duhu se manifestira pojavom boja, isto kao što se čuju izvjesni tonovi. Svaki instrument imade zaista svoju boju, kojom može biti definiran njegov specijalni karakter. Ta sličnost može varirati za razne promatrače, što ovisi o razlikama u građi oka i uha.” (Despot 1966: 206).

## 6. Glazbeni tonovi i instrumenti

*Grlo je najsavršeniji glazbeni instrument*  
Antun Gustav Matoš

Razvoj glazbe vezan je za razvoj civilizacije. Glazba je imala veliko značenje u životu primitivnih ljudi. Prvo je služila kao magijsko sredstvo praćeno plesom, potom borbena sredstvo koje budi rodoljubne osjećaje, a kod prve podjele rada kao sredstvo koje donosi radost i ritam. Prvi glazbeni instrument je ljudsko grlo, prve udaraljke su dlanovi i prve svirale su frule.

Čovjekov organ govora – *grlo* je izvor zvuka određenog intervala frekvencija koji ovisi o dobi, spolu i osobi (75Hz -10 000Hz). Mehanička energija pluća pretvara se u zračnu energiju. Zvuk daju vibracije glasnica koje možemo shvatiti kao jezične membrane. Glas je nastajao milijunima godina i predstavlja osobnost svakog pojedinca kao otisak prsta ili zjenica oka. U grlu su dva para glasnica, jedan iznad drugog. Dužina glasnica je različita kod svih ljudi i iz tog razloga su glasovi različite visine. Glasnice su kod žena duge 14 do 20 mm, a kod muškaraca 20 do 27 mm. Kad dječaci mijenjaju glas (mutiraju), njihove se glasnice produže za 1 cm, dok se razvitkom kod djevojčica produžuju svega 4 mm.<sup>6</sup> Usta i nosna šupljina igraju ulogu rezonantne šupljine što omogućuje stvaranje zvukova određene frekvencije i valne duljine. Time je omogućeno izgovaranje vokala i zvučnih konsonanata. Bezvučni konsonanti se stvaraju bez pomoći glasnica. Odlike zvuka (tona) su sljedeće:

**Visina tona.** Visinu tona određuje frekvencija; veća frekvencija – viši ton, manja frekvencija – niži ton. Uho je osjetljivo na promjenu frekvencije od 0,2% zahvaljujući osjetljivosti nervnog sustava. Najosjetljivije je na frekvencije u intervalu od 1000 do 3000 Hz. Uho pokazuje inerciju u radu. Po prestanku zvuka uho je u privremenoj blokadi i ne može registrirati novi zvuk (30-100ms).

**Boja tona.** Kod složenog zvuka postoji subjektivni osjećaj visine tona koji se naziva boja tona. Na primjeru pjevanih tonova može se najlakše shvatiti pojam boje tona. Poznato je da se određene visine, dakle frekvencije, mogu pjevati na vokale: a, e, i, o, u. Period ovih tonova može biti jednak no oblik vala je različit. Različita je vremenska ovisnost akustičnog tlaka za svaki vokal. Tonovi se u tom slučaju ne razlikuju visinom (osnovnom frekvencijom) već oblikom vala, dakle harmonicima koje sadrže. Kažemo da se ti tonovi razlikuju bojom. Ako u složenom tonu nedostaje osnovni ton uho će ponovno registrirati istu visinu ali drugačiju boju. Boja je tona određena brojem i rasporedom viših harmonika.

<sup>6</sup> Raspon od najdubljeg do najvišeg tona koji pjevač može otpjevati naziva se opseg glasa. Dobrim se školovanjem opseg glasa proširuje. Raspodjela glasova je sljedeća: visoki ženski glas zove se *sopran* (opseg glasa od c1 do a2), duboki ženski glas zove se *alt* (G do e2), visoki muški glas zove se *tenor* (C do c1), duboki muški glas zove se *bas* (F1 do d1). Između soprana i alta leži glas koji se zove *mezzosopran*, a između tenora i basa leži glas koji se zove *bariton*.



**Glasnoća zvuka.** Iako je frekvencija glavno mjerilo visine tona, to nije uvijek tako, jer na visinu subjektivno utječe i jačina zvuka. Ako se, npr., zvuk frekvencije 200 Hz pojača dobit će se subjektivni osjećaj kako je niži ton. Međutim, kod zvuka od 1 000 Hz do 5 000 Hz visina tona ne ovisi od jačine.

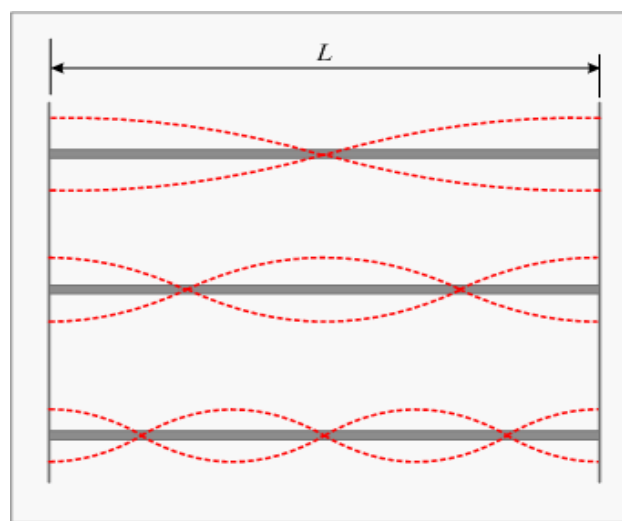
**Pravac i smjer prostiranja.** Uho ima sposobnost da odredi pravac i smjer dolaska zvučnih valova. To se postiže na temelju razlike jačine zvuka u oba uha te na temelju razlike faze zvuka u oba uha. Podatci o intenzitetu zvuka i razlici u fazi kombiniraju se u mozgu i dobiva se jedinstvena informacija o pravcu i smjeru iz kojeg dolazi zvuk.<sup>7</sup>

### 7. Izvori sinusnih tonova

Longitudinalne vibracije šipke daju jednostavan i pregledan izvor zvuka (Slika 5). Šipka može biti staklena ili čelična. Pobuđuje se udarcem na jednu bazu cilindra. Ako se raspolože nizom cilindara različitih dužina može se zaključiti:

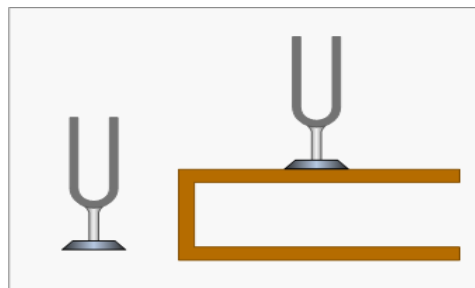
- Kraći cilindar daje viši ton
- Padne li dužina šipke ispod neke vrijednosti uho ne čuje zvuk te titranje pripada području ultrazvuka.

Šipke se upotrebljavaju kod trianglera i ksilofona.



Slika 5. Šipka slobodna na oba kraja

Glazbena vilica je šipka savijena u obliku slova U (Slika 6). Ako se kraci približe i puste vilica titra s dva čvora i tri trbuha. Vilica se može pobuditi blagim udarcem bata presvučenog janjećom kožom. Par sekundi nakon uzbude titranje postaje složenije i javljaju se viši harmonici koji se brzo priguše. Visina osnovne frekvencije mijenja se sa veličinom vilice, tako da male vilice daju visoki ton. Pošto se vilicom dobiva čisti najprostiji ton može služiti za ispitivanje tonova te ugađanje glazbenih instrumenata. Vilica proizvodi osnovni ton i to je najčešće ton 'a1' koji vibrira na 440 Hz.

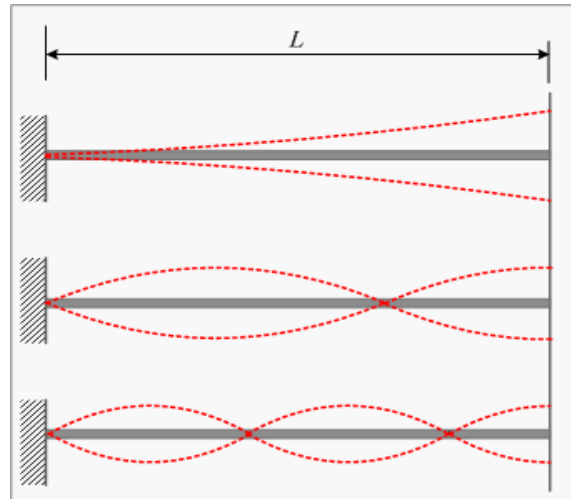


Slika 6. Glazbena vilica

<sup>7</sup> U glazbi bi četvrto obilježje bilo trajanje tona koje ovisi o trajanju titranja čestica. Prestankom sile koja izaziva titraje čestica iščezava i ton (Završki, 1995:14).

Svirala na klin može biti različite duljine te otvorena i zatvorena. Frekvencija tona svirale ovisi o njenoj duljini i je li otvorena ili zatvorena. Zatvorene svirale imaju dvaput manju frekvenciju tona od otvorene svirale. Svirale na klin su ugrađene u orgulje i flautu, diple i frule.

Kad je štap učvršćen na jednom kraju (Slika 7) on se izvede iz ravnotežnog položaja i štap titra. Titranje štapa slobodnih krajeva se koristi kod ksilofona. Kod glazbenih instrumenata ne koriste se štapovi već tanke i elastične metalne trake koje se dovedu u stanje titranja strujom zraka. Povećanje frekvencije postiže se smanjivanjem dužine trake, pomicanjem kliznog oslonca. Primjer instrumenta s trakama je harmonika.



Slika 7. Štap učvršćen na jednom kraju

Zategnuta se žica može pobuditi na titranje na različite načine:

- udarcem mekanim batićem (klavir)
- trzanjem, tj. hvatanjem žice u nekoj točki, otklanjanjem i naglim puštanjem (gitara i tamburica)
- povlačenjem gudala (violina)

Svaki od navedenih načina daje karakterističan složen ton.

Zvučnik – napajanjem zvučnika izmjeničnom sinusnom strujom dobiva se stalan sinusni ton željene frekvencije.

Svirala na jezičak je izvor složenih tonova. Upuhivanjem zraka jezičak se savija te vraća u početni položaj. Vezane vibracije između stupca zraka i jezička, dovode do rezonantnog pojačanja vibracija jezička i stupca zraka u cijevi. Instrumenti na jezičak su: klarinet, oboa, engleski rog i fagot.

## 8. Glazbeni instrumenti

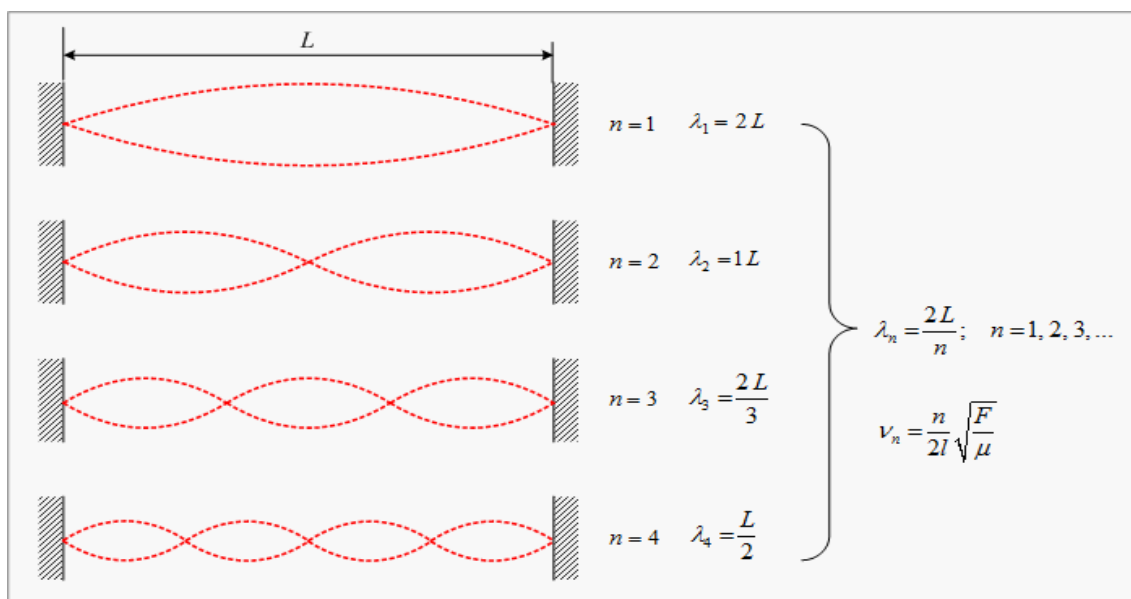
Zvuk glazbenog instrumenta je plemenitiji i ljepši što je sličniji ljudskom glasu. Tonovi koji su mnogo dublji ili viši od opsega ljudskog glasa nisu nam više lijepi niti ugodni. Tako, npr., zvuk male flaute (piccolo) u visini pišti, a contrabass u dubini ima nešto oporo u svom tonu.

Glazbeni se instrumenti mogu podijeliti prema načinu proizvodnje zvuka.

### 8.1. Žičani glazbeni instrumenti (kordofoni)

Kod žičanih instrumenata zvuk nastaje pobudom žice koja je napeta između dva čvrsta kraja. Kao što je prikazano na slici 8, na oba se kraja nalaze čvorovi stojnog vala. Zvuk se proizvodi titranjem žica ili struna. Zvuk koji nastaje titranjem žica nije glasan pa se titranje može prenositi na šuplje tijelo (rezonator) da bi zvuk postao glasniji. Žičani instrumenti dijele se prema načinu pokretanja žice na treperenje:

- Trzalački instrumenti su oni gdje se žice na titranje pobuđuju trzanjem. Ovdje ubrajamo: harfa, gitara, mandolina, tamburica, balalajka, bandura, čembalo.
- Gudački instrumenti su oni gdje se žica na titranje pobuđuje prevlačenjem gudalom. Ovdje ubrajamo: violina, viola, violoncello, kontrabas.
- Udarački ili perkusijski instrumenti su oni gdje se žice na titranje pobuđuju udarcima raznih batića kao što su cimbali ili klavir.



Slika 8. Zategnuta žica

Osnovna frekvencija žičanih instrumenata određena je duljinom žice, napetosti i linearnom gustoćom žice. Primjer žičanog trzalačkog instrumenta je *gitara*. Utitravanje žice na gitari i sličnim glazbalima pobuđuje žice na titranje ne samo na osnovnoj frekvenciji, nego i na frekvencijama viših harmonika. Frekvencija viših harmonika je cjelobrojni višekratnik osnovne frekvencije:  $f_n = n \cdot f_1$ . Kako bi se izdvojilo titranje žice, samo na nekim harmonijima, druge žice treba umiriti. Kod složenih tonova čiji se spektar sastoji od više frekvencija, visina tona određena je frekvencijom osnovnog tona. Ako u složenom tonu osnovni harmonik nedostaje, ton će se i dalje percipirati kao da ima istu visinu ali promijenjenu boju. Jačim trzanjem titranje postaje snažnije pa je zvuk glasniji. Titranje žica se prenosi na rezonantnu kutiju pa se zvuk još više pojačava. U Tablici 1. su prikazane osnovne frekvencije žica gitare.

Instrumenti s gudaalom stalno pobuđuju žicu što bitno mijenja boju zvuka instrumenta. Primjer žičanog instrumenta s gudaalom je *violina*. Violina potječe iz XVI. stoljeća, a svoj je konačni oblik dobila između 1520. i 1550. godine u sjevernoj Italiji. To je žičani gudački instrument sa četiri žice koje imaju sljedeće osnovne frekvencije:

$$G_3, D_4, A_4, E_5 \text{ (196,294,440,659) Hz}$$

Ton je violine bogat, raskošan i po izražajnosti se uspoređuje sa ljudskim glasom. Violina se drži ispod brade, a iznad lijevog ramena. Desna ruka najčešće prevlači gudaalo preko jedne ili više žica. Nekada se žice okidaju desnom rukom, prsti lijeve ruke padaju na hvatnik i tako skraćuju dužinu žice koja treperi, te na taj način proizvodi različite visine zvuka. Ukoliko lijeva ruka ne pritiska žicu kažemo da se svira, tzv. prazna žica. Desna ruka je odgovorna za kvalitetu tona, ritam, dinamiku, artikulaciju te za izvjesne promjene boje zvuka. Boja tona ne ovisi samo o titranju žice nego i o građi glazbala i tehnici sviranja. Konačni zvučni spektar instrumenta je zbroj spektra žice i rezonatora. Kod trzalačkih instrumenata visoke frekvencije puno brže zamru, što nije slučaj kod gudačkih instrumenata.

Žica	Frekvencija	Ton u standardnom zapisu
1 (najtanja)	329,63 Hz	E4
2	246,94 Hz	B3
3	196,00 Hz	G3
4	146,83	D3
5	110,00	A2
6 (najdeblja)	82,41	E2

Tablica 1.

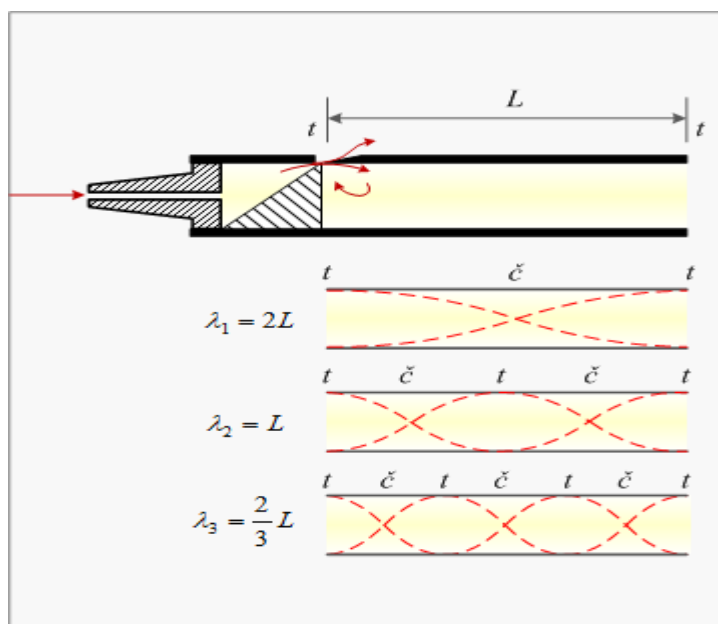
Izreka „Ako je ugodno čovjeku, ugodno je i klavir,“ ukazuje na veliku osjetljivost instrumenta na atmosferske utjecaje. Klavir spada u skupinu žičanih metalozvučnih udaraljki sa tipkama (clavi, lat. *tipka*). Pritiskom pijaniste na klavirsku tipku batić se pomiče naprijed i udara o žicu, potiče se titranje žice pri čemu se stvara zvuk. Kad pustimo tipku, na žicu se naslanja prigušnik i zaustavlja titranje. Glava batića je obložena filcom (kod starijih klavira jelenskom kožom), a žice su od finog čelika. Svaka tipka na klavijaturi povezana je s udarnim mehanizmom sastavljenim od nekoliko drvenih poluga.<sup>8</sup>

## 8.2. Puhački glazbeni instrumenti (aerofoni)

Puhački instrumenti se mogu grupirati prema materijalu od kojeg su načinjeni ili konstrukciji, izvođačko-tehničkim i tonskim svojstvima.

- Drveni: flauta, mala flauta, oboa, engleski rog, klarinet, bas klarinet, fagot, kontrafagot, saksofon.
- Limeni: truba, rog, trombon, kornet, krilnica, tuba.
- Instrumenti s tipkama: orgulje i harmonika.

Svirale mogu biti: svirale na klina (Slika 9), otvorene, zatvorene, svirale na jezičac i svirale na lijevak. Kod puhačkih instrumenata zvuk (ton) se proizvodi pomoću utitravanja stupca zraka u svirali. Svirale upuhuje zrak u cijev instrumenta i time stvara titranje zračnog stupca u cijevi. Visina tona određena je dužinom zračnog stupca, a ista se može mijenjati otvaranjem i zatvaranjem rupica koje su trajno napravljene u tijelu instrumenta. Ukoliko su sve rupice zatvorene dobije se najniži mogući ton te tada titra najduži zračni stupac. Ukoliko su sve rupice otvorene, dobije se najviši mogući ton. Kod većine je instrumenata interval između tona, kada su sve rupice zatvorene i tona kada su otvorene, oko jedne oktave. Za postizanje viših tonova koristi se prepuhavanje koje se postiže oblikovanjem usana prilikom upuhavanja i jačinom upuhavanja zraka u cijev.



Slika 9. Svirala na klin

Primjer otvorene svirale na klin je *flauta*. Osnovna frekvencija ima valnu duljinu koja je jednaka dvostruko duljini cijevi i ima sve harmonike  $f_n = n \cdot f_1$ . Osnovna frekvencija flaute je  $C_4 = 262\text{Hz}$  a najviša  $D_7 = 2349\text{Hz}$ .

„Na većinu ljudi, kao i na mene samog, eterični, ugodni, prozračni ton flaute svojom sočnošću i poetskim šarmom proizvodi slušni osjećaj analogan vidnom utisku modre boje, nježne modre, čiste i sjajne kao azur neba.“ (Lavignac, A.)

<sup>8</sup> Kao posrednik između tipke i batića služi osjetljiv i složen sustav poluga i prenosa u kojem se razlikuju dva tipa mehanike. Engleska ili repeticijska mehanika odlikuje se izvanrednom osjetljivošću na najmanji pritisak prsta i sve su dinamičke nijanse izvedive, a to je plemenit i mekan. Bečka je mehanika tvrda i teška, ton donekle surov, a dinamičko difrenciranje ograničeno (Odak, 1997:225).

Primjer zatvorene svirale na jezičak je *klarinet*. Osnovna frekvencija ima valnu duljinu koja je četiri puta veća od duljine cijevi. Prema tome frekvencija tona zatvorene svirale dva puta je manja od frekvencije tona otvorene svirale. Zatvorena svirala ima samo neparne harmonike:

$f_n = (2n - 1)f_1, n = 1, 2, 3, \dots$ . Amplitude titranja čestice i tlaka su obrnute: ukoliko čestica titra po sinusnom zakonu tlak titra po kosinusnom. Najniža frekvencija klarineta je 147 Hz, a najviša 1865 Hz.

„Topli tonovi klarineta, grubi, ali i samtani, sjajni u visokim tonovima, ali bogati u chalumeau registrima, izazivaju ideju crvenosmeđeg, Van Dykeovog crvenog.“ (Lavignac, A.)

Svirale na lijevak su trube, a u svirale na jezičak još spadaju: *rog*, oboa, fagot i usna harmonika. Rog ima plemenit i topao zvuk. Mjedeni mu je cijev savijena u obliku puža.

„Rog je žut, sjajno bakrenožut... porodica trompeta, klariona i trombona predstavlja sve gradacije krimsnog-crvenog; pomiješane s rogovima daju narančasto.“ (Lavignac, A.)

*Oboa* je drveno puhačko glazbalo specifičnog zvuka koji je prodorniji od flaute te koji kao da dolazi kroz nos.

„Toliko srodna izražaju seoskih osjećaja, čini mi se jasno zelena i više sirovog obojenja.“ (Lavignac, A.)

*Fagot* je svirala s dvostrukim jezičkom i najveće je drveno puhačko glazbalo.

„Fagot, taman, tužan, bolan s plašljivim i neopažljivim tonom, svakako je tamnosmeđ, ali ne čiste boje, već nešto pomiješane sa sivom.“ (Lavignac, A.)

*Orgulje* se smatraju kraljicom instrumenata, što je i razumljivo jer se taj instrument stoljećima usavršavao. Osim toga imaju takav volumen zvuka da mogu konkurirati cijelom orkestru. Pritiskom tipke na orguljama otvara se ventil te u jednoj od svirala započinje strujati zrak preko ruba otvora u cijevi ili preko metalnog jezička. Ovi titraji se prenose na zračni stupac i tako nastaje zvuk. U sviralama različite duljine nastaju različiti tonovi. Orguljaš pomoću registracijskih tipki usmjerava zrak u određeni niz svirala i tako dobiva različite zvukove. Svaka svirala izvodi drugačiju notu. Takve orgulje nalazimo u crkvama.

### 8.3. Udaraljke

Postoje dvije podjele udaraljki:

- Podjela prema materijalu:

- a) Opnozvučni (membranofoni). Zvuk se proizvodi titranjem napete kože kao kod bubnja, tamburina.
- b) Metalozvučni (metalofoni). Titranje se proizvodi titranjem samog instrumenta. Instrument čini raznolik oblik metal: cijevi, pločice ili žice. U metalozvučne instrumente spadaju: zvono, gong, klavir, triangel, daire.
- c) Drvozvučni (ksilofoni). Kod drvozvučnih instrumenata treperi drvo različitog oblika: pločice, školjke ili štapovi. Ovdje ubrajamo: ksilofon, kastanjete i drveni doboš.

*Ksilofon* pripada udaraljka sa određenom visinom tona. Sastoji se od dva reda kromatski ugođenih drvenih pločica raspoređenih po uzoru na klavijaturu. Uudara se palicama s okruglim glavama od tvrdog drveta ili slonovače.

- Podjela prema visini tona:

- a) Instrumenti koji daju ton određene visine su: zvona, gong, ksilofon, vibrafon.
- b) Instrumenti koji daju tonove neodređene visine su: bubnjevi, tamburin, daire, kastanjete, triangel.

Najstarije udaraljke su dlanovi. Kad je ljudima dosadilo udarati dlan o dlan počeli su udarati u druge predmete te je tako došlo do razvoja udaračkih instrumenata.

*Ksilofon* pripada udaraljka sa određenom visinom tona. Sastoji se od dva reda kromatskih ugođenih drvenih pločica raspoređenih po uzoru na klavijaturu. Uudara se palicama sa okruglim glavama od tvrdog drva ili slonovače.

*Triangel* ili trokutić služi uglavnom kako bi visokim drvenim puhačima i trombama dao veći sjaj. Nema određenu tonsku visinu i što se rjeđe upotrebljava u orkestru to je efektivniji.

„Instrumenti na udaraljke, bubnjevi, bas-bubnjevi, čine velike rupe u masi tonova. Vrtlog bubnja je siv, triangel pak ne može biti drugačiji negoli srebren.“ (Lavignac, A.)

Zvono je glazbeni instrument. Zvona označavaju doba dana, pozivaju vjernike na molitvu, oglašavaju se i u drugim važnim događajima vezanim za život ljudi. Lijevanje zvona je tajna koju zvonoljevači prenose s jedne generacije na drugu. Neka od prvih zvona u Bosnu i Hercegovinu dopremljeni su iz ljevaonice obitelji Grassmayr iz Tirola u Austriji koja od 1599. godine lijeva zvona koja se danas nalaze na svim kontinentima. Peter i Johannes Grassmayr sa svojim timom i u suradnji sa sveučilištima i institutima kontinuirano vrše istraživanja u cilju poboljšanja kvalitete zvuka zvona. Crkvena zvona teže i po više tona dok se zvona za orkestre prave u obliku brončane zdjelice male težine jednostavne za transport.

#### 8.4. Elektrofoni

Zvuk se proizvodi pretvaranjem električne energije u zvučnu.

#### 9. Akustika prostora

Kada zvučni val padne na granicu između dvije sredine različitog akustičkog otpora od upadnog će nastati odbijeni i lomljeni val. Dokaz odbijanja zvuka je *odjek* ili *eho*. Odjek se neće čuti ukoliko je prepreka na udaljenosti manjoj od 17 m. Pošto zvučni osjećaj u našoj svijesti traje 1/10s od trenutka kad objektivno prestane, toliko je potrebno vremena da bi drugi osjećaj bio primljen. Zbog toga prepreka treba biti udaljena najmanje 17 m jer za 1/10s zvuk pređe dva puta tu udaljenost:  $d = v \cdot t = 340m/s \cdot 0,1s = 34m$

Ako je prepreka na udaljenosti manjoj od 17 m dolazi do miješanja zvuka što se naziva *jeka*.

##### 9.1. Akustičnost prostorije

Zvuk ima fiziološka i fizička svojstva. Pod fiziološkim ili subjektivnim svojstvima podrazumijevamo ono što čuje ljudsko uho, a fizička svojstva se odnose na zvučnu energiju koja postoji sa ili bez prisutnosti slušatelja. Za nas je važno ono što čuje ljudsko uho pa se konačni sud o akustici neke prostorije daje na temelju slušanja. U zatvorenom prostoru zvučni val udara o površine prije nego oslabi. Zvučno polje ovisi o geometriji prostora, položaju izvora, mjestu slušanja itd.

Kako bi dobili dobru akustiku u prostoriji potrebno je zadovoljiti slijedeće uvjete:

- U prostoriji ne smije biti buke
- Zvuk u prostoriji mora biti dovoljno glasan na svim mjestima
- U prostoriji ne smije biti jeka
- Glasnoća zvuka mora biti svugdje približno jednaka
- U prostoriji ne smije nastati neželjena rezonancija
- Odjek mora biti dovoljno malen kako bi se izbjeglo preklapanje uzastopnih zvukova u govoru i glazbi

Za akustičnost prostorije su važni:

##### 9.1.1. Volumen prostorije

Svakom izvoru zvuka odgovara određeni volumen prostorije do kojeg se može ići, a da pritom glasnoća ne postane premala. Poveća li se volumen prostorije, raste i unutarnja površina te prostorije pa je time i apsorpcija zvuka veća; uz jednaku emitiranu zvučnu energiju glasnoća je manja. Volumen koncertnih dvorana određuje se volumenom po slušatelju. Optimalni volumen je  $(7-8) m^3$ . Optimalni volumen koncertnih dvorana je od  $10\ 000 m^3$  do  $15\ 000 m^3$  koja može primiti 1 600 do 1 700 slušatelja. Za predavaonice volumen po osobi je  $(4-5) m^3$  a za kino dvorane  $(3-4) m^3$ .

##### 9.1.2. Oblik prostorije

Za akustičnost prostorije je važan oblik o čemu se mora voditi računa prilikom projektiranja. Važno je da zvuk dolazi do slušatelja što kraćim putem. Kako bi slušatelji dobro čuli zvuk moraju se nalaziti unutar kuta od  $\pm 45^\circ$  ispred izvora. Nepovoljan oblik prostorije je prikazan na slici 10a., a povoljan oblik prostorije je trapezast ili lepezast (Slika 10b).

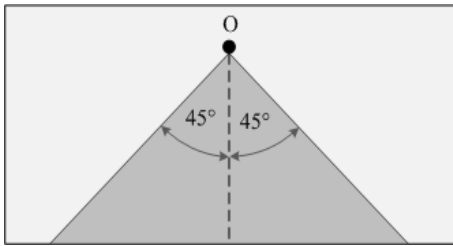
### 9.1.3. Odjek

Zvuk se na određenom mjestu sastoji od direktnog i reflektiranog. Direktni zvuk je onaj koji se nije odbio od neke površine. Zbroj svih reflektiranih zvukova zove se reverberacijsko zvučno polje. Nekada se u hodnicima i praznim sobama može čuti zvuk i poslije prestanka emisije zvučnog izvora. Ova pojava naziva se reverberacija<sup>9</sup>. Vrijeme reverberacije predstavlja vrijeme za koje jačina zvuka opadne na milijunti dio i više se ne čuje, što ovisi o stupnju apsorpcije zidova i predmeta. U velikim dvoranama velika reverberacija izaziva nerazumljivost govora, lošu reprodukciju glazbe itd., tako da je generalne operne i koncertne probe potrebno izvoditi pred punom dvoranom.

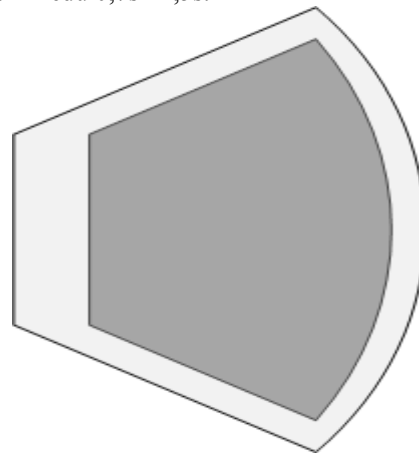
Temelje akustike prostora i proučavanje reverberacije postavio je američki fizičar W. C. Sabine<sup>10</sup> koji je 1895. godine započeo svoja istraživanja na Harvardskom sveučilištu gdje je pokušao popraviti lošu akustiku u velikoj sveučilišnoj dvorani. Nakon niza eksperimenata Sabine je zaključio da je uzrok loše akustike dugotrajno prigušivanje zvučne energije, što se događa tek nakon mnogo refleksija i pri čemu se svaki puta dio energije apsorbira. Nerazumljivost govora je posljedica predugog odjeka. Služeći se sredstvima koja su mu bila dostupna izveo je brojčanu formulu za vrijeme reverberacije koja i danas vrijedi:

$$t_R = \frac{0,161 \cdot V}{A}$$

gdje je  $t_R$  - vrijeme u sekundama,  $A$  - ukupna apsorpcijska površina u  $m^2$  a  $V$  je volumen prostora. Za čovjeka je najpogodnije vrijeme reverberacije u namještenim prostorima između 0,7s i 1,5s.



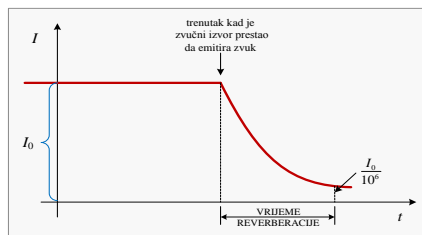
Slika 10a. Nepovoljan oblik dvorane



Slika 10b. Povoljan oblik dvorane

Reverberacija ne postoji na otvorenom prostoru i u 'gluhim sobama' čiji su zidovi obloženi vatnom ili sličnim materijalom koji potpuno apsorbira zvuk. Boravak u ovakvim prostorijama je psihički neizdržljiv nakon kratkog vremena. Najtiše mjesto na svijetu je Orfild laboratorija u Mineapolisu gdje se astronauti pripremaju za boravak u Svemiru. Maksimalni boravak u gluhoj sobi je 45 minuta nakon čega nastaju halucinacije jer sam čovjek postaje izvor zvuka te čuje razne zvukove iz svog organizma ([www.eznanost.com/tehnologija](http://www.eznanost.com/tehnologija)).

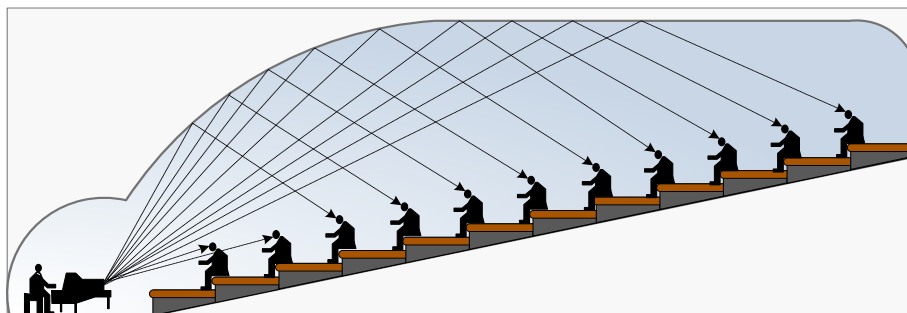
Zbog odbijanja zvuka, koncertne dvorane moraju biti naročito građene (Slika 12). Svi slušatelji moraju čuti 'dosta' zvuka, a refleksijom od stropa postiže se da i slušatelji u zdanjem redu dobro čuju zvuk. Svod dvorane je zaobljen, sjedala su smještena amfiteatralno, a orkestar je smješten u naročitoj školjki koja ima oblik paraboličnog zrcala. (Kruz 1972: 199).



Slika 11. Vrijeme reverberacije

<sup>9</sup> Reverberatio – preostalo zvučanje.

<sup>10</sup> Wallace Clement Sabine (1868-1919), američki fizičar koji je osnovao polje arhitektonske akustike.



Slika 12. Pogodan oblik koncertne dvorane

## 9.2. Apsorpcijski materijali

Zvučna izolacija je svojstvo građevinske konstrukcije da u što većoj mjeri spriječi prenošenje zvučne energije iz jednog prostora u drugi. Zvučna izolacija se dijeli na:

- zvučnu izolaciju od udarne buke: prenosi se konstrukcijom ili krutim medijem.
- zvučnu izolaciju od prostorne buke: prenosi se zrakom putem zračnih valova.

Svi predmeti u nekoj prostoriji apsorbiraju zvuk. Kad se govori o apsorpcijskim materijalima misli se na one kojima je zadatak da svojim akustičkim svojstvima proizvedu kontroliranu apsorpciju. Svrha akustičnih materijala je da skrate vrijeme odjeka, otklone pojavu jeke i priguše buku.

U graditeljskoj akustici susreću se tri vrste apsorpcijskih materijala i elemenata:

### 9.2.1 Porozni materijali

Tipični porozni materijali su tekstilni produkti od vune, pamuka i svile, biljnih niti, mineralna vuna, strugotine od drveta, staklena vuna itd. U njima se zvuk apsorbira tako što potiče zrak na titranje pa se trenjem zvučna energija pretvara u toplinu.

### 9.2.2. Membranski apsorberi

Membranski apsorberi se sastoje od rešetke preko koje se pričvrsti tanka ploča ili membrana od drveta, ljepenke, kože ili sl. Apsorpcija nastaje titranjem ploče na što se troši zvučna energija.

### 9.2.2. Rezonatorski apsorberi

Rezonatorski apsorberi su akustički rezonatori unutar kojih titra zrak i trenjem se gubi energija. Također, može postojati i dodatno prigušenje postavljanjem poroznog materijala u rezonator.

## 10. Zaključak

Glazbena umjetnost je utemeljena na fizikalnim zakonima koji su ugrađeni u svaki instrument a također glazbeni tonovi izazivaju čulnu senzaciju koju izučava akustika. Znanstveno zanimanje za zvučne pojave vezano je za glazbu i glazbene instrumente. Glazba je stara koliko i čovjek a korijeni su u religijskim ritualima koji potječu iz predantičkog doba. Zvukovi mogu biti ugodni i neugodni što ovisi o načinu titranja izvora. Živimo uronjeni u svijetu zvukova koji nas prate kroz cijeli život te nam omogućuju komunikaciju, upozoravaju nas na opasnost, služe nam za prijenos informacija te nas kroz glazbu nadahnjuju i rastužuju. Buka i šumovi narušavaju čovjekovu egzistenciju ali život u svijetu tišine ne bi bio moguć. Izvori glazbenih tonova su pravilna titranja različitih izvora. Kao što se pravilne zvukovne vibracije sintetiziraju u senzaciju i psihički doživljaj tona, tako se sintetiziraju i sami tonovi u veće ili manje cjeline, pa u cjelinu cijelog glazbenog djela. Na fizičkom planu ton je u biti pojava, pojava kao fizički fenomen, odnosno temelj na kojem glazba gradi vlastiti umjetnički svijet. Pjesma i glazba su od najranijih vremena zadovoljavali čovjekovu potrebu za nečim što nadilazi голу egzistenciju. Nastali su prije poznavanja fizikalnih zakona na kojima se temelje. Umjetnost je starija od znanosti ali razvoj znanosti doveo je do razvoja civilizacije, a time i glazbe koja je reproduktivna umjetnost u vremenu. Za kvalitetan glazbeni doživljaj nije dovoljan samo dobar izvor nego i dobra akustika. Neko je rekao da zvuk ništa ne može popraviti koliko loša akustika pokvariti. Za dobru akustiku su važni položaj izvora zvuka, položaj slušatelja, volumen i oblik prostora kao i materijali kojima je prostor obložen o čemu se često ne vodi računa i nedovoljno zna.



## Literatura

- Brkić 2001: S. Brkić, *Valovi zvuka – predavanja (interna skripta)*. FPMOZ. Studij fizike
- Dearling 2007: R. Dearling, *Enciklopedija klasične glazbe i glazbala – Neobična i stara glazbala*. Zagreb: Znanje
- Dearling 2007: R. Dearling, *Enciklopedija klasične glazbe i glazbala – Od orgulja do gitare*. Zagreb: Znanje
- Despić 1996: D. Despić, *Muzički instrumenti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Despot 1966: N. Despot, *Svjetlo i sjena*. Zagreb: Tehnička knjiga
- Kulišić 2004: P. Kulišić, V. Henč-Bartolić, *Valovi i optika*. Zagreb: Školska knjiga
- Kruz 1972: V. Kruz, *Tehnička fizika*. Zagreb: Školska knjiga
- Odak 1997: K. Odak, *Poznavanje glazbenih instrumenata*. Zagreb: Školska knjiga
- Završki 1995: J. Završki, *Teorija glazbe – osnove*. Zagreb: Hrvatski pedagoški-književni zbor

## Internet

- [www.fer.unizg.hr/akustika\\_glazbenih\\_instrumenata](http://www.fer.unizg.hr/akustika_glazbenih_instrumenata)
- [www.unios.hr\\_akustika](http://www.unios.hr_akustika)
- [www.eznanost.com/tehnologija](http://www.eznanost.com/tehnologija)
- [www.akademijaumetnosti.edu.rs\\_akustika\\_prostorija](http://www.akademijaumetnosti.edu.rs_akustika_prostorija)
- [www.blic.rs/kultura/vesti/](http://www.blic.rs/kultura/vesti/)
- [www.grassmayr.at](http://www.grassmayr.at)
- <http://telekomunikacija.etf.bg.akustika>
- <http://metro-portal.hr/znanstvenici-otkrili-savrsenu-melodiju-za-opustanje/64454>
- [www.eznanost.com/tehnologija/napravljena-gluha-soba](http://www.eznanost.com/tehnologija/napravljena-gluha-soba)

Slavica Brkić

Lidija Vladić-Mandarić

## ACOUSTICS OF MUSIC

### *Summary*

Acoustics is the science about the sound. History of acoustics takes us back to the ancient time. Scientific interest for the sound is connected to music and musical instruments. Music is the oldest creative discipline that is using sound to express itself. The first musical instruments were created on experience without previous knowledge of laws in physics. Humankind development brings the development in science and the first law in physics is related to the length of the string and the height of the sound. In the ancient time acoustics was the scientific discipline while at present acoustics is both, art and science. The basic sound spreading laws were known in ancient time and we still have amphitheatres and temples where the concerts are performed even today. Musical instruments are divided depending on the way the sound is made on them into string, wind and percussion. String instruments are further grouped by difference in what causes the string to vibrate into plucking, bowing and percussion string instruments. To have a good acoustics the high quality musical instrument itself is not enough and acoustics of the space that depends on the shape, volume as well as the material used to build and insulate the room is also needed. Reverberation is the effect when we are able to hear the sound in the room even after sound source has stopped. To avoid echo and noise reverberation needs to be in between 0,7 and 1,5 seconds and that is the time needed for sound level to drop for 60dB. Art has existed before the science, but scientific development is enabling further development of art.

**Key words:** acoustics of music, musical instruments, acoustics of space, reverberance

## SOME ASPECTS OF MUSICAL ANALYSIS TERMINOLOGY IN ENGLISH AND SERBIAN

**Abstract:** The paper will discuss some issues and problems related to the terminology which is typically used in various aspects of musical analysis done in the English and Serbian language. At the same time, it will cover some differences in approach to the analysis and its final results which emerge from the issues. Before that, at the very beginning of the paper, in its introductory chapters, some key issues will be discussed and explained regarding translation and terminology.

**Key words:** musical analysis, terminology, English, Serbian

### 1. *Scientific and Technical Translation*

Throughout the literature on translation, in references to technical translation the expressions scientific and technical translation can often be seen, where authors treat the terms almost as the same. However, scientific and technical translation are not the same and as such, cannot be compared equally. Regardless the obvious connection between the two, i.e. they both deal with information based, to varying degrees, on the work of scientists, scientific translation is quite distinct from technical translation. Certainly, they both contain specialised terminology and, on the surface, deal with complicated scientific subject matter (to an extent) but it is all too easy to overestimate these apparent similarities at the expense of other, more compelling, differences (Byrne 2006: 7)

One of the easiest ways of disambiguating the matter is to look at the words themselves: scientific and technical. Scientific relates to science observation and experiment, critically tested, systematised and brought under general principles. Technical relates to technology as the application of scientific knowledge for practical purposes. Thus it can be said that scientific translation relates to pure science, while technical translation relates to how scientific knowledge is actually put to practical use.

Scientific texts are conceptually more difficult and more abstract than other types of text. However, they include more standardised terms which are easier to look up and they are likely to be better written than texts on other levels. Technology-based texts are more concrete, contain less information in more space, being more colloquial and featuring concepts which are easier to understand. In addition to this, there are products and processes in the external world which can be referred to. In other words, technical texts can rely on world or background knowledge to a greater extent. (Byrne 2006: 10)

Although music is an art, and thus, strictly observing, does not belong to „science“, everything that has been said about scientific texts can be equally applied to texts on different aspects of music, musical analysis etc.

As a communicative service or act, translation inevitably involves people. At the most basic level, it can be said that it involves the author, the translator and the reader. This is the standard way of examining the translation process. However, if the practical circumstances surrounding the production of multilingual documentation (text documents) for different purposes are examined, a number of other parties can be proposed. One of such proposals (Byrne 2006: 12-15) defines and explains (describes) the following categories: Document Initiator; Writer/Text Producer; Translation Initiator; Translator; User.

The Document Initiator is the person or entity responsible for the production of the original source language document.

The Writer either receives a detailed brief from the Document Initiator or develops a document specification on the basis of interviews with the Document Initiator and/or the Writer's own expertise.

The Translation Initiator is the person or entity responsible for starting the translation process.

Translators can be either staff (working for the Document/Translation Initiator), in-house (working in-house for an agency or vendor) or freelance and they are responsible for producing a foreign language version of the original document.

Finally, it is the User who is the decisive factor in the production of a target text. Where technical documents are translated, there are two sets of users: the source language user and the target language user. The user is the real reason the original document was produced in the first place and subsequently translated.

### 2. *Terminology*

When texts in a specific field are originally written in a certain language, there is no direct translation, but it is still important to make the information (message) related to the specific field understandable to the “users” of other languages and corresponding to the terminology of the field. Terminology is the set of special words

belonging to a science, an art, an author, or a social entity (Pavel & Nolet 2001: xvii). The presence of terminology is what distinguishes a language of the specific field (i.e. a specialized knowledge) from general language.

General language is that used in daily life, while a specialized language is used to facilitate unambiguous communication in a particular area of knowledge, based on a vocabulary and language usage specific to that area (Pavel & Nolet 2001: xvii),

In the simultaneous observation of a specific field of knowledge in two different languages, as well as in doing a translation from one language to the other, it is important to find appropriate terms in both languages in order to convey the meaning.

In doing so, there are three possible types of errors which may occur (Dunne 2007: 32-33):

- incorrect terminology (e.g. when the wrong terms are used for designating a given concept);
- inconsistent terminology (e.g. when different terms are used to refer to the same concept); and
- ambiguous terminology (e.g. when one and the same term is used for designating more than one concept).

Of course, to have an “adequate” specialized language containing the terminology which will or may enable a fluent exchange of information between (or among) different languages, all three types of errors have to be avoided.

### 3. Terminology of Music and Musical Analysis in English and Serbian

The English language has definitely turned into the communication standard of the world during the globalization process that took place during the second half of the twentieth century and later, as a language necessary for performing everyday jobs, assignments and duties. For all the persons connected with various branches of technology, science and art, through their education, job or private life, the situation is even more serious, because it is truly necessary for them to possess certain knowledge of English, both to understand the terminology and to keep in touch with technical and professional literature, establish different kinds of international cooperation and present the works and achievements to a wider scientific environment on a global level. The Internet should be added to that, as the global information and communication service available to everyone, which is, in spite of the localization which has been performed thoroughly in recent years, still a creation initially made in the English language and, as such, it offers a dominant number of information in that language. Because of everything that has been mentioned, it is a logical thing (consequence) that the publications and texts on music written in the English language are probably the most dominant ones in the world of today, although there are still numerous publications written in Russian, German, Italian and French as well.

On the other hand, there is also a respectable number of publications which appear (or appeared) in the Serbian and/or (former) Serbo-Croatian language, covering various aspects of music.

It can be said that the music terminology in both languages has been established clearly and with a great degree of corresponding terms in both languages sharing the same meaning. As a confirmation to that, it can be noticed that the terminology has largely entered into “regular” bilingual dictionaries of general language. However, there are some specific dictionaries of music terminology as well, such as Branko Vukičević’s *Muzički leksikon* (2006) or Vlastimir Peričić’s *Višejezični rečnik muzičkih termina* (2008), which are comprehensive, well-formed and cover most of the relevant “areas” of music, including musical analysis. Musical analysis is the attempt to answer the question how music works. The method used to answer the question, and exactly what is meant by the question, differs from analyst to analyst, and according to the purpose of the analysis. There are numerous types of musical analysis, as well as the approaches to it, but the focus of this paper will be on two of them: harmonic and formal, dealing, as such, with the specific terminologies of Harmony, Counterpoint and Music Forms.

As it has already been mentioned, there is a great deal of terms related to musical analysis in English and Serbian which completely match in terms of their meanings and contextual use. As such, they are clearly understandable and translatable for the users of both languages. Some of the terms are shown in the table which follows (Table 1).

English	Serbian	English	Serbian
chord	<i>akord</i>	harmony	<i>harmonija</i>
triad	<i>trozvuk</i>	counterpoint	<i>kontrapunkt</i>
consonance	<i>konsonanca</i>	key tonality	<i>tonalitet</i>
dissonance	<i>disonanca</i>	major	<i>dur</i>
parallel motion	<i>paraleno kretanje</i>	minor	<i>mol</i>
contrary motion	<i>suprotno kretanje</i>	tonic	<i>tonika</i>
modulation	<i>modulacija</i>	subdominant	<i>subdominanta</i>

diatonic	<i>dijatonski</i>	dominant	<i>dominanta</i>
chromatic	<i>hromatski</i>	cadence	<i>kadenca</i>
enharmonic	<i>enharmonski</i>	neighbouring chords	<i>susjedni akordi</i>
imitation	<i>imitacija</i>	progression	<i>niz</i>
motif	<i>motiv</i>	sonata	<i>sonata</i>
sentence	<i>rečenica</i>	sonata form	<i>sonatni oblik</i>
period	<i>period</i>	rondo	<i>rondo</i>
passage	<i>pasaž</i>	variations	<i>varijacije</i>
bridge	<i>most</i>	suite	<i>svita</i>
transition	<i>prelaz</i>	exposition enunciation	<i>ekspozicija</i>
introduction	<i>uvod</i>	development	<i>razvojni dio</i>
coda	<i>koda</i>	recapitulation	<i>repriza</i>
binary form	<i>dvodijelna pjesma</i>	fugue	<i>fuga</i>
ternary form	<i>trodijelna pjesma</i>	movement	<i>stav</i>
internal extension	<i>unutrašnje proširenje</i>	theme	<i>tema</i>
fragmentary structural unit	<i>fragmentarna struktura</i>	external extension	<i>spoljašnje proširenje</i>
bar measure	<i>takt</i>	two-bar unit	<i>dvotakt</i>

**Table 1: Some musical analysis terms in English and their Serbian translations**

However, there are a few terms (expressions) with the meaning(s) in English which are (partly or completely) different from the ones in Serbian, besides their translation. Among such terms, the three most important (and the most frequent) are: figure, passage, section and phrase (Table 2).

English	Serbian Translation	Serbian Meaning
figure	<i>figura</i>	motiv figura
passage	<i>pasaž</i>	odsjek rečenica fragmentarna struktura pasaž
section	<i>odsjek</i>	dio cjelina odsjek
phrase	<i>fraza</i>	dvotakt rečenica fraza

**Table 2: Some musical analysis terms in English with a few possible Serbian translations**

A musical figure or figuration is the shortest idea in music; a short succession of notes, often recurring. It may have melodic pitch, harmonic progression and rhythm (duration). The Grove's Dictionary<sup>1</sup> defines the figure as “the exact counterpart of the German 'motiv' and the French 'motif'”: it produces a “single complete and distinct impression”. In that sense, it is similar or identical to what “motiv” is in Serbian literature on music. To Scruton, however, “(a) figure is distinguished from a motif in that a figure is background while a motif is foreground: A figure resembles a moulding in architecture: it is 'open at both ends', so as to be endlessly repeatable. In hearing a phrase as a figure, rather than a motif, we are at the same time placing it in the background, even if it is...strong and melodious.” (Scruton 1997: 61). This meaning corresponds to Serbian terms “figura” or “figuracija”.

In “practical” realisation of music, however, it is possible for something originally presented or heard as a motif to become a figure that accompanies another melody. It is perhaps best to view a figure as a motif when it has special importance in a piece. According to (White 1976: 31-34), motives are, “significant in the structure of

<sup>1</sup> As found at: [http://en.wikipedia.org/wiki/Figure\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Figure_%28music%29).

the work,” while figures or figurations are not and, “may often occur in accompaniment passages or in transitional or connective material designed to link two sections together,” with the former being more common.

Here are some examples for different uses of the term “figure” in literature. Whether something will be translated as “figura” or “motiv” is relative and largely depends on what is actually happening in the analysed score. The examples to be given here and in the paragraphs to follow have been taken from W. Caplin’s study *Classical form* (1998).

- figure = motiv

As in the sonata example, the fragmented units of the quartet lead directly into a cadential *figure* to close the theme. (Caplin 1998: 12)

The antecedent phrase is expanded to five measures by an interpolated rising eight-note idea entering in the second half of measure 2. (The consequent phrase is similarly expanded.) This brief *figure* seems entirely unrelated to its preceding basic idea, yet it also does not belong to the contrasting idea (despite some obvious motivic connections). (Caplin 1998: 55)

The second part signals the imminent return of the main theme by reintroducing the sixteenth-note triplet *figure* (motive “b”) from the opening basic idea. (Caplin 1998: 147)

- figure = figura

The following two measures see the root of this dominant, C, repeated as a dotted-rhythm *figure* within a poco ritardando. (Caplin 1998: 81)

The ideas are brought in one-measure units; the prolonged tonic is placed in the less stable first-inversion position alternating with V; and the triplets maintain the same rhythmic *figures* introduced in the second part of the standing on the dominant. (Caplin 1998: 117)

Traditional definition describes a passage as a musical idea that may or may not be complete or independent. However, there are many different uses/meanings of the term in literature, so that, although it is basically translated as “pasaž” in Serbian, it can also be interpreted as: “odsjek”, “rečenica” or “fragmentarna struktura”. Correct interpretation (translation) largely depends on what is seen in the scores presented with the textual analysis. Here are some examples.

- passage = odsjek

In a number of cases, I have broken up a relatively long musical *passage* into individual examples, so that the music may be located near its discussion. (Caplin 1998: ix)

In such cases, one can present the range of options and identify which individual characteristics of the musical *passage* conform to, and depart from, the definitions of established formal conventions. (Caplin 1998: 4)

This *passage* of music can be said to have a cadential function because it creates the requisite conditions for thematic closure by means of specific harmonic, melodic, and phrase-structural devices. (Caplin 1998: 43)

- passage = rečenica

Example 1.1, the main theme from the first movement of Beethoven's Piano Sonata in F Minor, Op. 2/1, presents perhaps the most archetypal manifestation of the sentence form in the entire classical repertory. Indeed, this *passage* was used by Arnold Schoenberg (the virtual discoverer of the sentence as a distinct theme-type) for his initial example of the form, and his student Erwin Ratz followed suit in the introductory chapter of his treatise. (Caplin 1998: 9)

If we focus exclusively on the disposition of its melodic-motivic content, we might be tempted to recognize a sentence form (i.e., a two-measure idea that is repeated and subsequently fragmented). Such a view, however, ignores the fundamental harmonic and cadential organization of the *passage* and thus misinterprets its form-functional behavior. (Caplin 1998: 14)

- passage = fragmentarna struktura

In the simplest case, the B section consists entirely of a standing on the dominant, a *passage* supported exclusively by a dominant prolongation. (Caplin 1998: 13)

Following the authentic cadence in measure 41 comes a section made up of three short codettas (mm. 42-48). In traditional theories of sonata form, such a *passage* is often termed a “closing theme” or even a “cadence theme.” (Caplin 1998: 20)

The *passage* concludes with a single, short codetta built over a tonic pedal (and including a neighboring subdominant). (Caplin 1998: 16)

- passage = pasaž

At this point, too, the melodic and rhythmic material changes when motive “x” gives way to a long, descending scale *passage*. (Caplin 1998: 19)

Section in music is defined as “a complete, but not independent musical idea” (Bye 1993: 51) or as a “general term for grouping structure (e.g., the closing section of a subordinate theme, the development section of a sonata) (Caplin 1998: 257). As such, its basic corresponding translation/meaning in Serbian is “odsjek”. However, it sometimes can be interpreted as “dio” (*part*), “cjelina” (*unit*) or “grupa” (*group*) as well. That will be demonstrated in the following examples, with the (possible) translation suggestions left open, to be selected on the basis of analytical practice and an insight into accompanying sheet notes (scores).

If asked, they would probably respond that form concerns itself with how the various parts of a composition are arranged and ordered; how standard patterns of repeated material appear in works; how different *sections* of a work are organized into themes; and how the themes themselves break down into smaller phrases and motives. (Caplin 1998: 9)

For example, a given four-measure group may stand as an “antecedent” phrase in relation to a following “consequent”; an eight-measure group may serve as the “main theme” of a minuet; or a seventy-three-measure group may function as the “development *section*” in a sonata. (Caplin 1998: 9)

Thus, the initial *section* is termed an exposition; the later return of that *section*, a recapitulation; and the *section* that stands between these two, a contrasting middle. (Caplin 1998: 13)

It is easy to understand why Beethoven does not simply restate the entire period of the A *section*, for the music that he has eliminated is structurally superfluous. (Caplin 1998: 15)

The transition, shown in example 1.7, begins in measure 9 and stretches to measure 20. The *section* begins with a restatement of the main theme's basic idea in the lower voice. (Caplin 1998: 17)

Following the authentic cadence in measure 41 comes a *section* made up of three short codettas (mm. 42-48). (Caplin 1998: 20)

Finally, the musical phrase is a term which has been given a few (sometimes partly or completely imprecise) definitions by both by English and Serbian speaking authors, which, consequently, give it a few meanings, being, generally, interpreted in different ways in the two mentioned languages. Thus there is a statement that “(a)lthough the phrase is a basic unit of music, it almost eludes precise definition. Writers of music seem to agree only that the phrase (1) exhibits some degree of completeness, and (2) comes to a point of relative repose (Green 1979: 6). In such a way, there is a definition of approximated in the following terms: “A phrase is the shortest passage of music which, having reached a point of relative repose, has expressed a more or less complete musical thought” (Green 1979: 7). John D. White defines a phrase as “the smallest musical unit which conveys a more or less complete musical thought”. He also states that “(p)hrases vary in length and are terminated at a point of full or partial repose, which is called a cadence” (White 1976: 34). Another definition states that a phrase is “(m)inimally, a four-measure unit, often, but not necessarily, containing two ideas” (Caplin 1998: 256). The website musictheory.net gives a more general definition of a phrase, saying that “(a) phrase is a series of notes that sound complete even when played apart from the main song”. Finally, the article on musical phrase on Wikipedia<sup>2</sup> combines the two definition given by the *Larousse Encyclopedia* (1958) and the *New Grove* (1990), both found in Nattiez 1990, and states that “(a) musical phrase is a unit of musical meter that has a complete musical sense of its own, built from figures, motifs, and cells and combining to form melodies, periods and larger sections; or the length in which a singer or instrumentalist can play in one breath”.

In Serbian literature, however, there are a bit different definitions and interpretations of the corresponding translated term “fraz”. Thus Skovran and Peričić state: “The smallest thematic (rhythmic-melodic) unit is a motif,

---

<sup>2</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase_(music))

and the smallest metric formal unit – the group of two bars, called a two-bar unit (some theorists call it a phrase)<sup>3</sup>” (Skovran & Peričić 1991: 34). However, they further describe the way in which they use the term in their study: “We will be using the term “phrase” in its more general meaning: that is a shorter section experienced as a meaningful unit presented “in a single breath”, regardless of it being a one-bar motif or, say, an eight-bar sentence”<sup>4</sup> (Skovran & Peričić 1991: 34). Similar identification of a phrase and a two-bar unit can be found in (Plavša (ed.) 1972: 128-129). Another, partly similar definition of the phrase is given by Zoran Božanić, where “a phrase presents the smallest meaningful unit or, in other words, **a syntactic element of musical flow, relatively independent, which contains a motif or a set of motifs, and by the rule it does not cross the boundary of a sentence**”<sup>5</sup> (Božanić 2007: 5). In the same text, Božanić notices that there are certain specificities related to different modalities of the term “musical phrase” which may lead to differences and ambiguities.

Namely, the expression musical phrase is used both in the sphere of performance art and in the field of science on music forms. at the Italian, English and French speaking area the term is often used to denote a musical sentence, or even some bigger structural formations, while in the German literature on music theory it is also used as a synonym for the smallest metric-formal unit. Contrary to such understanding, in their papers dedicated to the music form analysis, some theorists think that a phrase contains of one or more motifs, not discussing its identification with any formal units such as a two-bar unit or a sentence.<sup>6</sup> (Božanić 2007: 5)

Observing the musical phrase and the specificities of its application exclusively from the aspect of performance, Božanić notices that “(a) phrase stands out by its melodic, harmonic, rhythmic or facture means, and it differs from a sentence and a period with a smaller degree of completeness. (...) In particular cases a phrase may correspond to a sentence structurally, i.e. the sentence presents a monolithic creation which cannot be divided into phrases. Thus we come to a synthetic structural phenomenon which can be named as a **phrase/sentence**”<sup>7</sup> (Božanić 2007: 6-7).

Popović also writes in the similar way, talking about musical sentence/phrase in the introductory chapter of his study *Music Form or Meaning in Music*:

In the majority of cases, both in theory and in practice, there is a pronounced misunderstanding, due to the imprecise definition of the term used to indicate the concept of the basic unit of musical syntax. It is for this reason that the usage of the corresponding terms for its notional meaning must be clarified at the very beginning of a treatise on musical form and musical language. Both our educational practice - on all levels - and textbooks, favor the domestic term musical sentence (“muzička rečenica”). Outside of these limits, in the global practice of musicians, the same idea is specified by a foreign term musical phrase. Further in the course of this book the idea of the musical sentence/phrase will be elucidated, and ipso facto, there will be discussions as to the most suitable term for denoting the basic unit of musical syntax. Notwithstanding the fact that the term “phrase”, as used by a considerable number of musicians, may seem obscure and controversial, the two terms will always be used in conjunction: the term “musical sentence” (the term that the author of this book used during the many years of his pedagogical practice), will be accompanied by the term “musical phrase” as its synonym. At any rate, the parallelism of this kind is desirable and useful as it contributes to the internationalization and standardization of scientific and artistic terminology. (Popović 1998: 15)

However, Caplin makes a clear distinction between a sentence and a phrase, defining the sentence “as an eight-measure theme built out of two four-measure phrases” (Caplin 1998: 35), what, on the other hand, corresponds to

---

<sup>3</sup> Najmanja tematska (ritmičko-melodijska) celina je motiv, a najmanja metričko-formalna celina - grupa od dva takta, zvana dvotakt (neki teoretičari je nazivaju fraza). (English translation of all excerpts used in this paper which are originally written in Serbian has been made by Darko Kovačević.)

<sup>4</sup> Mi ćemo termin „faza” upotrebljavati u njegovom opštijem značenju: to je kraći odsek koji se oseća kao smisaona celina izložena „u jednom dahu”, bez obzira da li je reč o jednotaktnom motivu ili, recimo, osmotaktnoj rečenici.

<sup>5</sup> fraza predstavlja najmanju smisaonu celinu ili, drugim rečima, **sintaksički element muzičkog toka, relativno samostalan, koji u sebi sadrži motiv ili skup motiva, a po pravilu ne prelazi granicu rečenice.**

<sup>6</sup> Naime, izraz muzička fraza se koristi kako u sferi izvodačke umetnosti tako i u oblasti nauke o muzičkim oblicima. Na italijanskom, engleskom i francuskom govornom području ovaj pojam se često upotrebljava za označavanje muzičke rečenice, pa čak i nekih većih strukturnih formacija, dok je u nemačkoj muzikoteorijskoj literaturi u opticaju i kao sinonim za najmanju metričko-formalnu celinu. Nasuprot takvim shvatanjima, pojedini teoretičari, u svojim radovima posvećenim analizi muzičkog oblika, smatraju da frazu sačinjavaju jedan ili više motiva, ne razmatrajući njeno poistovećivanje sa bilo kakvim formalnim celinama tipa dvotakta ili rečenice.

<sup>7</sup> Fraza se izdvaja melodijskim, harmonskim, ritmičkim ili fakturnim sredstvima, a razlikuje se od rečenice i perioda manjim stepenom završenosti. (...) U pojedinim slučajevima fraza može strukturno da odgovara rečenici, odnosno rečenica predstavlja monolitnu, na fraze nedeljivu tvorevinu. Tako dolazimo do sintetičke strukturne pojave koju možemo nazvati **faza/rečenica**.

the Serbian term “velika muzička rečenica” (*big musical sentence*) (Plavša (ed.) 1972: 128-129); (Skovran & Peričić 1991: 38).

Here are some examples from literature in which the term phrase can practically be interpreted in both ways (as “frazza” and “rečenica”), depending on the analytical practice to be implemented.

At other times, several consecutive groups may express the same formal function, such as when a number of distinct *phrases* with highly contrasting melodic-motivic material are supported by one expanded cadential progression. (Caplin 1998: 4)

And this *phrase* alone fulfills the two primary conditions of recapitulation function — opening with the basic idea from the A section and closing with a perfect authentic cadence in the home key. (Caplin 1998: 15)

The notion of form as “durational proportions” is not explored except to the extent that relatively symmetrical *phrase* groupings (4 + 4, 8 + 8) are contrasted with asymmetrical ones as more or less appropriate to certain formal situations. (Caplin 1998: 5)

Thus we speak of a two measure idea grouping with another two-measure idea to form a four-measure *phrase*, which in turn may group with another phrase of the same length to form an eight measure theme, and so on. (Caplin 1998: 9)

In particular, the presence of a half cadence at the end of a four-measure *phrase* suggests an antecedent function. (Caplin 1998: 14)

The melodic material is unified through the use of motives derived exclusively from the basic idea, and the grouping of this material into two four measure *phrases* is highly symmetrical. (Caplin 1998: 17)

But Beethoven then extends the *phrase* by five more measures of fragmented material (mm. 28-32) and thereby significantly loosens the functional expression of the *phrase*. (Caplin 1998: 20)

#### 4. *Terminology of Music Analysis in English and Serbian at a Discourse Level*

In this chapter, three analyses of the same part of piece of music (exposition of the 1<sup>st</sup> movement of Beethoven’s Sonata No. 8 op. 13 (“Pathétique”)) will be presented, two originally written in English (one from a book on the analysis of Beethoven’s sonatas and the other from the Internet) and one translated from English into Serbian, and then the terminology which appears in them will be discussed, together with the communicative function of the three analyses observed as discourses.

##### - Analysis 1: Harding

-

A. This is the first of the Sonatas (taking them in the order in which they appeared) with an introduction. The 1<sup>st</sup> bar phrase is the groundwork upon which the whole of the introduction is written.

It very modulatory in character, ending on the chord of the dominant minor 9<sup>th</sup>.

B. Rhythmically the 1<sup>st</sup> subject ends at the end of bar 8. The first 4 bars are constructed upon tonic pedal point.

C. The connecting episode begins with a repetition of the 1<sup>st</sup> subject ending upon the dominant, bars 9-17, followed by a passage in C minor, also ending upon the dominant, bars 17-21, repeated, bars 21-25. Three passages founded upon the 1<sup>st</sup> subject, bars 25- 27 (key of G), 28-31 (key of Ab), and 32-35 (key of Bb), and 6 bars, 35-40, principally composed of a repetition of the first cadence, on pedal point (the time being augmented), lead to the appearance of the 2<sup>nd</sup> subject.

D. The 2<sup>nd</sup> subject begins in Eb minor instead of in Eb major. It is divided into 3 parts: - 1<sup>st</sup> part, bars 41-79 (beginning in Eb minor); 2<sup>nd</sup> part, bars 79-103 (in Eb major); 3<sup>rd</sup> part, bars 103-111 (in Eb major),

F. The Coda contains a portion of the 1<sup>st</sup> subject in Eb major, it ends on the 1<sup>st</sup> inversion of the dominant 7<sup>th</sup> of G minor, bar 124. (Harding 1901: 16-17)

**Key terms:** 1<sup>st</sup> subject, 2<sup>nd</sup> subject, bar, cadence, development, dominant, enunciation, episode, introduction, inversion, major, minor, modulatory, movement, original key, part, passage, pedal point, phrase, recapitulation, repeat, repetition, sonata form, tonic.

##### - Analysis 2: Lemmon

Beethoven’s 8<sup>th</sup> piano sonata fits the classical form of the sonata with a few twists thrown in, mainly the introduction material and its reoccurrences before the development and coda. A classical sonata has



two main themes that make up the exposition, a development where the main material is placed in different settings and then a recap of the main themes.

The introduction material is the entire grave section, going from measures one through ten.

The first theme begins in measure 11 and goes through a perfect authentic cadence in measure 19 moving on to a half cadence in measure 27. This happens again exactly repeated in measure 35. Beethoven uses these half cadences to move into some transitional material and begins to modulate to Eb major. This is the key of the first statement of the second theme.

Beethoven uses the vii diminished of a flat VII to begin this modulation. It is a common chord modulation, where the VII chord (Bb Major) becomes the dominant in Eb major. The large dominant of Eb major occurs in measure 51.

In the second theme there is an imperfect authentic cadence in measures 59 and 76 and then a perfect authentic cadence in measure 88. After the second theme has been stated for the first time, there is an expanse of transitional material to close off the exposition. The closing section runs from measure 89 to 132. (Lemmon 2009)

**Key terms:** *classical sonata, closing section, coda, common chord modulation, development, dominant, exposition, first theme, half cadence, imperfect authentic cadence, introduction, measure, modulate, perfect authentic cadence, second theme, section, statement, transitional material.*

- Analysis 3: Skovran & Peričić

Introduction (Grave, bars 1-10) is characterized by a punctuated rhythm (as in the French overture), which greatly determine the “pathetic” expression of the entire movement. It is built of two sentences connected in a chain, with the harmonic plan Cm-Eb-Cm-D-Cm, and introduces the 1<sup>st</sup> subject with the dominant of C minor.

Exposition (b. 11-132)

1<sup>st</sup> subject (b. 11-35) in the basic tonality, dashing and with dramatic tension, presents a series of 4 sentences (2 x 8 + 2 x 4 bars), chained by cadenzas. The first two sentences differ only in their closings, and the other two are identical. The closing of the subject (Cm:V) is directly chained to the

Bridge (b. 35-50), built by a sequential repetition of a partly changed initial motif of the subject. The harmonic basis G (=Cm:V) – Ab – Bb (=Eb:V) leads to the dominant of the parallel tonality.

2<sup>nd</sup> subject (b. 51-113), made of two contrasting sections B<sup>1</sup> and B<sup>2</sup>, starts, exceptionally, not in the parallel tonality of Eb major, but in its homonymous tonality Eb minor. The fundamental dramatic character of the entire sonata has been caused by the absence of a usual lyrical moment in the 2<sup>nd</sup> subject. The B<sup>1</sup> section, a series of sentences, moves through the tonalities of Emb – Db – Emb – Fm – Eb, and then, without a significant transition, there is the section B<sup>2</sup> (b. 89).

Closing section (b. 113-132), in Eb major, in its first section brings a new material in the form of a repeated small sentence, while the second section (b. 121) uses the elements of the 1<sup>st</sup> subject. Prima volta returns back to the beginning of the Exposition, and Seconda volta leads to the Development Section through the modulation to G minor<sup>8</sup>. (Skovran & Peričić 1991: 421).

**Key terms:** *1<sup>st</sup> subject, 2<sup>nd</sup> subject, bridge, cadenza, chain of sentences, dominant, exposition, harmonic basis, homonymous tonality, motif, parallel tonality, repeated sentence, section, sentence, sequential repetition, tonality, transition.*

---

<sup>8</sup> Uvod (Grave, takt 1-10) karakterišu punktirani ritmovi (kao u francuskoj uvertiri), koji umnogome određuju „patetični“ izraz celog stava. Građen je od dve rečenice povezane u lanac, sa harmorskim planom c-Es-c-D-c, i uvodi dominantom c-molla u I temu.

Ekspozicija (t. 11-132):

I tema (t. 11-35), u osnovnom tonalitetu, poletna i dramatski napeta, predstavlja niz od 4 rečenice (2 x 8 + 2 x 4 takta), ulančane kadencama. Prve dve se razlikuju samo završecima, a druge dve su identične. Na završetak teme (c:V) lančano se nadovezuje Most (t. 35-50), građen sekventnim ponavljanjem nešto izmenjenog početnog motiva teme. Harmonska osnova G (=c:V) - As - B (=Es:V) vodi do dominante paralelnog tonaliteta.

II tema (t. 51-113) od dva kontrastna odseka B<sup>1</sup> i B<sup>2</sup>, otpočinje izuzetno ne u paralelnom Es-duru, već u njegovom istoimenom tonalitetu es-mollu. Dramski osnovni karakter čitave sonate uslovio je odsustvo uobičajenog lirskog momenta u II temi. Odsek B<sup>1</sup>, od niza rečenica, kreće se kroz tonalitete es - Des - es - f - Es zatim, bez izrazitog prelaza, sledi odsek B<sup>2</sup> (t. 89), u vidu ponovljene 12-taktno rečenice, koji se učvršćuje u pravom tonalitetu II teme - Es-duru.

Završna grupa (t. 113-132), u Es-duru, donosi u svom prvom odseku nov materijal u obliku ponovljene male rečenice, dok drugi odsek (t. 121) koristi elemente I teme. I<sup>ma</sup> volta vraća na početak ekspozicije, a II<sup>da</sup> volta vodi modulacijom u g-moll ka razvojnem delu.

From the texts of the three given analyses, as well as from the lists of key terms and expressions which appear in each of them, a few things may be concluded. First of them, regarding the terminology, is that more general music terms and expressions are used in all three analyses (sometimes in synonymous variants - *bar/measure* or *subject/theme*), while the occurrence of more specific terms is due to the nature of analysis and thus different for all three texts.

The use of terminology, together with grammatical and syntactic features, greatly influences the textual “nature” of three analytical discourses.

Thus the first analysis presents a series of sentences in third person and the present tense, organized in paragraph denoted by capital alphabetical letters corresponding the formal units (sections) found and described through the analysis. The author uses “action” verbs or verbs of movement (*construct, compose, begin, end, follow, appear*) to “connect” the key words with the names of tonalities, functions and numbers of bars, and in that way the sentences are created and both cohesion and coherence are achieved, making the text rather formal.

The second analysis is much more subjective, and less formal to a certain degree. Before actually starting with the analysis, the author even gives a brief overview of the features of a sonata form in the first paragraph. After that, the analysis, in terms of text, runs similarly to the previous one (third person, present tense, action and movement verbs such as *begin, move, use, state*), but with the difference that the author in two sentences uses the (sur)name of the composer (being the subject of the sentence, the doer) to describe certain and formal characteristics, as a sort of generalization. In such a way, with turning the text from topic-oriented to composer-oriented, together with the already stated introduction on sonata form in general, he creates a sort of “refreshment” in the text which greatly contributes to its readability.

Finally, the third analysis is organised in paragraphs which correspond to the described (analysed) parts (sections) of a sonata form’s exposition, often denoted with capital alphabetic letters (B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>). Same as the first analysis, it is written in a clear and precise tone, in third person and present tense, with a lot of action and movement verbs (*characterize, build, bring, make, chain, present, cause, move, use, return*) which connect the key words into sentences. In that way, the cohesion and coherence of the text are provided.

However, if the three texts are observed from a musician’s or a musical analyst’s point of view, huge differences will be noticed in them, in terms of the way the analyses have been performed, elements of analysis which have been considered important, and the analysis itself, in terms of tonalities and the distribution of parts (sections) within the exposition, expressed through the numbers of bars (they greatly differ in the three texts). The analyses also differ in the degree of detail. Thus the first of them presents the analysed flow music through *parts* and *passages* occurring and cadencing in certain tonalities and/or on certain harmonic functions. On the other hand, the second analysis only gives a rough description of form through the harmonic flow within the given part of the composition and its sections (introduction, first and second theme), presented through the descriptions of cadences and/or modulations. Finally, the third analysis gives both the formal and harmonic analysis in detail, taking equal care of formal (motif, sentences, sequences), and harmonic elements (tonalities, modulations, harmonic flow).

All three named differences (even the two of them which have been written in the same, English language) are, probably, caused by different factors, such as the differences in the approach to analysis (both on educational and practical level), purpose(s) of analysis or simply on the competence and interest of the particular analyst. It can also be said for the use of specific terms within them. Due to the fact that musical analysis is a field which allows numerous interpretations of a same piece of music, none of the analyses can be observed as absolutely right or absolutely wrong, and the named differences, in various aspects, can be an excellent stimulation for some future research.

## Literature

- Božanić 2007: Z. Božanić, *Muzička fraza*, Beograd: Clio.
- Byrne 2006: J. Byrne, *Technical Translation: Usability Strategies for Translating Technical Documentation*, Dordrecht: Springer.
- Caplin 1998: W. E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Mozart, Haydn and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford & New York.
- Dunne 2007: K. J. Dunne, Terminology: ignore it at your peril. In: *Multilingual*, April/May 2007, Sandpoint: Multilingual Computing, 32-33.
- Green 1979: D. M. Green, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, New York & Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- Harding 1901: H. A. Harding, *Analysis of Form in Beethoven’s Sonatas*, Borough Green, Sevenoaks & Kent: Novello & Company Limited.
- Lemmon 2009: E. Lemmon, A Formal Analysis of Beethoven’s Pathétique, *Open Source Music*, Blog of Composer and Violinist Eric Lemmon, <http://opensourcemusic.org/?p=748>, accessed on 14 April 2015.

- Nattiez 1990: J. J. Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pavel & Nolet 2001: S. Pavel & D. Nolet, *Handbook of Terminology*, Hull: Terminology and Standardization Translation Bureau.
- Peričić 2008: V. Peričić, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Plavša (ed.) 1972: D. Plavša, *Muzička umetnost*, Enciklopedijski leksikon - Mozaik znanja Beograd: Interpres.
- Popović 1998: B. Popović, *Music Form or Meaning in Music*, Belgrade: Belgrade Cultural Center
- Scruton 1997: R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Skovran & Peričić 1991: D. Skovran & V. Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umjetnosti u Beogradu
- Vukičević 2006: B. Vukičević, *Muzički leksikon*, Beograd: Jezikoslovac.
- White 1976: J. D. White, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Wikipedia articles:

Figure (music), [http://en.wikipedia.org/wiki/Figure\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Figure_%28music%29), accessed on 14 April 2015.

Phrase (music), [http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase_(music)), accessed on 14 April 2015.

Darko Kovačević

## NEKI ASPEKTI TERMINOLOGIJE MUZIČKE ANALIZE NA ENGLISKOM I SRPSKOM JEZIKU

### *Sažetak*

Rad se bavi pitanjima i problemima vezanim za terminologiju koja se obično koristi u različitim aspektima muzičke analize vršene na engleskom ili srpskom jeziku. U isto vrijeme, bavi se i određenim razlikama u pristupu analizi, kao i konačnim rezultatima koji nastaju kao proizvod tih analiza. Prije toga, na samom početku rada, u uvodnim poglavljima, razmatraju se neka od osnovnih pitanja vezana za prevođenje i terminologiju.

**Ključne riječi:** muzička analiza, terminologija, srpski jezik, engleski jezik.

## PRIMJENA INFORMACIONIH TEHNOLOGIJA I MULTIMEDIJE U PRIPREMI I REALIZACIJI NASTAVE MUZIČKIH OBLIKA U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI

**Apstrakt:** U današnje vrijeme gotovo nemoguće je zamisliti formalno i neformalno obrazovanje bez korišćenja računara i novih tehnologija. Razvoj tehnologije nam omogućava da, osim teksta i slike, koristimo i druge multimedijalne elemente – zvuk, video, različite simulacije, animacije i sl. Pri tome treba voditi računa o tome kako različiti elementi funkcionišu zajedno i kako utiču na proces učenja i usvajanja znanja. Nastava sa multimedijalnom sadržinom postoji u praksi već duže vrijeme, ali je multimedijalna nastava pedagoška kategorija novijeg datuma. Ovaj rad, dakle, osim što donosi osvrt i daje uputstva za korišćenje multimedije u nastavi predmeta Muzički oblici, takođe donosi i nove termine vezane uz upotrebu tehnologija i multimedije, kako u nastavi, tako i u procesu analize muzičkog djela, te pokušava istaći pozitivne strane i prednosti njihovog korištenja. Kao krajnji cilj rada postavljamo saznanje kako i u kojoj mjeri nam multimedijalna sredstva i informacione tehnologije mogu pomoći da lako, brzo, jasno i precizno predočimo učenicima osnovna znanja iz Nauke o muzičkim oblicima. S obzirom da edukatori (nastavnici) nisu nužno i informatički stručnjaci, neophodan je multidisciplinarni pristup razvoju edukativnih materijala.

**Ključne riječi:** multimedije, informacione tehnologije, nastava, muzički oblici, analiza muzičkog djela.

### Uvod

Već duže vrijeme, otkada se bavim izučavanjem, istraživanjem i predavanjem iz oblasti Nauke o muzičkim oblicima, osjećam potrebu da profesorima srednjih muzičkih škola koji predaju ovaj predmet pomognem i olakšam pristup organizaciji nastave, a učenicima da shvate bit i svrhu predmeta Muzički oblici.

Proučavanje odgovarajuće i brojne literature pokazalo je da knjiga o muzičkim oblicima, koja bi potpuno odgovarala svim zahtjevima, teško može da postoji. Zato ću nastojati da, na osnovu iskustvenog osjećaja i ličnog metodičkog pristupa ovom predmetu, pokušam predstaviti neke metode i načine koji mogu, u mnogome, olakšati pristup ovoj materiji, te pojednostaviti i obogatiti nastavni proces, učinivši ga slikovitim, dobro organizovanim, jasnim i preciznim.

Analiza muzičkog djela (muzički oblici, forme ili morfologija muzike) je oblast muzike koja, koristeći postupke analize i sinteze, teži da utvrdi strukturu muzičkog djela. Analizom unutrašnjih cjelina utvrđuje se njihov broj, poredak i organizacija, a sve u skladu sa njihovom ulogom, smislom i značajem. Određivanje uloge i smisla pomenutih cjelina zavisi od njihovog uzajamnog dejstva i sadejstva i utvrđuje se postupkom sinteze. Njihova prostorna i vremenska organizacija omogućava nam da odredimo spoljašnji (globalni) ili makro-oblik djela.

Prilikom analize neophodno je da koristimo sredstva koja su u velikoj mjeri u međuzavisnom odnosu:

- notni tekst (zapis) i
- zvučni primjer (zapis).

Ova dva neophodna sredstva se međusobno dopunjuju jer ni jedno ponaosob nije dovoljno relevantno za donošenje konačnih zaključaka formalne analize (kako za predavača tako i za učenika). Jer, muzičko djelo može biti izuzetno složeno i komplikovano u tonalnom i harmonskom smislu, što opažamo analizom notnog teksta, dok slušni utisak (izolovan od prethodno navedenog) iako primaran, nije i dovoljan (jer može biti i subjektivan). Samo u međusobnom sadejstvu, ova dva sredstva pomažu i doprinose objektivnom sagledavanju muzičkog djela i njegove forme. Ortografski zapis predstavlja vizuelnu podršku slušnom doživljaju i utisku i svojim oznakama doprinosi objektivnijem slušanju.

Analitički proces forme u muzici je kompleksan i kombinovan čin pri kome se koriste različite metode i sredstva. Od metoda možemo spomenuti: tekstualnu, dijalošku, demonstrativnu i monološku, a koriste se i istovremeno (kombinovano). U procesu analize, umjesto klasičnih audio-aparata, možemo koristiti i neke novije tehnologije kao što je softver *Saund fordž* (*Sound Forge*) - muzički program za obradu zvuka. Uz pomoć ovog muzičkog programa, a koristeći i mogućnosti *Microsoft Pover Point* i *Paint* programa, te projektora kao tehničkog pomagala, u mogućnosti smo da na jedan novi način organizujemo edukaciju tj. nastavu koja podrazumijeva istovremenu primjenu vizuelnih i audio efekata.

Dakle, u tekstu koji slijedi, upoznaćemo navedene programe i dati osnovna uputstva kako ih koristiti u svrhu nove, bolje i savremenije organizacije nastave muzičkih oblika, kako u srednjim muzičkim školama, tako i na višim nivoima obrazovanja.

## 1. Postupci i radnje

Jedan od zadataka ovog rada je upoznavanje sa mogućnostima primjene nekih informatičkih i multimedijalnih sredstava i programa te sticanje vještine za njihovu praktičnu primjenu i korištenje. Ovi informatički programi mogu biti korisni kao pomoćno sredstvo u pripremi i realizaciji nastave Muzičkih oblika, kao i u drugim prilikama gdje je potrebno uskladiti i upotpuniti notni zapis – zvučnim ili obrnuto.

Za početak ćemo nabrojati postupke i radnje kojima ćemo se u radu baviti:

1. Pronalaženje i „skidanje“ notnog materijala sa odabranog sajta.
2. Uređivanje i obrada notnih primjera pomoću *Paint* programa.
3. Uputstva za primjenu *Sound Forge* programa za obradu zvuka (obrada zvučnog primjera).
4. Ubacivanje „uređenih“ notnih i zvučnih primjera u *Word* ili *Power Point* prezentaciju.

### 1.1. Pronalaženje i „skidanje“ notnog materijala sa odabranog sajta.

Do notnih primjera možemo doći na različite načine (njihovim skeniranjem i ubacivanjem u računar, ili posjetom nekom od sajtova<sup>1</sup> na kome se može naći veliki broj notnog ili zvučnog materijala. Sada ćemo objasniti postupak pronalaženja, a potom i „skidanja“ notnog materijala sa odabranog sajta. Napominjem da su, za praćenje i razumijevanje teksta koji slijedi, potrebna osnovna informatička znanja i vještine.

- Ukucati web-adresu odabranog sajta (npr: [www.imslp.org](http://www.imslp.org)).<sup>2</sup>

Pretraživanje možete započeti upravo u tom pravcu: kada se otvori početna (glavna) stranica ovog sajta, na lijevoj strani se nalazi opcija **Browse scores** (pretraži note) koju možemo obaviti preko različitih opcija tj. kategorija: **Composers** (pretraga po prezimenu i imenu kompozitora), **Nationality** (pretraga po zemlji i narodnosti kojoj pripada odabrani kompozitor), **Time period** (pretraga po vremenskoj, istorijskoj ili stilskoj epohi u koju odabrano djelo spada) ili **Instrumentation** (pretraga po vrsti, stilu ili izvođačkom-instrumentalnom sastavu koji izvodi datu kompoziciju).

Slika 1

Glavna (početna) stranica sajta [www.imslp.org](http://www.imslp.org)



- Ako odaberete opciju **Composers** otvara se nova stranica i nova ponuda: na vrhu ćete vidjeti slova poredana po abecednom redu, a odabirom određenog slova ulazimo u ponudu izbora velikog broja kompozitora čije prezime počinje odabranim slovom. Npr: slovo B (Beethoven), C (Chopin) ili S (Schuman)

*Odaberimo npr. Schuman*

<sup>1</sup> <http://imslp.org/>; <http://notes.tarakanov.net/>; <http://www.music-scores.com/>; <http://www.free-scores.com/>; <http://artofpiano.ru/>; <http://hr.cantorian.org/>; <http://www.mmv.ru/>; <http://classic.chubrik.ru/>; <http://www.classiccat.net/>; <http://roisman.narod.ru/>; <http://nlib.org.ua/>;

<sup>2</sup> Ovog puta u pitanju je Petručijeva muzička biblioteka (*Petrucci Music Library*). To je jedna od predloženih web-adresa na kojoj se može pronaći notni i zvučni materijal velikog broja kompozitora.

## Slika 2

### Odabir kompozitora izborom početnog slova prezimena

Category: Composers

Contents: Top - **A** B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Note: Composers are **not** sorted on prepositions in surnames. (**Bold** above indicates more than 200 names sorted under a given letter.)

Browse by time period  
Add composer (How to Submit a Score)

**Potkategorije**  
Ova kategorija ima 200 podkategorija, od njih 11.922 ukupno.

**(prethodnih 200) (sljedećih 200)**

**0**

- Anonymous
- Collections
- Traditional
- Various

**A**

- A., Jag
- Aadler, C. A.
- Agæsen, Truid
- Aarons, Alfred E.
- Abadie, Louis
- Abbatini, Antonio Maria
- Abberly, Alongo Judson
- Abbinio, Louis
- Abbot, Asahel
- Abbot, John M.
- Abbott, C. D.
- Abbott, J. R.
- Abbott, Simon Alexander
- Abdey, Alfred William
- Abeken, Henri van den
- Abel, Carl Friedrich
- Abel, Frederic

**A nast.**

- Agnesi, Maria Teresa
- Agnew, Roy
- Agostini, Ludovico
- Agostini, Mezio
- Agostini, Paolo
- Agostini, Pier Simone
- Agretti, Alberto
- Agresta, Agostino
- Agricola, Alexander
- Agricola, Johann Friedrich
- Agricola, Martin
- Aguiabella, Narciso
- Aguaño, Dionisio
- Aguliar, Emanuel
- Aguilera de Heredia, Sebastián
- Aguirre, Julian
- AHburn, Alfred
- Aika, Johann Rudolf
- Aikert, Fred
- Ahlström, Jacob Niclas
- Ahlström, Johan Alfred

- U sljedećem koraku (otvaranjem odabranog prezimena) nudi se opcija odabira kompozicija – ponovo svrstanih po abecednom redu. (Pr.: *A-Album für die Jugend (Album za mlade)*, op. 68.

## Slika 3

### Odabir kompozicije izborom početnog slova njenog imena

Category: Schumann, Robert

Robert Schumann (8. lipnja 1810. – 29. srpnja 1856.)

Table of Contents: Top - A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z - Chart

Show works by type/instrument

Alternative Names/Transliterations: Robert Alexander Schumann

**External links**

- Detailed biography: Wikipedia
- External work lists:
  - Works catalogue (in French)
- Recordings: Piano Society

**See also**

- List of works by Robert Schumann
- Robert Schumanns Werke. Herausgegeben von Clara Schumann (Entirely on IMSLP)
- List of Writings: Wikisource (German)
- Schumann scores at Sheet Music Plus
- WishList

Compositions (166) Collections (56) Arrangements (3) Books (3)

**Compositions by: Schumann, Robert**

Prikazano je 100 članaka od njih 166 ukupno.

**(prethodnih 200) (sljedećih 200)**

**A**

- Abegg Variations, Op.1 (Schumann, Robert)
- Adagio and Allegro, Op.70 (Schumann, Robert)
- Adventlied, Op.71 (Schumann, Robert)
- Album für die Jugend, Op.68 (Schumann, Robert)
- Albumblätter, Op.124 (Schumann, Robert)
- Allegro, Op.8 (Schumann, Robert)
- An Alexis, HJK WoO 4 (Schumann, Robert)
- Andante and Variationen, Op.46 (Schumann, Robert)
- Arabeske, Op.18 (Schumann, Robert)

**B**

- 2 Balladen, Op.122 (Schumann, Robert)
- Ballszenen, Op.109 (Schumann, Robert)
- Belin Abschied zu Singen, Op.84 (Schumann, Robert)

**G nast.**

- 3 Gesänge, Op.83 (Schumann, Robert)
- 6 Gesänge, Op.89 (Schumann, Robert)
- 3 Gesänge, Op.95 (Schumann, Robert)
- 6 Gesänge, Op.107 (Schumann, Robert)
- 4 Gesänge, Op.142 (Schumann, Robert)
- Das Glück von Ederhall, Op.143 (Schumann, Robert)

**H**

- Der Handschuh, Op.87 (Schumann, Robert)
- 5 Heitere Gesänge, Op.125 (Schumann, Robert)
- Hermann und Dorothea, Op.136 (Schumann, Robert)
- Humoreske, Op.20 (Schumann, Robert)
- 4 Husarenlieder, Op.117 (Schumann, Robert)

- Naredni korak otvara datu (odabranu kompoziciju) i nudi nam za odabir više verzija i izdanja tog djela. Lijevim klikom otvaramo željenu verziju i pred sobom imamo notni materijal u PDF formatu.

## Slika 4

### Odabir verzije (izdanja) odabranog djela

The screenshot shows a digital library interface with the following elements:

- Navigation:** Piano Scores (34) | Arrangements and Transcriptions (32)
- Search Results:**
  - Complete Score:** #300406 - 2.81MB, 68 pp. - 17310x. PDF scanned by Konrad Stein RTM (2013/10/24). Editor: 2nd edition\* Ludwig Richter (1803-1884), title page and vignettes. Publisher Info.: Hamburg: Schubert, 1849. Plate 1232. Copyright: Public Domain. Misc. Notes: \* "Zweite mit einem Textanhang vermehrte Auflage" (→Musikalische Haus- und Lebensregeln).
  - Complete Score (300 dpi):** #331110 - 11.16MB, 68 pp. - 1358x. PDF scanned by US-SLUG Gaylord (2014/6/25). Editor: Karl Klauser (1823-1905). Engraver: Leipzig: C.G. Röder. Publisher Info.: Leipzig: J. Schubert, n.d.[1867]. Plate 4359. Copyright: Public Domain. Misc. Notes: This file is part of the Gaylord Library Mirroring Project.
  - Complete Score (scan) (Preview):** #271961 - 6.03MB, 48 pp. - 13601x. PDF scanned by piupianissimo Piupianissimo (2013/3/3).
  - Complete Score:** #00668 - 3.09MB, 48 pp. - 42224x. PDF scanned by Unknown Feldmahler (2006/3/05).
  - Complete Score:** #51556 - 9.00MB, 50 pp. - 26853x. PDF scanned by D-Mbs Ivdrutz (2009/12/31).
- Editor:** Clara Schumann (1819-1896)
- Publisher Info.:** Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 67.
- Copyright:** Public Domain
- Misc. Notes:** scan: score scanned at 600dpi (High Quality Scanning)
- Purchase:** Recordings, Scores, Parts (23)

Odabranu kompoziciju (notni tekst) ćemo sačuvati ako kliknemo desnim klikom na notni tekst i izaberemo opciju *Save as* („sačuvaj kao“) i potom je sačuvamo na određenoj destinaciji (npr. na desktopu računara). Sačuvana opcija odabranog notnog teksta će i dalje biti u PDF formatu. Nakon preuzimanja notnog materijala spremni smo da dalje radimo na njemu tj. pripremamo ga za naše potrebe.

## Slika 5

### Primjer sačuvane kompozicije u PDF formatu

The image shows a page from a musical score titled "Album für die Jugend. 40 (48) Clavierstücke. Opus 68. Composit 1848. Erste Abtheilung. Für Kleinere. Melodie." The score is in G major and 3/4 time, marked "(Nicht schnell)". It consists of three systems of music for piano.

U nastavku slijede radnje utvrđenim redom:

- Pronaći željeni dio notnog teksta koji je potrebno „izvaditi“ ili „isjeći“ iz cjeline.
- Označiti ga koristeći lijevi klik (potamniti ga)
- Potom ga kopirati (desni klik na obilježenu sliku + *copy* = kopiraj sliku)
- Tako kopiranu sliku zalijepiti (*Paste*) u program *Paint* vašeg računara.

Ovim se završava prvi postupak koji smo naveli kao važan faktor tj. kao predradnju koja ulazi u pripremu organizacije časa.

#### a. Uređivanje i obrada notnih primjera pomoću Paint programa

Uređivanje i obrada notnih primjera pomoću *Paint* programa je takođe važan dio pripreme nastavnog procesa. Ovaj program nam omogućava da sada taj notni „isječak“, koji smo dobili primjenom prvog postupkom, prilagođavamo našim potrebama. Možemo mijenjati njegovu veličinu, skraćivati ga ili dopunjavati, po njemu pisati ili brisati, iz njega „sjeći“ i „vaditi“ samo određene dijelove notnog teksta i sl.  
*Napomena: O detaljnim opcijama korištenja programa Paint se možete informisati u svakom informatičkom priručniku.*

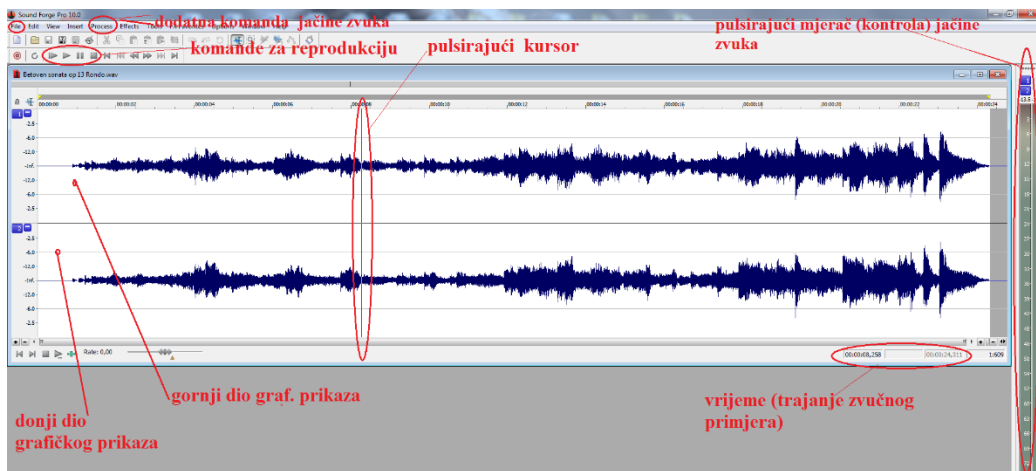
Nakon što ste odabrani notni tekst prilagodili svojim potrebama, klikom na glavni izbornik (u lijevom gornjem uglu) dobijate opciju da ga sačuvate kao sliku *Save as picture (JPEG picture.)* Ovako pripremljenu i formatizovanu sliku možete koristiti kao primjer i ubacivati, kako u vaš *Word-dokument*, tako i u druge programe.

#### 1.3. Uputstva za primjenu Sound Forge programa za obradu zvuka:

- Kada otvorimo ovaj program najprije je potrebno pronaći željenu kompoziciju (muzički primjer), a potom ga „ubaciti“ u program. To je najlakše odraditi preko izbornika **File** (označeno na slici 6 u lijevom gornjem uglu)
  - odabrati opciju **Open**
  - pronaći datoteku u kojoj se nalazi željeni primjer (ili ga „ekstraktovati“ sa CD-a)<sup>3</sup>
  - označiti ga i klikom na *open* (otvori) - odabrani primjer će biti ubačen u program.

Slika 6

Grafički izgled (prikaz) muzičkog primjera nakon ubacivanja u program Sound Forge



U gornjem lijevom uglu se nalaze komande za reprodukciju zvuka (▶ play, ■ stop, || pause).

- Sada je potrebno preslušati kompoziciju i odabrati njen tačno određeni dio koji je pogodan za ilustraciju onoga što želimo da prikazemo i objasnimo.
- U tome će nam pomoći veliki pulsirajući kursor koji nam u svakom momentu ukazuje na „mjesto“ na kojem se nalazimo tokom slušanja kompozicije.
- Pomoću lijevog klika ćemo označiti (potamniti) onaj dio kompozicije koji želimo izdvojiti. Treba voditi računa da označimo i gornji i donji dio grafičkog prikaza koji je jednom središnjom horizontalnom linijom podijeljen na dva jednaka dijela. (1 i 2).
- Tačno trajanje odabranog i označenog zvučnog isječka možemo pratiti i kontrolisati u desnom donjem uglu, a jačina zvuka se ogleda (za vrijeme njegovog trajanja) kroz pulsirajući zeleni „mjerac“ koji se proteže vertikalno sa desne strane .
- Kada smo tačno odredili i „izmjerili“ trajanje željenog zvučnog primjera, pristupamo njegovom izdvojenju („isijecanju“) i daljoj obradi. Desnim klikom biramo opciju **Copy** (kopiraj), potom otvaramo

<sup>3</sup> Opcija *Extract audio from CD*



novi dijaloški okvir u lijevom gornjem uglu (*New*), kao novi dokument (može i opcija *File+New*) i opcijom **Paste** (desni klik na prazan okvir-dokument) zalijepimo odabrani „muzički isječak“.

- Njegovu tačnu dužinu trajanja možemo regulisati kontrolom samog kraja primjera koji se može „sječati“, podešavati i precizirati po potrebi.
- Dodatnu kontrolu jačine zvuka možemo izvršiti preko opcije **Process** (jedna od opcija na traci u lijevom gornjem uglu) birajući jednu o ponuđenih opcija (*Volume* ili *Normalize*). Kod opcije *Volume* imamo mogućnost da preko *Preview* varijante najprije čujemo eventualno-odabranu jačinu, a potom je i potvrdimo pritiskom na OK.
- Ovako zvučno i u trajanju dotjeran primjer potrebno je sačuvati na odgovarajući način da bi se kasnije mogao adekvatno iskoristiti. Ovaj proces ćemo odraditi opet preko glavnog izbornika i opcije *Save as* vodeći računa (kao i do sada) o izboru mjesta njegovog zapisa (*Save in*), o imenu koje ćemo mu tom prilikom dati i po njemu ga kasnije prepoznavati i po formatu u kojem će biti sačuvan (*Save as type*) - obavezno izabrati opciju **wave - Microsoft \*.wav**). Tako sačuvan zvučni primjer je spreman za njegovo dalje korištenje u raznim varijantama i programima.

#### 1.4. Ubacivanje „uređenog“ notnog ili zvučnog primjera u Word ili Power Point prezentaciju

Još jednom napominjemo da je potrebno odabrane i prethodno „obrađene“ notne primjere iz *Paint* programa sačuvati kao sliku (*JPEG picture*), jer se kao takvi mogu koristiti i u *Wordu* i u drugim programima.

Nas konkretno nadalje interesuje *Power Point* program tj. prezentacija čija primjena je svakako jedan od mogućih načina u organizaciji bilo koje vrste izlaganja, pa i izlaganja u okviru nastavnog procesa. Dakle, u *Power Point* prezentaciju možemo da ubacujemo i notne primjere koje smo adekvatno pripremili (objašnjeno u prehodnom odjeljku), kao i muzičke primjere koje smo prethodno sačuvali zahvaljujući mogućnostima programa za obradu zvuka.

- **Notne primjere** ubacujemo pomoću opcije **Insert** (u gornjem lijevom uglu) + **Picture** (pronaći sačuvani primjer i ubaciti ga sa potvrdom *Insert* . Kada je primjer ubačen u *Word*-dokument ili *Power Point* prezentaciju, možemo određivati njegovu veličinu koristeći desni klik i opciju *Format picture (Size)*.

Kod ubacivanja zvučnih primjera postupak je malo složeniji.

- **Zvučne primjere** u *Word-dokument* takođe ubacujemo pomoću opcije **Insert**, potom biramo **Object** (jedna od ponuđenih varijanti - sa desne strane palete sa alatkama, opcija *Text*). U tom izborniku potrebno je pronaći sačuvani muzički primjer (**Create from file**)+**Browse** i potom ga ubaciti sa **Insert + OK**.

Zvučne primjere u *Power Point* prezentaciju ubacujemo na sličan način: **Insert + Sound** (pronaći mjesto spremljenog zvučnog primjera), odabрати ga + **OK**.

*Napomena: Ovdje je poželjno da sačuvani zvučni primjeri budu u istom folderu sa čitavom prezentacijom ili Word dokumentom jer je to baza odakle ga svaki program preuzima i „vuče“, u suprotnom se može desiti da promjenom računara program ne može da pronađe zvučni izvor.*

#### 2. Korištenje Word dokumenta i Power Point prezentacije u svrhu audio-vizuelne podrške organizaciji nastavnog procesa.

*Power Point* je grafički program za izradu prezentacija koji znatno olakšava prenos informacija. U našem slučaju to je „mjesto“ na kome možemo istovremeno prezentovati i vizuelni i zvučni efekat pomažući na taj način učeniku da donese relevantne zaključke i usvoji stečena znanja. Na primjerima koji slijede, a primjenjujući sve do sada navedene postupke i radnje, prikazaćemo kako se uz pomoć ovog multimedijalnog programa može pripremiti i organizovati predavanje tj. nastava iz predmeta Muzički oblici. Naravno, za prezentaciju bilo koje vrste neophodno je korištenje projektoru kao tehničke potpore.

Npr: Želimo sa učenicima da obradimo nastavnu jedinicu – *rečenica ili neki oblik pjesme*.

U skladu sa prethodno izloženim, potrebno je, dakle, uz adekvatno predavanje i upoznavanje sa datim oblikom, pronaći i ilustrativne odgovarajuće primjere iz muzičke literature koji jasno i precizno predstavljaju i oslikavaju zadati oblik kao formalni sklop. Uz pomoć projektoru, *Word* ili *Power Point* prezentacije, a primjenjujući sve do sada opisane radnje i postupke, sa lakoćom možemo organizovati nastavni proces, pri tom ga učiniti i sadržajnim, interesantnim, slikovitim, jasnim, preciznim....

Demonstriraćemo na kratkim primjerima:

Primjer br. 1

L. v. Beethoven: Sonata op. 13, III stav, Rondo,  
Početak teme A, proširena rečenica

Allegro.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8. —proširenje— 1.

2. 3. 4. 1. novi materijal 2. 3.

4. kadenca

t D t D t

Analiziran i "obrađen" notni primjer ubačen u Word, kao rezultat prethodno opisanih radnji i postupaka, spreman za prezentaciju.

Slika 8

Izgled „ikonice“ sačuvanog zvučnog primjera (u Wordu) nakon sprovedenog (prethodno opisanog) postupka obrade zvuka u muzičkom programu Sound Forge.



Beethoven sonata op 13 Rondo.wav

Primjer br. 2

W. A. Mozart: Sonata KV 545, III stav - Rondo;

Tema A – Prelazni oblik između dvodjelne i trodjelne pjesme

Allegretto реченица (a)

реченица (a1)

реченица (a2)



8.Mocart sonata KV 545 III st Rondo | tema.wav

Primjeri, i notni i zvučni, mogu biti prezentovani kako u *Word-u* tako i u *Power Point* prezentaciji. To zavisi od spremnosti i inventivnosti nastavnika da svoje predavanje tj. čas učini sadržajnijim, interesantnijim, a za učenike razumljivim i odista zabavnim. Jer, osim što nam je cilj obogatiti našu djecu saznanjima, potrebno je u njima probuditi i interes, a u krajnjoj liniji i ljubav, prema onome što su odabrali kao moguće životno opredjeljenje. Nadajmo se da ćemo im bar malo pomoći u tome.

#### Literatura

Војковић, Мартиновић 2011: З. Бојковић, Д. Мартиновић, *Основе мултимедијалне технологије*, Београд: Висока школа електротехнике и рачунарства.

Mandić 1996: Данимир Мандић, *Образовна информациона технологија*, Београд- Јагодина: Учитељски факултет у Београду, Учитељски факултет у Јагодини.

Роровић 1998: Берислав Поповић: *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, „Клио“, Културни центар.

Skovran, Perićić 1991: Д. Сковран, В. Перичић: *Наука о Музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности.

Sposobin 1984: И. В. Способин, *Музичка форма*, Москва, „Музика“

Biljana Štaka

THE APPLICATION OF INFORMATION TECHNOLOGIES AND MULTIMEDIA IN THE  
PREPARATION AND REALIZATION OF MUSICAL FORMS  
IN SECONDARY MUSICAL SCHOOL

*Summary*

Nowadays, it is almost impossible to imagine the formal and informal education without the use of computers and new technologies. The development of technology allows us to, in addition to text and images, we also use other multimedia elements - the audio, video, various simulations and animations, etc. It is necessary to keep in mind the way the various elements work together and their influence on the learning process and acquisition of knowledge. The teaching by using the multimedia contents exists in the practice for a long time, but the multimedia teaching is a pedagogic category of a newer date.

Therefore, this paper, in addition to giving an overview, gives the instructions for the use of multimedia while teaching the subject Musical forms, brings new terms related to the use of technology and multimedia during while teaching and in the process of analysis of musical works, and tries to point out the positive side and the benefits of their use. As the final aim of this paper we set the knowledge of how and to what extent our multimedia resources and information technologies can help us to easily, quickly, clearly and accurately present to students the basic knowledge of the science of musical forms.

Since the educators (teachers) are not necessarily IT experts, a multi-disciplinary approach to the development of educational materials is necessary.

**Key words:** media, information technologies, teaching, musical forms, analysis of musical work.

## POVIJEST ZBORNOG PJEVANJA U ISTRI DO 1945. GODINE

**Apstrakt:** Po mnogim sredinama širom Istre osnivali su se pjevački zborovi. To je osobito bilo vidljivo putem buđenja nacionalne svijesti u Istri. Cilj rada bio je da se ustanovi kakav je bio glazbeni, odnosno zborni život krajem 19. i tijekom 20. stoljeća, odnosno do kraja 1945. godine. Pisani dokumenti o postojanju pjevačkih zborova u Puli, zatim rad Državne gimnazije u Pazinu, mnogobrojne čitaonice i Narodni domovi po manjim sredinama Istre, Podružnice Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru, mjesna kazališta u Puli i Poreču, imena zborova i njihovih voditelja te navođenje programa koncerata, glavne su značajke rada. Polazna istraživanja bili su sačuvani podatci o postojanju, koncertima i programima zborova, objavljenim u novinskim člancima, arhivskoj građi te pisanim dokumentima. U tome su pomogle metode istraživanja, komparacije, analize, klasifikacije te metoda prikupljanja podataka. Dokazni i nepobitni materijali donose bogatu kulturnu baštinu naših predaka u Istri, koja predstavlja snažnu i kulturnu tradiciju, bez koje se ne bi mogle shvatiti mnoge pojave u razvoju i djelovanju zborne glazbe.

Osnovani zborovi, u toku svog postojanja i rada, ostvarili su značajnu društvenu funkciju. Baveći se amaterskim pjevanjem, pjevači su značajno doprinijeli obogaćivanju kulturno-umjetničkog života, kako svojih sredina, tako i cijele Istre. Kronološkim redom naveden je povijesni razvoj zborova, imena njihovih voditelja te programi koncerata i raznih gostovanja.

**Ključne riječi:** pjevanje, zborovi, dirigenti, koncerti, programi.

Kako su se po mnogim manjim sredinama osnivali pjevački zborovi, koji su uz limene glazbe bili jedini, a slobodno možemo reći i glavni nosioci kulturnog života, tako se i na području Istre osnivaju pjevački zborovi. Osobito je to bilo vidljivo putem buđenja nacionalne svijesti u Istri (čiji su odjeci stizali iz Zagreba, preko Rijeke, Kastva i Trsta). Vezano uz pjevačka društva, publika se nije više zadovoljavala s uobičajenim repertoarima dječjih, muških ili drugih pjevačkih društava, već je sve otvorenije tražila veću zastupljenost djela hrvatskih skladatelja, odnosno pjevanje na hrvatskom jeziku. Na taj način se htjelo poticati na pjevanje istarskih i hrvatskih narodnih pjesama i zbornih skladbi s tekstovima na domaćem jeziku, među kojima prvenstveno ostvarenja hrvatskih skladatelja. Tome je doprinijelo i osnivanje hrvatskih škola u kojima su učitelji i učiteljice, ali isto tako i svećenici te orguljaši, podučavali djecu pjevanju i sviranju. Prvi pisani podaci (Naša Sloga, br. 27, 16. 02. 1871.) donose članak o postojanju Patriotskog društva pod nazivom Čitaonica, koji između ostalog piše da je u Puli još davne 1871. g. postojao pjevački zbor „... čitaonica lijepšo napreduje, čemu nemalo doprinya mladi pjevački zbor...Lacko Križ se muči u vježbanju pjevača i tamburaša.“ U organizaciji čitaonice održavale su se zabave i plesovi uz nastupe dramskih skupina te plesnih družina (svirala je glazba puljske pješadijske regimente). Naročito se to osjetilo krajem 90-tih godina 19.st (1899 g.), kada je u Pazinu osnovana prva srednjoškolska ustanova u Istri tj. Državna velika gimnazija, s prvotnim nazivom Carsko-kraljevska velika državna gimnazija. U prvoj školskoj godini rada učenici gimnazije nisu imali učitelja pjevanja, nego tek u drugoj godini dolazi franjevac Fridolin Strucl, koji je bio diplomirao na Glazbenom zavodu u Zagrebu. Pod stručnim vodstvom nastavnika glazbe (Fridolina Stuckla), učenici se posvećuju učenju violine, klavira te drugih instrumenata. Ubrzo nakon otvaranja gimnazije osnovan je učenički pjevački zbor, koji je u početku vježbao i djelovao u franjevačkom samostanu. Zborom je dirigirao franjevac, otac Karlo Wolf, koji je ujedno bio i crkveni orguljaš. Tada se na području glazbe angažiraju Viktor Car Emin, koji je započeo razvijati osim glazbene i kazališnu djelatnost. Kroz tu djelatnost započinju svoja viđenja i kroz pjevanje pa i sviranje Matko Brajša-Rašan te Ančica Gjurski-Mitrović, koja se kasnije, od zborne pjevačice proslavila kao operna primadona. Brajša je kao mladić pješačio Istrom, a sve s ciljem kako bi upoznao narod i njegovo življenje, odnosno običaje, pjesme te plesove. Narodne napjeve istarsko-primorskog područja zabilježio je u njihovom izvornom obliku i to dvoglasno te ih aranžirao za pjevačke zborove. On je narodne napjeve prikupljao i po zamolbi ondašnjeg Ministarstva prosvjete iz Beča, u sklopu velikih priprema za štampanje zbornika pjesama pod nazivom *Das Volkslied in Oesterreich*. Tako su ondašnje novine („Naša Sloga“, broj 20. od 10.03.1894, str. 4), putem oglasa nudile izdanja istog skladatelja za muške zborove te crkvenu glazbu. To se prije svega odnosilo na „Zbirku izabranih hrvatsko-slovenskih muških zborova“, koje je izdalo Hrvatsko pjevačko društvo „Kolo“ iz Zagreba, a urednik je bio Nikola pl. Faller. Na taj način su u to vrijeme, iako malobrojni pjevački zborovi, mogli nabavljati glazbenu, odnosno zbornu literaturu. Treba napomenuti da je po smrti M.B.-Rašana, Ivan Matetić-Ronjgov sakupio 250 njegovih napjeva i aranžmana za zborove te tako skupljeno narodno blago štampano je 1880. god. pod nazivom „Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih otoci“.

U to vrijeme, odnosno 1887. g. u selu Štrped, na području Buzeštine, postojao je i djelovao prvi i jedini muški pjevački zbor na širem području zapadne Istre pod nazivom „Naša Sloga“. Zboraši su svoje probe održavali

u kući današnje vlasnice Marije Šverko, a prvi zborovođa bio je Petar Flego-Cerbar<sup>1</sup>. Godine 1920-te, spomenuti zbor mijenja ime u Pjevačko društvo „Vila“. Iz tog vremena nalazim napis kojeg je napisao neimenovani bužećanin „...zadnjeg dana plamsalo je po okolini Buzetsko, poslije Zdravo Marijo, na stotine kriesovah, pjevanju i kliktanju nije bilo kraja ni konca, a i punim pravom se iz preko 20, vješto izvježbanih pjevačah Štrpedskih orila po Buzetu i okolici na najoduševljenje i odobravanje pjesma „Četiri vjeka, to je dosta, što bjasmo robovi...“ , a objavljen je u tjedniku („Naša Sloga“, br. 19. od 12. 05. 1887.). Aktivnost muškog zbora bila je i vidljiva iz napisa („Naša Sloga“ u broju 7, od 13. 02. 1890.) koji donosi „...9 veljače u prostorijama J. Cerovca kod „Fontane“ (Sveti Ivan) priređena veselica. Na njoj je prisustvovalo puno ljudi iz Vodica, Buzeta i Muna. Oko 20,30 sati zapjevao je zbor lijepu narodnu himnu „Istrane dragi“, te poslije šaloigre krasnu pjesmu „Četiri vjeka“ ...ulaznica je bila 30 novčanica po osobi, dok je za cijelu obitelj bila 50 novčanica...“.

Prema pisanju tjednika („Naša Sloga“, br. 1, od 01.01. 1891.), koji donosi najavu za otvaranje čitaonice u Medulinu, a koja će biti upriličena 11. siječnja iste godine, vidljivo je da će tom prigodom biti izveden kulturno umjetnički program u izvođenju pjevačkog zbora iz Pule, koji će izvesti pjesme *U boj, Naglo brate, Oj ti vilo, Oj Hrvati* i mnoge druge narodne pjesme. Zasiurno da je i ta manifestacija doprinijela da se desetak godina kasnije u Medulinu osnuje pjevački zbor.

Početak 1900. g. u Puli, u svojim prostorijama te u Mjesnom kazalištu, čitaonica organizira gostovanja i nastupe pjevačkih zborova iz Rusije, Slovenskog zemaljskog kazališta iz Ljubljane, Glasbenog društva iz Gorice, (koje je u svom sastavu imalo muški i mješoviti zbor), Osječke Hrvatske opere, Bečkog opernog društva te pjevačkog društva „Kolo“ iz Zagreba. Spomenuti nastupi doprinijeli su da se u Puli među građanstvom sve više počinje razvijati zanimanje prema amaterskom pjevanju. Tako se ubrzo po ugledu na brojne domaće i strane izvođače te zborove, pri čitaonici osniva mješoviti zbor kao i u Mjesnom kazalištu amaterski zbor. „Mornarički orkestar u kazalištu se isključivo služio uslugama pjevačkog zbora, u početku vrlo šarolikog po nacionalnosti, mada su vremenom u njemu preovladavali pjevači hrvatske nacionalnosti i slavenske uopće, tako da je i taj amaterski zbor smatran hrvatskim. Zbor je radio periodično, kad je bila potreba učestvovanja na raznim prigodnim proslavama ili kao zbornu tijelo u kazalištu.“<sup>2</sup>

Novoosnovane Podružnice Družbe sv. Ćirila i Metoda, priređuju, 04.01.1903. g. koncert u Puli u kojem učestvuju tamburaški orkestar s pjevačkim zborom, a koji su izveli Broževu *Fantaziju* i *San*. Prema pisanju („Naša Sloga, br 4. od 07. 02. 1907.) u Puli je priređen veliki koncert na kojem su sudjelovali pjevački zborovi, tamburaški zbor te mnogi vokalno instrumentalni solisti. Na programu koncerta muški i mješoviti zbor iz Pule izveli su pjesme *Brod nek čuti udarce, Istri, Hajd na ples, Lahko noć ljubo dekle, Narodne pjesme*.

Prema dostupnim podacima, vidljivo je da je za članove ondašnjeg društva sv. Ćirila i Metoda za Istru te njihovu rodbinu, 23.veljače 1903. g. u Kašteliru Družba organizirala zabavu na kojoj je bio izveden svečani program. Prema programu vidljivo je da je zabavu otvorio mješoviti zbor, koji je pod vodstvom dirigenta Antona Rišlavia izveo skladbu *Lijepa naša domovina*, potom *Gdje je stanak moj te Gori nebo visoko*.<sup>3</sup> Nakon zabave uslijedio je ples. O radu spomenutog zbora nisam ništa više mogao doznati.

Godine 1903. se pri Hrvatskoj čitaonici u Pazinu osniva mješoviti pjevački zbor, kojim je u početku dirigirao Franjo Rapotec. 15. travnja 1904. godine, učenici Pazinske gimnazije održali su veliki koncert o kojem su ondašnje novine („Naša Sloga“ br. 25 od 23. 06. 1904) pisale: „Koncert gimnazijskih učenika u Pazinu priređen je dne 15.4. u vrtu gostione I. Straniča, koji je imao u svakom obziru krasan uspjeh...Bilo je tu preko 600 osoba, gospodske, seljačke i radničke ruke, sve u najboljem skladu. A izvan vrta bilo je mnogo slušaoca, koji iz raznih obzira nisu htjeli ili mogli u vrt...nastupilo je 24 učenika u pjevačkom, 12 u guslarskom te 23 u tamburaškom zboru. Svim zborovima ravnao je gimnazijalni učitelj glazbe Fridelin Stucki. Nastup učenika bio je skladan, a iza svakog komada občinstvo je dalo odobravanje živim pljeskom i povicima. Na općeniti zahtjev opetovani su zborni komadi „Jadransko more“, „Predobri Bože“, „Stante zvijezde“, u tom zadnjem komadu su učenici (Fran Rapotec i Rafael Mahnić) u baritonu solu pjevali veoma lijepo i točno...bili su jedri i skladni glasovi učenika koji su pjevali „Lijepa naša domovina“. Na kraju programa učenici su još odpjevali „Bože, živi, blagoslovi“, „Na planinah“, „Slovenac i Hrvat“.

Muški pjevački zbor iz Štrpeda, pod nazivom „Naša Sloga“ nastavljaajući svoj rad nastupao je na gotovo svakoj priredbi i zabavi, pa je tako prema napisu („Naša Sloga“, broj 10. od 08. 03. 1906.) zbor nastupio prilikom ustanovljenja podružnice Družbe sv. Ćirila i Metoda sa sjelom u Brestu „...vrli štrpedljani, kroz selo hodeći, zapjevali „Oj Hrvati, oj junaci“ ... u prostoriji g. Jura Brljavca zapjevali „Slovenac i Hrvat“ ...“

Godine 1906. poznati istarski skladatelj i glazbenik, Matko Brajša-Rašan je od strane Frane Rapoteca u Pazinu preuzeo mješoviti pjevački zbor čitaonice, a kako je istovremeno radio u gimnaziji, po potrebi je zbor pojačavao polaznicima iste, odnosno gimnazije. Nastup zbora Gimnazije u to vrijeme bilježi tjednik („Naša Sloga“ broj 12 od 23. 03. 1911.) „Odbor za prosvjetu priredio je u sklopu kotarske konferencije, drugi dana „Večer naših narodnih pjesama“...Na krilima mašte, podražene skladnim glasovima muškog zbora hrvatske gimnazije, letjeli smo preko Jadranskih zemalja slušajući pjesme „Radićeva rožica“, „Vozila se šajka“, „Sinoć Ive“, „Bijele

<sup>1</sup> Jakovljević, Božo; *Na zapadnim obroncima Bužeštine*, Reprezent d.o.o., Račice. 2005.

<sup>2</sup> Ujčić, Vitomir; *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule 1870-1918*, O. Keršovani. Pula, 1962, str. 41.

<sup>3</sup> HR DAPA, 28, Kotarsko poglavarstvo Poreč, kutija 88, J/8 (1903).

fijolice“, „Znaš li dušo“, „Jovo mi Jovo“, „Oglarska“ i „Napitnica“. Ova nam je večer pokazala koliko se bogatstvo u našem narodu krije i kako mi često svoje plemenito zapuštamo. Istaknuti moramo zasluge profesora i dirigenta Šantela, koji je pjesme priredio za muški zbor, pjevače uvježbao i zborom ravnao“.

Godinu dana kasnije u Pazinu je održan koncert na kojem je nastupio čelist Josip Stano i violinist Saša Šantel uz klavirsku pratnju Ene Novljan. Na koncertu su nastupili izvedbama Chopinova *Posmrtnog marša*, *Ave Marie* od Bacha-Gounoda, *Asenova smrt* od Griega, dok je pjevački zbor izveo *Sjećanje-Suton-Groblje* te češku himnu *Kde domov moj*. U isto vrijeme učitelj Šantel vodio je i crkveni mješoviti pjevački zbor, za koji je sam skladao ili priređivao repertoar. 5. svibnja, 1912. godine u pazinskom Narodnom domu, glavna točka koncerta bila je izvedba njegove kantate *Slava Dobrili*, koju je uz gudači orkestar izveo zbor Hrvatske gimnazije<sup>4</sup>. U to vrijeme sam je skladao skladbe za omladinske, ženske, muške i mješovite zborove, a za života je napisao i objavio preko 120 solo pjesama, zbornih pjesama, pjesama za orkestar te je napisao i jednu operetu<sup>5</sup>. Tjednik („Naša Sloga“ br.50 od 11. 12. 1913.) piše: „Da je Matko Brajša-Rašan bio član „Slavjanskog pjevačkog društva“ te je dirigirao velikim koncertom. Pjevao je muški zbor njegovu kompoziciju „U kolo“. Isti broj „Naše Sloge“ donosi i napis: „Brajšino veče u Pazinu“, kojom prilikom su u velikoj dvorani Narodnog Doma nastupili mješoviti pjevački zbor s skladbom „Domovina“ te muški zbor gimnazije uz pratnju orkestra „Odmor“, „Lipa mi Mare“, „Nagnulo se“, „Nije meni“, pa ponovo mješoviti zbor uz pratnju harmonija „O Istri“, „Smiluj mi se“ te „Istarska himna“.“

U ondašnjem Porečkom kotaru prvo pjevačko društvo, prema dostupnim podacima, osnovano je i registrirano tek 1906.g. i to u Zrenju (Bujština), pod nazivom „Mirna“<sup>6</sup>. Iako nemam posebno dostupnih podataka, iz dokumenata rijetkih repertoara nastupa društva, odnosno zbora, dade se naslutiti da su se pjevale narodne pjesme te pjesme koje su se izvodile u crkvama za potrebe crkvenog bogoslužja.

22. 09. 1910. g. u dvorani Hrvatske čitaonice u Puli osnovano je Hrvatsko pjevačko i glazbeno društvo. Samo nekoliko mjeseci kasnije, muški, ženski i mješoviti zborovi, koji su djelovali u sastavu Društva, u dvorani narodnog doma izveli su pjesme *Lijepa naša domovina*, *Molitva*, *Crni lasi*, *Češke pisne*, *Lunin cvit*, *Zvončić*, arije iz opere *Maričan* te nekoliko narodnih pjesama. U cilju razvijanja kulturnog i društvenog života osobito po manjim sredinama, pulski zborovi održavaju mnogobrojne koncerte po Istri (Marčana, Pazin, Žminj, Sveti Petar u Šumi, Lindar, Medulin Tinjan i drugim), na kojima se pretežito nalaze rodoljubne pjesme (*Lijepa naša domovino*, *Dalmatinski šajkaš*, *Riječ Hrvati*, *Oj djevojko*, *Na osvitku*, *Jorgovan*, *Slavuj*, *Istarska himna* te mnoge druge).

Kasnijih godina, pod velikim utjecajem talijanske kulture i mode u Istru, osobito na područje Porečkog kotara, razvijala se urbana kultura s tiskarom, kazalištem, glazbenom školom, filharmonijskim orkestrom i limenom glazbom, uličnim sviračima kao i raznim društvima s različitim funkcijama, koje su bile odraz tadašnjih prilika i kulture<sup>7</sup>. Da bi obilježili stogodišnjicu rođenja skladatelja Giuseppea Verdija, čije je ime nosilo i porečko kazalište, porečani su 28. prosinca 1913. g. vlastitim snagama održali koncert na kojem je osim orkestra, limene glazbe nastupio i gradski zbor. Zborom je dirigirao maestro Orazio Ugolini<sup>8</sup>, a izveli su zborne skladbe iz opera *Nabucco*, *Traviata* te *Aida*. Iste godine, zbor koji je brojao samo 16 pjevača amatera, izveo je skladbu svog dirigenta pod nazivom *Zbor zvona* te Valverdeovu skladbu *La Gran Via*<sup>9</sup>.

Medulinski muški pjevački zbor „Sokol“, osnovan je 1913. godine. Nit zbora, koji je djelovao u sastavu Društva kulturno-umjetničkog stvaralaštva bila je i ostala želja za očuvanje identiteta i kulturnog sjaja te želja da se od zaborava sačuva bogata povijest i tradicija mjesta Medulina. Za zbor je Ivan Zuccan spjevao himnu pod nazivom *Zdravo, braćo Sokolovi*, koju je potom za muški zbor uglazbio Matko Brajša-Rašan. Početkom Prvog svjetskog rata muški zbor prestaje s radom, te se tek pred kraj Drugog svjetskog rata osniva ženski zbor. Dirigenti su bili Ivan Zuccan i Matko Brajša-Rašan.

Sve do početka Prvog svjetskog rata u Istri se iz godine u godinu razvijala kulturno-prosvjetna djelatnost po selima i gradovima. Uz mnoge pjevačke zborove osnivali su se tamburaški orkestri, limene glazbe, čitaonice i knjižnice.

Po završetku Prvog svjetskog rata u Porečkom kazalištu ponovno se osniva mješoviti pjevački zbor koji je brojao 19 članova, a kojeg je vodio učitelj Augusto Zuliani<sup>10</sup>.

Iste godine, 1918. u Pazinu, nakon završetka rata, Hrvatska omladina Velike gimnazije te Hrvatske ženske učiteljske škole započinju u Narodnom domu s organiziranjem koncerata. Na programima koncerata koje je izvodio mješoviti zbor bile su pjesme *Carovka*, *Nazaj v planinski raj*, *Ave Maria*, *Pjesma Velog Jože*, *Zlatna kanglica*, te *Sursum corda*. Za to vrijeme važno je istaći da je u zboru nastupala i kćerka Matka Brajše, odnosno Jelka Brajša<sup>11</sup>, a zborom je dirigirao prof. Saša Šantel.

<sup>4</sup> Hammer, Mladenka; *Društveni rad profesora gimnazije u Pazinu*, Zbornik, Pazin, 1999. str. 323.

<sup>5</sup> Mihvec, Marija; *Portreti skladateljev Saše Šantla*, Didaktika, Radovljica, 2005.

<sup>6</sup> HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 109, J/8 (1906).

<sup>7</sup> Gortan-Carlin, P-Ivana; *Glazbeni život Poreča i okolice 1880. do 1918.*, magistarski rad, FF Zagreb, 2005.

<sup>8</sup> Galli, Lina; *Parento nella cronaca* (1913), In strada Granda, ožujak 1984., br.22, str. 12.

<sup>9</sup> Galli, Lina; *Parento nella cronaca* (1909), In strada Granda, kolovoz 1982. br. 19, str. 7.

<sup>10</sup> HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 196, J/8 i kutija 204 J/8 (1918).

<sup>11</sup> Ujčić, Vitomir; *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule 1870-1918*. O. Keršovani, Pula, 1962. str. 160.

Posljednji koncert sa dramskom predstavom, prije raspada Austro-Ugarskog carstva, održan je 13.04.1918.g. u Pazinu, u dvorani Narodnog doma na kojem su članice učiteljske škole, odnosno ženskog pjevačkog zbora izvele pjesme *Zrasla mi je ruža, Tvoje proljeće, Kukavica*<sup>12</sup>. Tada nastaje početak umiranja nacionalne, političke, ekonomske i kulturne slobode istarskih Hrvata i ostalih Slavena pod terorom talijanskog okupatora. Uništavaju se mnogobrojne kulturno-prosvjetne organizacije i društva, a među njima zabranjuje se i rad pjevačkih zborova. Tako da za taj period o radu kulturnih društava, ako su negdje i postojali, ili nema nikakvih podataka ili ih ima veoma malo. Može se pretpostaviti da su se u to vrijeme pjevale hrvatske narodne pjesme te pjesme ostalih naroda, kao i narodne pjesme koje su se izvodile u crkvama za potrebe crkvenog bogoslužja. Bilježim podatak da su ondašnje vlasti 10. 05. 1921. g. u Buzetu iznijeli i zapalili iz pučke škole te iz stana Vinka Šepića, inače u to doba ravnatelja i nastavnika škole, sve hrvatske knjige, među kojima su se nalazile i pjesmarice za zborove te instrumenti tamburaškog zbora<sup>13</sup>. Tjednik („Istarska riječ, br. 55 od 20. 12. 1924.) piše o pjevačkom zboru iz Lindara te donose napis „...naši stari pjevači nisu žalili truda, te su nedjeljom i blagdanom hodili u Pazin i tu su pod vrlim zborovodom Matkom Brajša vježbali u pjevanju naših rodoljubnih pjesama.“ Iste novine u broju 29. od 22. 07. 1926. god. pišu o zboru u Vodicama „Pjevački zbor odraslih vrlo se lijepo pokazao te je baš umjetnički otpjevao dvije pjesme. Osobito se sviđela pjesma „Svratanje“ (Misli moje), koju je narod slušao oduševljeno. Zbor je vodio učitelj Josip Demarin.“

U to vrijeme mnogo je mladih Istrana emigriralo u potrazi za poslom ili školovanjem u razne krajeve ondašnje Jugoslavije, Evrope i Amerike. Oni istrani koji su se nalazili u Zagrebu, uključuju se u rad društva istrana pod nazivom „Istra“. U društvu je postojala sekcija pjevačkog zbora, koja je osnovana 1932. godine, a u sklopu koje su mladi pjevanjem stjecali dragocjena iskustva koja su kasnije povratkom u svoj radni kraj prenosila u novoosnovanim kulturnim društvima. Važno je za istaći da je jedan od dirigenata pjevačkog zbora bio Slavko Zlatić, rodom iz Sovinjaka. Najčešće pjesme koje su izvodili bile su: *Balun, Krasna zemljo, Marinerska, Mi smo pak Istrani, Kostreno, Zaspal Pave, Prosto zrakom, Draga nam je Istra, Istrane dragi, Bilo vavek veselo* te druge. Tjednik, (Glas Istre, od 17. 03. 1939.) donosi napis „...zbor je otpjevao pjesmu „Bilo vavek veselo“ (I. M-Ronjgov) s tolikom sigurnošću, kao kakvo rutinirano pjevačko društvo, što je dokazao i aplauz, koji je potrajao nekoliko minuta, dok se zbor nije ponovno pojavio na pozornici i zapjevao još jedamput istu pjesmu“.

U takvim i još težim okolnostima 1930. godine u tvornici duhana u Rovinju, u sklopu KUDa „Otokar Keršovani“ osniva se mješoviti pjevački zbor Marco Garbin. Zbor je od svog samog početka djelovao njegovao poznate rovinjske „bitinade“, odnosno pjevanje putem kojeg se imitiraju instrumenti mandoline, gitare i kontrabas. Prvi voditelj zbora bio je Marco Garbin. Tijekom antifašističke borbe, u sklopu talijanskog bataljuna, osnovan je muški pjevački zbor po imenu „Giuseppe-Pino Budicin“, a koji je pjevao pjesme samo na talijanskom jeziku. Odlukom općinskog sindikalnog vijeća grada Rovinja, 13. prosinca 1947.g. oba dva zbora se združuju i osniva se jedinstveni KUD „Marco Garbin“, u čijem sastavu djeluje prošireni mješoviti zbor. Tadašnji dirigenti bili su Vlado Benussi i Giorgio Sugar.

Istra je pod talijanskim fašizmom dočekala Drugi svjetski rat i početak narodnooslobodilačke borbe. Od početka Drugog svjetskog rata, pa do 9. rujna 1943. godine, dokumentacija o razvoju kulturno-umjetničke, a samim tim i zborne glazbe kao i pjevanja ne postoji.

Posljednje dane studenog i prve dane prosinca 1943. godine počinje na području Istre sa radom revolucionarno kazalište. Tako se prva amaterska grupa pojavljuje u selu Račja Vas (Istarski Kras). Tu mješovitu grupu, koja je brojala 12-tak omladinki i omladinaca, a koja je manje glumila, a više pjevala, predvodio je, odnosno dirigirao je njen osnivač Ivan Ferenčić-Nini, pod nadimkom Rudolf Valentin. Na priredbi sredinom prosinca 1943. g. (ubrzo nakon osnivanja), u selu Račja Vas, grupa je izvela odnosno otpjevala niz borbenih i narodnih pjesama. Spomenut ću samo neke od njih; *Oj Mosore, Partizanski marš, Pjesma radu, Lijepa naša, Krasna zemljo, Vintovčanka, Čapajevka, Što nam radi, Po bridi, Gondola, Mamma ti saluto, Rimpianto, La vecchia batana, Armata rossa, Inno dei partigiani* i druge. Ubrzo nakon osnivanja grupe, odnosno malog pjevačkog zbora, na to područje neprijatelj vrši ofenzivu te zbor prekida sa radom, a njegovi članovi odlaze u jedinice NOV.

Polovicom ožujka 1944. g. na inicijativu istog voditelja (Ivana Ferenčić-Ninija), osniva se u selu Vrh, na Bužeštini, druga amaterska grupa, odnosno mješoviti pjevački zbor. Ondašnji voditelji Zvonko Šestan i Štefica Kopitar uvježbali su članove zbora, koji su 27. ožujka (1944.g.), nastupili u selu Trsteniku (Istarski Kras), prilikom održavanja Prve okružne konferencije USAOHa za područje Krasa. Na programu su se nalazile borbene i narodne pjesme, među kojima ističem *Hej Slaveni, Lijepa naša domovino, Krasna zemljo, Poljuško polje, Družo, U boj za rodbinu, Radnici, Kud narodna vojska prođe, Crvena zvijezda, Bilećanka, Per montagne, Avanti Campagni* te *Naprijed*. Da je grupa nastupala i na drugim raznim prigodama, govori nam tekst kojeg je voditelj Ivan Ferenčić napisao (Glasu Istre, broj 19. od 18. 07. 1944.) „...ovih dana priredili smo nastup za učesnike vojnog kursa s velikim oduševljenjem i zadovoljstvom...otpratili smo ih pjesmom „Kud narodna vojska prođe“, a to ih je najviše dirnulo...“<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Idem str.163.

<sup>13</sup> Zbornik radova; *Antifašizam na Bužeštini*, Reprezent d.o.o., Buzet, 2003.

<sup>14</sup> Tumpić, Dušan, *Nepokorena Istra*, A. Cesarec, Zagreb, 1975. str. 273.



Na Učki je 01. travnja iste godine (1944.g.), obnovljena Prva istarska brigada pod nazivom „Vladimir Gortan“. Istog dana održana je i Prva oblasna konferencija USAOHa za cijelu Istru, na kojoj je prisustvovalo preko 800 delegata, a tom prilikom je bio izveden, mada na brzinu improviziran, kulturno-umjetnički program u kojem su nastupili udruženi pjevački zborovi te članovi nekih limenih glazbi sa područja Rijeke te Istre. Glas Istre u broju 20. od 10. 08. 1944. god. donosi članak u kojem piše; „...*prva Oblasna konferencija AFŽ za Istru, održana 23.07.1944. u šumi iznad sela Raspor...dok su pjesme odlično otpjevali svi drugovi pjevačkog zbora. Poslije programa nastavilo se pjesmom i plesom.*“

Donosim dopis Kulturno-umjetničkog odsjeka Propagandne oblasti za Istru, odnosno dokument br. 108, a koji je poslan iz Raklja, 10. rujna 1944. godine, a upućen je Štabu II puljskog partizanskog odreda Operativnog štaba za Istru u kojem piše: *Dragi drugovi danas smo primili dopis od Agitpropa Obl. Kom. K.P.H. za Istru u kojem nam javljaju da se u II četi I bataljona vašeg odreda nalazi drug Nelo Milotić iz Pule, rođen, godine 1927., koji je hitno morao napustiti kuću. Drugovi u dopisu nam javljaju da je drug izvrstan harmonikaš koji bi nama bio potreban te ujedno da istog najhitnije zatražimo. U vezi tog dopisa molimo Vas da gore imenovanog druga uputite k nama, jer nam je neophodno potreban kao dobar svirač, koji će najviše doprinijeti u današnjoj borbi na ovom polju rada koga bude imao u našim drušinama*<sup>15</sup>. Ondašnji omladinac, Nelo Milotić, koji je kasnije promijenio prezime u izvornom obliku, odnosno u Milotti, skladao je tada skladbu u početku za muški, a kasnije je aranžirao za mješoviti zbor, uz pratnju harmonike pod nazivom *Marš Istarske brigade*, na tekst Vladimira Kolara. Zborna skladba je rado prihvaćena i kao takva se već dugi niz godina izvodi, sve do današnjih dana.

Značajke repertoara pjevačkih društava, odnosno zborova bile su uglavnom usmjerene na ostvarenjima domaćih skladatelja pisanih na jezicima naroda ondašnjih država te na osnovu folklornog glazbenog idioma. Bile su pretežno svjetovnog karaktera budničkog tipa ili s tematikom zbližavanja južnoslavenskih naroda. Skladbe su bile uglavnom namijenjene troglasnim ili četveroglasnim zborovima, a harmonijsko-ritmička strukturiranost bila je dovoljno jednostavna da bude pristupačna pjevačima slabije glazbene obrazovanosti (kako im te pjesme ne bi predstavljale veće probleme prilikom izvođenja, već im pružale mogućnost lakog svladavanja, a samim tim i zadovoljstvo te radost prilikom zajedničkog pjevanja).

Skladbe koje su se nalaze na repertoarima muških, ženskih i mješoviti zborova davale su poseban naglasak na istarsko primorskom melosu te čakavskoj riječi. Riječi skladbi bile su uvijek, a to su i danas, nadahnute događajima iz svakodnevnog života. Skladatelji koji su pisali za zborove, oslanjali su se prije svega na folklorne glazbene izvore tražeći inspiraciju u narodnim napjevima. Najkarakterističnije značajke istarskog folklor, odnosno pisanih zbornih skladbi, su završetak na zajedničkom tonu tj. unisonu. Ako glasovi melodiju vode u tercama, onda skladba završava u primi, a ako je vode u sekstama, onda završava u oktavi. Što se tiče stihova, oni obično završavaju na *tananaaj*, što predstavlja oponašanje glasa narodnih instrumenata. Narodne pjesme u Istri pjevale su se, a tako se izvode i dan danas, netemperirano, u skladu s svojim folklornim naslijeđem, a samim tim tako su bili rađeni i narodni instrumenti. U pojedinim pjesmama nailazimo na melodijske linije, koje se ponavljaju iz pjesme u pjesmu, dok se mijenja samo tekst. Istarsko-primorske pjesme pripadaju stilovima tijesnih intervala koji imaju melodije manjeg opsega te se uglavnom izvode glasnije i prema estetskim kriterijima, zvuče veoma oporo. Poetski tekstovi imaju ukrasne slogove ili nizove slogova i fraza kao što su: *oj, naj, ma, oja nina nena, trajna nina nena* ili slično. Talijani su u Istri pjevali narodne pjesme belkantističkog karaktera, strofične s refrenom, a najčešće praćene u tercama ili sekstama.

Što se tiče pjesama za vrijeme NORa, treba naglasiti da su one sinteza narodnih i revolucionarnih pjesama naših i drugih naroda – ruskog, francuskog, talijanskog i španjolskog i same autorske inspiracije. Iako je većina autora tih pjesama bila glazbeno obrazovana, mnogi od njih su zaboravljeni, pa su tako te pjesme postale prave narodne pjesme. To je bilo vrijeme kad je zalag ljudskosti i borbe za slobodu bio vlastiti život. S pjesmom se borilo i ginulo. Slobodno mogu konstatirati da imamo velik broj pjesama proizašlih iz Drugog svjetskog rata, a koje su bile svakodnevni pratilac narodnooslobodilačke borbe. Pjesme su ublažavale patnje, ulijevale hrabrost, bile obećanje pobjeda i boljeg života u slobodi.

Kroz minule godine u crkvama je prevladavalo pretežito crkveno pjevanje, putem mnogobrojnih župnih zborova. Članovi spomenutih zborova, koji su uglavnom pjevali jednoglasno ili dvoglasno, a bilo je i onih koji se pjesme izvodili i višeglasno (što je ovisilo, o glazbenoj kvalifikaciji župnika ili voditelja zborova), ostavili su nemali broj pjesama. Htjeli mi to ili ne, sakralna glazba nedvojbeno predstavlja onu jednu neraskidivu nit unutar kulturnog blaga, kojeg su nam generacije i preci ostavili u nasljeđe, jer baština je neprocjenjive vrijednosti, koja se ističe među umjetničkim izričajima. (Tu su samo spomenuti crkveni zborovi, a o njima i njihovom radu trenutno je u toku poseban istraživački projekt).

Također, moram spomenuti da su na području Istre postojali i zborovi sastavljeni od članova talijanske nacionalnosti, koji su bili uključeni u rad Zajednica Talijana, a one su dalje bile pak uključene u rad njihovih krovnih institucija, odnosno, uključene u rad Talijanske Unije u Rijeci ili Trstu. Osim talijanske nacionalnosti javljali su se i zborovi slovenske nacionalnost.

---

<sup>15</sup> Dobrila, Tone; *Istarske kazališne družine u NOB*, O.Keršovani, Pula, 1981. str. 168.

Na samom kraju, moram istaći, da je cilj mog istraživačkog rada bio da se ustanovi kakav je bio glazbeni, odnosno zborni život na području Istre krajem 19. i tijekom 20. stoljeća, do kraja Drugog svjetskog rata, odnosno 1945. godine. Spoznaje regionalne povijesti do kojih sam istraživajući došao, značajna su i za šira muzikološka socijalno-kulturna istraživanja, kao jedan od poticaja, za pisanje buduće istarske glazbene povijesti, kako vokalne, tako i instrumentalne. Uvjeren sam da će moj istraživački rad, pružiti nesumnjivo iznenađujuće i dragocjene izvore iz naše bogate kulturne povijesti na području Istre. Dokazni i nepobitni materijali donose bogatu kulturnu baštinu naših predaka u Istri, koja predstavlja snažnu i kulturnu tradiciju bez koje ne bismo mogli shvatiti mnoge pojave u razvoju i djelovanju zborne glazbe u Istri. Istraživački rad grupisan je kronološki, a kod navođenja i citiranja tekstova označen je datum tiskanja novina.

#### Literatura

- Banov 2000: E. Banov, *Usmeno pjesništvo Kvarnerskog kraja*, Rijeka, Hr. Filološko društvo.
- Barbarić 1952: F. Barbarić, „Narodna borba u Istri od 1870 do 1915“, Zagreb, Naša Sloga,
- Barbarić 1931: F. Barbarić, *Vjerska sloboda Hrvata i Slovenaca u Istri, Trstu i Gorici*, Zagreb.
- Baroja 1970: J. C. Baroja, *Le Carneval*, Mayenne: Gallimard,
- Bratulić 2000: J. Bratulić, *Istra*, Pula, C. A. S. H.
- Crnobori 1985: T. Crnobori, Školstvo i kulturno-prosvjetna djelatnost u Istri neposredno nakon oslobođenja, *Pazinski memorijal*, knjiga 14, Pazin.
- Cavallini 1992: I. Cavallini, *Il libro nel bacino adriatico (secc. XV-XVIII)*, Firenze, Olschki.
- Cavallini 1990: I. Cavallini, *Musica cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki.
- Cavallini 2007: I. Cavallini, *Temi e ritratti musicali Istriani: dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Olschki.
- Clebert 1967: P. Clebert, *Cigani*, Zagreb, Stvarnost.
- Darovec 1997: D. Darovec, *Pregled Istarske povijesti*, Pula, C.A.S.H.
- Darovec 1992: D. Darovec, *Pregled zgodovine Istre*, Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Pokrajinski arhiv Koper.
- Dobrića 1981: T. Dobrića, *Istarske kazališne družine u NOB*, Pula, O. Keršovani.
- Dukovski 1998: D. Dukovski, *Fašizam u Istri 1918-1943.*, Pula, C.A.S.H.
- Dukovski 1999: D. Dukovski, *Rat i mir istarski*, Pula, C.A.S.H.
- Facchinetti 1997: A. Facchinetti, „O Istarskim Slavenima“, Pula, Nova Istra II-br. 4.
- Gruber 2005: D. Gruber, *Povijest istre*, Zagreb, Društvo Istrana-Art studio Azinović.
- Ceribašić i dr. 2002: N. Ceribašić, Istarski etnomuzikološki susreti 2000-2001. - *Istrska etnomuzikološka srećanja*, (ur. N. Ceribašić), Roč, I. željezničar.
- Jakovljević i dr. 2003: B. Jakovljević (urednik), Zbornik radova, *Antifašizam na Bužeštini*, Zagreb, Grafomark.
- Galli 1984: L. Galli, *Parenzo nella cronaca* (1913), In strada Granda, Trieste, ožujak 1984. br. 22, str. 12.
- Galli 1982: L. Galli, *Parenzo nella cronaca* (1909), In strada Granda, Trieste, kolovoz, br. 19, str. 7.
- Gortan-Carlin 2005: P-I. Gortan-Carlin, *Glazbeni život Poreča i okolice 1880. do ožujka 1918.*, magistarski rad, Zagreb, Filozofski Fakultet.
- Gušani 2004: S. Gušani, *Sva ljudska bića su braća*, Vinkovci, Izdavački zavod.
- Habinc 2004: M. Habinc, *Ne le rožmarin za spomin*, Ljubljana, Utrip d.o.o.,
- Hammer 1999: M. Hammer, *Društveni rad profesora gimnazije u Pazinu*, Zbornik, Pazin, 1999. str.323.
- Jurinčić 1918: F. Jurinčić, *Božićne pjesme na Pazu u Istri*, Zagreb, Sveta Cecilija, god. 12. (1918), sv. 2.
- Ljekar 2009: Đ. Ljekar, *Neka se ne zaboravi*, Vukovar, Pauk.
- Jakovljević 2005: B. Jakovljević, *Na zapadnim i južnim obroncima Bužeštine*, Račice, Reprezent d.o.o.
- Kirac 1946: L. Kirac, *Crtice iz Istarske povijesti*, Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske.
- Kumer 1988: Z. Kumer, *Etnologija, razgled po znanosti o ljudski glasbi*, Ljubljana, Filozofska Fakulteta.
- Laszowski 1894: E. Laszowski, „*Povijesna crtica o ciganima*“, Zagreb, Narodne novine.
- Magosci 2009: P.R. Magosci, *Narod niotkuda*, Užhorod, V. Pađaka.
- Merriam 2000: A. P. Merriam, *Antropologija glazbe*, Ljubljana, Znanstveno in publicističko središće.
- Mihvec 2005: M. Mihvec, *Portreti skladateljev Saše Šantla*, Radovljica, Didaktika.
- Mikac 1988: J. Mikac, *Istarska škrinjica*, Zagreb, Matica Hrvatska.
- Milanović 1967: B. Milanović, *Hrvatski narodni preporod u Istri*, Pazin, IKD Ć. i Metoda.
- Milanović 1960: B. Milanović, *Istra u osvrtu narodnog preporoda*, Pazin, J. Turčinović.
- Milanović 1976: B. Milanović, *Moje uspomene 1900-1976*, Pazin, J. Turčinović.
- Milanović 1970: B. Milanović, „Tršćanska hrvatska štampa između dva rata s osvrtom na Istru“, Pazin, Pazinski Memorijal br. 2 (129-147), Pazin.
- Milotić, Baldaš 2007: D. Milotić i V. Baldaš, *Lovrečica i Sv. Ivan Kornetski*, D. Lamnica, Ekološki glasnik.
- Mislej 1987: D. Mislej, *Pod zastavom Tita*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka.
- Ostojić 2013: B. Ostojić, *Glazba Lovreštine*, Poreč, Inart.
- Ostojić 2008: B. Ostojić, *Glazba Kaštelir Labinci*, Poreč, Inart.

- Ostojić 2011: B. Ostojić, *Limena glazba Višnjana*, Poreč, Inart.
- Pernić 1984: R. Pernić, *Narodne pjesme iz Istre*, Pula, Istarska naklada.
- Pettan 2011: S. Pettan, *Etnomuzikologija na raspotju*, Ljubljana, Znanstvena založba FF.
- Radić 1929: A. Radić, *Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu*, Zagreb, JAZU.
- Radetić 1944: E. Radetić, *Istra pod Italijom*, Zagreb, Tiskara C. Albrecht.
- Radole 1965: G. Radole, *Canti popolari Istriani*, Firenze, L. S. Olschki.
- Ribarić 1940: J. Ribarić, *Razmještaj južno slavenskih dijalekata na poluotoku Istra*, Srpski zbornik, knjiga IX, Beograd, SKA.
- Rihtman-Auguštin, Dunja; *Etnologija naše svakodnevnice*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.
- Šetić 2008: N. Šetić, *Istra za talijanske uprave-O Istarskoj emigraciji i njenom tisku u Zagrebu 1918-1941*. Zagreb, Profil.
- Širola 1940: B. Širola, *Hrvatska narodna glazba: Pregled hrvatske muzikologije*, Zagreb, Matica Hrvatska.
- Štambuk 2000: M. Štambuk, "Romi u društvenom prostoru Hrvatske", Zagreb, Društvena istraživanja br. 3-4 (46,47, 197-210).
- Tumpić 1993: D. Tumpić, *Hrvatska Istra*, Zagreb, Alineja.
- Tumpić 1975: D. Tumpić, *Nepokorena Istra*, Zagreb, A.Cesarec.
- Ujčić 1962: V. Ujčić, *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule 1870-1918.*, Pula, O. Keršovani.
- Vasiljević 1950: M. Vasiljević, *Jugoslavenski muzički folklor*, Beograd, IKZ.
- Županović 1980: L. Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb, Školska knjiga

Novine:

- Glas Istre*, br. 20., 10. 08. 1944.
- Glas Istre*, br. 19., 18.07.1944.
- Glas Istre*, (br. nepoznat), 17. 03.1939.
- Naša Sloga*, br. 50., 11. 12. 1913.
- Naša Sloga*, br. 12., 23. 03. 1911.
- Naša Sloga*, br. 4., 07. 02. 1907.
- Naša Sloga*, br. 10., 08. 03. 1906.
- Naša Sloga*, br. 25., 23. 06. 1904.
- Naša Sloga*, br. 20., 10. 03. 1894.
- Naša Sloga*, br. 1., 01. 01. 1891.
- Naša Sloga*, br. 7., 13. 02. 1890.
- Naša Sloga*, br. 19., 12. 05. 1887.
- Naša Sloga*, br. 27., 16. 02. 1871.
- Istarska Riječ*, br. 29., 22. 07. 1926.
- Istarska Riječ*, br. 55., 20. 12. 1924.

Državni Arhiv Pazin:

- HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 204, J/8 (1918).
- HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 196, J/8 (1918).
- HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 109, J/8 (1906).
- HR DAPA, 28 Kotarsko Poglavarstvo Poreč, kutija 88, J/8 (1903).

HISTORY OF CHOIR SINGING IN ISTRIA BY 1945

*Summary*

Throughout many communities all over Istria choirs were established. This was particularly evident by the awakening of national consciousness in Istria. The aim was to determine what was the music or choral life in late 19th and throughout the 20th century, respectively till the end of 1945th. Written documents on the existence of choirs in Pula, then the work of the National Gymnasium in Pazin, many reading rooms and the National homes (centers) on smaller communities of Istria, Branches of the Society of St. Cyril and Methodius for Istria, local theaters in Pula and Poreč, choirs and their leaders (conductors) names, and guidance program of concerts are the main features of work. Baseline surveys were preserved data on the existence of concerts and choirs programs, published in newspaper articles, archival materials and written documents. In that helped research methods, comparisons and analysis, classification and data collection methods. The evidence and irrefutable materials are bringing a rich cultural heritage of our ancestors in Istria which represents a strong cultural tradition without which they could not understand many of the events in the development and operation of choral music. Established choirs, during their existence and work achieved an important social function. Dealing with amateur singing, singers have contributed significantly to enriching the cultural and artistic life, to their environment and the whole area of Istria. The historical development of choirs, the names of their leaders and programs of concerts and various guest appearances are given in chronological order.

Key words: singing, choirs, conductors, concerts, programs.

## ИСТРАЖИВАЊЕ МУЗИЧКО-ФОКЛОРНЕ ГРАЂЕ НА ПОДРУЧЈУ ОПШТИНЕ ПАЛЕ<sup>1</sup>

**Апстракт:** Приликом првих теренских истраживања у оквиру редовне наставе Катедре за етномузикологију, Академије умјетности у Бањој Луци, боравила сам на Палама гдје сам снимила, забиљежила и архивирала музичко-фолклорну грађу датог подручја. Архивирана грађа садржи податке о обичајима и ношњи тог краја, као и примјере вокалне традиције.

Пјесме из овог краја изводе се у маниру старијег сеоског двогласног пјевања, Главна карактеристика таквог пјевања јесте та да се пјесме изводе са устаљеним кајама на које се пјевају различити текстови. Напјеви су изграђени на нетемперованом тонском низу у коме преовладава секундни сазвук.

**Кључне ријечи:** теренска истраживања, музичко-фолклорна грађа, кајде, секундни сазвук.

Етномузиколошка анализа музичко-фолклорне грађе сакупљене на терену неопходна је да би се сагледало стање музичке традиције одређеног подручја и промјене настале услед акултурације. Тако ће се добити одговор на питање: колико се традиционално музичко наслеђе појединих регија и њихових становника очувало у 21. вијеку у раније познатим облицима.

Студенти етномузикологије Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци, чим стекну прва теоријска знања о теренско – истраживачком раду добијају задатак да та знања применију на терену, међу казивачима у селу и граду. Слиједећи препоруку ментора при изради семинарског рада, да новим снимцима обогатим фонд Архива етномузиколошких звучних записа Академије умјетности у Бањој Луци, одлучила сам да прво снимим, забиљежим и архивирам музичко – фолклорну грађу општине Пале. Теренско снимање грађе реализовала сам у два наврата: први пут у децембру 2013. године и други пут у јануару 2014. године. Циљ ове активности је био да се забиљежи и сними музичко-фолклорна грађа која представља традицију сарајевско - романијског подручја, самим тим и општине Пале.<sup>2</sup>

Захваљујући љубазности казивача, чланова пјевачке групе културно-умјетничког друштва "Младост"<sup>3</sup> успјели смо снимити и архивирати бројне податке о обичајима овог краја, као и примјере вокалне традиције (в. Примјер број 3). Архивирана грађа садржи 46 двогласних пјесамa које се изводе у оквиру годишњег и животног циклуса обичаја<sup>4</sup>, као и податке о појединим обичајима годишњег циклуса.

Прва етномузиколошка истраживања сарајевско – романијског подручја, којем припада и општина Пале, обавио је средином прошлог вијека један од најзначајнијих босанско - херцеговачких етномузиколога, Цвјетко Рихтман. Дио Рихтманове грађе, која се односи на ово подручје, објављена је у билтену Института за проучавање фолклора под називом Полифони облици у народној музици

<sup>1</sup> Рад је настао на Катедри за етномузикологију Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци. Ментори су др Драгица Панић Кашански и Ивана Росић

<sup>2</sup> Рад под називом *Истраживање вокалне традиције на подручју општине Пале* саопштен је на 7. Научно-стручној студентској конференцији "StES" у Бањој Луци, 26.11.2014.

<sup>3</sup> Прво културно – умјетничко друштво на Палама основано је 1953. године под називом *Радник*. Као такво функционисало је све до 16. јуна 1979. године када је добило нови назив *Младост*. У оквиру овог друштва ради неколико секција, а то су: фолклорна, изворна група и народни оркестар. (подаци преузети из Софија Вучићевић, семинарски рад *Репертоар изворне групе КУД-а "Младост", Пале*, Архив Катедре за етномузикологију Академије умјетности у Бањој Луци, 2014. године, рукопис).

<sup>4</sup> У годишњи циклус обичаја спадају они обичаји који су везани за важније датуме током године. У животно циклус обичаја подразумевају се они обичаји који су везани за најбитније тренутке у животу човјека: рођење, свадба и смрт.

Босне и Херцеговине.<sup>5</sup> Важно је напоменути да се Рихтманова грађа данас чува у Институту за музикологију<sup>6</sup> и у Фолклорном архиву Земаљског музеја (*ФАЗМ*) у Сарајеву.

Резултати теренских истраживања новијег датума потврђују, без изузетка, да је ријеч о пјевању које Рихтман назива *полифоним облицима друге категорије*.<sup>7</sup> Другој категорији припадају они облици код којих гласови имају подједнаку важност, који се испреплићу, прелазе један преко другог и код којих је посебно изражено сазвучје секунде која се „...третира консонанцом и на којој неријетко завршавају“.<sup>8</sup> За ово пјевање карактеристично је да је засновано на нетемперованом тонском низу које је обликовано у специфичне напјеве или мелодије, а у овом крају познатије под називом *кајде*.<sup>9</sup> Напјеву су изграђени од многих украса, а најзаступљенији су предудари, постудари и "квоцајући"<sup>10</sup> тонови (в. нотне примјере 1 и 2 у прилогу).

Ово архаично пјевање *на велику кајду*<sup>11</sup> баштине православно Срби који свој културни идентитет у прошлости или садашњости везују за сарајевско – романијски крај.<sup>12</sup> Овакав начин пјевања практикује се у планинским предјелима и у прошлости су га изводила углавном три пјевача, док је данас број пјевача неограничен.

Традиционално народно пјевање било је присутно у свакодневном животу људи. Пјевало се у свим приликама, осим на сахранама и у жалости. Међутим, иако је пјевање у периоду жалости табуисано, жене *кукају* ("пјевају" тужбалице), али то не сматрају пјевањем у правом смислу те ријечи. За тужбалице етномузиколог Владо Милошевић каже да се изводе као узвишени, узбуђени и патетични говор у коме су гласови на граници између говорног и пјеваног елемента.<sup>13</sup> Поред битнијих тренутака у животу човјека за које се везују одређене пјесме, велики број је и оних које су се изводиле у оквиру годишњег циклуса обичаја, те стога пјевачи и данас разликују *божићне, славске, свадбене, завичајне, васкршње, љубавне, пријатељске, чобанске, барабинске и мобене* пјесме.

С обзиром на то да је прошло више од пола вијека од посљедњих истраживања на сарајевско-романијском подручју, резултати новијих истраживања показују да се традиционално музичко наслеђе становника из тог краја очувало у свом првобитном, специфичном облику. Важно је напоменути да ни миграције које су настале усљед посљедњих ратних збивања нису утицале на промјене ових вокалних облика. Становници поријеклом из сарајевско-романијског подручја његују и представљају овај елемент културног наслеђа као изразито виталан и очуван. Архаичне пјесме сарајевско-романијског краја су још увијек жива традиција, те као такве веома погодне да се будућа етномузиколошка истраживања више фокусирају на њих. Такође, пратећи континуитет, селекцију и варирање овог вокалног облика старије сеоске традиције, јасно је да поменути облик пјевања има потребне услове да буде уписан у регистар нематеријалног наслеђа а потом и на Унескову националну листу нематеријалног културног наслеђа.

<sup>5</sup>Rihtman, Cvjetko. (1951). *Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine*. Bilten I Institut za proučavanje folkloru Bosne i Hercegovine. Sarajevo.

<sup>6</sup>Више видјети у: *Legat akademika Cvjetka Rihtmana, I dio*, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, Sarajevo 2008.

<sup>7</sup> Rihtman, Cvjetko, *Polifoni oblici*...str 10.

<sup>8</sup> Karača Beljak (2014), *Zvučni krajolici, pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, Sarajevo. str 62.

<sup>9</sup>Поред назива *кајда*, казивачи за напјев користе и термине: *мелодија* и *арија*, али су ти термини рјеђе у употреби.

<sup>10</sup>Украси који су, осим мелодијским тоновима, остварени тоновима специфичног фалсетног квалитета, насталим услед веома интензивног певања.

Ове тонове, односно звуке, мађарски етномузиколог Бела Барток назива "квоцајућим", највероватније зато што су га асоцирали на квоцање кокошке (Големовић :12)

<sup>11</sup> Пјесме типа отезалице (*натезалчина*) по ријечима казивача се *дигу, подигу* („хоћемо да дигнемо једну велику кајду?“)

<sup>12</sup>Приликом тренских снимања у оквиру редовне наставе, 2014. године у Брчком смо интервјуисали становнике избјегличког насеља Илићка који су нам отпјевали неколико пјесама из свог завичаја: села из општина Високо, Илијаш, Нишићи и Илица.

<sup>13</sup> Милошевић, Владо (1959). *Tužbalica i njene intonacijske karakteristike*, Zvuk, 31-32, Beograd, 27-34.

# Секо моја, отвори нам врата

Пале, 2014. година

Звучни запис: Софија Вучићевић

Нотни запис: Драгица Панић Кашански и Софија Вучићевић

Женска пјевачка група КУД-а "Младост"

♩ = 80

Се-ко мо-ја \_\_\_\_\_ о-тво-ри нам вра-та \_\_\_\_\_ а, е-во те-би \_\_\_\_\_

А, \_\_\_\_\_ о-тво-ри нам вра-та \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_

6  
и о - ца и бра-та, се - ко мо-ја \_\_\_\_\_ о-тво-ри нам

и о - ца и бра-та \_\_\_\_\_ а \_\_\_\_\_ о-тво-ри нам

10  
вра-та, е - во те-би \_\_\_\_\_ и о - ца и бра - та.

вра-та \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ и о - ца и бра - та.

Примјер 2

Моба жање, ја вежем снопове Пале 2014

Тонски запис: Софија Вучићевић

Нотни запис: Драгица Панић Кашански и

Софија Вучићевић

Женска пјевачка група КУД-а "Младост"

$\text{♩} = 80$

Мо-ба жа-ње е, ја ве-жем сно-по-ве, а мој дра-ги

Е ја ве-жем сно-по-ве и

6  
но-си на сто-го-ве, е, мо-ба жа-ње

но-си на сто-го-ве, е, е

9  
ја ве-жем сно-по-ве, а мој

ја ве-жем сно-по-ве, е

12  
дра-ги сно-си на сто-го-ве.

и сно-си на сто-го-ве.



Архивски картон *Репертоар изворне групе КУД-а "Младост" Пале*

Архив Катедре за етномузикологију Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци

Р.бр	Снимак садржи	Извођачи	Датум и мјесто снимања	Напомена
1.	Подаци о казивачима	Радојка(Радовић)Вуковић, 1941.; Николија (Мијовић) Ивановић, 1948.; Миланка (Клачар) Маринковић, 1951.; Мира (Раденковић) Лопатић, 1962.; Мирјана (Клачар) Илић, 1951.; Зоран Фуртула, 1961.; Митар Пљеванчић, 1958.; Илија Петровић, 1966.; Мирослав Хршум, Милош Цвијетић, Данило Ђуричић, 1948.	10.01.2014. Културни центар Пале, просторија КУД-а "Младост", општина Пале.	Казивачи су дали своју сагласност да се интервју с њима и лични подаци могу користити за истраживање и промоцију нематеријалног културног наслеђа.
2.	Разговор о Божјићним обичајима	Радојка, Николија, Мира, Милош		
3.	Пјесма <i>Ој Божичу један у години</i>	Мушка пјевачка група		-Божична пјесма
4.	Пјесма <i>Од Божича па до Јовањдана</i>	Женска пјевачка група		-Божична пјесма
5.	Пјесма <i>Ој Божичу славо света</i>	Женска пјевачка група		-Божична пјесма
6.	Пјесма <i>Пиј, пиј, подај мени</i>	Мушка пјевачка група		-Славска пјесма
7.	Пјесма <i>Редом реди редица, дође кumu здравица</i>	Женска пјевачка група		-Славска пјесма
8.	Пјесма <i>Бардачићу зелени, домаћин се весели</i>	Мушка пјевачка група		-Славска пјесма
9.	Пјесма <i>Домаћине сретна твоја слава</i>	Женска пјевачка група		-Славска пјесма
10.	Пјесма <i>Хвала теби, ђевојачка мајко</i>	Мушка пјевачка група		Кад сватови полазе из младине куће

11.	Пјесма <i>Секо моја, немој заплакати</i>	Женска пјевачка група		Кад сватови полазе из младине куће (младина родбина)
12.	Пјесма <i>Одви се лоза од грозда</i>	Женска пјевачка група		Пјесма када сватови полазе из младине куће (младина родбина)
13.	Пјесма <i>Домаћине изађи с бардаком</i>	Мушка пјевачка група		Код младожењине куће, кад се дочекује млада
14.	Пјесма <i>Наш се брацо сватовима нада</i>	Женска пјевачка група		Код младожењине куће, кад се дочекују сватови
15.	Пјесма <i>Весели се мила свекрвице</i>	Женска пјевачка група		Код младожењине куће
16.	Пјесма <i>Колика је јакау бардака</i>	Мушка пјевачка група		
17.	Пјесма <i>Село моје окићено гором</i>	Женска пјевачка група		Завичајна пјесма
18.	Пјесма <i>Романија одгојила момке</i>	Женска пјевачка група		-Завичајна пјесма
19.	Пјесма <i>Ој паљанска ливадо и ријеко</i>	Мушка пјевачка група		-Завичајна пјесма
20.	Пјесма <i>Романија за Соколац веже</i>	Женска пјевачка група		-Завичајна пјесма
21.	Пјесма <i>Ђе сам сада, ђе је моје село</i>	Мушка пјевачка група		-Завичајна пјесма
22.	Разговор о обичајима за Спасовдан, Петровдан и Тројчиндан			-јањцима се даје име; кајмак лиле; вијенци од цвијећа
23.	Разговор о ношњи			-женска ношња
24.	Разговор о Васкршњим обичајима			
25.	Пјесма <i>Васкрс дош'о шарају се јаја</i>	Женска пјевачка група		-Васкршња пјесма

26.	Пјесма <i>Браћо Срби вјера нам је чиста</i>	Мушка пјевачка група		-Васкршња пјесма
27.	Славарица			
28.	Пјесма <i>Младост прође, а сјећање оста</i>	Женска пјевачка група		-Љубавна пјесма
29.	Пјесма <i>Ој љубави, непресушно море</i>	Женска пјевачка група		-Љубавна пјесма
30.	Пјесма <i>Женићу те, моја косо плава</i>	Мушка пјевачка група		-Љубавна пјесма
31.	Пјесма <i>Све увело, само шимшир неће</i>	Женска пјевачка група		-Љубавна пјесма
32.	Пјесма <i>Питала ме цурица Јелена</i>	Мушка пјевачка група		-Љубавна пјесма
33.	Пјесма <i>Јесам ли ти говорио секо</i>	Мушка пјевачка група		-Пријатељска пјесма
34.	Пјесма <i>Стара њива, нова дјетељина</i>	Женска пјевачка група		-Пријатељска пјесма
36.	Пјесма <i>Секо моја отвори капију</i>	Мушка пјевачка група		-Када се пријатеље
37.	Пјесма <i>Секо моја, отвори нам врата</i>	Женска пјевачка група		-Када се пријатеље
38.	Пјесма <i>Чувам овце у планини сама</i>	Женска пјевачка група		-Чобанска пјесма
39.	Пјесма <i>Ој ђевојко дош'о би ти радо</i>	Мушка пјевачка група		-Чобанска пјесма
40.	Пјесма <i>Ајде драги да спојимо стада</i>	Женска пјевачка група		-Чобанска пјесма
41.	Пјесма <i>Ој ђевојко ни ти право нећеш</i>	Мушка пјевачка група		-Чобанска пјесма
42.	Пјесма <i>Ако не знаш гдје ја чувам овце</i>	Женска пјевачка група		-Чобанска пјесма
43.	Пјесма <i>Листај горо,</i>	Мушка пјевачка група		-Чобанска пјесма

	<i>немој опадати</i>			
44.	Пјесма <i>Не знаш мајко што су сузе горке</i>	Женска пјевачка група		-Љубавна пјесма
45.	Пјесма <i>Што си драги казивати мор'о</i>	Женска пјевачка група		-Љубавна пјесма
46.	Пјесма <i>Право кажи шарена поњаво</i>	Мушка пјевачка група		-Барабинска пјесма
47.	Пјесма <i>Три момка, ниједнога момка</i>	Женска пјевачка група		-Барабинска пјесма
48.	Пјесма <i>Ој барабо нико те не воли</i>	Женска пјевачка група		-Барабинска пјесма
49.	Пјесма <i>Ја бараба и био и прош'о</i>	Мушка пјевачка група		-Барабинска пјесма
50.	Пјесма <i>Немој драги долазити цаба</i>	Женска пјевачка група		-Барабинска пјесма
51.	Пјесма <i>Дош'о би ти, моја мила Зоро</i>	Мушка пјевачка група		-Мобена пјесма
52.	Пјесма <i>Волим прела мобе, комушане мобе</i>	Женска пјевачка група		-Мобена пјесма
53.	Пјесма <i>Зовем мобу да се жито жање</i>	Женска пјевачка група		-Мобена пјесма
54.	Пјесма <i>Моба жање</i>	Женска пјевачка група		

#### Литература:

- Вучићевић С. 2014: *Истраживање вокалне традиције на подручју општине Пале*, Бања Лука: Рад саопштен на 7. Научно-стручној студентској конференцији "СТЕС" у Бањој Луци.
- Големовић Д. 1997: *Српско двогласно певање (облици-порекло-развој) II*, Нови звук, 9, СОКОЈ, Београд, 21-37
- Девид Д. : *Увод у етномузикологију*, Београд
- Дробњаковић Б. 1960: *Етнологија народа Југославије*, Београд, Универзитет у Београду.
- Караџа Вељак Т. 2014: *Zvučni krajolici, pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, Sarajevo.
- Милошевић В. 1959: *Tužbalica i njene intonacijske karakteristike*, Zvuk, 31-32, Београд, 27-34.

- Панић Кашански Д. и сар. 2014: *Omnia mea tecum porto. Могућност имплементације Конвенције UNESCO 2003. на примјеру сарајевско – романијске кајде*. Рад саопштен на симпозијуму Дани Владе Милошевића 2014.
- Панић Кашански 2001: *Први резултати теренског истраживања музичко – фолклорне грађе у околини Кикинде*. У: Големовић, Д. Владо Милошевић етномузиколог и композитор научни скуп, Бања Лука, Академија умјетности, стр. 23-36
- Rihtman С. 1951: *Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine*. Bilten I, Institut za proučavanje folklorа Bosne i Hercegovine, Sarajevo
- Čavlović I. 2012: *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-instraživačkog rada*(drugo izdanje). Sarajevo, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju

Sofija Vučićević

## THE RESEARCH OF MUSIC AND FOLKLORE STRUCTURE OF THE REGION OF MUNICIPALITY PALE

### *Summary*

During the first field research within the regular curriculum of the Department of Ethnomusicology, Academy of Arts in Banja Luka, I resided in Pale where I taped, recorded and archived music and folklore structure of that area. The archived structure contains data about tradition and folklore garments of this region as well as examples of vocal tradition. Songs from this region are sang in the old countryside manner of singing in two voices. The main characteristic of this type of singing is that the song is performed with common kajda sang with different texts. Chants are construed on an untempered tone row and of close intervals like the major second.

**Keywords:** field studies, music and folklore, kajde, major second

## УТИЦАЈ РАЗЛИЧИТИХ МУЗИЧКИХ ТРАДИЦИЈА НА ДУХОВНО СТВАРАЛАШТВО МАРКА ТАЈЧЕВИЋА

**Апстракт:** У духовној хорској музици Марка Тајчевића (1900-1984) уочљиво је слојевито присуство утицаја различитих музичких традиција. Иако Тајчевић у својим духовним композицијама не обрађује постојеће традиционалне напјеве, можемо уочити додирне тачке његових мелодијских образаца са појединим мелодијским обрасцима традиционалног једногласног појања. На плану инвентивног, умјетнички обликованог и промишљеног односа према хору и фактури Тајчевић се добрим дијелом ослања на генерације претходника на челу са Стеваном С. Мокрањцем. Међутим, Тајчевић примјењује и далеко слободније и врло ефектне „оркестрационе“ поступке. На пољу хармоније, у неку руку Тајчевић наставља Мокрањчеву традицију у проналажењу специфичних модалних призвука и детектовању нових могућих латентних модалних веза. Ипак постоји суштинска разлика у самом начину хармонског мишљења које је код Мокрањца у основи тонално, са примарно функционалном или експресивном улогом, док је код Тајчевића оно модално или у функцији хармонске боје. Могуће је код Тајчевића пронаћи и одређене елементе извјесног стилски умјереног „модернизма“, који се огледа кроз паралелизам потпуних квинтакорада или сазвучја секундно-квартне грађе. Изразиту модалну дијатонику архаичног призвука у највећој мјери можемо приписати утицају стваралаштва руске националне школе XIX вијека. Поред тога, одређени аспекти третмана хора такође упућују на руске изворе. Препознатљиви елементи западно-европске музике се, на првом мјесту, огледају у широкој примјени полифоних техника. Такође, поједини формални обрасци ставова се могу довести у везу са рјешењима поријеклом из западњачке праксе. Циљ рада је приказати све наведене разнородне елементе који су дјеловали стимулативно на Тајчевића и њихов утицај у еволуцији жанра српске православне црквене музике до тренутка њеног грубог прекида послје Другог свјетског рата и који треба да представљају узор и посљедње њен садашњи и будући развој.

**Кључне ријечи:** Марко Тајчевић, Православна духовна хорска музика

Тајчевић је жанру православне духовне хорске музике посветио четири дјела, – *Четири духовна стиха* (1928), *Псалом 69* (1930), *Литургија Св. Јована Златоустог* (1931) и *Сеј дењ* (1968), сва четири намјењена мјешовитом хору од којих осим *Литургије*, преостале три композиције показују мноштво заједничких карактеристика. *Литургија Св. Јована Златоустог* је првенствено дјело богослужбеног карактера – самим тиме се чешће налази на репертоару аматерских црквених хорских друштава, те у складу са својим карактером и природом, разумљиво, доноси и доста једноставнији музички садржај који представља само пратећу компоненту молитвеном тексту, који мора да буде центру пажње.<sup>1</sup> С' друге стране, у осталим набројаним дјелима, намјењеним превасходно концертном извођењу (скупа са *Четири духовна стиха* - остварењу које се уопште сврстава у највеће домете Тајчевићевог стваралаштва), наилазимо у првом плану на богат и разноврстан музички садржај – сложене формалне обрасце, разноврстан мелодијски тематизам, фактурну разноликост и разноликост „оркестрационих“ поступака, тоналне и друге контрасте, богатство хармоније итд. – те на максималну искориштеност техничких могућности извођачког медијума.

### 1. Мелодија

Први очигледни значајни Тајчевићев искорак у односу на претходнике лежи у чињеници да је за разлику од већине њих, почевши од Станковића, преко Мокрањца, Биничког, до Коњовића, који су своја дјела махом темељили на хармонизацији или у мањој-већој мјери обради постојећег мелодијског обрасца преузетог из православног Осмогласника, односно нашег „Карловачког појања“, он своја дјела темељио на оригиналној мелодијској замисли. Међутим, ауторка Ивана Перковић (2004, 53-64) по овом питању износи мишљење да потпуно негирање веза Тајчевићеве *Литургије* и српског црквеног појања није оправдано, те да сродност између Тајчевићевог дјела и традиционалног српског појања не постоји на морфоолошком или љествичном нивоу, али постоји у одређеној мјери на мелодијском плану и у нешто

<sup>1</sup> Фрагменти из Литургије, као дјела које је у формалном погледу сачињено од низа минијатура, у овом раду ће најбоље послужити за приказ основних карактеристика „просјечног“, одн. најстандарднијег музичког језика Марка Тајчевића у православној духовној хорској музици. У осталим композицијама духовног карактера наилазимо на исте основне елементе који се ту појављују у међусобним контрастима и на тај начин формирају веће структурално-формалне целине. У том погледу наилазимо и на нешто већи степен одступања од традиције српске духовне хорске музике.

мањој мјери на плану ритма, те да је Тајчевићева мелодика у нераскидивој вези са елементима српског традиционалног напјева. Осврнуо бих се и додао како је могуће да су Тајчевићу као мелодијски узор за стварање оригиналног тематског материјала послужили једногласни црквени напјеви<sup>2</sup> али на начин да се употребе само издвојени карактеристични њени квалитети, али никако са једним или крајњим циљем цитирања постојећег напјева, као што је то случај код Мокрањца нпр. другим ријечима, Тајчевић користи фолклорну и црквену традицију само као узор, надахнуће и полазну тачку за оригинално стварање. Такав приступ музичкој грађи својствен је музичком стваралаштву „паганског“ експресионизма али и стваралаштву националних школа романтизма. Управо се неки од истакнутих умјетника поменутих стилских епоха често и помињу као најзначајнији Тајчевићеву музички узор – прије свега ту је М. Мусоргски, као полазни узор а затим И. Стравински и Б. Барток, које издваја и сам Тајчевић (Деспих 1972).

## 2. Фактура

Оно што Тајчевића у већој мјери одваја од његових пријетходника, јесте хорска фактура. То у доста мањој мјери уочљиво у Литургији, за коју Дејан Деспих каже како је „по фактури, намерно скромнијој, већ много ближа мокрањчевској традицији“ (Деспих 1972). „Скромност“ фактуре у овом случају, као што и Деспих каже, свакако произилази из свјесне намјере композитора – дјело је прије свега богослужбеног карактера а не концертног, а самим тим већином је на репертоару аматерских хорова, што се не смије занемарити. «Тајчевић, као изузетан познавалац хорског слога је свјесно и савјесно тежио за рјешењима која у крајњем исходу резултирају добрим звуком. Он је сва своје дјела стварао на линији класика модерне музике, или пак чешће и иза ње, сматрајући да средства и могућности традиционалног музичког језика нису у потпуности исцрпљена и „превазиђена”» (Деспих 1972). Упркос томе, примјетићемо значајан уложени труд у трагању за свјежим изразом и стилском препознатљивошћу (која Тајчевићу ни у ком случају не недостаје). Уосталом, трагање за новим изражајним средствима, и кориштење техничких могућности до граница максимума, али на начин да се оне никада не прекораче, јесте особина свих наших композитора почевши од самог Мокрањца. Прије свега, управо то Тајчевића, као стилски умјерено модерног композитора, поред његовог националног музичког опредјелења и сврстава у ред композитора настављача Мокрањчевске линије.

Фактура хармонског става се у Тајчевићевој духовној хорској музици једним својим дијелом ослања на дубоко укоријењени и провјерено добро звучећи класичарско-романтичарски четворогласни стил, који је постао опште-прихваћен у вишегласној православној хорској музици словенских народа, и у коме се директно наставља и континуитет Мокрањчеве традиције. Ипак, Тајчевић је обогаћује, уносећи и елементе других традиција, али и рјешења стечена на основу личног искуства. Разноврсност фактурних рјешења код Тајчевића се неријетко огледа и у примјени ефектног општег хорског унисона у смјени са хомофоним вишегласним слогом, затим, има дјелова у којим преовладава хармонска полифонија, а срећу се епизоде праве слободне, па и строге полифоније. Тајчевић у оквирима могућности мјешовитаг хора остварује врло висок степен колористичке динамике, како смјењивањем и супростављањем звучних боја (дјељења и удвајања гласова, контрасти гласовних група, примјена соло гласа), тако и њиховим постепеним преливањем, остварујући низ тембровских нијанси у току само једне музичке фразе (ширењем фактуре, што подразумјева постепено дјељење гласова, који попуњавају хармонски слог).

---

<sup>2</sup> Тајчевићеве мелодије су прије свега у духу православне појачке традиције и њихово уобличавање комплетно произилази из ријечи и молитвеног стиха. У вези са односом музике и текста у својим вокалним дјелима сам Тајчевић каже: „*Увјек сам настојао да вокална музика произилази из текста. Ако још будем писао, настојаћу то и даље... Музика мора да буде тонски рефлекс текста, иначе би текст био бесмислен... Текст је диктатор, у најбољем значењу.*“ (изв. Деспих 1972). Уз рјеђе изузетке Тајчевићеве мелодије углавном карактерише не претјерано широк амбитус, рељефни тематизам, секундни покрет без упадљивијих интервалских скокова, осим ако они нису кључни у функцији подцртавања текста. У погледу тога оне се не разликују много од мелодија које су послужиле његовим претходницима који прате Мокрањчеву традицију. Каткад се мелодије одликују псалмодијским или декламативним карактером уз повремена мелизматична развијања (најочитији примјер су пјесме *Јединородни сине* и *Отче наш*), што такође, без сумње асоцира на различите појачке традиције, посебно руску. У љествичном погледу мелодијска грађа је прије свега, у циљу архаизације, саздана на елементима староцрквених модуса и модалне дијатонике, што ће се као крајњи резултат наравно изразито одразити и на хармонију. Овај модални контекст код Тајчевића често није у складу са љествичним основама новијег српског појања, и представља једну од најзначајнијих међусобних њихових разлика. У ритмичком погледу, Тајчевићева Литургија се одликује једноставношћу – одмјереним ходом четвртина, пловина и осмина, без сложенијих ритмичких фигура, што је уједно и одлика српског традиционалног појања, и Мокрањчеве музике. У погледу метра ова музика је прилично ослобођена правилне метричке подјеле, односно „робовања“ такту, како би се сачувала јасноћа и јединство појединих фразе – у формалном погледу фразе се одликују асиметријом, а све то скупа је превасходно посљедица саме природе духовног стиха. Тактице су позиционирани на крајевима мелодијско-текстуалних цјелина (фраза), и у том смислу се може подвући паралела са приступом записивања појединих мелодија из Осмогласника, код Мокрањца, односно на сличне поступке у његовој Литургији.

Типичан композиторов манир који често учавамо јесте да из унисоних дијелова градационим поступком диобе гласова, преко двогласа и трогласа гради вишегласје. Хорски унисон који асоцира на древне појачке традиције поред тога што представља моћан „оркестрациони“ ефекат, има и експресивно-психолошку улогу, симболизујући једнодушност хора у њиховом казивању.

Пр. 1, Амин, из *Литургије св. Јована Златоустог*



Треба обрати пажњу на динамичку градацију, која се постепено креће из пиана до фортисима, што представља својеврстан манир композитора. Споменућемо један сличан примјер који Дејан Деспин (2000, 45-59) издваја као најупечатљивију градацију у нашој хорској музици а вјероватно и шире.

Пр. 2. *Четврти духовни стих* (147-158 т.)

**Molto Largo** *poco a poco cresc...*

Ja - ко ве - лиј је - си Ти, и твор - јај чу - де -

7 *tutta forza* са Ти је - си Бог је дин. *non. decresc.*

Истичана сродност Тајчевићеве православне хорске музике и руске црквене музике у великој мјери лежи на пољу рјечитативне хорске декламације карактеристичне за древно руско појање која се у великој мјери одразила и на традицију руске умјетничке духовне хорске музике новијег времена.



Пр.3. Други духовни стих (1-17 т.)

Grave, sostenuto

Soprano *ff* Глас Го - спо - день на во - дах

Alto *mf* Глас Го -

Tenor *ff* Глас Го - спо - день на во - дах

Bass *mf* Глас Го -

S *mf* Глас Го - спо - день

A спо - день на во - дах.

T *mf* Глас Го - спо - день

B спо - день на во - дах.

11

S на во - дах

A *pp* Глас Го - спо - дењ на во -

T на во - дах

B *pp* Глас Го - спо - дењ на во -

16

S *pp* Глас Го - спо - дењ на во - дах

A дах.

T *pp* Глас Го - спо - дењ на во - дах

B дах.

21

S

A *pppp* Глас Го - спо - дењ на во - дах.

T

B *pppp* Глас Го - спо - дењ на во - дах.

Декламативну, псалмодијску тему (пр.3) доносе високи гласови у октавном унисону, у дијалогу са четворогласним акордским одговором ниских гласова.<sup>3</sup> Контраст унисона и вишегласног одговора, овдје има значајан колористички ефекат, а у истом учавамо и елементе „двохорности“, што додатно упућује на руске изворе. Двохорност срећемо у жанру духовног концерта у Русији XVII и XVIII вјека, чији је најзначајнији представник Д. Бортњански. Овакво, респонзоријално излагање је карактеристично и за древне, средњовјековне појачке традиције, у смислу да однос једногласа и вишегласја можемо да се

<sup>3</sup> Одговор (у басовима и алтовима) је при сваком излагању, у хармонском погледу на различитој тоналној висини, иако се над њим као исон надвија тон *Ц*, завршни тон фразе коју су пријетходно донијели сопрани и тенори. Први одговор је у *Ц*-миксолидијском, други у тоналитету молске субдоминанте – *ф*-молу, а трећи у *Ас*-миксолидијском (хроматско медијантном у односу на *Ц*) – тако да поменути исон у сва три дата случаја представља неки од акордских тонова њихових тоничних трозвука). Препознаје се овдје хармонија у функцији боје и намјера композитора да фразу прикаже три пута у различитом свјетлу, што додатно постиже и динамичким нијансирањем фразе. Свако слиједеће, од три излагања теме, донесено је у нижем динамичком степену, те звучи као нека врста одјека.

повежемо са односом свештеника и хора. Такође, одређени ефекти који подсећају на звук звона (рус. = *кола-кола*) асоцирају на карактеристичну појаву у руској црквеној музици, посебно у духовним дјелима Рахмањинова.

Пр.4. Четврти духовни стих (140-146 т.)

The musical score consists of two systems. The first system is a piano accompaniment in 5/4 time, marked *ff*. It features a complex rhythmic pattern with changes to 7/4 and 4+2/4. The lyrics are: "Сла - ва Те - бје Го - спо - ди, сла - ва Те - бје, а - ли -". The second system continues the piano accompaniment, also marked *ff*, with lyrics: "лу - ја. Сла-ва, сла-ва, сла-ва, сла - ва!". The piano part includes triplets and sustained chords. The vocal line is indicated by a treble clef and a melodic line with lyrics.

Поред хомофоне фактуре, као контраст, Тајчевићу није стран ни полифони начин изражавања.

Пр.5. Слава, Литургија Св. Јована Златоустог

The musical score is a polyphonic setting of the Gloria. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Слава Отцу и Си - ну", "Слава Отцу и Си - ну и Сја - тму Ду - ху", "Слава Отцу и Си - ну Слава Отцу и Си - ну и Сја - тму Ду - ху", "Слава Отцу и Си - ну, и Сја - тму Ду - ху". The score is written in a complex rhythmic structure with various time signatures and includes a piano accompaniment at the bottom.

Полифона фактура је у првом реду карактеристична за западно-европску вокалну музику, али је такође присутна у великој мјери и у жанру руског духовног концерта. Имитациона полифонија у појединим Тајчевићевим духовним композицијама намјењеним концертном извођењу представља чак основни вид теататског излагања.

Пр. 6. Први духовни стих (94-103 т.)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Bass. The second system includes Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor, and Bass. The lyrics are: Хва - ли - те и - мја Го - спо - дње, Го - спо - дње. Dynamic markings include *cresc.* and *ff*. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and imitative textures.

Вокална fuga из првог духовног стиха се одликује богатством и разноврсношћу имитационих поступака и врло високим техничким умијећем композитора.

У претходном примјеру (пр.6) видимо завршни одсјек фуге – четверогласно излагање аугментиране теме у стрети, у мушком дјелу хора. Затим слиједи поновно излагање теме у мушком хору уз вјештачко наслојавање теме у инверзији у алтовима, па затим и сопранима. Резултат фактурног наслојавања је седмогласни хорски слог у завршници одсјека, који уједно представља и климакс читавог става.

У погледу хорског става код Тајчевића често наилазимо на слободну диобу свих гласовних дионица како би се попуниле празнине које настају при мелодијском „размицању“ дионица и створио густ хармонски слог, што је нешто новија оркестрациона пракса, за коју постоје оправдани технички разлози. По томе је Тајчевић ближи неким руским композиторима него ли српским претходницима.

### 3. Форма

Форма у духовној музици Тајчевића, као и у већини наше духовне музике, али још у наглашенијој мјери подразумијева слободну подјелу фраза по стиховима (не по тактовима, реченицама и периодима), што је наравно опет у уској вези са природом текста. То ће резултирати тиме да у његовим дјелима овог жанра доминира прокомпонована форма.<sup>4</sup> Тајчевићеви доприноси проширењу традиције, као и допринос проширењу динамике облика и његове грађе, најочигледнији су циклусу *Четири духовна стиха*. Својом четвороставчном концепцијом са тежиштем на првом и последњем ставу ова макроструктура посједује снагу сонатног циклуса (Ђаковић 2004). Такође, у унутрашњости својих ставова садржи низ елемената који образују висок степен формално-структуралне динамике. Оваква форма у погледу утицаја можда највише дугује поменутом жанру духовног концерта. Формални обрасци, садржај испуњен контрастом, полифони начин мишљења и сама литерарна позадина (Давидови псалми), упућују на овај жанр духовне музике (који своје порјекло опет дугује западноевропском барокном инструменталном концерту). Облик развијене пјесме, какав је први став поменутог циклуса у коме „фуга“ чини средишњи дио композиције, неки сматрају карактеристиком Тајчевићевог особеног стила. Можемо поменути како формално рјешење које доноси за Тајчевића већ устаљени план тродјела са фугом у средини и скраћеном репризом, може да посједује извјесну аналогију са неким Мокрањчевим композицијама знатно мањег обима и садржаја, гдје је додуше овакво формално рјешење тек наговјештено (у Литургији нпр. *Свјати Боже, Херувимска пјесма, Тебе појем*, итд.).

### 4. Модалне карактеристике

На пољу хармоније, у неку руку Тајчевић наставља Мокрањчеву традицију у проналажењу специфичних модалних призвука и детектовању нових могућих латентних модалних веза. Ипак постоји суштинска разлика у самом начину хармонског мишљења које је код Мокрањца у основи тонално, са примарно функционалном или експресивном улогом, док је код њега оно модално или у функцији хармонске боје. У погледу хармонског језика, слободно можемо рећи да се Тајчевић у највећој мјери ослања на дијатонику модалног типа, док код Мокрањца модални елементи представљају више спорадичну појаву него ли сам начин мишљења, осим можда донекле у његовој познијој стваралачкој фази. Тајчевићев хармонски језик је такође анахроничан у односу на развојни домет хармонског мишљења у европској музици свога времена, из доста сличних разлога наведених у случају Мокрањца. Он се у хорској музици углавном ослања на хармонска достигнућа композитора националних школа романтизма (која посједује одређена ограничења али и извјесну свјезину наспрам „презасићене“ позноромантичрске хармоније). Прије свега, он се задржао на консонантном трозвуку као хармонској основи коју оплемењује свјежијим и архаичнијим модалним хармонским везама, као што су то чинили и припадници других националних школа романтизма, посебно руске националне школе, чији се поменути утицај одражава и на хармонски сегмент.

Тајчевић негира функционалност намјерно обрнутим хармонским слиједом од класичног функционалног хармонског слиједа. Примјер такве, афункционалне хармоније су плагалне везе које се запајају на небројено много мјеста, посебно у каденцама (пр. 7а и 7б) – што претставља извјесну тежњу ка њиховој архаизацији.

Предност коју даје субдоминантној сфери тоналитета над доминантном, значајно диференцира његову хармонију од Мокрањчеве.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Деспић истиче (1972, 25) како је формална страна дјела за Тајчевића нешто што се подразумијева као дио самог стваралачког чина, а много је важније да она буде испуњена правим садржајем „једном речју, да то буде музика – без обзира на стил, средства, намере, тумачења“. За Тајчевића настојање да се не каже сувишна ријеч представља генералну карактеристику, коју издваја и сам Тајчевић: „*Оно што је потрабно рећи, треба да буде речено, али не предоречено. Често је неко већ нешто дорекао, а гњави вас и даље да би форма била велика. Ја сам одлучно против тога. Треба бити обзиран према ономе ко слуша. Када је нешто до краја казано, треба на то ставити тачку. Могу се и крупније ствари казивати са мало тонова, није увијек потребна велика галама... Човјеку је милији концентрат добре композиције него разводњеност за љубав велике форме.*“ (цитат Тајчевића, нав. Деспић: 1971, 24).

<sup>5</sup> Поменимо само каденце на акорду доминанте које срећемо на безброј мјеста су у Мокрањчевим дјелима (али и хармонизацијама других обрађивача нашег фолклорног музичког блага), које произилазе из хармонског ријешења типичних завршетака наших фолклорних мелодија на тону II ступња (ако се гледа према класичном систему дурских и молских љествица). Завршетку на акорду доминанте обично пријетходи неки вид акорда доминантине доминанте или њеног замјеника, често хроматског типа, чиме се на неки начин врши „тоникализација“ доминанте. Тајчевић, очигледно игнорише овакво стереотипно ријешење, те у његовој Литургији не срећемо ни једну каденцу овог типа. Код Тајчевића у каденцама такође наилазимо на један стереотип – везом акорда субдоминанте са додатом секстом и тонике (са или без пикардијске терце). Ово нам донекле говори о различитом приступу кориштења саме хармоније у дјелима двојице наших великих ствараоца хорске музике.

Пр. 7а. Једин Свјат, Литургија (7-11 т.)

Бо сла - вы Бо - га От - ца А - ми - ни.

*pp* *ff* *p* *pp*

c: I IV I VI\_\_\_\_\_ d° s T#

Пр.7б. Подај Господи, Литургија

По - дај Го - спо - ди

C: T DS<sup>7</sup> S II<sub>5</sub> T

Изразиту модалну дијатонику архаичног призвука у највећој мјери можемо приписати утицају стваралаштва руске националне школе XIX вијека. Најпрепознатљивија појава у руској музици ове епохе јесте тзв. перменниј лад - промјењиви тонски род, односно прожимање елемената паралелних дура и мола.

Пр.8а. Да исполњатсја, Литургија

Да ис-пол-натсја у-ста на-ша хва-ле-ни-ја Тво-је-го Го-спо-ди...

g: t VII° III <sub>6</sub> VII° t d°<sub>2</sub> III t d<sub>4</sub> t<sub>6</sub> S d° S <VII°> t VI III

VII°

Пр.86. Свјатиј Боже, Литургија

d: VII<sup>o6</sup> t III VII<sup>o6</sup> t VII<sup>o</sup> III DD D<sup>7</sup> VI  
 F: S <T> II T S T<sup>7</sup> II T

У другом примјеру (пр.86) очито је упадљивије прожимање паралелних тоналитета – еманципација хармонског д-мола кроз акордске везе DD-D-VI одражава снажнији кантраст наспрам паралелног Ф-дура. Такав вид промјењивог тонског рода се такође јавља као карактеристика хармоније руске националне школе.

Овдје можемо уочити и присуство једне заједничке хармонско-стилске карактеристике са Мокрањчевом хармонијом преплитање модалних и тоналних елемената, што представља извјесни стилски компромис. Стилска „симбиоза“ представља мање-више обиљежје музике свих европских националних школа у романтизму.

Деспић истиче (2007, 357.) како је најомиљенији модус у музици неколицине композитора, приближно Тајчевићевих савременика – дорски модус, чија љествична структура истовремено негира све три класичне варијанте молске љествице.<sup>6</sup>

Пр.9а. Да исполњатсја, Литургија

g: (t \_\_\_\_\_ s \_\_\_\_\_ VII<sup>o</sup> \_\_\_\_\_ t \_\_\_\_\_) d<sup>o</sup> III VII<sup>o</sup> S<sup>7</sup> d<sup>o</sup> II d<sup>o</sup> T#

<sup>6</sup> Како бисмо схватили наведену суштинску разлику између Тајчевићевог и Мокрањчевог хармонског стила наводимо примјер – код Мокрањца на појаву тона дорске сексте наилазимо углавном у мелодијама које се крећу у оквирима балканске љествице, међутим, тај тон је у његовој хармонизацији често третиран као само фигуративан. Гдје то није случај, Мокрањац га хармонизује неким од сазвучја DD функције, или у склопу (полумањеног) четверозвука на VII ступњу<sup>6</sup> у складу са својим класичарско-раноромантричарским хармонским стилем. Тајчевић примјењује управо карактеристичне везе молског I са дорским IV, као и молског V са I. Занимљива је код њега и врло честа веза молског V са I дорским, одн. пикардијским.<sup>6</sup> Д. Деспић (2000, 45-59) такође примјењује учесталост ове карактеристичне хармонске везе у Тајчевићевом хорској музици, истичући да је Тајчевић упадљиво често посезао за њом, било у дорском, еолском или миксолидијском окружењу.

Пр.96. Свјатиј Боже, Литургија

Бла-го-сло-вен грја-ди во... и - ма Го - спо-дице Бла - го-сло-вен грја-ди... во

Бла - го - сло - вен грја - ди Бла - го - сло - вен

d: t<sub>6</sub> d° S t S d° t<sup>6</sup> ПL T S<sup>7</sup>(VII)S

У претходном примјеру, такође се уочава веза IV и I у оквиру дорског модуса, али можемо уочити и појаву „позајмљеног“ акорда – П L (лидијски П), у другом такту. Он се такође јавља на више мјеста, и то обично на овај начин, као „позајмљен“ акорд у оквиру неког другог модуса. Прожимање различитих љествичних структура на једном тоналном упоришту представља један од типичних начина испољавања модалне дијатонике у новије вријеме. Тон „повишеног“ IV ступња (карактеристичан за лидијску љествицу) се код Мокрањца јавља као фактор тоникализације доминанте – њена вођица (како у дуру, тако и у молу). Као што је то случај и са поменутиим тоном „повишеног“ VI (дорског), тон „повишеног“ IV се такође јавља као љествични тон балканске љествице. Мокрањац му даје хармонско значење доминантине доминанте или њеног замјеника, осим ако је тон у мелодији схваћен као фигуративан. Краткотрајна појава лидијског акорда у дорском окружењу, у пријетходном Тајчевићевом примјеру, може управо да представља и намјеру композитора да пласманом карактеристичних тонова балканског низа, хармонски ток „зачини“ специфичним балканским фолклорним призвуком, али у нешто различитом свјетлу у односу на Мокрањца.

Поред поменутих дорског, еолског и јонског, сразмјерно честа је и појава миксолидијског модуса, који је поред дорског најефикаснији у негирању тоналне функционалности, ради одсуства вођице (пр.10а и 10б).

Пр.10а. Иже херувими, Литургија

И - же хе - ру - ми - ми

C: T VI d° d<sup>7</sup> T

Пр.10б. Причаштно

Го - спо - ди у - сли - ши мо - ли - тву мо - ју

pp

C: T VI<sub>5</sub><sup>6</sup> d°<sub>7</sub> VI<sub>6</sub> II T d°

У примјеру (пр.10б) се да уочити инсистирање на вези I-V, која у хармонском смислу чини препознатљивим миксолидијски модус. Такође, на неколико мјеста се може уочити и појава миксолидијског молдура, поготово у каденцама, у којима он уноси архаичан призвук, али јављају се и занимљиви одломци грађени на овој љествичној основи.



Пр.11. Свјат, Литургија

D: T VII° s<sup>6</sup> VII° T II T \_\_\_\_\_ II T VII° s<sup>6</sup> d° <sup>7</sup> T

Лидијски углавном кроз свог поменутог представника II L, док се фригијске асоцијације јављају у складу са њиховом појавом у класичној тоналној хармонији – у хармонизацији тзв. „фригијског“ низа или при „фригијској“ вези (s-D), која се код Тајчевића и Мокрањца често јавља у каденцама. Слиједи примјер једне краће фразе у фригијском модусу, у композиторовом архаичном маниру – са пикардијском терцом на завршетку фразе. Такође, обратимо пажњу и на помињани градациони поступак ширења гласова из унисона у вишеглас, праћен динамичким растом.

Пр.12. Свјат, Литургија

d: <V°> \_\_\_\_\_ s III VII<sub>3</sub><sup>4</sup> T#

Споменућемо честу појаву супротстављања акорада у хроматско-терчним односима, поготово на граничним мјестима између појединих одсјека. Ово представља ријеђу појаву у традиционалној српској музици, и можемо их приписати западно-европском музичком утицају на Тајчевићев особени стил. Код Мокрањца далеко чешће преовлађује „течније“ повезивање одсјека преко заједничких граничних акорада. Динамика тоналних функција и тоналитета као система у којем оне дјелују, која лежи у њиховом појединачном „набоју“ и промјенама тог набоја током низања сазвучја, у ужем смислу је израженија у Мокрањчевој музици, међутим, у ширем смислу овамо спада и смјењивање и контраст тоналитета, односно динамика тоналних промјена којима се обликује тонални план неке композиције, те Тајчевић и у том погледу надилази Мокрањца.

Могуће је код Тајчевића пронаћи и одређене елементи извјесног стилски умјереног „модернизма“, који се огледа кроз паралелизам потпуних квинтакорада или сазвучја секундно-квартне грађе.

Пр. 13. Четврти духовни стих (119-146)

**Vivo**

Tenor 1

Tenor 2

Baritone

Bass

T 1

T 2

B

B

Сла-ва Те-бје Го-спо-ди, а-ли - лу - ја, а-ли - лу - ја, а-ли - лу - ја, а-ли - лу - ја.

Сла-ва Те-бје Го-спо-ди, а-ли - лу - ја, а-ли - лу - ја.

а-ли - лу - ја.

лу - ја, а-ли - лу - ја.

*Слава тебе Господи, алилуја* (пр.13), доноси имитационо наслојавање до осмогласних акордских блокова, у хармонско-структуралном погледу формирајући секундно-квартни четвезвук, као сазвучје које није продукт традиционалне терцне акордске надградње. Такође у истом примјеру уочавамо и паралелизам потпуних квинтакорада, што је такође одлика „новије“ хармоније. Инспирација традиционалним напјевом је овдје очигледна и огледа се у примјени речитатива, непарног такта, модалности, лежећих тонова, непотпуних акорада и акорада „необичне“ структуре. Мада се у Тајчевићевој духовној хорској музици овакав начин хармонској изградњи ријетко среће да би га приписали његовој стилској особености, Деспић оправдано тврди да је он као изразити традиционалиста и у погледу хармоније ипак био отворен и ка извјесним „...разумним новинама“ (2000, 45-59).

Када је у питању духовна хорска музика, Тајчевић свакако спада у групу композитора који се у највећој мјери ослањају на традицију на челу са С. С. Мокрањцем. Међутим традиција је у његовим дјелима значајно надограђена и осавременењена у погледу фактуре и кориштења хорског потенцијала, као и у хармонском погледу – тежиште се помјера са тоналности на модалност, а могуће је уочити и нека обиљежја „новије“ хармоније. Тајчевић се у погледу неких музичких сегмената ослања и на друге традиције, посебно руску православну хорску традицију, што све скупа у коначници и збиру резултира самосвојним, национално оријентисаним, умјерено модерним стилским језиком, у оквиру кога се он показује као врстан мајстор. Марко Тајчевић је својим невеликим опусом остварио велики утицај у надоградњи традиције српске православне црквене музике и тиме заслужио да представља важан узор у сваком погледу те за сваку врсту њеног садашњег и будућег развоја.

Литература

Деспић 1972: Dejan Despić, *Marko Tajčević*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.

Деспић 2000: Дејан Деспић, *Уз стигодишњицу рођења Марка Тајчевића, Мајстор хорског звука и хармоније*, Београд: Нови Звук, бр. 15, 45-59.

Деспић 2007: D. Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Перковић 2004: Ивана Перковић, *Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике*, Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића, Зборник радова са научног скупа поводом 100-годишњице рођења двојице композитора, Београд: САНУ, 53-64.

Ђаковић 2004: Богдан Ђаковић, *Духовна музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе*, Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића, Зборник радова са научног

Peđa Hart

THE INFLUENCE OF DIFFERENT MUSIC TRADITIONS ON ORTHODOX SPIRITUAL CHORAL MUSIC  
OPUS OF MARKO TAJČEVIĆ

*Summary*

In church choral music of Marko Tajčević the presence of influence of different music traditions can be perceived.

Even though Tajčević does not make use of the existing traditional settings in his compositions for church music, his melodic patterns are in some respects similar to certain melodic patterns of traditional unanimous chanting.

Having in mind the creative, artistically shaped and methodical relation towards the choir and facture, Tajčević considerably relies on generations of his predecessors, Stevan S. Mokranjac being a leading figure. However, Tajčević applies more liberal as well as very effective „orchestrational“ arrangements.

In view of the harmony, Tajčević, in some way, maintains the tradition Mokranjac started of discovering the specific modular tones and detecting new possible latent modular links. Nevertheless, there is the essential difference in the way two of them perceive harmony. For Mokranjac, harmony is tonal in its core, primary with functional or expressive role, while Tajčević perceives it as modular or as being in function of harmonic colour. In Tajčević's music it is possible to find particular elements of certain stylistically moderate „modernism“, can be seen through pallelism of absolute triad or the consonance of second-quart chords. The distinct modal diatonic scale with archaic echo to a great extent represents the influence of artistic creation of nineteenth century national school of Russian music. Besides, certain aspects of the choir treatment also indicate the Russian sources.

In the first place, recognizable elements of Western European music can be noticed in wide application of polyphonic techniques. Also, certain formal patterns of movements can be linked to the solutions from Western practice.

The aim of this paper is to present all previously mentioned different elements that had a stimulative effect on Tajčević and to reveal its influence on the evolution of Serbian ortodox church music genre, up until its abrupt cease after World War II. They should also represent a role model to Serbian ortodox church music, and enhance its current and future development.

**Key words:** Marko Tajčević, Orthodox choral music

## АНАЛИТИЧКО САГЛЕДАВАЊЕ КОМПОЗИЦИОНО - ТЕХНИЧКИХ ПОСТУПАКА У ДЈЕЛИМА ДРАЖАНА КОСОРИЋА

**Апстракт:** Овај рад бави се савременим босанскохерцеговачким композитором Дражаном Косорићем, чији композиторски опус, међу осталим доминантно чине дјела за хармонику у солистичком, камерном и оркестарском облику. У првом дијелу рада дати су биографски подаци Косорића, као и кратак увид у композиторско стваралаштво. Ту су јасно представљене три стваралачке фазе са главним карактеристикама и најзначајнијим дјелима. Централни дио рада представља осврт на поменута дјела из сва три периода. Композиције су најприје представљене хронолошки, онако како су настајале у времену, а потом је извршена њихова класификација по разним параметрима ( инструментални медијум, жанр, форма и слично ). Из сваког периода извршена је анализа једне композиције: „Капи“ за хармонику соло, „Балканска експресија“ за хармонику, виолину, клавир и гудачки оркестар и „Пуста земља“ за хармонику и виолину су дјела која контрастирају међусобно по карактеру, стилу, језику, форми, али их обједињује иста идејна замисао аутора. Композиције су примјер Косорићеве стилистичке разноврсности гдје свако дјело на свој начин открива многе изражајно – техничке могућности хармонике. Анализа ће бити поткријељена нотним примјерима. На крају рада биће изведени одређени закључци.

**Кључне ријечи:** Дражан Косорић, три стваралачка периода, савремена музика, хармоника

### 1. Биографија

Дражан Косорић ( 1976 ) - композитор и педагог, музичко образовање стекао је у БиХ и Украјини. Студије хармонике и композиције завршио је на Државној музичкој академији „А. В. Нежданова“ у Одеси у класама Владимира Мурзе и Кармеле Цепколенко. Магистрирао је на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву на мултидисциплинарним студијама из предмета Историја и теорија извођаштва на хармоници и Анализа музичког дјела под менторством др Зорана Ракића и мр Зорана Комадине ( 2011. година ).

Магистрирао је и композицију на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву, у класи мр Валентине Дућине, 2014. године. Као студент учествује на бројним концертима, фестивалима, конференцијама и другим музичким манифестацијама.

Аутор је инструменталне, вокално – инструменталне, камерне и симфонијске музике. У оквиру свог стваралаштва највећу пажњу посвећује развоју оригиналног репертоара за хармонику. Косорићева дјела су извођена на концертима студената – композитора у Одеси, представљана су на бројним такмичењима међународног и свјетског нивоа, потом многим фестивалима и концертним сценама широм Европе. Дјела овог композитора саставни су дио репертоара ученика средњих школа, студената музичких академија, као и еминентних свјетских извођача, попут Владимира Мурзе – хармоника, Татјане Кравченко – клавир, Сергеј Шолц – виолончело, Татјана Спаска – сопран, Герог Матвијив – бандура, Јован Богосављевић – виолина и многих других умјетника. Сарађивао је и са оркестрима, као што су : Оркестар хармоника Руске музичке академије „Гњесињи“ , диригент Олег Тарасов, Гудачки оркестар Академије умјетности у Бањој Луци, диригент Бранка Радошевић Митровић, Оркестар Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, диригент Огњен Бомоштар и Оркестар хармоника Музичке академије у Источном Сарајеву, чији је сам руководилац.

### 2. Кратак осврт на стваралаштво и стилске карактеристике у дјелима Дражана Косорића за хармонику

Дражан Косорић своје прве професионалне композиторске кораке направио је током студија на хармоници када је на другој години одлучио да своје композиторско умијеће усаврши и кроз студиј на том одсјеку. Сходно томе уочава се да је његов стваралачки опус највећим дијелом посвећен развоју оригиналног репертоара за хармонику. Као извођач, акордеониста, упознао се са техничким и изражајним могућностима овог инструмента као и са оригиналном литературом што му је доста помогло у композиторском дјеловању гдје је могао да искористи сва дотадашња знања и искуства и наравно унаприједи их кроз даљи рад.

Стваралачки опус овог композитора може се подијелити у три стилски карактеристичне фазе. *Прву фазу* назвали бисмо студенстком фазом и ту спадају дјела написана током петогодишњег школовања. Главна карактеристика те фазе је одсуство тоналитета, проузроковано утицајима његовог тадашњег професора композиције, Кармеле Цепколенко, која његује исти музички стил. Такође, музика коју је

Косорић његовао као интерпретатор била је сличног карактера. Као резултат испуњења студентских, композиционих захтјева написао је значајан број дјела, а прве зреле композиције које се издвајају током студија су :

- „Симфонијска поема“, прво симфонијско композиторово дјело,
- „И будет в тот день“(„Биће то на тај дан“) за хармонику, клавир, виолончело и удараљке,
- „Вокални циклус на стихове Ане Ахметове“, за глас и хармонику,
- „Капи“ за хармонику соло,
- „Кретање није вјечно“, за хармонику соло.

Ово су само најзначајније композиције настале у првом, студентском периоду стваралаштва, а свакако да се ту убрајају и дјела компонована за клавир, глас, виолину, обоу, руске народне инструменте и симфонијски оркестар, и све су написане савременим музичким језиком. Кроз одсуство тоналитета које се уочава у овој фази, присутности реских дисонанци и интервала, фрагментарности у погледу облика и мелодије, може се дијелом говорити о најзначајнијим одликама почетног периода дјеловања композитора Косорића.

Након завршених студија почиње *друга стваралачка фаза Дражана Косорића*. Вративши се у средину у којој извођаштво на хармоници, као и сама литература за исту нису били у довољној мјери развијени и схваћени међу широм публиком, Косорић почиње да прави компромис између свог оригиналног израза и публике која је била тек на почетку спознавања нечег сличног. Он и даље пише по претходним начелима и настају дјела чији се музички језик мјестимично уочава и у првој фази, али је у овој тежиште управо на композицијама која су почеле бивати прилагођене уху слушаоца. Настају дјела: „Прелудијум и басо остинато“, за хармонику соло, као и „Токата за хармонику“, „Свита за хармонику“, „Епитаф“, „Концертни комад за хармонику и клавир“, „Фантазија и токата“ за двије хармонике, „Концертна бурлеска“ за хармонику, виолину, флауту и контрабас. Поред наведених дјела може се јасно уочити смањење извођачког апарата и спајање хармонике уз „стандардне, класичне“ инструменте.<sup>1</sup>

Стилска карактеристика ове стваралачке фазе је да се композитор полако почиње ослањати на тоналност, а у појединим дјелима се користи и традиционалним мелодијско – ритмичким фразама са Балкана. Овдје се Косорић служи средствима која се не срећу у првој фази стварања, све се више назиру терцини склопови акорада, помијешани са кластерима. Она доводе до принудних тоналних центара, веће мелодијске заокружености, као и заокружености у погледу облика и свакако да, у поређењу са дјелима из првог периода, не оскудијевају у умјетничком изразу. Слична, готово иста тематика је пронашла нов пут, ново средство и начин израза у новим дјелима веома комплексне композиторске грађе. Примјер за то представљају „Балканска експресија“ за виолину, хармонику, клавир и оркестар, потом „Колаж“ за оркестар хармоника и удараљке, „Бајке нових времена“ писана за исти састав као и „Музички моменат“ за хармонику и клавир.

У *трећој стилској стваралачкој фази* Косорић се у начину музичког израза разликује од претходне двије гдје је тонални центар јасан, мелодијске фразе заокружене, у потпуности завршене као мисли, присутна је терцина градња акорада, а у погледу облика може се говорити о класичним, сложеним пјесмама, а не о варијабилности, неодређености облика у цјелини. Такав примјер даје нам дјело „Пуста земља“ за хармонику соло, а проналазимо и у дјелима попут „Баладе“, „Дјечије свите у свијету стрипа“, као и фрагментима других композиција попут „Бајке нових времена“ за оркестар хармоника.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Посљедица тога јесте свакако средина у којој је дјеловао и могућност интерпретације, па је композитор морао усмјерити пажњу на посједовање инструмената у околини његовог стварања.

Са организовањем 1. Интернационалног фестивала хармонике у Источном Сарајеву „Акордеон Арт“ (2010), Косорић формира оркестар хармоника који дјелује при Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву и уједно представља први академски оркестар тог састава у БиХ. Убрзо настају прва композиторова дјела за оркестар хармоника и сврставају се у другу фазу његовог стваралаштва. „Колаж“ (2012) је композиција која је премијерно изведена 26. априла 2012. године у Источном Сарајеву на промоцији првог ауторовог CD-а савремене, оригиналне музике, док је дјело „Бајке нових времена“ настало поводом обиљежавања 20 година рада и постојања Музичке академије и том приликом свечано и премијерно изведено 4. новембра 2014. године. Композиција „Бројалица“ (2013) до данас није доживила своје прво извођење.

<sup>2</sup> Иако је поменуто у претходним редовима да „Бајке нових времена“ за оркестар хармоника спадају у другу фазу стваралаштва, ово комплексно дјело је и показатељ Косорићеве стилске разноврсности, гдје се у оквиру 245 тактова протеже и балкански призивак поткријепљен карактеристичним, одсијечним ритмом, политоналност - сукобљавањем двају тоналитета главне теме кроз њено излагање у различитим дионицама, гротескан звук, до мирних мелодија прозрчане фактуре и једноставних хармонија са квази – цитатима Чернијевих етида.

### 3. Аналитички приказ три стваралачке фазе

Важно је споменути на самом почетку приказа да је тежиште у дјелима Дражана Косорића на идејној замисли аутора, а не на изразу - употреби техничких средстава, на њима не почива суштина дјела. Ту се техника не посматра само зарад њеног постојања, она је у служби реализовања идеје, помоћно изражајно средство за исказивање садржаја и потпуније схватање ауторове замисли. Према томе, полазиште је - од идеје ка изразу.

Композиција „Капи“ настала је 2000. године и одраз је композиторовог размишљања о животу и његовој пролазности. Представља огледало одрастања у ратним околностима и песимистичном спознавању свијета. „Капи“ су за аутора капи које преливају чашу, пуну бола, незадовољства, плача. Наричање је „осликано“ у почетној теми композиције која се излаже у првим редовима укомбинована са реским дисонанцама, умањеним интервалима и даљом тематском разрадом коју прати динамички развој пп-мф. Сам почетак, трилер на тону е у дисканту са тоном ес у мелодијском басу је уствари је и прва „кап“ која је „пала“, кап сузе која прати нарицање. Ово савремено дјело писано је аметричном нотацијом, тако да се не може говорити о тактовима, већ су у питању одсјеци, који су овдје јасно одвојени непрекиданим тактним цртама. Главна тема се у наставку користи у поступку принципа слободно варираног развоја, не понавља се тачно, него се стално варира, дијели; уз пораст мелодијске линије, динамике, постепеног убрзања са употребом тембралног регистра ( мизета, у односу на полазни основни ) сликовитије се дочарава сама идеја. То је оно о чему је претходно било ријечи, средство дочарава идеју, све уз реске дисонанце, трилере, предударе, динамику и агогику.

Употребом двије непрекидане тактне црте означава се крај првог дијела композиције, али овдје се не може говорити о звучној подијељености на одсјеке, самим тим што се главна тема протеже кроз читаво дјело, присутна је у свим његовим одсјецима, музички се ти дијелови надовезују један на други. Тако и наредни одсјек је прва кулминациона тачка, динамиком фф је надовезан на претходни ф дио. Полифона фактура у комплементарном ритму је контраст претходном, оргуљски звук, широк распон гласова ( од стандард баса велике октаве, до употребе прве, друге и треће у дисканту ), тема у аугментацији у једном од средњих гласова – то су средства помоћу којих је представљена масивност звука, моћ, постигнута рељефност музичког, динамичког тока након које слиједи пад на тону ас и завршетак нетемперованим глисадном. Овдје се композитор први пут у овом дјелу користи савременом нотацијом, јер се традиционалним записивањем нотног текста не може прецизно одредити одређено трајање једног дијела, мисли, мелодијске линије, свега што представља ауторову замисао ( примјер бр. 1 ).

Сљедећи примјер представља и наслојавање гласова и начин њиховог нотирања ( примјер бр. 2 ). Нарочитом оригиналношћу истиче се звучна имитација откуцаја, откуцаја срца у изумирању, то су оне посљедње капи живота. Представљени су групом од по двије шеснаестине и шеснаестинском паузом у декрешенду.

2

*poco a poco cresc. e accel.*

*Meno mosso. Tragico*

*Sotto movimento*

Примјер бр. 1

*sfz*

Примјер бр. 2

Даље осликавање расположења врши се употребом материјала који представља реминисценцију теме. Патњу, нервозу дочаравају неравномјерни трилери, обојени реским тембралним регистром и динамичким контрастом, субитом ф и субитом фф. Тензија помало почиње да расте, градација се постиже употребом мотива заснованом на тематском материјалу који се постепено убрзава и мелодијски пење досегнувши до момента када се ствара ефекат моторичног, мелодијско – колористичног остината, звучна кулиса. Изабрани тонови се најбржим могућим понављањем изводе до графички означеног мјеста, а

праћени су кластерима у лијевој руци који се крећу узлазном путањом до крајњих висина мелодијског баса ( примјер бр. 3). Кулминација је на исти начин постигнута као и први пут, с тим да се тема у аугментацији налази у водећем гласу. То наравно није случајно, тема нарицања се мора чути у посљедњој кулминацији и одсјеку који осликава пакао, упућеном и назнаком *meno mosso, infernale*. У наставку, кластери у лијевој руци са покретом тридесетдвојки у дисканту представљају начин постизања звучне боје. Употријебљени акорди који симболишу вапаје су нетерцне грађе, хроматски се нижу по позицијама, преносећи исте интервалске односе на друге висине; кратке паузе биљежене су зарезима; симболику „откуцаја срца“ представљену једним тоном у претходном дијелу замјењује пулсирање хроматских кластера ( примјер бр. 4 ). Задњим атомима снаге човјек се оглашава у облику крика представљеним посљедњим глисандом и интерпретирањем преко цијеле тастатуре у дисканту. Чују се откуцаји, откуцаји срца чији крај је дочаран тоном *es* друге октаве, који, не одлазећи у декрешендо симболише звук медицинског апарата који потврђује одлазак, престанак, смрт ( примјер бр. 4 ). То је уједно и крај композиције.

The image shows a musical score for Example 3. It consists of five systems of music. The first system is in the piano (right hand) clef, marked *Meno mosso, Infernale*, and includes a *chaser* marking. The second system is in the bass clef, marked *ff marcato*. The third system is in the piano clef, marked *Rubato* and *chaser*. The fourth system is in the bass clef. The fifth system is in the piano clef. The score uses various dynamics and includes specific performance instructions.

Примјер бр. 3

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two systems of music. The first system is in the piano (right hand) clef, marked *(loco)* and *sf*. The second system is in the bass clef, marked *ppp*. The score includes various dynamics and performance markings.

Примјер бр. 4

Као што рекосмо на почетку, „Капи“ су само једне од показатеља прве стваралачке фазе композитора и начина опхођења према тренутном расположењу у датој композицији.

„Балканска експресија“ ( 2010 ) за виолину, хармонику, клавир и камерни оркестар је дјело засновано на цитатима народних мелодија са Балкана. Оригиналним музичким, савременим језиком дочарава се народни призвук и карактер кроз начин композиторовог виђења стварности.

Пракса је наметнула нестандартни састав оркестра - за гудаче и флауте, због непостојања довољног броја инструмената у околини у којој Косорић дјелује као композитор, о којој је претходно било ријечи.

Први став заснива се на битематизму, постојању двају тема које се прожимају кроз читав став. Прва тема базира се на македонској мелодији *Same te караме*, док је друга тема оригинална, са фолклорним елементима и изразитом мелизматиком. Битно је напоменути да се позајмљене мелодије дословно не цитирају, оне се назире у разним облицима и стварају оригинални музички материјал. Честа употреба сложених тактова даје такође дозу традиционалног у овом дјелу. Главна тема повјерена је најприје солистима. Обилује мноштвом украса и трилера који указују на народни призвук. У дијалозима солиста користи се техника имитације, често у инверзији и другачијој ритмизацији гдје долази и до полиритмије. Наступом оркестра излаже се претходно изнешен музички материјал који се уз солисте даље разрађује. Набој се постиже тути излагањем теме, а код гудача на другим висинама - прве виолине свирају тему од тона *d*, друге од тона *c*, а виоле од *be* гдје долази до губљења тоналног центра и прве кулминације. Политоналност је код Косорића често присутна у дјелима, присутност оштрог дисонантног звука даје гротескни, готово подругљиви карактер. Велику улогу у стварању звучне боје игра моменат када су заступљени сви извођачи, тути - и солисти и оркестар доносећи елементе главне теме, виолина у виртуозним пасајима, хармоника путем тремола мијехом, клавир у акордским склоповима, гудачи такође

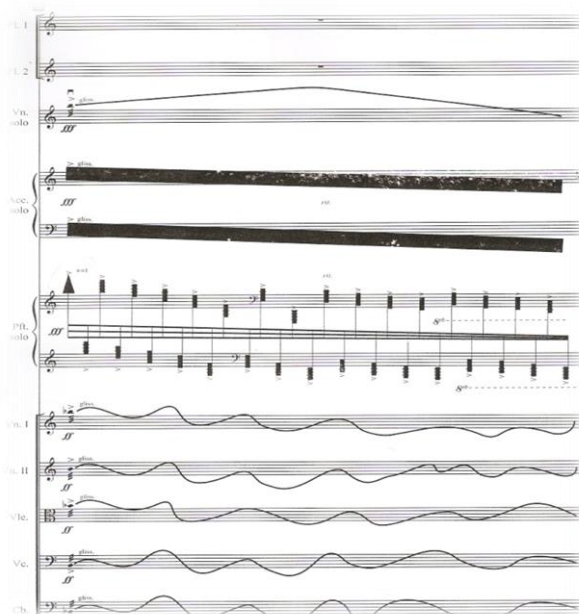
у тремолу. Циљ аутора и јесте стварање хаотичног звука, јер се појединачне дионице свакако не могу звучно издвојити ( примјер бр. 5 ).



Примјер бр. 5

Контраст првом алетро дијелу овог става је умерато одсјек који доноси другу тему. Карактеристичан је по специфичним трилерима, народном призвуку и емоционалним мелодијама. Став се завршава прожимањем прве и друге теме заједно, па се, сагледавајући облик са постојању двају контрастних тема може говорити о класичном сонатном, али доста осавременењеном, гдје су три одсјека распоређена на начин да прва два са собом доносе тему и рад на материјалу чије се стапање чује тек у трећем дијелу.

Други став ламентно цитира тему из пјесме *Киша пада, трава расте*. Иза самог текста те пјесме крије се и расположење овог става који се може сматрати и Тужбалицом. Овдје такође Косорић спаја народне елементе са елементима савременог музичког израза : присутност тремолу код гудача, извођења акорда дубоког регистра код хармонике у вибрату, али уз извођење ритмизованих удараца на грифу инструмента, истовременог тремолу и глисанда код гудача, свирање највиших тонова на инструменту, употреба кластерског глисанда итд. Овдје је употреба старог и традиционалног комбинована са савременим створила оригиналан музичко - технички израз композитора Косорића ( примјер бр. 6 ).



Примјер бр. 6

Ни трећи став не оскудијева у квалитетној разради народне мелодије, у овом случају црногорске. Изражена је кроз дионицу хармонике помоћу триолног рикошета. Не изостаје употреба разних глисанда, кластера, виртуозних пасаж, промјене метра, имитације, трилера, тремолу, секундних сазвучја у ниским



регистирма који одају карактер подсмјешљивости, поигравање живота и смтри гдје се донекле цијели став карактерише као нека игра.

„Пуста земља“ је дјело настало 2013. године, прво за хармонику соло, а потом је прерађено за виолину и хармонику. У овом случају подвргнута је анализи у другом облику, камерном, као приказ композиторовог опхођења према хармоници у различитим инструменталним саставима. „Капи“ за хармонику соло, „Балканска експресија“ за хармонику, виолину, калвир и камерни оркестар и „Пуста земља“ за хармонику и виолину контрастирају међусобно карактером, стилем, језиком, форми, инструменталном медију. Композиције су примјер Косорићеве стилистичке разноврсности и откривају, свака на свој начин, многе изражајно – техничке могућности хармонике.

Као и код предходних пријмера, и овдје ћемо кренути од самог наслова, идејне замисли аутора. „Пуста земља“ је огледало људске душе, опустошене, незадовољне, неиспуњене. Тренутна збивања у земљи, односи између политике и друштва, социјалне тегобе - теме су којима се баве многи умјетици, не само из области музике. Обрађују их књижевници, сликари, глумци, вјешто и метафорички прикривајући поенту иза сваког тона, ријечи, покрета. На тај начин стварају „причу“ која представља умјетничко поимање ситуације, односа према појединцу. Своја изражајна средства користе да прикажу незадовољство, али директним путем не вријеђајући никога понаособ.

Последњих година у свијету се дешавају разне природне аномалије разарајући дугогодишњи човјеков рад и остављајући великог трага и последица. Сlike ништавила, безвриједности и пусте земље су само дио онога што се већ збива око нас, а што Косорић вјешто разрађује у првим тактовима ове композиције износећи главну тему која се протеже кроз цијело дјело и „осликава“ га до последњег такта. Такво расположење наметнуло је сам каракетр и темпо у композицији – ленто, начин извођења теме – еспресиво, први и последњи тактови композиције су у пиано динамици. Јасноћа мелодије, хармоније и облика овдје је уочљива. Тему гради секвентно, контрапунктски је допуњава другим гласовима, квадратне структуре облика су јасно уочљиве, може се говорити о класичним облицима, мањим и већим, реченицама, периодима и пјесмама. Тонални центри су присутни, као и јасне каденце, рад са мотивом - то су параметри којима композитор прочишћава и поједностављује све чиниоце музичког тока и постаје ближи калсичнијим идеалима. Ово дјело се стилски може сврстати у неокласицизам, гдје је присутна тежња да се обнове неке раније вриједности и средства, обиљежја и поступци. Постоји доста параметара које ово дјело чине стилски разноврсно. Елементе класичног сагледавамо у погледу форме и склада; прожимање теме кроз све гласове, њихова самосталност и контрапунктско допуњавање можемо сматрати барокним, а наглашена изражајност се додирује са романтизмом. Границе тих стилова се не могу одредити, оне се прожимају и чине неокласицизам у ширем, свеобухватнијем смислу.

Ево потврде свега наведеног у само једанаест почетних тактова композиције ( примјер бр. 7 ). Представљена је главна тема, секвентно грађена у прва четири такта у форми мале реченице; поновно изношење теме за октаву више, контрапунктска допуна другог, самосталног гласа; самим упућивањем композитора на експресивно свирање теме не одбацује присутност емоционалне димензије. Структура од 4 + 7 тактова ( са спољашњим проширењем ), тематски минимум сличности и хармонски минимум разлике упућују на облик малог периода, стилски разноврсног.

The image displays a musical score for Violin and Accordion, labeled as 'Примјер бр. 7'. The score is written in 3/4 time and D major. It consists of 11 measures. The first system (measures 1-4) shows the Violin and Accordion parts with dynamics p and cresc. markings. The second system (measures 5-7) continues the Violin and Accordion parts. The third system (measures 8-10) shows the Violin and Accordion parts with dynamics mf and markings poco rit. and a tempo. The fourth system (measures 11) shows the Violin and Accordion parts with dynamics mf.

Примјер бр. 7

Да је ово дјело у рангу са свјетским класичним остварењима свједочи и награда за најбољу композицију у категорији *Best New Original Work (Classical)* на 67. Свјетском Купу хармонику одржаном у Салцбургу ( Аустрија ) од 27. октобра до 2. новембра 2014. године.

#### 4. Закључак

Разлог осврта на стваралаштво Дражана Косорића свакако није ради постојања комуникације са композитором и остварене сарадње у односу професор - студент, већ се проналазе много дубљи разлози. Као интерпретатор, акордеониста, изводила сам већину његових дјела и то дјела из све три стваралачке фазе писане са соло хармонику, камерне и оркестарске саставе гдје се на најбољи начин увиђа његов стваралачки развој. За свега 38 година живота и 20-ак година зрелог и професионалног стваралачког ангажмана, Косорић показује да је комплексна личност која вјешто влада материјом, остављајући иза себе дјела различита по стилу ( од нео праваца, до авангарде ), по језику, садржају и форми.

Највећи дио свог досадашњег стваралаштва овај композитор је посветио хармоници као солистичком инструменту и у разним камерним и оркестарским саставима гдје је његова палета разноврсних музичких средстава обogaћена разним композиционим техникама.

Кроз анализу најрепрезентативнијих дјела из све три стваралачке фазе приказана су различита техничко – изражајна средства којима се Косорић служи у својим дјелима. Као што је већ назначено у уводу, технички поступци нису сами себи сврха, али говорећи само о начинима израза којима се композитор служи у свом стваралаштву није било могуће без анализе поменутих дјела. Тематика, која се бави дубоким, филозофским, идејно – моралним проблемима, готово да је присутна у свим остварењима. Све три композиције које су подвргнуте анализи одраз су незадовољства, неразумијевања, горчине, боли, али свака је на свој начин „приказала“ једно исто осјећање. То такође представља примјер посматрања једног проблема са различитих временских дистанци. Јасно се види како је композитор гледао на свијет у ранијим годинама, којим се средствима користио да би изразио своја унутрашња збивања, а како је касније доживљавао исте проблеме и на који начин се опходио према њима. *Овдје су представљење три композиције, једна идеја, а мноштво различитих средстава и техничких поступака у служби њихове реализације.*

Три стваралачке фазе су стилске окарактерисане. Нису временски одређене, јер је тешко говорити о подјели на периоде стваралаштва у двадесетак година дјеловања. Године настанка анализираних композиција не стоје у великом временском растојању. Стиллови се прожимају, свакако да постоје дјела из треће фазе са одликама прве, али сигурно да је музички језик током студентских дана био одређен, јасно дефинисан и усмјерен ка доста савременом изразу. Током развоја стваралаштва композициона слобода се истицала употребом и других средстава која су резултирала међусобним мијешањем и стварањем полистилистике. Захваљујући својој естетској мјери у примјени ових композиционих поступка, Косорић својим стваралаштвом доста обogaћује литературу за хармонику коју уједно уздиже на већи умјетнички ниво. У својим дјелима, слушаоцу открива разне могућности хармонике и као велики умјетник „описмењује“ публику ових крајева, гдје их сваким новим дјелом вјешто уводи у свијет и способности савремене хармонике. Можда је управо његова стваралачка путања ишла у том смјеру. Како год, резултирала је великим дјелима, како квантитетом, тако и квалитетом.

Сматрам да сам као акордеониста и познавалац стваралаштва Дражана Косорића тек на помолу да спознам истинске вриједности овог композитора и да су моје досадашње искуство и спознаја били довољни да дам лични став и допринос литератури из области хармонике управо овим радом.

#### Литература

Деспић 2004: Д. Деспић, Музички стиллови, Београд, Универзитет уметности у Београду.

Ивановић 2013: С. Ивановић, *Концертна свита Балканска експресија за хармонику, виолину, клавир и камерни оркестар Дражана Косорића, у Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа, 6-7. април 2012., Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности РС, Музиколошко друштво РС, 337-346.

Кохоутек 1984: С. Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd, Univerzitet u Beogradu, preveo Dejan Despić.

Vanja Danilovic

ANALYTICAL CONSIDERATION OF COMPOSITIONAL TECHNICAL PROCESS IN WORKS OF  
DRAZAN KOSORIC

*Summary*

This paper deals with Drazan Kosoric, the contemporary composer from Bosnia and Herzegovina, whose compositional opus, among others, predominantly consists of compositions for solo, chamber and orchestral form of accordion. In the first part of the paper, Kosoric's biographical data, as well as a brief insight into the composer's creativity are given. There are three creative phases with the main characteristics and the most important works, clearly presented. The central part of the work represents a review at the work of all three periods. The compositions were first presented chronologically, in the way they were created through time, and then their classification was made according to different parameters (instrumental medium, genre, form, etc.). An analysis of one composition from each period was carried out: "Kapi" for accordion solo, "Balkanska ekspresija" for accordion, violin, piano and string orchestra and "Pusta zemlja" for accordion and violin works that are contrasted with each other in character, style, language, form, but it incorporates the same conceptual idea of the author. The compositions are an example of Kosoric's stylistic diversity where each piece in its own way reveals many expressive - technical possibilities of the accordion. The analysis will be supported by musical examples. At the end of the work certain conclusions will be performed.

**Key words:** Drazan Kosoric, three creative phases, contemporary music, accordion

## ПРИКАЗ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА ВОЈИНА КОМАДИНЕ У СТРУКТУРИ *ОПЕЛА* *ЈАСЕНОВАЧКОГ*

**Сажетак:** У хорском опусу Војина Комадине могу се запазити дјела настала надградњом народних мелодија, дјела настала на текстове умјетничке и народне поезије, као и једина духовна композиција, Опело Јасеновачко. Овај духовни циклус је настао у последњој стваралачкој фази аутора и, како се из наслова може видјети, посвећен је жртвама злогласног логора. На интересантан и јединствен начин Опело доноси претапање религиозних са свјетовним текстовима, чиме не подлијеже литургијским законитостима низања текста. Слобода у начину компоновања је у служби појачане умјетничке изражајности и оригиналности специфичне духовне концертне музике. Суптилним везама је здружен музички и текстуални материјал, а драматуршки план, својом присутношћу у сваком сегменту, постаје карактеристика циклуса. Сагледавајући формални, фактурни и тонални аспект ставова, њихов међусобни однос, као и однос према црквеном и свјетовном тексту, својом експресивном улогом истиче се хармонија. Хармонија код Комадине представља снажну компоненту кроз коју смјело истражује нове могућности. У садржају Опела се примјећује оквир проширене тоналности (модалности) који је обogaћен новим акордским структурама и односима сазвучја. У хармонској вертикали је у великој мјери присутно слободно низање дисонанци, смјењивање квартних, терцијских и секундних акордских структура, бикорди, као и грађење акорада на принципу симетрије. Слојевитост музичког ткива, уз одговарајуће акордске појаве овдје је условљена па и подстакнута хорским ансамблом коме је музика намијењена. Хармонски приказ је покушај да се ова, до сада у цјелини неизведена композиција представи на другачији начин и тиме створи заинтересованост за стваралаштво композитора који је, спајајући традиционално и савремено, својим дјелима оставио дубок траг у културном животу ових простора.

**Кључне ријечи:** Војин Комадина, Опело, двослојност, квартни акорди, симетрија

Хорско стваралаштво Војина Комадине садржи дјела трајне вриједности која су обиљежила босанско – херцеговачку, српску (и југословенску) умјетност 20. вијека. Својим радом је оставио снажан печат индивидуалности у хорским (и не само хорским) композицијама.

Комадина (1933) припада генерацији српских композитора који су се школовали 60-их, и самим тим започели своју стваралачку путању на елементима неокласицизма, а затим еволуирали у различитим, индивидуалним правцима, имали непосредно искуство са авангардом, након чијих освојених иновација прелазе у постмодерну.<sup>1</sup> Искуство те генерације, према М. Веселиновић – Хофман (уп. Веселиновић – Хофман 2007: 274), испољава се на самој граници са постмодерном, у периоду када су локалноавангардне новине већ неоспорне, али се увелико прожимају са елементима традиције. Истовремено, глобализација као доминантна идеја епохе у којој настаје музичка постмодерна, наглим развојем виртуелних комуникационих мрежа у којима се бришу све границе, али у смислу духовног, а самим тим и музичког наслеђа, доводи до (између осталог) стваралачког принципа чији је смисао етички позитивно одређена свијест о сапостојању и толеранцији према различитом. У оваквој врсти повезивања, композитори постмодерне постојеће хронолошке и културолошке класификације музичких и, уопштено, умјетничких појава, схватају као путоказе, смјернице за кретање по простору укупног умјетничког наслеђа. Границе међу стиловима се занемарују, композиционо – технички поступци из прошлости се слободно користе, али овог пута у новом начину интерпретације синтезе традиционалног и савременог.

Управо *Опело Јасеновачко*, једно од последњих ауторових дјела, поједностављењем музичког језика на пољу свих умјетничких параметара и окретањем историјском наслеђу, представља примјер композиционог плурализма. Овај духовни<sup>2</sup> циклус од осам ставова, до сада у цјелини неизведен<sup>3</sup>, представљао је изазов за аналитички приказ.

*Опело* је настало на основу оригиналне инвенције композитора као концертна цјелина, „чин јавне презентације музике, односно музичког дјела, у живом извођењу, пред публиком којој је првенствено и

<sup>1</sup> Још увијек не постоје релевантне музиколошке анализе на тему комплетног композиторовог опуса. Недовољна временска дистанца као и разноврсност музичко – техничких поступака које је примјењивао свакако су неки од разлога за то, па ово подручје остаје отворено и до краја неистражено.

<sup>2</sup> Због слојевитости појма духовност, као и различитих тумачења, скрећемо пажњу да се у овом раду под појмом духовни мисли на „нелитургијске композиције као што су духовни концерти или ванлитургијске пјесме“. И. Перковић – Радак: Црквена музика, Историја српске музике...стр. 303.

<sup>3</sup> 2003. године, Камерни хор Музичке академије у Источном Сарајеву са диригентом Радом Радовићем премијерно је извео два става („Со свјатими упокој“ и „Вјечнаја памјат“) који су снимљени (исте године) на првом компакт диску поменутог хора.

намијењено“ (Николић 2000: 55). Садржи комбинацију црквених и свјетовних текстова, чијим одабиром композитор показује значајан степен толеранције према различитом. Уобичајени редослијед ставова у опелу<sup>4</sup>, код Комадине је проширен и садржи: Јектенију, Њест свјат, Опет<sup>5</sup>, Свјати Боже, Со свјатими, Гледали смо како умиру<sup>6</sup>, Дуси и души, Вјечнаја памјат. Обједињавање циклуса помоћу доминантног мотива смрти чија се идеја из религиозних текстова претапа са аналогним свјетовним, открива пажљиво осмишљен драматуршки план. Овдје се уочава појава карактеристична за постмодерна остварења, и то не само у музици, већ и у књижевности раних 80-их, означена термином *arg combinatoria* (уп. Дамјанов 2002: 421-11). Овим појмом се, према Дамјанову, објашњавају дешавања у српској литератури, у којима је „умјетничко – језичка дјелатност заснована на бескрајним могућностима нових и необичних комбинација разноликих елемената који сами по себи не морају бити пович, а слободна креативно – комбинаторичко – текстуална игра задобија врхунску релевантност“ (На истом мјесту). Када је музика у питању, поменута постмодерна појава је аисторичност, која „подразумијева неутрализовање свих хијерархија којима је умјетничко, дакле и музичко наслеђе у свом легату подвргнуто, а због којег његови садржаји добијају нови статус. Губећи централну силу која их је држала на окупу у претходним системима током музичке историје, ти садржаји сада остају „изван“ историје, као нека универзална средства, спремна на бескрајно нове облике свог коришћења и обликовања. Једна од њих, који је са аисторичношћу у непосредној узрочној вези је (ауто) цитатност“ (В-Хофман 2007: 278). Цитатност у музици, као и у књижевности, представља ослабавање на сродне гране умјетности у виду „позајмљивања“ већ постојећих дјела или само њихових одломака, што за резултат има неограничене и разноврсне могућности интерпретације. Овај облик аисторичности је „основа (музичке) интертекстуалности, тј. значењске релације, прецизније вишезначности која се успоставља између музичких садржаја као преовлађујућих у једном музичком остварењу, и оних који су у њега унијети“ (На истом мјесту). Комадина је у *Опелу*<sup>7</sup> у православни црквени обред убацио позајмљене текстове из српске књижевности, односно поезије као њене врсте. Два цитирани свјетовна текста „ремете“ преовлађујућу црквену тематику, али само у правцу инспирације, односно подстицаја на додатно размишљање о значењу самог дјела. Значењу у смислу метафоре једне појаве трагичног понављања у нашој историји<sup>8</sup>.

Кад је у питању музичко наслеђе, у *Опелу* је очигледно окретање ренесансно – барокној полифонији која се преплиће са линеарношћу музичког мишљења 20. вијека и савременим хармонским језиком. *Опело* је грађено у „имитационо – хомофонијској полифонијској техници током које се наизмјенично јављају чисто полифони дијелови и хомофони, у којима се гласови крећу у једнаком ритму, користећи силабичност, а при том задржавају линеарну самосталност“ (Магдић; 1981: 109). Међутим, поменута хомофонија се битно разликује од оне монодијског типа и представља неопходан контраст у односу на имитациону технику, а опет, садржи независне, по карактеру сродне мелодије у којима неријетко преовладава комплементарни ритам. Наравно, та вишеслојност фактуре је обогаћена „савременим композиционим приступом у којем се вишеслојно конципирање музичког тока базира на самосталном грађењу и вођењу слојева који се међусобно разликују, чак разилазе и сукобљавају, а ипак су уклопљени у својеврсну цјелину“ (Деспић; 1991: 70).

Ставови су међусобно контрастни, а тај контраст се огледа у темпу, структури, фактури, као и разноврсним композиционим поступцима. Контраст проистиче и из различитог карактера текстова, што утиче на начин изградње хармонске вертикале. Постоје двије верзије *Опела*, прва настала у Сарајеву 1991.<sup>9</sup>, а друга у Београду, 1994. године. Због кратког временског растојања у настанку, у раду су коришћени примјери из друге, ревидиране верзије. Евентуална компарација неће бити предмет овог рада.

Као битан план музичког тока, у овом циклусу издваја се тоналитет, а такође и његова компонента – хармонија. Комадина се придржава оквира проширене модалности<sup>10</sup>, а модална концепција циклуса помаже у схватању хармонске компоненте. Модална техника приказана у *Опелу Јасеновачком* представља значајну „обогатујућу компоненту тоналности у којој је увијек могуће одредити средиште цијеле

<sup>4</sup> Међу српским композиторима духовне музике од двадесетог вијека на овамо уобичајени редослијед ставова у Опелу је био: Јектенија, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими, Дуси и души праведних, Бога човеком и Вјечнаја памјат. Мокрањец је компоновао још краће: Јектенија, Њест свјат, Со свјатими, Дуси и души, Вјечнаја памјат.

<sup>5</sup> Радосав Стојановић, Рукопис чемерски из 1982., или Ђавоља школа из 1988. године.

<sup>6</sup> Бранко Миљковић, одломак из збирке родољубивих пјесама „Смрћу против смрти – Реквијем“, 1959. године.

<sup>7</sup> Иако у наслову стоји Опело, према одабраним црквеним текстовима, композиција је сличнија Парастосу (помену). У пракси српских композитора током деветнаестог и двадесетог вијека ови термини су изједначени, иако постоји разлика међу њима, а главна (бар кад су текстови у питању) је да у састав Опела не улази стихира Дуси и души (уп. Мирковић 1983: 178).

<sup>8</sup> Размишљање о значењу дјела може коријене наћи и у композиторовом личном искуству (породица Комадина се 1941. године наставља у Београду као избјеглице из Хрватске (Карловац), да би, педесет година касније (10. априла 1992), из ратом захваћеног Сарајева, Војин Комадина са породицом морао отићи и поново се вратити у Београд.

<sup>9</sup> У претходном тексту поменута два става који су снимљени на првом компакт диску Камерног хора Универзитета у Источном Сарајеву су из прве верзије Опела Јасеновачког.

<sup>10</sup> Скрећемо пажњу да су у питању модуси у ужем и уобичајеном смислу ријечи, и њихове фолклорне аналогije.

проширено – тоналне композиционе структуре“ (Кохоутек; 1984: 22). Такође, са гледишта тоналности, оваква проширена модална техника, иако тијесно повезана са традицијом, а у доминирајућем тематском мишљењу, резултира интересантним композиционим поступцима о којима ће у даљем току бити ријечи.

Евидентно је одсуство тоналне заокружености, како циклуса тако и ставова у оквиру њега (почетак ин д, а завршава се у А-дуру). Једноставност тоналних односа већине одсјека унутар ставова одређена је степеном њихове формалне организације која је једноставна и садржи традиционалне тоналне односе доминанте, субдоминанте и паралеле, а тек спорадично секундне и тердне. Хармонија се заснива на начелу „очувања тоналног центра, али уз појаву различитих недијатонских тонова и сазвучја, као и слободнијих њихових узајамних односа“ (Исто, 23). Комплетна форма циклуса произилази из ријечи и уобличена је према молитвеном или свјетовном стиху. Мелодије карактерише поступно кретање без упадљивих скокова као и узак амбитус, што одговара уском хармонском слогу који је присутан у комплетном хорском опусу аутора<sup>11</sup>. Све речено доприноси утиску архаичности и фолклорном идиому који се јављају само као надахнуће, полазна основа за настајак оригиналног дјела.

Наглашена линеарност музичког ткива резултира константним присуством имитационе или неимитационе полифоније. Најчешћа појава је у виду фугата<sup>12</sup>:

Примјер 1, пети став *Со свјатили упокој*, т. 28-40

Но жи-зан без-ко-неч-на-  
Но жи-зан без-ко-неч-на-ја, без-ко-неч-на-ја, жи-зан без-ко-неч-на-  
Но жи-зан без-ко-неч-на-ја, но жи-зан без-ко-неч-на-ја, но жи-зан без-ко-неч-на-ја.  
ја, без-ко-неч-на-ја, но жи-зан без-ко-неч-на-ја,  
жи-зан без-ко-неч-на-ја, но жи-зан без-ко-неч-на-ја но жи-зан без-ко-неч-на-ја.  
ја, но жи-зан, но жи-зан, но жи-зан без-ко-неч-на-ја,

У приказаном примјеру уочава се осврт на барокну моторичност, како кроз тему изливену у „једном даху“, са упечатљивим скоком умањене сексте, тако и кроз јасноћу и прегледност у излагању материјала. Спровођење је доследно у четворогласном фугату, са реперкусијом гласова од баса навише, уз присуство сталног контрасубјекта. Међутим, основни принципи полифоне технике су прилагођени савременим захтјевима ауторових музичких идеја, што се огледа кроз слободније схваћен тоналитет и третман дисонанце.

Доследан имитациони рад пласиран је и у шестом ставу, *Гледали смо како умиру*<sup>13</sup>, гдје покретљивост наизглед статичној пјесми даје изградња форме у виду бескрајног двогласног канона. Тема канона је заснована на поступном кретању у оквиру молског тетракорда, а текстуални садржај представља један једини, веома упечатљив стих: *Гледали смо како умиру стојећи они које волимо*. Интервал имитације је прима због чега се слогови сударају на малом простору и истој тонској висини. Сва сазвучја су више случајан производ кретања и укрштања гласова, а то кретање од двозвука до четворозвука доприноси бољој звучној маси. Тоналност је јасна, еолски е, са краткотрајном мутацијом, уз обилну примјену дијатонице. Тенор се јавља као хармонска допуна, а бас својом природном улогом подлоге не учествује у имитацији већ само једним наступом у истоименом дуру подвлачи октавно удвојену тему канона. Овај

<sup>11</sup> Радоњић-Церовић, Ивана, Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине (магистарска теза, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2013., рукопис)

<sup>12</sup> Осим приказаног примјера, ова врста контрапунктске технике је присутна и у трећем одсјеку другог става, *Нест свјат* (т. 20-26).

<sup>13</sup> Текстуални садржај овог става присутан је и у истоименој композиторовој кантати, насталој 1983. године.

став својом једноставношћу и начином израде представља значајан контраст како претходном, тако и наредном току циклуса.

У наредном примјеру кроз хомофону фактуру сопран и бас образују доследно спроведен инверзни имитациони дијалог уз пратећу улогу унутрашњих гласова<sup>14</sup>.

Примјер 2, седми став *Дуси и души*, т. 13-19

Ду --- си и ду --- ши пра --- вед -----них

Ду --- си и ду --- ши пра --- вед -----них

ин цис: I6 ----- Iψ I6 II7 V14 Iψ

вос --- хва --- љат" тја Го ---- спо ---- ди, Го ---- спо ---- ди.

вос --- хва --- љат" тја Го ---- спо ---- ди, Го ---- спо ---- ди.

I6 ----- Iψ I6 II7 V14 Iψ I6 V13 I

Сагледавајући вишегласје комплетног става, примјетна је модалност са обилном примјеном акорада „споредних“ ступњева. Уз доминацију дијатонике, истичу се плагални односи и каденце, као и избјегавање доминанте. Нарочито се избјегава стереотипно каденцирање, већ се на тим мјестима јавља „стари“, давно укоријењени акорд субдоминанта са додатом секстом, који се кроз улогу полукаденце трансформише у правцу употребе акорда као боје, а мање као функције. Еолска варијанта цис-мола и стална појава малог дурског септакорда на природном седмом ступњу асоцирају на осциловање између паралелних тоналитета. Ипак, константан тонични педал у једном од унутрашњих гласова намеће еолски цис<sup>15</sup>. Такође, у завршној каденци је мали дурски четворозвук на природном седмом ступњу постављен тако да квартни скок у басу опет на неки начин подцртава плагални однос у оквиру еолског модуса.

Док се у *Дуси и души* из хомофоне хармонске вертикале издвајају двије мелодијске линије које међусобно стоје у контрапунктском односу, следећи примјер садржи већи ниво сложености у начину организације вишегласја<sup>16</sup>:

<sup>14</sup> Форма овог става је варирано-строфична. Једна музичка фраза се јавља у три варијанте уз постепени раст акустичке динамике ширењем хорске фактуре. При томе долази до попуњавања звучног слога удвајањем дионица у свим гласовима како би остао уски хорски слог. У примјеру је дата последња, трећа фраза која приказује неутрализацију размака међу гласовима удвајањем истих, што је оркестрациона пракса композитора 20. вијека.

<sup>15</sup> У прве двије музичке фразе тонични педал је у алту, док се у последњој, трећој фрази, због ширења хорске фактуре и удвајања гласова, поменути педал налази у дионици другог тенора.

<sup>16</sup> Ради боље прегледности композиционог поступка, примјер је приказан у два линијска система.

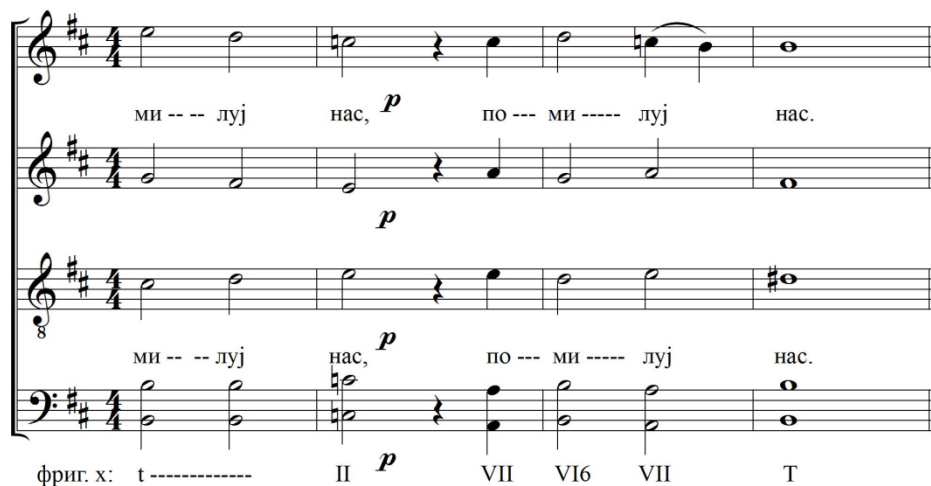
Примјер 3, четврти став *Свјати Боже*, т. 1-8



Свја-ти Бо - же, свја-ти крје - пки, свја-ти бес - мерт-ни, по-ми - луј  
нас, по-ми-луј нас, по ----- ми ----- луј нас.

У циљу неодређености почетне тоналности, први дио овог става доноси истовремени наступ женских и мушких гласова у инверзији (са осом обртаја фис). Инверзија је слободна јер се у имитацији доследно појављују интервали по величини, али не и врсти. Слично као и у претходном примјеру, због истовременог наступа не можемо одредити који је први, а који додати други глас, а због изоритмичног кретања цијелим током, као и пласирања комплетних акордских структура, и овај став се доживљава као хомофонија. Дорски е је тоналитет у оквиру којег би се могло посматрати вишегласје, али због начина изградње тоналност није примарна колико тражење нових звучних могућности у којима је акценат на боји, односно колористичкој улози, а мање на самој функционалности. Јасан тонални центар, еолски х, се испољава тек у другом дијелу става, гдје се уочава ритмички варирана и (на горњој квинти) поновљена мелодија с почетка, уз инверзни дијалог спољних гласова. Модалност доноси комбинацију различитих модуса са истим иницијалисом уз пролазна квинтна сазвучја која настају појавом двоструких пролазница. Еолски модус се испољава карактеристичним везама, а у завршници става се појављују елементи фригијског х модуса у чијим оквирима је и завршна каденца:

Примјер 4, исто, т. 16-18



ми --- луј нас, по --- ми ---- луј нас.  
ми -- -- луј нас, по --- ми ---- луј нас.  
фриг. х: t ----- II VII VI6 VII T

Међутим, и овдје може доћи до двојаког тумачења јер се каденца може схватити као избјегавање стереотипних рјешења уз дочаравање архаичности кроз фригијски каденцирајући обрт, али и као утицај претходника, чак Мокрањца, јер завршна веза природни седми са дурском тоником асоцира на Мокрањчеве хармонске завршетке у хармонском молу, гдје се јавља веза (за наш слух) молске субдоминанте са доминантом (Деспић, 1999: 164). Наравно, у том случају каденца би била посматрана у оквиру е-мола<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Такође, због cjелостепеног односа доње вођице према тоници, плагална каденца је чешћа на завршетку дјела у фригијском модусу, док веза VII-I добија значење полукаденце у новонасталом молском тонском роду.



За разлику од претходних, трећи став циклуса садржи хомофони начин изградње вишегласја. Сам наслов става, *Опет*, затим коришћени текст, као и комплетна атмосфера доприносе утиску више, метафизичке поруке о вјековном страдању народа са ових простора. У вишегласју је пласирана мирна, корална мелодија, чији уски амбитус и хармонска пратња садрже претапање еолског и фригијског модуса са наглашеном дијатоником. Сазвучја се крећу у слободном, модалном редоследу, а уз доминацију акорада терчне структуре, појављују се и пролазна квартна сазвучја.

Примјер 5, шести став *Опет*, т. 1-3

О - пет ста - ре се - љач - ке ру - ке те - шу сан - ду - ке

О - пет ста - ре се - љач - ке ру - ке те - шу сан - ду - ке

еолски е: t VII III s t VII t s t frig. е: VII \_\_\_\_ t s \_\_\_\_

Почетак другог става доноси начело симетрије у композиционом раду.

Примјер 6, други став, *Њест свјат*, т. 1-12

Њест свјат, њест свјат, њест свјат, њест свјат.

Ја -- ко -- же ти Го ----- спо -- ди, Бо ----- же мој.

Полифоно излагање теме и одговора у вјештачкој имитацији у интервалу октаве. Тема је грађена симетрично, са осом фис. У симетричном кретању унутрашњих гласова учавају се трагови умањене љествице. Упоран лежећи тон ц намеће се као упориште, али је сво вријеме замагљен због сукобљавања различитих интервалских и акордских склопова. Иако паралелно удвајање линије мушког и женског хора доводи до стварања више – мање потпуних акорада, резултат је, свакако, необичан звук чија сазвучја имају колористичку улогу и обогаћују избор средстава савремене хармоније.

У другом одсеку истог става, симетрија из које произилази слободна употреба дисонанци омогућава све већу самосталност слојева, па се као резултат тога јављају бикорди.

Примјер 7, исто, т. 16-19

Воз - не - си рог вје - рних тво - их бла - же

Комбинација противрјечних сазвучја у бикордима, који су, упркос уском хорском слогу, јасно одвојени, даје изразито савремено звучање хармонског слога. Савременост је потенцирана несродношћу спојених акорада, јер су у питању сусједни и акорди у поларном односу. У горњем слоју паралелно се нижу сектакорди различити по врсти, док доњи слој пласира паралелне дурске квинтакорде. Све скупа резултира „спојем у којем функционалност нестаје, а сазвучје се претвара у једну врсту удара (Гуљаницкаја; 1984: 151), а приказано наслојавање несродних акорада добија колористичку улогу.

Последњи став циклуса, *Вјечнаја памјат*, садржи смјењивање одсека у паралелним тоналитетима. „Контраст супротних тонских родова је од давнина био значајан чинилац хармонско – тоналне динамике и изражајности“ (Деспић; 2002: 148), па се као такав јавља и у овом циклусу. Континуирани бордун у пратњи појачава утисак архаичности.

Примјер 8, осми став, *Вјечнаја памјат*, т. 1-13

Вје-чна-ја пам--јат, вје-чна-ја пам-јат, вје-чна-ја  
 Вјеч-на-ја пам-јат, вје-чна-ја пам--јат, вје-чна-ја пам-јат, вје-чна-ја  
 пам --- јат, вје --- чна - ја пам --- јат.  
 вје ---чна-ја пам-јат, вје - чна-ја пам-јат, вје--чна--ја пам-јат.  
 вје ---чна-ја пам-јат, вје - чна-ја пам-јат, вје-чна -- ја пам--јат.  
 пам --- јат, вје --- чна - ја пам --- јат.

Међутим, овај начин изградње вишегласја, кроз сукцесивно наступање гласова, динамику сазвучја која доноси смјену хармонских интервала од два тона па до седмозвучних акордских склопова, кретање од мола ка дуру и у фактури од најдубљег ка све вишем регистру, затим кроз постепено ширење хорског слога, а све то појачано градијацијом на пољу акустичке динамике, може се повезати са кретањем од таме ка свјетлости, од бола ка радости чиме се уоквирује идеја упокојења заборављених мученика којима је дјело и посвећено.

Фактура као чинилац хармоније игра битну улогу у изградњи вишегласја код Комадине. Међусобним супротстављањем и комбиновањем хорских гласова на различите начине се остварује контраст звучне боје извођачког ансамбла. У оквиру ставова са имитационом фактуром кроз неистовремено наступање хорских гласова истичу се њихови карактеристични тембри. Користи се контраст добијен супротстављањем мушког и женског дијела хора, као и повећање броја дионица настало дијељењем једног или више гласова у оквиру хорског четворогласа. Посебну варијанту удвајања хорских гласова представља општи унисон цијелог хора који уједињује звучну снагу свих гласова и даје ефектан заједнички звук, што се неријетко јавља у току *Опела*.

Још ћемо скренути пажњу на метрику која се у једном дијелу циклуса јавља у оквирима уобичајених образаца правилних тактних црта, али нису ријетки ни примјери мјешовитих тактова, као и промјенљиве метрике (хоризонталне полиметрије). Разлог за честу промјену такта се може тражити у ауторовој савременој оријентацији јер, иако је јасно да метар у сваком тренутку прати текстуалну акцентуацију, стиче се утисак да његовом честом промјеном Комадина намјерно разбија могуће механичке правилности ритмичког тока.

У оквиру постмодерних слободних идеја, бирањем елемената из различитих периода музичког наслеђа, Комадина у садржају *Опела Јасеновачког* синтетизује: полифоно вођење гласова у оквиру барокног фугата или канона, ренесансну неимитациону полифонију, класичарски контраст супротних тоналитета, романтичарско истицање плагалних односа у тоналитету, као и избјегавање тоналности кроз мијешање елемената различитих модалних љествица. Свему набројаном су придружени експресионистички бикорди, елементи полиметрије, модалност, тоналност, атоналност, као и начело симетрије. Сви ови појмови, изабрани са циљем доприношења оригиналности ауторове идеје, од једнаке су важности за изградњу композиционе цјелине. У самој цјелини, међутим, губе једнакост јер су међусобно испреплетени на различитим формалним задацима. Али, управо им је та почетна изједначеност омогућила све варијанте комбиновања и повезивања. У постмодерној интертекстуалности, резултат је оригинална, зналачки обликована форма.

Опора, модална дијатоника, узак амбитус мелодија, равномјерно ритмичко пулсирање, статични педали и симетрија, врло успјешно дочаравају архаичност, а њихово присуство, природно, води слободнијем формалном обликовању ставова, гдје је видљива организација вишегласја по контрастним одсјецима. Контраст проистиче из више елемената, а највише из доминације поетског текста над музичким.

Сагледавајући хармонску вертикалу, могу се уочити разноврсне акордске структуре: од терцих – углавном трозвука, евентуално четворозвука, преко акорада са додатим дисонанцама – квартама, секундама и секстама, до нетерцих структура, квартно – квинтних и рјеђе секундних акорада. Ипак, акорди терцих структуре доминирају, али је предност дата свјежијим везама модалног обиљежја. Сва описана сазвучја имају, на првом мјесту, колористичку улогу која представља само сегмент логички смислене цјелине.

На крају се може закључити да је у *Опелу Јасеновачком* хармонијом истакнуто богатство и разноврсност модалне и акордске компоненте кроз улогу драматско – психолошког тумача текста. Хармонски језик доноси спој традиционалног и савременог, уз константна истраживања нових, оригиналних могућности. А Комадина је само још један у дугом низу настављача традиције, који је свој допринос дао приступом са другачије идеолошке позиције и аутентичним музичким језиком, који је условљен, логично, временом у којем је живио и стварао.

## Литература

- Веселиновић – Хофман и др. 2007: М. Веселиновић – Хофман, Историја српске музике, Српска музика и европско музичко наслеђе, Београд, Завод за уџбенике
- Гуљаницкаја 1984: Н. Гуляницкая, Введение в современную гармонию, Москва, Музыка
- Дамјанов 2002: Сава Дамјанов, Српска постмодерна проза на крају 20. века, Поља, часопис за књижевност и теорију, Нови Сад, година XLVII, 421, <http://polja.rs/polja421/421-11.htm>
- Деспић 1991: Д. Деспић, Увод у савремено компоновање, Београд, Завод за уџбенике
- Деспић 1999: Д. Деспић, Хармонски језик и хорска фактура, Сабрана дјела С. Ст. Мокрањца, том X: Живот и дело С. Ст. Мокрањца, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Деспић 2002: Д. Деспић, хармонија са хармонском анализом, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Кохоутек 1984: Ц. Кохоутек, Технике компоновања у музици XX, превод Д. Деспић, Београд, Универзитет уметности у Београду
- Магдић 1981: Ј. Магдић, Вокална полифонија (Палестрина), Сарајево, Универзитет у Сарајеву, Музичка академија
- Мирковић 1965: Л. Мирковић, Православна литургија I општи део, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве

- Мирковић 1983: Л. Мирковић, Православна литургија, други посебни део (свете тајне и молитвословља), Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве
- Николић 2000: М. Николић, Духовни концерт, Нови звук бр. 16, Београд
- Перичић 1998: В. Перичић, Инструментални и вокално-инструментални контрапункт, Београд, Универзитет уметности/ Студентски културни центар
- Радовић 2011: Р. Радовић, Деценија рада Камерног хора Музичке академије у Источном Сарајеву, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства

Ivana Cerović

REVIEW OF HARMONIC LANGUAGE IN THE STRUCTURE OF VOJIN KOMADINA'S "OPELO JASENOVACKO"(JASENOVAC REQUIEM)

*Summary*

The choral opus of Vojin Komadina includes the works created by upgrading of folk melodies, those created based on the lyrics of artistic and folk poetry, as well as the only spiritual composition Opelo Jasenovacko. This spiritual cycle has emerged in the last creative phase of the author, and as we can see from the title, it is dedicated to the victims of the notorious camp. It brings blending of religious and secular texts, which is not subjected to the laws of liturgical text sequencing, in an interesting and unique way. Freedom in the way of composing is in the service of enhanced artistic expression and originality that is specific for spiritual concert music. Musical and textual material is paired by subtle relationships, and dramatic plan, with its presence in every segment, becomes the characteristic of Opelo Jasenovacko. Considering the formal, billing and tonal aspects of movements, then relationship between them, as well as the relationship with a church and secular texts, harmony is pointed out by its expressive role. The harmony in Komadina's work represents a strong component through which he boldly explores new possibilities. The content of Opelo Jasenovacko has a noticeable frame of extended tonality (modality) which is enriched with the new chordal structures and relationships between harmonies. Free stringing dissonance, the removal of the fourth, third and second chord structure, bichordes and the creation of chords on the principle of symmetry is largely present in the harmonic vertical. The complexity of the musical construction, along with appropriate chord phenomenon, is conditional and even encouraged with the choral ensemble to which this music is intended. The harmonic review is an attempt to get this, entirely unperformed composition, presented in a different way and thus create the interest in the creativity of composer who has left a deep imprint on the cultural life of the area, combining traditional and modern.

**Key words:** Vojin Komadina, Opelo Jasenovacko, harmony, fourth chord structure, symmetry

## ТРАНСПОЗИЦИЈА ФОЛКЛОРА У РЕФРЕНИМА ЗА КЛАВИР ВОЈИНА КОМАДИНЕ

**Апстракт:** Војин Комадина (1933-1997) аутор је великог броја разноврстних композиција: од дечије музике преко примењене, камерне, концертантне и симфонијске па до више целовечерњих балета. Иако је у стваралачком раду прошао кроз више развојно-стилских фаза, музички фолклор народа са простора бивше Југославије јавља се као заједничка карактеристика у великом броју његових композиција. У раду су представљене две композиције из циклуса *Рефрени (Refrain)*, који је настао у периоду од 1969. до 1981. године. Од седам композиције насловљених као *Рефрени*, један је за камерни ансамбл, а шест је намењено соло инструменту. *Рефрен IV* и *Рефрен VI* су написани за клавир а настали су у временском растојању од шест година. *Рефрен IV - Нијемо гламочко коло* је вероватно најизвођенија композиција Војина Комадине, али се и за *Рефрен VI – Линђо* може рећи да је нашао значајније место на концертном подијуму. У раду ће се указати на сличности и разлике између ова два дела кроз однос према употреби и транспозицији фолклорног полазишта, као и у најширем смислу – технике компоновања помоћу које аутор реализује композиције у којима се комбинује и обједињује савремени и оригинални стваралачки израз уз потпуно јасно истицање фолклорног полазишта.

**Кључне речи:** Војин Комадина, *Нијемо гламочко коло*, *Линђо*, Фолклор

Војин Комадина (1933-1997), рођен је у Карловцу, детињство провео у различитим градовима Краљевине Југославије (Бихаћ, Бар, Нови Сад), школовао се у Београду где је завршио средњу музичку школу *Станковић* и прве две године студија композиције у класи Миховила Логара. Од 1958. године Комадина прелази на Музичку академију у Сарајеву, где наставља студије у класи Божидара Трудића, професора са којим је имао прилику да сарађује још у средњошколским данима. Од тог времена па до избијања рата, Војин Комадина је своје боравиште, радни и стваралачки пут везао за Босну и Херцеговину.

У стваралачком раду је прошао кроз више стилских етапа, али се музички фолклор народа са простора бивше Југославије јавља као заједничка карактеристика у великом броју композиција које су настајале у различитим фазама стваралаштва. Војин Комадина је аутор великог броја разноврстних композиција: од дечије музике преко примењене, солистичке, камерне, концертантне и симфонијске па до целовечерњих балета.

У периоду од 1969. до 1981. године, написао је седам композиција под насловом *Рефрен (Refrain)*, а осим једног намењено су различитим соло инструментима, те је први за виолину соло, други за виолончело, трећи за *synthi 100*<sup>1</sup>, четврти и шести за клавир, пети за камерни састав и седми за контрабас.

*Рефрен IV - Нијемо гламочко коло* и *Рефрен VI – Линђо* написани су за клавир, а настали су 1975. односно 1981. године. У целокупном опусу *Нијемо гламочко коло* је међу најзначајнијим, а вероватно је и најизвођенија композиција Војина Комадине. Посвећено је пијанисти Владимиру Крпану који је ово дело премијерно извео и имао га дуги низ година на репертоару. *Рефрен VI – Линђо* нашао је место на концертним подијумима, али није достигао популарност *Нијемог гламочког кола*.

Са сигурношћу се може рећи да су ове две народне игре, прва из западне Херцеговине<sup>2</sup> а друга из Дубровника (или околине), присутне кроз дуги низ година у стваралачкој машти Војина Комадине и да им се враћао више пута.

*Нијемо гламочко коло* и *Линђо* се појављују, под истим називом, у оркестарској композицији *Свита игара* (компонована 1972. године) као трећи и четврти став, а ритмички и мелодијски обрасци карактеристични за ове две игре јављају се и у већем броју других композиција у којима не формирају засебне/заокружене целине. *Линђо* – игра за симфонијски оркестар, настала 1953. године, прва је оркестарска композиција Војина Комадине. Ритмички образац *Нијемог гламочког кола* временом је постао ауторски „заштитни знак” у бројним композицијама писаним за различите саставе.

Два рефрена намењена клавиру садрже заједничке црте у формалном плану јер се на сличан начин реализује троделност облика, уз значајно динамизирање својеврсног репризног одсека.

У *Нијемом гламочком колу* аутор преузима карактеристичан ритмички покрет садржан у оригиналном колу, као и упаде/повике коловође које ремете уједначеност ритмичког пулса. Мелодијска компонента, у деловима који јасно асоцирају на коло (први и трећи), је свесно и потпуно занемарена те се своди на покрете који нису у функцији мелодијског развоја, већ су пре у склопу изградње опорих,

<sup>1</sup> У оквиру Електронског студија радио Београда је постојао велики и у то време савремени електронски ”инструмент” *Suntly 100*. Композиција је реализована уз техничку подршку руководиоца студија Владана Радовановића.

<sup>2</sup> УНЕСКО је 1982. године *Нијемо коло* уврстио у листу светске нематеријалне културне баштине.

дисонантних квартно-квинтних и најчешће секундних сазвучја која воде до формирања кластера, а све у функцији истицања једноставне, тврде и одсечне ритмичке формуле немог (често се назива и глуво) кола.

Први део композиције започиње уводом који доноси почетну атмосферу и постепено, кроз три етапе, води ка формирању и излагању основног мотива, по угледу на опис играња кола у западној Херцеговини: *Играње је почињало спорим тупкањем у ритму по каменој подлози, што је давало чудан звук који је одзвањао простором и давао окупљенима подстицај за игру. Девојке и момци на грудима имају металне токе и дукате, који током игре дају посебну драж и боју тона.*<sup>3</sup>

Пример број 1, *Нијемо гламочко коло* – почетак

Vladimiru Krpanu  
**REFRAIN IV**  
 za klavin  
 1/4 'Nijemo glamočko kolo'

Vojin Komadina/1985/  
**Adagio**  $\bullet = 69$  mm

tenuto  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17  
 senza misura  
 pppp

ritto a poco

Дакле, у првом делу композиције су сабрани и увод (у виду тупкања у ритму), а и почетак играња (прикључења осталих играча). У овом делу препознају се и мотиви који асоцирају на звекет дуката којима су играчи окићени. Бат удараца ногама и овакав звучни ефекат граде својеврсни контрапунтски однос. У тренутку када се установи ритмички/играчки образац (још увек не као прави и потпуни мотив карактеристичан за *Нијемо коло*) и играчи укључе у игру остварује се први климакс у делу. Испољава се кроз високи степен акустичке динамике, згуснута акордска сазвучја и употребу првих кластера – који ће

<sup>3</sup> Преузето од: <http://srpskikod.org/sr/>, преглед 22.03.2015. у 17.40.

бити карактеристични за ову композицију. У наставку долази до промене расположења и наступа другачијег звучног материјала у битно различитој атмосфери.

Пример број 2, *Нијемо гламочно коло* – завршетак првог и почетак другог дела композиције

The image displays a musical score for 'Niјemo glamočno kolo'. It consists of five systems of staves. The first system shows a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The second system continues the piano part. The third system shows a violin part with a treble clef and a bass line. The fourth system features a violin part with a treble clef and a bass line, with annotations 'legato', 'senza misura', and 'mf'. The fifth system shows a violin part with a treble clef and a bass line, with a double bar line and a fermata. The page number '-4-' is centered at the bottom.

Средишњи део је написан без одређене метричке поделе – сенца мизура (*senza misura*), а базира се на излагању већег броја мотива различите дужине (у претежно различитим регистрима), који су мелодијски прецизно дефинисани (највећи амбитус је чиста кварта), а ритам је – како стоји у упутству које је дао аутор за извођење „неуједначен, а паузе између група тонова произвољне“. У читавој композицији налазе се примери записа нотног текста који садржи одређене „непрециности“, а то се најчешће односи на број понављања поједине фразе или мотива, где се одређује само орјентационо време за њихово излагање. Средњи део је конципиран тако да извођачу оставља највише слободе и подстиче га да узме активно учешће у обликовању звучне слике. Састоји се у излагању укупно педесет и три различита мелодијска мотива који садрже од два до четрнаест тонова. Иако нема понављања мотива, они су међусобно релативно слични, односно – претежно се базирају на поступном покрету и понављању тонова док се изразити мелодијски скокови готово и не појављују. Развојност се гради не само различитошћу – променљивошћу мотива, већ и кроз мање-више стално дијалошко излагање у различитим регистрима који обухватају више од четири октаве. Аутор даје упутство за извођење и наглашава да „тонови треба да се изводе веома брзо, ритам неуједначен, паузе између група произвољне – како је графички приказано, динамика је приближно *mf*, али двије суседне групе не смију се извести истим интезитетом“.

Пример број 3, *Нијемо гламочно коло* – централни део композиције

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is heavily annotated with circles and rectangles. Circles highlight specific notes or groups of notes, while rectangles enclose clusters of notes. Dashed lines connect these annotations across the staves, illustrating relationships between different parts of the music. The score concludes with a double bar line and the numbers '3' and '4' written vertically on the right side. Below the final system, the page number '-5-' is centered.

Завршетак другог дела композиције је припремљен продуженим паузама између група тонова и смирењем мелодијског покрета кроз учестало понављање тонова.

Трећи део композиције – алетро, започиње наступом ритмичког обрасца *Нијемог гламочног кола* записаног у такту од три четвртине, представљеног репетицијом једног тона у високом регистру (де<sup>3</sup>). Звучна слика се надограђује акцентираним наступима – узвицима који oponашају заповеди коловође.

Постепено повећавање нивоа енергије остварује се кроз пораст динамике, згушњавање сазвучја и упорно понављање ритмичког клишеа, као својеврсне *мантре*, а када динамика досегне висок ниво (фортисимо) нагло се прелази у нижи регистар, у коме се доноси низ одсечних „ударца” – четворогласних акорда у којима доминирају секундни односи између тонова.

Изненадни кластер у најнижем регистру прекида изношење ритмичког клишеа (овде датог у понављању сазвучја од девет различитих тонова) у тренутку када убрзање и пораст динамике долазе до врхунца.

Други одсек се одвија на педалном звуку, односно „брују” успостављеног кластера и то у пијано динамици, а као одјек силине звучне имресије која се претходно испољила. У умереном је темпу и прозачној фактури у дисканту која је постављена изнад пригушене „буке” кластера. У завршетак композиције уводи изненадно фортисимо кластерско сазвучје.

Последњи одсек се састоји из четири модела превасходно „озвученог ритма“. Овде је поново успостављен ритмички образац који чини основни мотив композиције, а јавља се први пут у такту пет четвртине. Први модел још увек није у униритму, јер се у басовом регистру износе само акценти. Следећа три модела, од којих је сваки у приближном трајању од 10-15 секунди, разликују се по густини звучне масе и регистру: први модел је изграђен на сазвучју од девет тонова, други садржи кластере унутар септима у високом и ниском регистру, а трећи се базира на изузетно великом кластерском сазвучју које захвата



простор који пијаниста може да обухвати – од најнижих тонова па до ге<sup>1</sup>. Композиција и завршава овим масивним кластерима<sup>4</sup> који се јављају кроз још пет одсечних наступа – удараца.

Пример број 4, *Нијемо гламочно коло* – завршетак композиције

*Рефрен VI* за клавир – *Линђо* је премијерно извођење имао на Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији 1981. године у интерпретацији пијанисткиње Дуње Димитријевић. Ова композиција је настала шест година после *Нијеомог гламочног кола* и стиче се утисак да је постојала идеја да се искористи сасвим слична концепција у реализацији и овог дела, а препознаје се кроз редослед и распоред, па и начин излагања материјала као и троделност облика.

*Линђо* започиње лаганим, заокруженим уводним делом, који се гради као својеврстан прелудијум. Написан је без одређене метричке поделе у лаганом анданте темпу. Прва етапа уводног дела се одвија над флажолетним акордом (*де-ес-гис-а*) који је постављен у дубоком регистру – у контра октави.<sup>5</sup> Изнад тог акорда, у дисканту (који се креће унутар мале октаве) најпре се излаже основна – почетна фраза која се састоји из четири међузависна мотива. Прва два се уз одређено варирање и надоградњу понављају те формирају релативно заокружену целину.

<sup>4</sup> У извођењу оваког ефектног краја дела пијаниста Владимир Крпан, коме је композиција и посвећена, користио је подлактице обе руке како би успео да оствари замишљену кулминацију.

<sup>5</sup> Овде се као флажолет третира акорд који је беззвучно одсвиран то јест само утиснут. Пригушивачи су одигнути од жица на тоновима од којих је састављен акорд и на тај начин, својом резонанцом додају специфичну боју и чине звучну позадину.

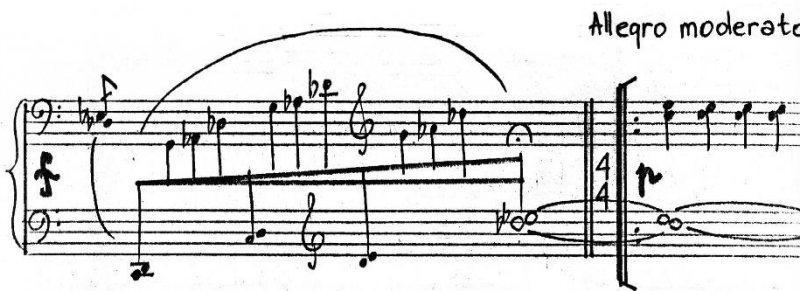
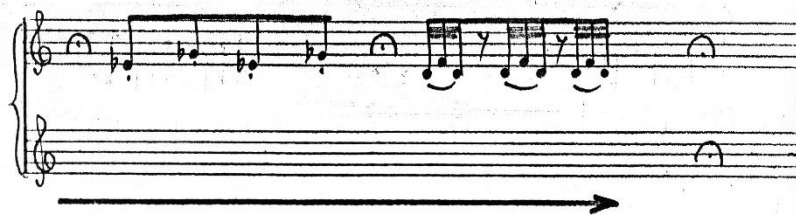
Пример број 5, *Линђо* – почетак

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lindjo". The score is written on four systems of staves. The first system is marked "Andante" and "Piano". It includes a "Refra. VI" marking and a "V. Kinetikal" marking. The second system is marked "Piano" and "flageolet". The third system is marked "Piano" and "flageolet". The fourth system is marked "Piano" and "ripet. sim. ad lib.". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

У наставку се ови мотиви постепено, кроз вишекратна излагања, раздвојена застојима (коронама) развијају задржавајући своја исходишта у тоновима *ac* и *ef*. Амбитус мелодијских фраза ће највише досегнути чисту квинту, а претежно је мањег обима. Друга етапа доноси нову појаву идентичне, почетне фразе уз промену регистра и динамике, а акордска подлога/пратња се сада изводи кроз уобичајен начин свирања, односно са пуним звуком. Када се кроз понављање целе фразе и додатно појачану динамику достигне кулминација следи одсек који се реализује у пијано динамици, а формално има функцију прелаза. Изграђен је на фигурацијама и води у централни део композиције који такође започиње у пијано динамици и умерено брзом темпу.

Пример број 6, *Линђо* – завршетак прелаза и почетак централног дела композиције

5



Централни део композиције је троделног облика у коме су први и трећи део изграђени на играчким мотивима Линђа, а средишњи део контрастира по темпу, фактури и материјалу а базиран је на традиционалној успаванци – *Нинај, нинај*.<sup>6</sup> За први део карактеристичне су мелодије скученог опсега (који не прелази кварту) и истакнуте ритмичке фигуре које дочаравају игру, праћене опорим секундним сазвучјима у првој етапи и нешто прочишћенијим квартним сазвучјима у другој. Ови акорди су само делимична хармонска допуна главној мелодији, јер се базирају на тоновима који нису, у традиционалном смислу, компатибилни са водећим гласом. У великој мери овакви акорди, осим звучне подлоге, доносе потенцирање изразите ритмичке основе. Овај одсек завршава наступом мелодијско - ритмичких модела (укупно четири) који се понављају већи број пута, али број репетиција није прецизно одређен већ је препуштен извођачу.

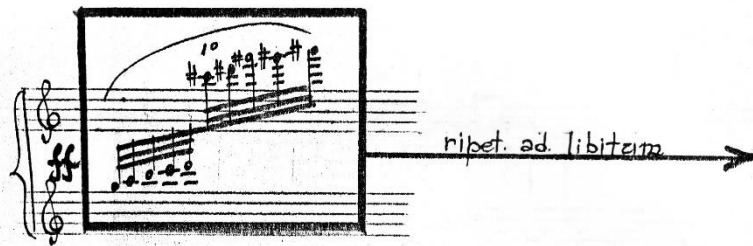
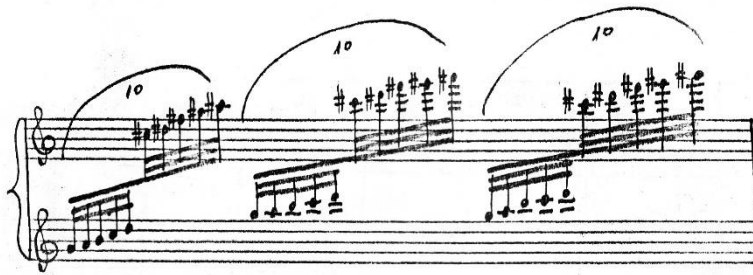
<sup>6</sup> Интересантно је да се овај средишњи део композиције јавља као самосталан – други став у већ поменутој *Свити игара за оркестар* из 1972. године. Распоред и начин излагања материјала као и основна фактура реализовани су на готово индентичан начин.

Део који следи се састоји од четвороструког понављања десетотактне целине унутар које се налазе две реченице. Приликом понављања долази до постепеног згушњавања акордске пратње која од само једног тона – на почетку, долази до десетотонског густо постављеног акорда у четвртом излагању. Интересантно је да се у том згуснутом сазвучју изоставља управо тон *e*, којим је започела пратње и чак се намеће у мелодији као основни тон, непотпуно исказане модалне основе.

Следи нови, контрастирајући одсек са одликама прелаза, изграђен на комбинацији клавирског тремола и пасажних фигура које се излажу од најдубљег до највишег регистра. Фигуре су засноване на сукцесивном излагању десет тонова који су чинили акордско сазвучје мелодијске пратње на завршетку претходне целине. Још једном се излаже почетна десетотактна фраза, овог пута у басовом регистру и први пут измештена на другачију тонску висину – секунду ниже у односу на претходна излагања и уз сведену пратњу, реализовану у октавном сазвучју у високом регистру дисканта.

Пример број 9, *Линђо*, централни део – завршетак прелаза и последње излагање основне мелодије

14



Следи реприза првог дела/одсека, који поново доноси познати мелодијско-ритмички образац *Линђа*. Понављање је уз минималне измене у акордској пратњи и генерално вишем степену динамике. Убрзавањем темпа и порастом динамике припрема се завршетак дела до кога се стиже репетицијом одсечних акорада, истовремено у ниском и високом регистру.

Handwritten musical score for "Linđo" showing four systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The third system is labeled "accel. e cresc. al Fine" and shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The fourth system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Већ је раније истакнуто да се у оркестарској композицији *Свита игара* појављују два става који носе називе *Нијемо глумачко коло* и *Линђо*. Осим тога се и као други став, у истој свити, појављује успаванка *Нинај, нинај* која је искоришћена као један, средишњи одсек у шестом рефрену. Ако се упореде ова дела, може се закључити да је у клавирским рефренима ауторов приступ фолклорном узору и начин транспозиције прешао изван еволутивни пут. Иако основни мелодијско - ритмички мотиви, садржани у Рефрену VI – *Линђу*, нису директно преузети/цитирани из музичког фолклора, њихова структура је таква да се стиче другачији утисак јер су потпуно у духу народног израза. Уводни део композиције (за који је речено да представља неку врсту прелудијума) заокружена је целина, али реализован на такав начин да га је могуће упоредити са почетним – уводним делом *Нијемог глумачког кола*. Формално је рађен слободно и свакако представља елемент надоградње у коме се наслућује фолклорно полазиште. Централни део композиције има сличности са претходним клавирским рефреном, али је овде у великој мери егзактнији и без оног слободног – фантазијског даха који је био толико карактеристичан у *Нијемом колу*. Изразитост материјала и формална заокруженост (напев успаванке даје утисак периодичне структуре) чине да се овај део пре доживљава као засебан став (што и јесте случај у *Свиту игара*), а мање као средишњи и по очекивању „развијни” одсек троделне форме, што отежава очекивани ефекат повратка и даљу афирмацију основног материјала *Линђа*. Пасажи и тремолла који се јављају као прелаз ка завршетку одсека носе

одређену дозу слободе и представљају очекивани контраст. Утисак је да нису у написани фолклорном духу и да представљају делимично „изнуђено” решење, које је ипак послужило да се унесе неопходна промена и освежење пред појаву репризног одсека. Свакако је јасно да је аутор реализацији *Линђа* пришао знатно другачије него што је то био случај у *Свити игара*. Обликовао је знатно ширу и комплекснију форму дограђујући је „слободним” деловима којих није било и нема у оригиналној игри – поскочици.

У *Свити игара – Нијемо гламочко коло* је написано само за групу удараљки тако да је у њему готово искључиво присутна ритмичка компонента оригиналне игре. Елемент надоградње се препознаје кроз наслојавање већег броја инструмената који доносе и делимично усложњавање основног ритмичког обрасца. У клавирском рефрену је структура (ритам, хармонија, мелодијска линија, форма...) знатно сложенија. У концепцији изградње форме *Рефрена IV* постоје елементи који се препознају као јасне асоцијације на играње нијемог кола – то је свакако почетни део који равномерном ритмичком пулсацијом сугестивно уводи у почетну атмосферу игре. Тај ритмички импулс чини основу снажне и покретачке енергије која се и надаље испољава у овом делу. Не мање значајни и снажни су други сегменти композиције за које се са сигурношћу може рећи да су надоградња проистекла из интимног света композитора. Основна, народна музичка форма је само полазиште, идејом који је послужило за развој ове оригиналне музичке целине.

Рафинирани други одсек *Нијемог гламочког кола* је у потпуности изграђен на основу личне импресије, односно ауторовог доживљаја снаге исконског народног музичког израза. Импулс средишњег дела композиције је одраз његове потребе да обликује другачији музички ток. Он овде измиче или измешта коло у потпуно другу, неочекивану димензију која није лако препознатљива у оригиналној игри, а која је иницијалис овог дела. Овде егзистира снажан контраст у односу на претходно и будуће изречено. Постигнут је и измештањем звука клавира у супротни израз од изразито перкусионистичког третмана који доминира у осталим деловима композиције. Такав – перкусионистички третман клавира који је доминантан у првом и трећем делу композиције дочарава логичну слику играња у оваквој врсти кола и то робустним, а пред крај и готово „варварским” ритмичким ударима којима композиција изразито ефектно и завршава. Уосталом: *Играње овог необичног кола истовремено је било и нека врста испитивања снаге и издржљивости...*<sup>7</sup>

#### Литература

- Комадина 1975: V. Komadina, *Refrain IV za klavir Nijemo glamočko kolo*, [Партитура], Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Комадина 1980: V. Komadina, *Svita igara za orkestar*, [Партитура], Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Комадина 1989: V. Komadina, *Refrain VI - Lindo za klavir*, [Партитура], Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine.

<sup>7</sup> <http://srpskikod.org/sr/>, нав.. дело, преглед 22.03.2015. у 17.40.



TRANSPOSITION OF FOLKLORE IN VOJIN KOMADINA'S REFRAINS FOR THE PIANO

*Summary*

Vojin Komadina (1933 – 1997) is the author of a great number of diverse compositions: from the children music, over the applied, chamber, concert and symphonic music to numerous ballets. Although he passed through many phases in terms of development and style in his creative work, the music folklore of the people from the territory of former Yugoslavia occurs as a common feature in a great number of his compositions. The paper presents two compositions from the Refrains cycle: Refrain IV and Refrain VI, which were written for the piano and created in the time period of six years. Refrain IV – Dumb Glamoč Round is probably the most performed Vojin Komadina's composition, but for Refrain 6 – Lindo it can be said that It found a significant place on the concert stage as well. The motives of Dumb Glamoč Round and Lindo occur in a great number of this author's compositions, and this paper dedicates a special attention to the Dances Suite for orchestra, because the material similar to the one used in the two mentioned Refrains also occurs in that composition.

Vojin Komadina's invention and personal composition expression, and also the recognisable composition technique have been overviewed in the analytical approach to the Dances Suite and two Refrains through the defining of similarities and differences, i.e. the consideration of the author's relation to the use, transposition and upgrading of the folklore standpoint, i.e. the way in which the author realises the compositions in which a modern creative expression is combined and unified, with a completely clear emphasis of the folklore standpoint.

**Key Words:** Vojin Komadina, Dumb Glamoč Round, Lindo, folklore

## ПРЕТВОРЕНИЕ МЕЛОДИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

**Резюме:** Интонационное обновление затронуло все стороны народно-ансамблевой музыки. Так, в ее мелосе находят яркое воплощение различные новаторские свойства. В первую очередь мы видим здесь разнообразное претворение «ленточного» многоголосия, обогащение мелодической линии непривычной мелизматикой. Среди ладотональных особенностей в современной концертной народно-ансамблевой музыке обнаруживаются различные виды политональности. Ладотональный контраст становится более важным средством формообразования, в частности, за счет широкого использования русских народных ладов, такими как фригийский, дорийский, лидийский. Сами лады стали выполнять значительно более важные, чем ранее, драматургические и красочно-колористические функции. Особенно существенна при этом роль различных политональных сочетаний, когда краткие попевки наслаиваются в весьма «терпком» облике. Интересные преломления в современной музыке для ансамблей народных инструментов находит новая гармоническая сфера. Здесь примечательны необычные септаккордовые сочетания, политональные наложения аккордики, вызывающие ассоциации с архаичными жанрами. Заметным явлением стала также полифонизация, связанная с насыщением произведений выразительной подголосочной тканью, различными имитационными перекличками. И наконец, примечательной особенностью этой музыки становится новаторское преломление ее метроритмики. Прежде всего, значительно разнообразнее становится метрическая переменность, во многом связанная от более разнообразно преломления русской протяжной песенности, широты и непринужденности ее мелодического течения, либо же подчеркивающий речитативный характер русской былины и сказания. Все эти фактурные средства стали ярким свидетельством нового этапа развития музыки для смешанного ансамбля русских народных инструментов.

**Ключевые слова:** мелодия, гармония, полифония, русский фольклор

Одним из заметных проявлений обогащения народно-национального начала современной музыки для разнотембрового ансамбля русских народных инструментов стали ее мелодические особенности. Мелос является наиболее заметным элементом как в самой народно-ансамблевой музыки, так и в творчестве композиторов для данного инструментального состава, ибо является одним из ее наиболее ярких национально-маркирующих элементов. Ведь обращение к русской народной песенности является в этой области одной из кардинальных, основополагающих черт.

Прежде всего, если в предыдущий период развития концертной народно-ансамблевой музыки для мелодических звукорядов был характерен достаточно широкий амбитус, особенно в лирической музыке, то теперь, наследуя традиции произведений творчества раннего И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, в этой области появляются малообъемные мелодические звукоряды, связанные с уже отмечавшимся обращением к неиспользованным в данной области жанрам народной песенности – архаическим попевкам, неторопливым былинным сказаниям, к древнейшему жанру колыбельных песен – например, у Т. Н. Назаровой, В. М. Блока, к использованию старинных причетов, закличек, например в пьесе «Рожки, свирели, домры» В. М. Блока, основанной на календарных попевках.

Интерес к этим глубинным жанрам русского фольклора заметно активизировался в отечественной камерной, симфонической, оперно-балетной музыке советских композиторов только к 60-м годам XX века. Но почему не ранее, почему это не могло быть характерным для произведений 1930-х–50-х годов? Связь музыки с обрядовостью, культовым началом, со старинными пластами фольклора которые раньше в силу господства определенной идеологии, считались «пережитками темного прошлого». Аналогично тому, как во второй половине 1950-х годов отечественные композиторы, музыковеды интенсивно занялись поиском нетронутых ранее композиторами фольклорных пластов (прежде всего это стало характерным для композиторов «новой фольклорной волны» – Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, В. А. Гаврилина), спустя всего несколько лет эта тенденция стала естественным образом все шире проникать и в музыку композиторов, сосредоточивших свои творческие усилия на творчестве в области русских народных инструментов – Ю. Н. Шишакова, А. А. Тимошенко, В. Н. Городовской, В. Д. Бибергана, Е.П. Дербенко и ряда других.

Выразительности претворения малообъемного фольклорного мелоса способствует его обогащение обильной мелизматикой. Она особенно характерна для лирических жанров, для старинных причетов, закличек. Вместе с тем, мелизматика исходит из органики самого русского фольклорного инструментализма: например, на духовых инструментах прежде, чем «попасть» в нужный звук, рожечнику или жалеечнику чаще всего нужна своеобразная «раскачка». Интонационно чистый и

устойчивый звук, особенно когда он берется не в плавном поступенном движении, а скачком, на этих инструментах вообще труднодостижим. Оказывается очень важным своего рода «прицеливание», мелизматические подходы к необходимому звуку. Подтверждением тому может служить проведение темы гармонии и ее остигатного фона у брелки в песне «Деревенский вечер» М. И. Цайгера:

**Andante mosso**

Мелизматика мелодического строя может исходить также из расширения в использовании других жанров русской народной песенности. Как уже отмечалось в главе об обогащении жанрового начала современной народно-ансамблевой музыки, претворение в ней старинной солдатской песни потребовало и введения новых фактурных приемов игры. Среди них можно прежде всего отметить наличие своеобразных форшлаговых концовок в мелодических линиях, окончания того или иного куплета. Здесь возникают зримые ассоциации с темпераментными ритмическими восклицаниями, неким своеобразным молодецким «э-эх!». Так, в Марше И. Обликина на тему старинной русской походной песни «Славны были наши деды» зазорные, лихие глиссандирующие взлеты у малых домр, в сочетании с гулкой дробью малого барабана, сопровождающих изложение темы у баяна, создают впечатление выкриков в строевой песне:

**Темп марша**

*Домры малые I, II*

Собственно, такие форшлаговые концовки можно было бы рассматривать и как своеобразное мелодическое глиссандирование. Оно представляет собой не менее примечательный вид мелодических украшений и типично для многих жанров вокального фольклора, как старинных – причитаний, заплачек, так и современных – прежде всего, частушек и лирических страданий. Они, как уже отмечалось ранее, также нашли широкое претворение в современной музыке для смешанных ансамблей русских народных инструментов.

В современном народно-инструментальном звучании глиссандирование намного повысило выразительность тембра самих инструментов. Конечно, оно в непосредственном виде возможно не на всем русском инструментарии, в частности, в изучаемом ансамблевом составе. Так, на гармониках, в силу четкой закреплённости темперации, где определенной клавише соответствует строго темперированный тон (либо два тона – различные при сжиге и разжиге меха) глиссандирование в его буквальном смысле в музыке, как скользящее движение между интонационно устойчивыми звуками, недостижимо.

Становится очевидным, что такое глиссандирование на гармониках – как клапанно-пневматических язычковом инструментарии – всегда можно определить лишь термином «усеченное».

Иным, однако, становится тремолование на струнных щипковых инструментах в смешанном ансамбле. На них при глиссандировании ладово закреплённая темперация металлических порожков

преодолевается (см., примеры на с. 75, 88, 90, 94, 104, 105 и т.д.). Поэтому любые виды глissандо становятся в исследуемом инструментальном составе значительно более естественными и органичными. Так, в пьесе «По деревне» Е. П. Дербенко мелодия обогащается различными видами *glissando*: у баяна в нисходящем движении и у балалайки в восходящее *glissando* восходит до мелодически неопределенного конечного звука, создавая особую выразительность. Вместе с тем более ярким становится и изобразительное начало – возникает даже вполне зримая картина ясного летнего вечера:

**Andante**

The musical score is for a piece titled "Andante". It features five staves: Bajan (top), Trechotka, Balalaika prima, Domra alto (guitar), and Balalaika contrabass (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Bajan part shows a descending melodic line with a glissando effect. The Trechotka part has a few notes in the lower register. The Balalaika prima part has a series of chords and single notes. The Domra alto part has a series of chords. The Balalaika contrabass part has a series of notes in the lower register.

Ярким проявлением новаторства мелоса современных народно-ансамблевых произведений стала претворение фольклорного принципа вторы – параллельного движения мелодия в терцию, иногда трезвучиями так, что мелодический голос образует единую утолщенную линию, своего рода голосовую ленту<sup>1</sup>. Такое параллельное терцовое движение типично для русской лирической протяжной песни в вокально-ансамблевом бытовании, и вместе с тем подобный характер мелодического движения исходит и из самого строения наиболее распространенного вида русской гармонии – хромки. Расположение ее клавиш по малым терциям в обоих рядах правой клавиатуры делает параллельное терцовое движение наиболее органичным.

В этом ленточном многоголосии можно обнаружить различные типы изложения. Первый тип ленточного многоголосия в народно-ансамблевой музыке можно определить как «монохромный». одобный вид вторы часто встречается, к примеру, в творчестве Р. К. Щедрина, например, в «Танце с балалайками» из сюиты «Конек-горбунок», где оно поручено, например *divisi* у первых и вторых скрипок. Изложенная в пьесе О. Звонарева «Русский хоровод» у тремолирующих домр подобная лента параллельного терцового движения передает выразительность этих инструментов, раскрывает их кантиленные возможности, особенно в сочетании малой и альтовой домр:

**Lento**

The musical score is for a piece titled "Lento". It features three staves: Domra малая 1,2 (top), Domra альтовая (middle), and Баян (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Domra малая 1,2 part has a series of chords and single notes. The Domra альтовая part has a series of notes. The Баян part has a series of chords and single notes, with some chords labeled with letters: Б, М, 7, Б.

Еще один вид ленты можно было бы обозначить как «полихромный». Здесь втора становится более «цветистой». Тогда параллельное движение ее голосов, которые могут образовываться контрастным тембровым изложением обоих параллельно двигающихся голосов, например, при их тембровом сочетании у баяна и струнных щипковых инструментов. Таково, например, в пьесе Е. П. Дербенко «По

<sup>1</sup> Ю.Н. Тюлин в «Учении о гармонии» подчеркивает: «"Ленточное" голосоведение делается особенно характерным, когда образуется из слияния трех и более голосов (2, с. 201).

деревне» изложение среднего раздела, где параллельное трезвучное движение поручено баяну, балалайке, прима и домре альт:

Необычную дифференциацию втора в таком «полихромном» своем виде приобретает тогда, когда приемы игры у инструментов с длительно выдерживаемым и акцентно-дискретным типом звукообразования и звукоподачи ярко контрастируют между собой. Таково, к примеру, изложение у А.В. Беляева, где балалайка ведет верхний голос вторы при динамическом *vibrato* на баяне.

Вместе с тем в упомянутых пьесах втора становится и важным формообразующим фактором: если крайние разделы пьес «Девичья хороводная» В. Н. Городовской, «По деревне» Е. П. Дербенко изложены в четкой одногласной фактуре на фоне басы-аккордового аккомпанемента, то изложение среднего раздела пьесы, где превалирует изложение второй, четко обозначает средний раздел трехчастной формы.

Еще интереснее подобный вид вторы проявляется в изложении русской народной песни «Семеновна» один из голосов параллельного терцового движения звучит у баяна, а другой – в проникновенно вибрирующем звучании *pizzicato vibrato* у балалайки-примы. Возникает очень красочный вид ленты, где один из голосов в проникновенном балалаечном звучании как бы расцветивается фигурационным скачкообразным движением в верхнем регистре баяна:

В данном примере примечательно также то, что ленточное мелодическое изложение выявляется как бы в разложенном виде. Такой вид можно уподобить ленте, в которой голоса как бы «распускаются», наподобие расплетенной девичьей косы. Подобные наигрыши чрезвычайно типичны для музицирования на гармони-хромке, в силу уже отмечавшегося терцового расположения клавиш. Но они стали весьма характерными также и для инструментализма – не только для гармони, но для балалаечных наигрышей, в силу удобства их воспроизведения на соседних струнах этого инструмента.

Широкое применение вторы мы находим в партии самого баяна – здесь особенно явные ассоциации возникают с искусством игры на двухрядной гармони-хромке. Еще специфика среди русских гармоней – в расположении клавиш каждого из рядов по терциям. «Пройтись» по обеим рядам хромки в параллельном терцовом движении, являет собой один из наиболее эффектных и броских приемов фольклорного музицирования практики русских гармонистов. Не случайно такое преломление вторы можно обнаружить в современных народно-ансамблевых произведениях в самых разнообразных проявлениях, и особенно самобытно – в сочетании со струнными щипковыми инструментами.

Так, в обработке А. Цыганкова русского народного танца «Падеспань» для домры, балалайки и баяна его мелодическое движение в параллельную терцию придает музыке, помимо того, виртуозный блеск и праздничность:

**Быстро**

Музыкальный фрагмент «Падеспань» для ансамбля Домра, Бал-ка дробь, Баян, Ударные, Бал-каprima, Домра альтовая (гитара), Бал-ка к-бас.

The score consists of several staves. The top staff is for Domra, marked *mf*. The second staff is for Bal-kadrob. The third staff is for Bayan, with a bass line showing chords like B and 7. The fourth staff is for Udarные. The fifth staff is for Bal-kaprima. The sixth staff is for Domra альтовая (гитара). The seventh staff is for Bal-ка к-бас. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and performance instructions like *legato* and *8va*.

Аналогичным образом в другой пьесе Е. П. Дербенко «Деревенская картинка» незатейливые частушки-страдания обогащаются акцентным варьированием в партии домр, хроматическими пассажами баянов, сопоставлением тональностей a-moll и A-dur и вместе с тем – обильным хроматическим движением у баяна и домры малой, с возвращением в конце к исходному неспешному эмоциональному состоянию.

Еще один вид вторы отличается большей шириной. Возникает пространственная перспектива, а сама лента как бы становится более широкой. Так, в пьесе В. Н. Городовской «Девичья хороводная» обнаруживается, что верхний голос ленты поручен балалайке приме, а нижний – транспонирующей на октаву вниз альтовой домре. Образуется лента на расстоянии децимы:

**Moderato**

Solo

Важным явлением в обогащении мелодического строя в изучаемой области музыки стало проявление в ней скрытого многоголосия. В гармошечных наигрышах оно весьма типично, это характерное проявление переборов народных гармонистов. Естественно оно перекочевало и в партию баяна, современных народно-инструментальных произведений. Во вступлении пьесы «Матаня» Е. П. Дербенко мы видим скрытое двухголосие цветистой мелодической линии, яркое и затейливое движение фигураций.

Таким образом, современная музыка для смешанных ансамблей русских народных инструментов представляет нам разнообразнейшие примеры существенного обновления мелодического строя музыки за счет все более глубокого и разностороннего претворения национальных истоков.

#### Литературы

- Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ России – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. 351 с.
- Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М.: Музыка, 1966. 223 мелодической строя музыки за счет все более глубокого и разностороннего претворения национальных истоков.

Mihail Šarabarin

### TRANSFORMACIJA MELODIJSKIH KARAKTERISTIKA RUSKOG FOLKLORA U MUZICI ZA ANSAMBLE RUSKIH NARODNIH INSTRUMENATA

#### Sažetak

U radu se govori o transformaciji melodijskih karakteristika ruskog folkloru u muzici za ansamble narodnih instrumenata putem obogaćivanja melodijske linije neuobičajenom melizmatikom, uvođenja politonalnosti, upotrebe folklornih ljestvica, uvođenja nove harmonske sfere. Upotrebljavaju se neobične kombinacije septakorada, politonalna naslojavanja akorada, uočljiva je polifonizacija fature, metrička promjenljivost itd. Upotreba pomenutih faktornih elemenata svjedoči o novoj etapi razvoja repertoara za mješovite ansamble ruskih narodnih instrumenata.

Ključne riječi: melodija, harmonija, polifonija, ruski folklor

## ПРЕЛАЗАК СА КЛАВИРСКЕ НА ДУГМЕТАРСКУ ХАРМОНИКУ У ОКВИРУ АКАДЕМСКОГ НИВОА ОБРАЗОВАЊА

**Апстракт:** У раду се бавимо аспектима преласка са клавирске на дугметарску хармонику у оквирима академског нивоа образовања. Како је један од главних иницијатора преласка разлика у конструкцијској специфичности инструментата које у већини случајева условљавају и избор репертоара, потребно је указати на предности и недостатке ова два инструмента кроз међусобну компаративну карактеристику. У раду стављамо акценат и на остале аспекте преласка који се могу јавити као иницијални, а односе се на физиолошку карактеристику самог извођача, уже стручном образованошћу педагога који изводи наставу. Неопходно и не мање значајно указати и на методички аспект при преласку, односно да ли је могуће “пренијети” већ формиране извођачке навике са клавирске на дугметарску хармонику.

**Кључне ријечи:** прелазак, извођење, клавирска, дугметарска, хармоника.

### Увод

Захваљујући експанзији током XX вијека хармоника је врло брзо пронашла пут ка разним сферама репертоара, па је тако почевши од народне музике, преко популарне, транскрипција, добила и свој академски репертоар, који своју експанзију доживљава у поменутом периоду.

Битно је нагласити да се упоредо са еволуцијом репертоара, одвија и развој инструмента у конструкцијском смислу, односно у смислу развоја најразличитијих методичких упутстава кад је у питању извођење на хармоници. Појављују се и прве фабрике за израду овог инструмента од којих су најбројније и најпопуларније оне у Италији, док дугметарска хармоника са баритон басом и конвектор регистром у лијевој руци добија своју завршну форму, односно коначно конструкцијско рјешење, након Другог свјетског рата и то на простору тадашњег СССР-а<sup>1</sup>. (Имханицкий 2002: 105-112; 2006: 165-177)

У плану методичких уџбеника битно је истаћи да су се хармоником почетком XX вијека бавили углавном академски образовани музичари који су стекли музичко образовање на другим инструментима-превасходно клавиру, дувачким или гудачким инструментима. (Имханицкий 2006: 203, Ракић 2004: 31) Ситуација се мијења неколико година касније, пред почетак Другог свјетског рата, када се отвараја одсиједи за хармонику и када академски образовани хармоникаши и у овом случају, углавном са простора СССР-а почињу да пишу своје методичке биљешке, претапајући их касније у уџбенике који су данас обавезна литература у области методике извођења на овом инструменту на свим нивоима образовања. (Имханицкий 2006 : 209) На територији Србије је хармоника била распрострањена између два рата а у образовни процес улази непосредно пред почетак Другог свјетског рата, највећа заслуга за академизацију хармонике припада *Албину* и *Нилки Факин* – који су по професионалном образовању били пијанист и виолончелистка. (Ракић 2004: 31)

Ако је историја развоја хармонике, у смислу конструкције и репертоара већ била више пута научно обрађивана, ускостручни историјски преглед методичких уџбеника, са евентуалном компаративном карактеристиком истих, тек треба да буде једна од актуелнијих научних тема кад је у питању овај инструмент, што у сваком случају може да буде један од будућих научних изазова. Ипак, бавити се прегледом методичких уџбеника у једном научном чланку је одвише амбициозан задатак, који немамо намјеру рјешавати овим радом, али је наша тема односно циљ рада уско повезан са проблемом методике извођења, односно произилази из једне појаве која је била нарочито учестала крајем XX вијека и то на просторима бивше Југославије – *прелазак са клавирске на дугметарску хармонику*. Битно је истаћи да је ова врста преласка била актуелна на свим нивоима музичког образовања што неоспорно предстаља нарочит интерес, међутим, како је и то сходно постављеним оквирима овог рада амбициозан задатак, сферу научног интересовања смо ограничили само на последњу етапу образовања, односно академску. Прелазак на овој образовној етапи, како пракса свједочи, није учестала појава, али ипак, и као таква не смеје бити препуштена случају и интуицији те и поред релативно слабе актуелности захтијева афирмацију у погледу методике.

Сходно наведеном циљу рада је указати на појаву преласка са клавирске на дугметарску хармонику на академском нивоу образовања. Достицање постављеног циља нас обавезује на рјешење одређеног броја

<sup>1</sup> Историју извођења на клавирској и дугметарској хармоници студиозно је урадио М. И. Имханицкий (М. И. Имханицкий) у двије књиге: *История исполнительства на русских народных инструментах*; *История баянного и аккордеонного искусства*.



**задатака**, који својим редоследом излагања диктирају саму структуру рада.

Држећи се постављених оквира које захтијева рад овог типа у оквиру задатака указаћемо на *аспекте преласка* (*мотиви и разлози*), односно *предиспозиције* студента и *компетенције* педагога, *момент преласка* и *факторе* за успјешну реализацију овог процеса

Литература која се бави овом темом, према нашим сазнањима, не постоји, али смо у току рада користили постојећу литературу у области методике за хармонику и клавир, као и историје извођења<sup>2</sup>. Круг литературе обухвата методике извођења превасходно хармонике Липса (Ф. Р. Липс), Дмитријев (А. И. Дмитријев) и др. Затим у области клавира Нејгауз (Г. Г. Нејгауз), Коган (Г. М. Коган), и др. као и историјско-енциклопедијску литературу Имханицког (М. И. Имханицкий), Басурманова (А. П. Басурманов), Ракића, Зулића и др. У раду је изнешен и дио властитих искустава с обзиром да је и сам аутор у току студија прешао са клавирске на дугметарску хармонику.

Сходно томе и новина рада се огледа у чињеници да проблем преласка није добио своју научну афирмацију и поред значајне актуелности на просторима бивше Југославије и то на свим нивоима образовања.

Иако тема овако постављени оквири теме у раду ограничава његову употребу у настави, може да буде од користи и ван тих оквира с обзиром на постојање одређених кондензованих информација нарочито оних који се односе на конструкцијске особености двају инструмената.

*Аспекти преласка - Мотиви и разлози за прелазак са клавирске на дугметарску хармонику. Конструкцијска специфика инструмената као једна од главних предиспозиција за промјену инструмента.*

У овом дијелу рада немамо намјеру да приказујемо комплетну еволуцију хармонике у погледу њене конструкције с обзиром да о томе постоје релевантна научна литература, већ се у овом случају ограничавамо на клавирску и дугметарску хармонику са 58 дугмади у баритон басу (конвертор регистар), односно 45 типки у десној руци на клавирској и 64 дирки/дугмади на дугметарској хармоници<sup>3</sup>.

Финална конструкција инструмента са конвертор регистром долази до изражаја формирањем на такмичењима за хармонику свјетског нивоа, односно учешћем хармоникаша (бајаниста) са простора бившег СССР-а, чије је извођење заједно са избором репертоара било далеко супериорније у односу на све извођаче-хармоникаше током XX вијека, што се и рефлектовало у броју освојених награда и титула на свјетским такмичењима. (Басурманов 2003: 3-10, 170, 171; Имханицкий 2006: 281-303; Rakić 2004: 67)

*Бајан*<sup>4</sup>, односно дугметарска хармоника са баритон басом, у бившу Југославију долази током осамдесетих година протеклог вијека када се у домовину враћају први студенти одсијека за хармонику са ових простора, који уводе дугметарску хармонику у наш систем образовања. Сходно томе, код нас у употребу улази систем са *Б-грифом* у десној руци и са распоредом баритон басова као на совјетским инструментима. (Rakić 2002: 66-69)

Међутим, тадашња Југославија је била итекако упозната са дугметарском хармоником, али кроз народну музику, те је у то доба једно од најмасовнијих тржишта на којима се продаје инструмент са шест редова у десној руци, специјално дизајниран за потребе извођења народне музике. (ибид. 28, 29) Ипак, због елементарног непознавања *академске дугметарске хармонике*, односно њене недоступности, на самим почетима академског живота хармонике на просторима бивше Југославије, клавирска хармоника стиче знатну предност, а дугметарска добија етикету инструмента за народну музику која је скинута тек након постизања значајних успјеха наших хармоникаша на свјетским такмичењима који су изводили репертоар на овом инструменту<sup>5</sup>.

Конструкцијске особености инструмената, мањи габарити бајана, односно конфигурација дирки/типки у десној руци, посредовале су у формирању најмање два разлога за прелазак – ширење избора репертоара, односно разлог који је условљен физиолошким предиспозицијама извођача – нижи раст и слабија конституција, односно мање шаке и прсти.

Избор репертоара, како за свјетска такмичења, тако и за најразличитије јавне наступе крајем XX вијека, како смо у уводном дијелу навели позивајући се на релевантне податке<sup>6</sup>, био је на фону утицаја совјетских хармоникаша који су на дугметарским хармоникама изводили виртуозне композиције, оригиналне и транскрипције, у толикој мјери прилагођене за овај инструмент, да их је било готово немогуће изводити на клавирским хармоникама. Изразити примјер транскрипција за дугметарску

<sup>2</sup> Погледати литературу за детаљне референце.

<sup>3</sup> Подаци су дати на основу каталога фабрике *Pigini*, а ради се о моделима: *Super Bayan Millennium*, *Super Bayan Sirius* и *Super Bayan Sirius Piano*. *Pigini – Sound, Tradition, the Hand of Man*. S. 34, 35.

<sup>4</sup> Према Имханицком, име *Бајан* (*Баян*) потиче од древнословенске ријечи *Бојан* (*Боян*), што у преводу значи *бајати*, *говорити*, *причати*. (Имханицкий 2006: 182-184)

<sup>5</sup> Закључак изведен на основу података које је изнио З. Ракић у књизи: *HARMONIKA U SRBIJI – KRATAK PREGLED ISTORIJSKOG RAZVOJA*. Rakić 2004: Z. Rakić, *HARMONIKA U SRBIJI – KRATAK PREGLED ISTORIJSKOG RAZVOJA*, *Univerzitet u Srpskom Sarajevu: Muzička akademija Srpska Sarajevo*.

<sup>6</sup> Басурманов 2003: 3-10; Имханицкий 2006: 281-303; Rakić 2004: 67.

хармонику које припадају овој категорији су оне из опуса *Јашкевића* (И. А. Јашкевич)<sup>7</sup>. Међутим, чак ни све композиције оригинално писане за клавир, иако парадоксално звучи, није било могуће квалитетно транскрибовати на клавирску хармонику – у ред таквих композиција спада, на примјер, Ла кампанела Паганија (La campanella-Paganini), односно транскрипција Листа (F. Liszt) за клавир, која посредством Семјонова (Семёнов В. А.) добија и своју варијанту на дугметарској хармоници, па се у случају конкретно ове композиције ради о дуплој транскрипцији. Овај тип композиција можемо сврстати и неке оргуљске композиције, које је компликовано *пренијети* на клавирну хармонику, док дугметарска, захваљујући близини распореда тонова у десној руци и већем дијапазону знатно олакшава овај процес. Оригиналан репертоар совјетских композитора је у потпуности прилагођен овом инструменту, с обзиром да чак и они композитори, који немају професионалног образовања у области хармонике тјесно сарађују са најзначајнијим совјетским и свјетским извођачима на хармоници па посредством тога настају и сарадње на релацији: Губајдулина-Липс, Денисов-Липс и др, који су отворили хармоници сасвим нове димензије у савременој музици, у којој сонорне карактеристике инструмента максимално долазе до изражаја. (Имханицкий 2006: 338) У десној руци, захваљујући конфигурацији дирки дугметара дозвољава употребу најразличитијих фактура, односно, извођења секвенци идентичним прсторедом<sup>8</sup> у идентичном положају руке, тако да се процес усвајања композиције знатно олакшава, а вријеме вјежбања знатно скраћује. Осим тога, олакшавањем извођења појединих дијелова у композицијама, извођач може далеко ефективније развицати у умјетничком садржају самог фрагмента или композиције у цјелини, што је био још један, значајан тас на ваги у корист дугметаре, односно у корист саме одлуке о преласку. (Дмитриев 1998: 3-6)

Још једна од специфика је да средином XX вијека совјетски композитори/бајанисти<sup>9</sup> завршавају по неколико одсека на академском нивоу образовања, углавном поред хармонике и композицију и дириговање, па се у њиховим композицијама користе фактуре који се на дугметарској хармоници изводе *на прву*, док их је на клавирној готово немогуће извести у цјелини.

Увидјевши одређену врсту пропуста, с обзиром да су на овај начин композиције ограничене само на један инструмент, што је директно ишло на уштрб популарности истих, неки од аутора дописују и додатну прилагођену дионицу десне руке за клавирску хармонику, као што је то случај у *Словенској сонати* В. Зубицког.

Поред тога што су на овај начин знатно допринијели обогаћивању репертоара, аутори су на неки начин заштитили интелектуалну својину, јасно ставивши до знања да се композиције за дугметарску хармонику понекад транскрибују на клавирну крајње нестручно и дилетантски, посредством изbacивања кључних или чак мјењањем комплетних фрагмената фактуре на уштрб општих сонорних специфика композиције и сасвим у супротности са оригиналном композиторском замисли. Нажалост, ова појава и до данас није искоријењена у потпуности. На ову појаву је указао и Липс (Ф. Р. Липс) афирмишући је у свом раду *Об искустве баянной транскрипции*<sup>10</sup>. Липс (Ф. Р. Липс) позивајући се на Годовског (Л. Годовский) указује на значај квалитетне транскрипције, *која уколико је створена креативним умом може постати ремек-дјело*<sup>11</sup>. (Липс 2007: 3)

Конструкцијска специфика дугметарске хармонике, као што смо и нагласили на почетку овог дијела рада, је била још један од разлога за промјену инструмента. Наиме, уколико разматрамо габарите оба инструмента, евидентно је да је концертна дугметарска хармоника знатно мања по истим, те је сходно томе удобнија у оквиру наставно-извођачког процеса. Предност конструкцијске специфике која се односи на десну руку бајана, евидентна је у међусобном размаку дирки, већем дијапазону и додатна помоћна два реда које, као што смо раније нагласили, отварају бројне апликатурне варијанте.

Експанзијом репертоара за хармонику појављује се велики број композиција на свјетском нивоу, писаних тако да их је било могуће извести на било којем од ова два инструмента, па сам интензитет учесталости прелазака јењава. Поред неоспорних предности у конструкцијском смислу које концертна дугметарска хармоника има у односу на клавирску, није увијек неопходно да се по сваку цијену промијени инструмент, нарочито ако не постоје предуслови о којима је било говора у овом дијелу рада.

<sup>7</sup> Монти В. *Чардаш*, Брамс Ј. *Мађарске игре бр. 1 и 5*, Штраус Ј. *Прољећни гласови*. (Басурманов 2003: 164)

<sup>8</sup> Ова специфика је добила и своју научну афирмацију у виду књиге А. И. Дмитријева (А. И. Дмитриев) *ПОЗИЦИОННАЯ АППЛИКАТУРА НА БАЯНЕ*. Дмитриев 1998: А. И. Дмитриев, *ПОЗИЦИОННАЯ АППЛИКАТУРА НА БАЯНЕ*, Санкт-Петербург: "Союз художников".

<sup>9</sup> Засигурно најпопуларнији бајанист/композитор поменутог периода је В. Зубицки (В. Д. Зубицкий), који 1975. године у Хелсинкију осваја прво мјесто на свјетском купу са својом композицијом Карпатска свита. Композицију је завршио у класи М. Скорика. (Басурманов 2003: 60, 61, 187) Још један од изразитих примјера ове појаве је В. Рунџак, кијевски бајанист, композитор и диригент. Поред наведених, ту су још и бајанисти који немају професионално композиторско образовање, али се њихове композиције данас сматрају класиком хармоникашког репертоара: В. Золотарјов, В. Власов, И. Јашкевић, В. Черников, В. Семјнов и др.

<sup>10</sup> Липс 2007: Ф. Р. Липс, *Об искустве баянной транскрипции*, Москва: «Музыка».

<sup>11</sup> "Транскрипција, аранжировка, парафраза, когда она рождена творческим умом, есть нечто самостоятельно существующее и в силу своих собственных достоинств может оказаться шедевром." *превод аутора*.

*Компетенције студента и педагога као предуслов успјешне реализације процеса преласка са клавирске на дугметарску хармонику*

Поред оправданих разлога за промјену инструмента о којима је било говора у претходном дијелу рада, овај процес ипак зависи од психо-физичких способности студента, које процјењује педагог. Уколико процјена педагога не буде афирмативна не чини прелазак пожељним. Предиспозиције, сходно сумираној литератури<sup>12</sup>, која је у овом случају обухватала не само методичке радове у области хармонике, дијелимо на двије опште групе – *психолошке* и *физиолошке*. Самим тим, тема којој посвећујемо пажњу у овом дијелу рада је и поред иновације у наслову<sup>13</sup> већ била предмет научних радова у области методике извођења не само хармонике, већ и осталих инструмената, чија су сазнања универзалног карактера, те као таква апсолутно искористива и на осталим инструментима. Сходно томе, нећемо се бавити сумирањем већ постојећих достигнућа кад је у питању област методике извођења, односно педагогије, циљ је указати на најзначајније компетенције које су предуслов за успјешну реализацију овог сложеног процеса. У фокус научне пажње неопходно је ставити психолошко стање студента у моменту преласка, па и нешто касније, с обзиром да се код извођача на клавирској хармоници већ формира стереотип размишљања, а које је готово у потпуности потребно одбацити након преласка, односно максимално искористити већ постојећа знања и извођачке навике које студент посједује у моменту преласка, а које су директно повезане са нивоом стеченог образовања на ранијим етапама.

С обзиром на образовну етапу која је предмет интересовања овог рада од ученика који уписује музичку академију се очекује да има већ формиране одређене извођачке навике које неће зависити од промјене инструмента. Под тим навикама подразумевамо: самосталан рад, вољу и жељу за извођењем на инструменту, али и љубав према музици, односно умјетности у цјелини. Дакле, већ мора бити отпочет и донекле комплетан процес развоја и формирања моралних, вољних, психичких и физичких квалитета музичара извођача, усмјерених на достигнуће виских стваралачких, умјетничких резултата, у припреми за концертне наступе<sup>14</sup>. (Потерјев 2007: 26)

Из овога произилази да студент већ до момента преласка, а с обзиром на етап образовања, мора имати јасно дефинисане циљеве које жели постигнути, те да преласком удовољава параметрима које смо навели у претходном дијелу рада. Дакле, промјена инструмента треба да посредује новом умјетничком изражају, који је био ономогућен одређеним факторима. Искуства јавних наступа је од круцијалног значаја за стицање самоувјерености и психичке стабилности која је по Нејгаузу (Г. Г. Нејгауз), од пресудног значаја у овом случају. (Нејгауз 1987: 81, 82)

*“Увјереност – најприје психичка, односно музикална, или својство карактера (конфузност, неодлучност, несигурност, све оно по чему се разликује “смирени” од “дрзника”). У човјека код којег, дубоко у њему, постоје ови недостаци, немогуће је и најбољим техничким методама научити да свира потребно је дјеловати на његову физиологију, односно психологију.”*<sup>15</sup>

Поред навика које студент треба да стекне до момента промјене инструмента, постоје и предиспозиције које поједини аутори детерминишу као *основне моторичке квалитете извођача*<sup>16</sup>. Моторички квалитети су подложни даљем развоју а Потјерјев (Потерјев Б. П.) их одређује као: *брзину, издржљивост, гибкост, снагу, агилност и мишићну слободу*<sup>17</sup>. (Потерјев 2007: 34-37)

Уколико би смо покушали да одредимо ону најбитнију са наведеног списка, то би свакако била *агилност*, коју исти аутор дефинише као *сложени интегративни квалитет, у основи којег лежи умјеће кординисање рада комплетног моторног апарата у зависности од унутрашњих и спољашњих услова. Формирање агилности зависи од стечених извођачких навика, способности брзо освајати кординацијски компликовану моторне радње (независно од елемената фактуре), хоризонтално-ритмичка и вертикално ритмичка кординација; стварање услова извођења, неопходних за концертне наступе*<sup>18</sup> (ибид.)

<sup>12</sup> Погледати списак литературе.

<sup>13</sup> Под појмом педагошких компетенција подразумевамо *узајамно дјеловање знања и навика стечених професионалним образовањем и животним искуством које је практично употребљиво у оквирима професионалног педагошког рада.* (Шкиљевић 2012: 154)

<sup>14</sup> Потјерјев (Потерјев Б. П.) афирмише наведене квалитете као “технику” бајанисте у широком смислу.

*“В широком пониманији (техники, прим. автора) музыканты нередко говорят о технической работе как целенаправленном процессе развития и формирования моральных, волевых, психических и физических качеств музыканта-исполнителя, направленном на достижение высоких творческих, художественных результатов, на подготовку к концертным выступлениям.”*

<sup>15</sup> *“Как бы ни казалось, что эта неуверенность чисто физическая, двигательная, верьте моему опыту: она всегда прежде всего психическая — или чисто музыкальная, или это свойство характера («конфузливость», «неопределенность, нерешительность — все, чем так легко отличить «смиренику» от «наглеца»».*

<sup>16</sup> *Основные двигательные качества баяниста-исполнителя.* (Потерјев 2007: 35)

<sup>17</sup> *Быстрота, выносливость, гибкость, сила, ловкость, мышечная свобода.* (Потерјев 2007: 35-37)

<sup>18</sup> *“Ловкость - сложное интегративное качество, в основе которого лежит умение координировать деятельность*

Супротност ове особине је најбоље описао Нејгауз(Нейгауз Г. Г.), који говори о укочености ученика/студената као главној препреци за реализацију способности, коју је Потерјајев(Потеряев Б. П) детерминисао као *агиљност*.

Улога педагога у току овог процеса је круцијална, те од његове процјене, педагошких и извођачких компетенција које посједује у многоме зависи успјешност реализације промјене инструмента. Чињеница са којом смо безрезервно сагласни са Нејгаузом(Нейгауз Г. Г.) је да педагози који упоредо имају и извођачку каријеру, превасходно из разлога живе демонстрације музичких фрагмената, односно комплетних композиција, имају одређену предност у току овог процеса. (Нейгауз 1987: 145) Поред тога, потребно је да педагог, чак и у случају да није активан извођач, по свом професионалном образовању буде оријентисан ка дугметарској хармоници, како би што ефективније могао да пренесе одређене моменте који се односе на специфику размишљања у току свирања на овом инструменту, односно да поставка инструмента буде од првог дана правилно усмјерена. Битан фактор је и чињеница да се мишљење и сналажење извођача на клавирској и дугметарској хармоници битно разликује и додатно компликује с обзиром да концертна дугметарска хармоника има у својству олакшице поновљена два реда, од укупно пет, што повећава број апликатурних варијаната с једне стране, али посредује и губљењу осјећаја тоналитета са друге стране, водећи извођача ка позиционом *шаблонском* размишљању<sup>19</sup>. Сходно томе, на самом почетку је битно да је студент буде упознат, кроз правилно одабран репертоар, с могућностима дугметарске хармонике, да их усвоји, а да при томе максимално искористи већ формиране стереотипе поставке руке на клавирској хармоници, нарочито оне који се односе на положај десне руке. Кад је у питању апликатура, мишљења смо, с обзиром на властито искуство промјене инструмента, да је најподеснија је она која по позицији руке и прстију, неће код извођача створити дискомфорт приморавујући га да већ усвојену моторику, конвертује и ставља у службу традиционалне апликатуре на бајану, створене још у вријеме троредних хармоника, а коју су и поједини бајанисти осудили<sup>20</sup>. Опасност која у овом случају вреба неискусног педагога се рефлектује на ученика/студента тек неколико година након промјене инструмента због чињенице да због одсуства стварања карактеристичних аликатурних образаца извођач неће имати осјећај везаности за клавијатуру, положај руке ће бити недефинисан, а сам извођач у плану слободе владања инструментом неће моћи изаћи из оквира репертоара који изводи, односно, способност импровизације на инструменту ће бити знатно онемогућена.

Појава која је крајем XX вијека пропратила тренд преласка на просторима бивше Југославије је било крајње смјело упуштање педагога који немају чак ни формалних компетенција за дугметарску хармонику, само теоретски је познају, могућност било какве демонстрације на истој је сведена на минимум, те су на овај начин, према нашем мишљењу нанијели велику штету прелазећим ученицима/студентима.

Још један битан фактор, на који је указивао Нејгауз(Нейгауз Г. Г.), је апсолутна умјетничка компатибилност студента и педагога у току образовног процеса - *similis similibus gaudet!*(Нейгауз 1987: 145)

С друге стране Коган (Коган Г.) указује на проблем ослобађања посматрања ученика/студента кроз шаблоне те да коријен зла, често, није у недостатку осјећаја за музику код ученика, већ недостатак осјећаја за ону музику(репертоар, тумачење, звучност) коју му намећу, и у случају тога, потребно је ученику дати другу композицију, измјенити донекле начин рада, понекад промијенити и педагога, ако се његова индивидуалност исувише разликује од индивидуалности ученика<sup>21</sup>.(Коган, 1977. с. 160, 161)

Проблем избора репертоара је научно афирмисао и Давидов(М. А. Давидов)<sup>22</sup>, наглашавајући

---

*всего двигательного аппарата в зависимости от внутренних и внешних условий. Формирование ловкости зависит от накопленных игровых навыков, способности быстро осваивать координационно сложные двигательные действия(тезависимость элементов фактуры), горизонтально-ритмическая и вертикально-ритмическая координация; создание условий исполнения необходимых для концертного выступления.”* (Потеряев 2007: 37)

<sup>19</sup> На овај тип недостатка указивао је и Ракић у књизи: *HARMONIKA U SRBIJI – KRATAK PREGLED ISTORIJSKOG RAZVOJA*, последством којег су дугметарске хармонике које се користе у нашој народној музици добиле и шести ред, како би процес промјене тоналитета, односно мијењања апликатуре био максимално олакшан кориштењем идентичног прсторета и позиције руке. (Rakić 2004: 28) С обзиром на властито искуство у процесу промјене инструмента врло брзо смо увидјели ову могућност дугметарске хармонике, коју треба познавати, али контролисано користити.

<sup>20</sup> Овдје имамо у виду коментар Дмитријева(Дмитриев А. И.), који се односио на факт да троредна дугметарска хармоника значајна ограничава апликатурне могућности и сходно томе додатно компликује процес усвајања репертоара. Дмитриев 1998, А. И. Дмитриев, ПОЗИЦИОННАЯ АППЛИКАТУРА НА БАЯНЕ, Санкт-Петербург: “Союз художников”. с. 6.

<sup>21</sup> “В переводе с иносказательного языка на простую речь это означает, что корень зла часто не в отсутствии у ученика чувства к музыке, а в отсутствии у него чувства к т о њ музыки (репертуару, трактовке, звучности), которую ему навязывают, и что в таком случае нужно, может быть, дать ученику другую пьесу, изменить в какой-то мере характер указаний, а порой и переменить учителя — если индивидуальность его слишком сильно расходится с индивидуальностью ученика.”(Коган 1977: 161)

<sup>22</sup> Давидов (Давидов М. А.) је ову проблематику обрађивао у књизи: *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Давидов 1997: М. А. Давидов, Теоретичні основи формування виконавської майстерності

значај правилно калибрисаног репертоара, избор којег је неопходно да буде лишем било каквих предрасуда и прилагођен у складу са индивидуалном карактеристиком студента. (Давидов 1997: 219-224)

Колико је битно правилно одабрати репертоар не само кад је у питању процес преласка, битно је и утицати на раст студента у интелектуалном смислу, који је условљен побуђивањем интересовања за музику и умјетност уопште и знатно излази из оквира извођења на хармоници. Нажалост, на готово сваком такмичењу за хармонику свједочи смо извођења изузетно захтијевног репертоара и у технолошком и у интелектуалном смислу у млађим категоријама.

### *Закључак*

Тренд промјене инструмента на просторима бивше Југославије се одвијао на фону извођења различитих типова репертоара од стране совјетских бајаниста током друге половине XX вијека. Сходно томе, имајући у виду огромну популарност бајана на просторима СССР-а, композиције које су изводили хармоникаши са поменутог простора су већ од самог старта у већини случајева биле предвиђене за овај тип хармонике, па су тако у одређеном временском периоду остварили предност у односу на композиторе и композиције из осталих дијелова свијета. Пропорционално томе, популарност бајана је расла, али и жеља да се клавирна хармоника замијени дугметарском на просторима бивше Југославије, и на тај начин помјере границе избора репертоара, али и прошире властите извођачке могућности на основу конструкторских специфика бајана, који је, уколико узмемо у обзир оба концертна инструмента, по габаритима знатно мањи, а сама конфигурација дирки у десној руци, сходно субјективном утиску, је удобнија.

Актуелност промјене инструмента је данас риједак случај, нарочито на образовној етапи која је била у оквирима нашег разматрања ове теме. Ипак, имајући у виду релативно велику популарност преласка са клавирске на дугметарску хармонику крајем XX вијека, није, према нашим сазнањима, добила своју научну афирмацију на просторима бивше Југославије, иако је постојао низ разлога због којег је требала да буде узета у обзир на овај начин. У недостатку литературе овог типа, кориштена је литература која се бави методиком извођења на *бајану*, која је могла да понуди бројне одговоре и рјешења, али ипак није разматрала проблем специфичност размишљања и оријентације на једном и на другом инструменту, као и на могућност искориштавања већ формираних одређених извођачких навика, нарочито оних који се односе на поставку инструмента, односно руку на истом, као и на одабир што удобнијих апликатурних варијанти који би поједноставиле комплетан процес. Сходно томе, последством непостојања конкретних методичких упута, процес промјене инструмента колатерално ствара велики број замки по неискусног педагога, које се нажалост рефлектују на прелазећег ученика/студента тек неколико година касније, након завршеног процеса.

У раду смо успјели да освијетлимо круцијалне моменте који су од великог значаја кад је у питању успјешна реализација овог компликованог процеса, а који зависи од студената, али и њихових педагога. Сваки од тих момената, који се односе на аспекте преласка може да буде засебна научна цјелина и може да буде обрађивана у радовима далеко већег обима.

Аспект који нисмо обрађивали овом приликом односи се на самосталан рад студента на репертоару и није искључено да ће то бити један од наших будућих научних изазова, с обзиром да су примјетни случајеви када студент и поред неоспорних потенцијала због елементарног непознавања планирања и организације самосталног рада не постиже жељени ефекат, што је у сваком случају терет који се безусловно ставља на страну педагога.

## Литература

- Басурманов 2003: А. П. Басурманов, БАЯННОЕ И АККОРДЕОННОЕ ИСКУССТВО СПРАВОЧНИК, Москва: "Кифара".
- Давидов 1997: М. А. Давидов, Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста, КИЇВ: "Музична Україна".
- Дмитриев 1998: А. И. Дмитриев, ПОЗИЦИОННАЯ АППЛИКАТУРА НА БАЯНЕ, Санкт- Петербург: "Союз художников".
- Zulić 2005: M. Zulić, HARMONIKA-Osnovni prikaz kroz historijat, literaturu, pedagoška iskustva i predstavnike. Gračanica: Grin.
- Липс 1985: Ф. Р. Липс, Искусство игры на баяне, Москва: «Музыка».
- Липс 2007: Ф. Р. Липс, Об искусстве баянной транскрипции, Москва: «Музыка».
- Имханицкий 2002: М. И. Имханицкий, История исполнительства на русских народных инструментах, Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Имханицкий 2006: М. И. Имханицкий, История баянного и аккордеонного искусства, Москва: Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Нейгауз 1987: Г. Г. Нейгауз, ОБ ИСКУССТВЕ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ , Москва: «Музыка».
- Коган 1977: Г. М. Коган, У врат мастерства, Москва: "Советский композитор".
- Потеряев 2007: Б. П. Потеряев, ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ БАЯНИСТА, Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств.
- Rakić 2004: Z. Rakić, HARMONIKA U SRBIJI – KRATAK PREGLED ISTORIJSKOG RAZVOJA, Univerzitet u Srpskom Sarajevu: Muzička akademija Srpska Sarajevo.
- Шкильєвић 2012: Љ. Шкильєвић, Развој и јачање компетенција у сфери музичког образовања, Нова школа, ISSN 1840-0922 UDK 37, Бијелина: Педагошки факултет. 151-159.

Ljubo Škiljević

### THE SWITCHING TO BUTTON ACCORDION FROM PIANO ACCORDION IN THE HIGH EDUCATION LEVEL

#### *Summary*

In this paper we deal with aspects of the transition from the piano accordion to button accordion within the academic level of education. As one of the main initiators of the transition constructional differences in the specifics of instruments that in most cases the condition and choice of repertoire, it is necessary to point out the advantages and disadvantages of these two instruments through mutual comparative characteristic. The paper puts emphasis on other aspects of the transition, which can occur as the initial, and refer to the physiological characteristics of the contractor, immediate professional education of the educators who teach. It is necessary and no less important to emphasize the methodological aspect when crossing or whether it is possible to "transfer" has formed the habit of performing on the piano to button accordion.

**Key words:** transition, performance, piano, button, accordion.

## САВРЕМЕНЕ ПОЧЕТНЕ ШКОЛЕ КЛАВИРА У МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКОЈ ПРАКСИ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

**Апстракт:** У раду се применом анализе садржаја, компаративне и историјске методе, разматрају савремене почетне школе клавира у музичко-педагошкој пракси Републике Српске. Циљ је да се утврде њихове дидактичко-методичке карактеристике. Најпре је указано на Листов допринос у развоју пијанистичке технике. На основама његове поделе пијанистичке технике засноване су савремене почетне школе клавира Александра Александровича Николајева, Јеле Кршић и Мирославе Лили Петровић, аутора који су заступљени у музичко-педагошком раду на територији Републике Српске. Задаци рада су да се анализирају уџбеници поменутих музичких педагога; да се укаже на сличности и разлике у њиховом педагошком раду и методичком приступу при увођењу основних елемената пијанистичке технике; да се размотре извођачки задаци у почетној настави клавира и да се укаже на заступљеност четвороручног музицирања. Богат и разноврстан избор композиција, представљених у уџбеницима ових аутора, омогућава стицање основних пијанистичких знања и вештина; упознавање основних карактеристика стилских епоха; развој способности музичког извођења и критичког просуђивања музике, као и развијање љубави према клавирском музицирању и музичкој уметности уопште.

**Кључне речи:** савремене почетне школе клавира, уџбеници, настава, основни елементи пијанистичке технике.

### *Увод*

У раду се говори о савременим почетним школама клавира у музичко-педагошкој пракси Републике Српске. Савремене почетне школе клавира, на овом простору, везују се за музичко-педагошки рад и стваралаштво три аутора: Александра Александровича Николајева, Јеле Кршић и Мирославе Лили Петровић. Анализирају се уџбеници поменутих аутора намењени почетној настави клавира, са циљем да се утврде њихове карактеристике. Сагледава се и разматра методички приступ при увођењу основних елемената пијанистичке технике у наставу; утврђују се сличности и разлике у педагошком раду наведених аутора при упознавању и превазилажењу најважнијих извођачких проблема. Осим тога, разматра се и заступљеност камерног музицирања у почетној настави клавира.

У првим музичким школама почетна настава клавира изводила се помоћу уџбеника *Припремна школа клавира*, аустријског педагога Фердинанда Бајера (Бајер 1927). Крајем шездесетих година XX века, у музичким школама почиње да се користи уџбеник *Школа свирања на клавиру*, аутора Александра Александровича Николајева (Николајев 2003). Од 1971. године, у наставу се уводи уџбеник Јеле Кршић (Кршић 1995) под називом *Почетна школа за клавир*, а уџбеник Мирославе Лили Петровић, под називом *Најмлађем пијанисти*, који обухвата седам свезака (Петровић 1992; Петровић 1995; Петровић 1999; Петровић 2002; Петровић 2005 а; Петровић 2005 б; Петровић 2006), почиње да се користи од 1992. године. Уџбеници ових аутора данас су незаобилазна литература у почетној настави клавира и темељ за даљу изградњу клавирске технике. Осим тога, својим садржајима доприносе музичком васпитању, упознавању музичких стилова, развоју слуха, осећаја за ритам и мелодију, упознавању основних елемената музичке писмености и облика, изражајних и техничких могућности клавира, упознавању камерног музицирања, развијању љубави и интересовања према музици. Намењени су узрасту деце од пет или шест година, али ипак, у највећем проценту су намењени деци која полазе у први разред основне музичке школе. Сва три наведена уџбеника, упркос неоспорним индивидуалним разликама, заснивају се на основним постулатима које су установили утемељивачи савременог пијанизма: пре свега Франц Лист, затим Шопен, Антон Рубинштајн, Лешетицки и др. Отуда, ове уџбенике (или школе клавира) можемо означити као савремене, за разлику од традиционалних школа које су се заснивале на чембалистичком идеалу „мирне“ руке аутора као што су Фердинанд Бајер (Ferdinand Bayer), Март Моранж Мошен (Marthe Morhange Motchane), Мац-Шабан (Matz Rudolf, Ladislav Shaban) и др.

### *Осврт на развој савремене пијанистичке технике*

Према професору Драгољубу Шобајићу, „Лист би се могао сматрати претечом савремене психотехничке школе пијанизма. Под овај доста широк појам убрајају се све оне методе и пијанисти који у први план стављају извођачев ментални однос према делу и инструменту (за разлику, на пример, од представника анатомско-физиолошке школе који стављају нагласак на механичку страну проблема)“ (Шобајић 1996: 48). Наиме, у XIX веку, славни светски пијаниста, композитор и педагог, Франц Лист

(1811-1886), поставio је темеље савременом пијанизму, управо идејом о сасвим новом приступу обучавања свирања на клавиру. Дугогодишњим бављењем музиком – јавним концертним наступима, компоновањем и подучавањем великог броја пијаниста, Лист је дошао до веома значајних открића везаних за развој пијанистичке технике. За разлику од тадашњих педагога који су више инсистирали на тачном и беспрекорном извођењу нотног текста, брзини и виртуозности, Лист је свему томе додао и решења како се све то може постићи. Прво је обратио пажњу на елементарне покрете приликом свирања клавира, на то који се мишићи прво развијају, на које начине и кроз које фазе, а затим је скренуо пажњу и на дубоко размишљање током вежбања композиција, као нераскидиву везу са музиком. Кроз своја дела показао је пијанистима нове начине свирања и доживљаја музике. Сматрао је да код почетника најпре треба развијати крупне мишиће (свирачког апарата) руку, као најједноставнији облик покретања екстремитета, а затим треба развијати мање мишиће шаке који покрећу прсте, као најсложенији облик коришћења пијанистичког апарата. Према томе, Лист је разврстао елементе клавирске технике у четири групе, и то:

1. октаве и акорде
2. тремола
3. двоструки тонови (двохвати/терце, кварте, сексте)
4. лествице.

Листова подела клавирске технике се подударала са фазама развоја дечјег психомоторног апарата – руку, о чему је иначе писао Драгољуб Шобајић у свом раду *Онтогенетски концепт развоја пијанистичке технике Франца Листа и савремене почетне школе за клавир* (Шобајић, 2005).

Анализом вежби у уџбеницима Александра Николајева, Јеле Кршић и Мирославе Лили Петровић, могуће је установити истоветне фазе развоја као у наведеној Листој подели клавирске технике, иако то аутори нигде нису назначили. Листова прва фаза поделе клавирске технике (октаве и акорди) огледала се у вежбама, у којима се наизменичним и невезаним свирањем са обе руке изводи по један или више тонова мелодије. Друга фаза – тремола, подразумева везано (легато) извођење разложених интервала у датим вежбама. У трећој фази – двоструки тонови, примећујемо извођење једноставних облика двогласа (полифоније) у деоници једне руке. Четврта фаза обухвата вежбе у којима се обрађују лествице.

Савремена метода рада на развијању пијанистичке технике подразумева и психолошку припрему ученика. Велики педагози попут Хенриха Нојхауза, Василија Сафонова, Јевгенија Либермана и други, истицали су значај присуства концентрације и неопходност изражајног свирања у почетној настави клавира. Х. Нојхауз пише: „Прије него нетко (дијете, млада или одрасла особа) започне учити одређени инструмент, треба већ прије духовно овладати било којом врстом гласбе, тако рећи чувати је у својој духовности, носити у души и примјереним смислом ослушкивати. Особита тајна генија (и гласбено талентиране особе опћенито) састоји се у томе што у његовом мозгу гласба живи пуним животом и прије него што је први пут притиснуо типку или повукао гудало. Ето зашто је Моцарт још као мало дијете 'одједном просвирао' на клавиру и виолини“ (Нојхауз 2002: 14). У својој књизи *Рад на усавршавању клавирске технике* Ј. Либерман истиче: „Највиши критеријум за одређивање правилности начина извођења је звучни резултат. Слух увек мора пажљиво да контролише техничко дејство пијанисте“ (Либерман 2001: 2).

Аутори савремених уџбеника, о којима је реч у овом раду, такође упућују на значај свестраног ангажовања ученика у почетној фази свирања клавира. Јела Кршић у предговору свог уџбеника *Почетна школа за клавир* истиче да је у почетној настави клавира изузетно важно радити на формирању музичког укуса ученика, „на тај начин што му се предочавају закони интерпретације уз доследно васпитање слушне контроле и способности за самокритику“ (Кршић 1995: 3). Александар Николајевић пише да: „...главну пажњу треба усредсредити на развијање слуха, на осмишљено и изражајно певање мањих песама, на проналажење њихових мелодија на клавијатури у различитим тоналитетима. Текст ће само да помогне, да дете схвати њену интонативну изражајност“ (Николајевић 2003: 5). Мирослава Лили Петровић истиче: „Најбитније је да прелаз од свирања по слуху до свирања из нота протекне спонтано. То је од пресудног значаја за развој музичара. Прелазак од звука ка нотном писму, уз помоћ професора, иде кроз фазе: видим – чујем – свирам, односно читање мелодије, певање саме мелодије и налажење мелодије на клавиру“ (Петровић 1992: 3). Такође у предговору свеске *Школица за клавир – ниво Б*, Мирослава Петровић каже следеће: „Формирамо малог пијанисту тако да његов музикални слух препозна квалитетан инструментални тон за одговарајућу композицију“ (Петровић 1995: 2). У наставку рада биће анализирани уџбеници почетне школе за клавир аутора Александра Александровича Николајева, Јеле Кршић и Мирославе Лили Петровић.

#### *Анализа уџбеника Александра Александровича Николајева*

Први уџбеник за почетну наставу клавира који се појавио на овим просторима крајем шездесетих година XX века је уџбеник *Свирање на клавиру*, руског аутора Александра Александровича Николајева (Николајевић 2003). Николајевић је рођен у Украјини, у граду Харкову. Био је пијаниста, педагог и професор. Завршио је Московски конзерваториј 1934. године – одсек за клавир у класи Григорија Гинзбурга, а 1937.



године и постдипломске студије из историје и теорије пијанизма. Од 1937. године предаје на Московском конзерваторију, а 1948. године постаје шеф катедре за историју и теорију пијанизма. У периоду од 1951. до 1954. године био је шеф катедре за клавир, а од 1954. до 1973. године, продекан научног одељења. Од 1974. године има звање професора -консултанта. Проучавао је историју музике, теорију и естетику музичког извођења.

Његов уџбеник *Свирање на клавиру* представља један од првих светски познатих уџбеника у почетној настави клавира. Овај уџбеник чине два дела. Први део намењен је почетницима, а други ученицима другог разреда. У првом делу наилазимо на два поглавља. Прво поглавље је подељено на шест група вежби, у зависности од задатака који се обрађују. У њему се кроз оригинални инструктивни материјал (дечије песмице, пригодне обраде фолклорних песама и игара, мали комади који су компоновани управо за ту прилику) систематски уводе и обрађују основни елементи пијанистичке технике, уз поштовање принципа *од лакшег ка тежем*. Према Николајеву: „...главну пажњу треба усредсредити на развијање слуха, осмишљено и изражајно певање мањих песама, проналажење њихових мелодија на клавијатури у различитим тоналитетима. Текст ће само да помогне да дете схвати њену интонативну изражајност“ (Николајев 2003: 5). Аутор је вежбе из прве групе поделио на лакше и теже за извођење и дао детаљна објашњења како се оне изводе. Такође, на самом почетку ове групе вежби подсећа да са ученицима од почетка рада треба водити рачуна о лепом тону, опуштености шаке без грча мишића и о положају тела за клавиром. Текст испод нога, који се среће у првим вежбама, помаже почетницима да лакше науче и запамте мелодију. Циљ ових почетних вежби је упознавање ученика са музичким писмом, нотама, паузама и клавијатуром кроз транспоноване мелодије употребом и црних дирки, што подстиче ученика да брже и слободније овлада клавијатуром. У овој групи су углавном дате обраде народних мелодија. Када ученик савлада музичко писмо и опусти се за клавиром прелази на следећу групу вежби.

У другом поглављу првог дела Николајевљевог уџбеника *Свирање на клавиру*, комади су мало сложенији у музичком и техничком погледу, и нису разврстани у групе као у претходном поглављу. У њима запажамо сложенију фактуру и разноврснији тематски материјал. Такође, дужег су обима, концертног карактера, и намењени су учвршћивању и развијању стечених знања и навика. Повремено, ове вежбе прате дидактичко-методичка упутства за вежбање одређеног извођачког задатка. Николајев посебно истиче значај правилног избора композиција, које треба да одговарају техничко-музичким могућностима ученика. Комбиновање различитих извођачких задатака даје позитивне резултате, тако да често преласком на тежи ниво задатка добијемо решење претходног. Николајев такође упућује на могућност коришћења и друге погодне клавирске литературе, као и потребу увођења четвороручног свирања. Транспозицији поклања највише пажње у првим вежбама, мада у предговору уџбеника предлаже да се са транспозицијом настави и у наредним лекцијама.

Други део уџбеника, који је намењен ученицима другог разреда, обухвата обимније и захтевније композиције у погледу музичко-техничких задатака. Нови и комплекснији жанрови, са којима се ученик није сусретао у првом делу, прилагођени су психофизичком развоју детета у том узрасту. У овом делу, за разлику од првог дела, одвојени су комади од етида, а уводе се и нови облици композиција, нпр. канони, сонатине и ронда. Аутор је овај део, дакле, поделио на четири поглавља: комаде, дела веће форме, етиде и комаде за камерно музицирање – четвороручно свирање. Кроз композиције различитих жанрова, стилова и карактера ученик се упознаје са новом и сложенијом музичком фактуром, која се користила у XVIII, XIX и XX веку. Такође, у овој години учења свирања клавира, ученик се упознаје са страном музичком терминологијом, ствара навику за читање с листа и самостални рад. На крају уџбеника дате су методичке инструкције за обраду лествица, акорада и арпеђа.

#### *Анализа уџбеника Јеле Кршић*

Јела Кршић (Скопље 1915 – Београд 2005) је била истакнути музички педагог. Школовала се у Београду и Солуну. Основно клавирско знање стекла је од професора Јелке Стаматовић Николић, касније афирмисаног педагога соло певања. Дипломирала је на клавирском одсеку Музичке школе „Стеван Мокрањац“, у Београду. У истој школи се запослила као професор клавира, а касније је радила и као професор камерне музике и методике наставе клавира.

У уџбенику *Почетна школа за клавир* наилазимо на постепено увођење лекција, са ауторкиним детаљним упутствима за њихово извођење. За разлику од Николајевљевог уџбеника, у њеном уџбенику не примећујемо јасну поделу извођачких задатака на групе (код Николајева их има шест). Ауторка је поступно увела задатке и развила их кроз разне ритмичко-мелодијске варијанте, од комплементарне употребе руку кроз прве вежбе, до појаве лествица у шеснаестинама. Јела Кршић је овај процес психо-техничког метода пажљиво, детаљно и систематски обрадила.

На почетку првог поглавља дате су кратке вежбе занимљивих наслова, састављене од познатих мелодија, које су предвиђене за певање по слуху и транспоноване. Испод нота је углавном исписан текст, како би се мелодија лакше упамтила. Након вежбе бр. 13. почиње изучавање музичке писмености. Наилазимо на приказ клавијатуре по броју и називу октава као и линијски систем са нотама и помоћницама

за сваки тон на одговарајућем месту. У даљем тексту описана је клавијатура са октавама. Ауторка даје објашњење како се производи тон притиском дирке; објашњава улогу кључева; место тонова у линијском систему и на клавијатури; дужину нотних трајања, и врсте тактова.

Примећујемо да ауторка потенцира најпре свирање једноставних песама по слуху, а затим упознаје ученике са основним елементима музичке писмености, седењем за клавиром и поставком руке. Након ових уводних вежби ученик са великим интересовањем и нестрпљењем очекује прелазак на следећи ниво тј. друго поглавље.

У другом поглављу ауторка систематично уводи основне елементе клавирске технике. Док се у првом поглављу пажња поклањала певању и свирању песама по слуху, у овом поглављу вежбе се усвајају свирањем из нотног текста. Следе вежбе које ће ученици свирати по симетрији прстију, из рамена, невезано, у нон легату, прво у виолинском, а затим у бас кључу, као и вежбе за свирање са обе руке истовремено, у легату. Већ на почетку другог поглавља ученици се први пут сусрећу са камерним музицирањем, на релацији ученик – наставник, што додатно обогаћује деље музичко искуство у овом периоду. Цео уџбеник праћен је илустрацијама које додатно подстичу пажњу и интересовање ученика.

### *Анализа уџбеника Мирославе Лили Петровић*

Мирослава Лили Петровић (1924 – 2009) је рођена у Београду. Радила је као клавирски педагог, педагошки саветник, музички уредник и мелограф Радио Београда. Студије клавира је завршила у класи професора Емила Хајека у Београду. После студија се усавршавала у Паризу у класама професора Лазара Левиа (Lazar Levy) и Ивон Лефебр (Yvonne Lefebure), као и на курсевима интерпретације у класи Алфреда Кортоа (Alfred Cortot) и клавирске припремљености у класи Нађе Буланжер (Nadia Boulanger). У Москви се усавршавала при Централној музичкој школи – школи за таленте, у класи познатог професора Евгенија Михајловича Тимакина.

Уџбеник Мирославе Петровић под називом *Најмлађем пијанисти*, садржи серију од седам свезака, које су настајале у периоду од 1992. до 2006. године. То су: *Дечји прсти на диркама клавира и звучни рељеф клавијатуре* (Петровић 2005 а), *Увођење у музику и свирање на клавиру са професором* (Петровић 2005 б), *Школица за клавир ниво А* (Петровић 1992), *Школица за клавир ниво Б* (Петровић 1995), *Школица за клавир ниво Ц* (Петровић 2002), *Клавирски дуо* (Петровић 1999) и *Ханон – Пијаниста виртуоз* (Петровић 2006). Основни циљ овог уџбеника, како наводи ауторка, је да привуче што већи број деце и да им пробуди љубав и интересовање за музику. По њој, емотивна снага детета је основни покретач, а слушна перцепција (која мора да буде неодојива од визуелне), главни водич за постизање успеха. Специфичност уџбеника огледа се у подели на седам наведених свезака. У уџбенику за почетнике (нарочито мислећи на три свеске *Школица за клавир ниво А, Б и Ц* којима се приписује главна пажња у овом раду), не наилазимо на јасна поглавља, групе вежби, у којима се обрађују груписани извођачки задаци као код Николајева. На сличан начин смо то уочили и код ауторке Јеле Кршић. Ауторка Мирослава Петровић је у свом уџбенику *Најмлађем пијанисти* представила вежбе поштујући принципе од *лакшег ка тежем* и од *познатог ка непознатом*, пружајући могућност да се одређени проблеми, који се у тој фази развоја јављају, детаљније и квалитетније савладају.

Већ од првих страница свеске *Дечји прсти на диркама клавира и звучни рељеф клавијатуре*, написаних маштовито и занимљиво, са великим бројем интересантних и примамљивих цртежа, са веома умесним и деци посебно симпатичним ауторкиним објашњењима за извођење вежби, ученику се омогућава близак однос са музиком. Уз другу свеску *Увођење у музику и свирање на клавиру са професором* дата су два CD-а, као пропратни дидактичко-методички материјал, што представља својеврсну иновацију у настави клавира. Препоручује се да ученик изводи вежбе најпре у спором, а затим у бржем темпу.

Веома интересантно је то да је ауторка већ у првој свесци *Дечји прсти на диркама клавира и звучни рељеф клавијатуре* дотакла све главне елементе у развоју једне музичке личности, које је касније детаљније обрађивала у наредним свескама. На пример, већ у првој свесци она уводи појаву педализације, коју остала два аутора не помињу у почетној фази свирања клавира. У већини дидактичких објашњења ауторка предлаже ученицима извођење вежби напамет, певање имена тонова, наводи ученике да сами смисле прсторед. Мирослава Петровић посебну пажњу придаје четвороручном свирању. Цела једна свеска посвећена је овом виду музицирања (Петровић 1999). Карактеристично у њеном раду је да се ученици већ на првим часовима срећу са четвороручним свирањем. Свака вежба праћена је клавирском пратњом коју изводи наставник.

### *Закључак*

У раду су разматране савремене почетне школе клавира у музичко-педагошкој пракси Републике Српске. Анализирани су уџбеници: *Свирање на клавиру* Александра Николајева, *Почетна школа за клавир*

Јеле Кршић, и *Најмлађем пијанисти* Мирославе Лили Петровић, који представљају незаобилазну литературу у почетном музичком образовању младих пијаниста.

У првим музичким школама настава клавира одвијала се по традиционалном моделу који су заступали Фердинанд Бајер, Март Моранж Мошен, Мац – Шабан и други. Савремени принцип рада у школама на овим просторима заживео је применом уџбеника Александра А. Николајева, у коме су по први пут промовисане идеје великих музичких педагога Франца Листа, Шопена и других. Њихова открића у педагошком раду допринела су усавршавању клавирске технике. Нарочиту пажњу посветили су вежбању слуха, ума и свирачког апарата - руку, упоредо са радом на извођачким задацима, динамички и ритму карактеристичним за дато дело. Овакав дидактичко-методички приступ, осим Николајева, прихватиле су Јела Кршић и Мирослава Лили Петровић.

Анализирајући уџбенике поменутих аутора, открили смо заједничке карактеристике које их спајају, али и различитости. Уџбеници су систематски обрађени, тако да су вежбе разврстане по тежини извођачких задатака – од једноставнијих ка сложенијим. У њима се најпре пажња поклања развоју слуха (певањем и свирањем по слуху), а затим се ученици технички и музички оспособљавају као савремени и професионални пијанисти и музичари. Основни план рада креће се од развијања најкрупнијих мишића руке, до најситнијих мишића шаке. Мали пијанисти се поступно оспособљавају за извођење све захтевнијих композиција: од почетних вежби које се изводе свирањем из рамена, симетричним покретима руку, преко увођења легата поступним коришћењем прстију и руку до извођења двогласа, двохвата (као први полифони задатак) и свирања лествица, као последњег техничког задатка.

Сва три уџбеника својом техничком опремом задовољавају данашње стандарде. Цртежи, бајковити наслови, који прате вежбе, подстичу дечије интересовање и доприносе томе да уџбеници од почетка изгледају примамљиво и прихватљиво деци. Најпримамљивији изглед, како насловне стране, тако и унутрашњости уџбеника, примећујемо, дала је ауторка Мирослава Лили Петровић у уџбенику *Најмлађем пијанисти*. Осим савршено урађеног изгледа, у уџбенику су задаци обрађени ненаметљиво и у складу са извођачким могућностима ученика. Анализом уџбеника утврђено је када, и којим редом, аутори уводе и обрађују одређени извођачки задатак.

У уџбеницима ауторке Јеле Кршић и Мирославе Петровић више се уочава појава ритмичких варијанти и објашњење задатака, него у Николајевићевом уџбенику. Коришћење педала описује се већ у првој свесци Мирославе Петровић, док се у овој почетној фази развоја пијанистичке технике педал не помиње код остала два аутора. Аутори Јела Кршић и Александар Николајевић појаву транспозиције помињу само на почетку обуке у својим уџбеницима, док је Мирослава Петровић помиње од почетка до краја обуке, дајући јој тиме посебан значај, а то је циљ упознавања целе клавијатуре. Петровићева такође много више него остала два аутора скреће пажњу на певање тонова у вежби, да ученици сами проналазе прсторед, да уче вежбе напамет и састављају репертоар. Ауторка Мирослава Петровић и Николајевић уводе алтерацују (предзнаке) пре појаве лествица, док Јела Кршић нови предзнак уводи поступно са одговарајућом лествицом. Детаљније сагледавање сличности и разлика при увођењу основних пијанистичких елемената у почетно свирање можемо пратити кроз прилог бр. 1, у виду табеле.

Прилог бр. 1

ИЗВОЂАЧКИ ЗАДАЦИ	ПОЧЕТНА ШКОЛА ЗА КЛАВИР Јела Кршић	СВИРАЊЕ НА КЛАВИРУ Александар Николајевић	НАЈМЛАЂЕМ ПИЈАНИСТИ Мирослава – Лили Петровић
<i>Симетрија прстију</i>	вежбе од бр. 14 до 20	вежба бр. 17	од 8. – 14. стр. ниво А
<i>Комплементарна</i>	вежбе од бр. 14 до 37	вежбе од бр. 13 до 36	од 8. стр. ниво А
<i>употреба руку</i>	(осим бр. 25 и 35)		до 10. стр. ниво Бе
<i>Употреба пет прстију</i>	вежба бр. 22	вежба бр. 15	стр. 33. ниво А
<i>Репетиција</i>	вежба бр. 17	вежба бр. 8	стр. 38. ниво А
<i>Легато</i>	вежба бр. 23	вежба бр. 24	стр. 27. ниво А
<i>Транспозиција</i>	вежбе од бр. 1 до 13	вежбе од бр. 1 до 6	стр. 28. ниво А
<i>Истовремена</i>	вежба бр. 25	вежба бр. 37	стр. 38. ниво А
<i>употреба руку</i>			
<i>Стакато</i>	вежба бр. 74	вежба бр. 21	стр. 21. ниво Б
<i>Портато</i>	вежба бр. 74	вежба бр. 22	стр. 24. ниво Б
<i>Акценти</i>	вежба бр. 75	вежба бр. 74	стр. 24. ниво Б
<i>Употреба различитих</i>	вежба бр. 32	вежба бр. 21	стр. 21. ниво Б
<i>извођачких задатака</i>			
<i>Ритмичке варијанте</i>	након вежбе бр. 23	након вежбе бр. 88	стр. 21. ниво Ц
<i>свирање уз пратњу</i>	вежба бр. 24	вежба бр. 20	стр. 8. ниво А

<i>Ознаке за крешендо и декрешендо</i>	вежба бр. 26	вежба бр. 15	стр. 17. ниво Б
<i>Паузе</i>	вежба бр. 27	прва група вежби	стр. 15. ниво А
<i>Двохват</i>	вежба бр. 28	вежба бр. 37	стр. 21. ниво А
<i>Осмине</i>	вежба бр. 38	вежба бр. 17	стр. 13. ниво Б
<i>Шеснаестине</i>	вежба бр. 97	вежба бр. 73	стр. 12. ниво Ц
<i>Тридесетдвојке</i>	/	/	стр. 35. ниво Ц
<i>Ознаке за динамику</i>	вежба бр. 48	вежба бр. 21	стр. 6. ниво Б
<i>Повисилица</i>	вежба бр. 56	вежба бр. 18	стр. 8. ниво Б
<i>Снизилица</i>	вежба бр. 63	вежба бр. 19	стр. 6. ниво Б
<i>Разрешилица</i>	вежба бр. 59	вежба бр. 56	стр. 26. ниво Б
<i>Смена позиција</i>	вежба бр. 46	вежба бр. 64	стр. 39. ниво А
<i>Трозвучи</i>	вежба бр. 76	вежба бр. 57	стр. 40. ниво Б
<i>Синкопа</i>	вежба бр. 88	вежба бр. 33	стр. 20. ниво А
<i>Појава двогласа у деоници једне руке</i>	вежба бр. 90	вежба бр. 53	стр. 38. ниво Б
<i>Триола</i>	вежба бр. 94	вежба бр. 86	стр. 51. ниво Б
<i>Пунктирани ритам</i>	вежба бр. 96	вежба бр. 93	стр. 73. ниво Ц
<i>3/8 такт</i>	вежба бр. 83	вежба бр. 31	стр. 30. ниво Б
<i>6/8 такт</i>	вежба бр. 84	вежба бр. 79	стр. 18. ниво Ц
<i>5/8 такт</i>	вежба бр. 116	/	стр. 76. ниво Ц
<i>7/8 такт</i>		/	/
<i>ϕ такт</i>	/	вежба бр. 57	стр. 64. ниво Б
<i>Хроматика</i>	стр. 117.	вежба бр. 38	стр. 55. ниво Б
<i>Предудар</i>	вежба бр. 135	вежба бр. 48	стр. 56. ниво Б
<i>Педал</i>	/	/	стр. 32. ниво Б
<i>Мол</i>	вежба бр. 37	вежба бр. 23	стр. 22. ниво А
<i>Предтакт</i>	вежба бр. 68	вежба бр. 19	стр. 8. ниво Б

У приложеној табели можемо приметити када, и којим редом, је одређени извођачки задатак увео сваки од ова три велика педагога. Можемо уочити ту малу разлику у смислу да је одређени задатак један аутор обрадио пре, а други после, као и које задатаке су неки аутори обрадили, док други уопште нису.

Свирању у четири руке, у почетном периоду обуке, ауторка М. Петровић посвећује више пажње, тако да издаје целу свеску *Клавирски дуо* која се користи већ од првих часова. Аутор А. Николајев је у својој књизи посветио последње поглавље комадима за четвороручно свирање, док се у уџбенику Ј. Кршић повремено срећу вежбе које ученик на часу изводи са наставником. Примећујемо да се неке композиције, које је М. Петровић сврстала у избор за почетно свирање, код друга два аутора јављају у уџбеницима за старије разреде. Ово нас наводи на закључак да су аутори имали различите ставове о тежини извођачких задатака.

Ова три уџбеника, са обзиром на све сличности (и разлике којих је мало), могу бити истовремено у употреби у нашој школској пракси. Професори имају могућност да паралелно комбинују вежбе из ових уџбеника, у складу са задатком који се обрађује. Закључујемо да уџбеници *Свирање на клавиру*, *Почетна школа за клавир* и *Најмлађем пијанисти*, својим садржајима и методичким упутствима без сумње доприносе побољшању квалитета домаће педагошке клавирске праксе, као и развијању љубави и интересовања ученика према клавирској музици.

## Литература

- Бајер 1927: Ф. Бајер, *Припремна школа клавира*, Праг: А. Neubert.  
Кршић 1995: Ј.Кршић, *Почетна школа за клавир*, Књажевац: Нота.  
Николајев 2003: А. А. Николајев, *Свирање на клавиру*, Београд: Киз центар.  
Нојхауз 2002: Х. Нојхауз, *О уметности свирања клавира*, Загреб: Јакша Златар.  
Петровић 2005 а: М. Л. Петровић, *Дечји прсти на диркама клавира и звучни рељеф клавијатуре*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.  
Петровић 2005 б: М. Л. Петровић, *Увођење у музику и свирање на клавиру са професором*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.  
Петровић 1992: М. Л. Петровић, *Школица за клавир* – ниво А, Књажевац: Нота.  
Петровић 1995: М. Л. Петровић, *Школица за клавир* – ниво Б, Књажевац: Нота.  
Петровић 2002: М. Л. Петровић, *Школица за клавир* – ниво Ц, Књажевац: Нота.

- Петровић 1999: М. Л. Петровић, *Клавирски дуо*, Књажевац: Нота.  
Петровић, 2006: М. Л. Петровић, *Ханон – Пијаниста виртуоз*, Књажевац: Нота.  
Шобајић 1996: Д. Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови.  
Шобајић 2005: Д. Шобајић, Онтогенетски концепт развоја пијанистичке технике Франца Листа и савремене почетне школе за клавир, *Иновације у настави*, XVIII, 2005/1, 32-38, Београд: Учительски факултет, Београд.  
Либерман 2001: Ј. Либерман, *Рад на усавршавању клавирске технике*, Београд: Нови дани.

Анђелка Ковач

## СОВРЕМЕННЫЕ НАЧАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РЕСПУБЛИКИ СЕРБСКОЙ

### *Резюме*

В работе с применением анализа содержания, компаративного и исторического методов, рассматриваются современные начальные школы игры на фортепиано в музыкально-педагогической практике Республики Сербской. Целью является установление их дидактическо-методической характеристики. Прежде всего указывается на вклад Ференца Листа в развитие фортепианной техники. На основах его разделения фортепианной техники основаны современные начальные школы игры на фортепиано Александра Александровича Николаева, Елы Кршич и Мирославы Лили Петрович, авторов, представленных в музыкально педагогической работе на территории Республики Сербской. Задачей работы является анализ учебников упомянутых музыкальных педагогов; указать на схожее и различное в их педагогической работе и методическом подходе при введении основных элементов фортепианной техники; рассмотрение исполнительских задач в начальном преподавании игры на фортепиано и указание на присутствие игры в четыре руки. Богатый и разнообразный репертуар композиций, представленных в учебниках этих авторов, дает возможность приобрести основные знания по игре на фортепиано и умения игры, знакомит с основными характеристиками стилей разных эпох; развивает способности музыкального исполнения и критического восприятия музыки, развивает любовь к музицированию на фортепиано и музыкальному искусству в целом.

**Ключевые слова:** современные начальные школы игры на фортепиано, учебники, преподавание, основные элементы фортепианной техники.

## ANALIZA FRAZIRANJA U INTERPRETACIJI

**Apstrakt:** U radu se predstavljaju tri moguća načina posmatranja organizacije fraze: organizacija melodije, organizacija harmonije i organizacija ritma i uspostavljaju njihovi međusobni odnosi. Polazeći od stavova Artura Šnabela i njegovog tumačenja u studiji Konrada Volfa (Wolff 1972), u radu se analiziraju principi koji predstavljaju osnovu komunikacije među umetnicima u organizaciji muzičke fraze. Na primeru analize interpretacija *Preludijuma i fuge u D-duru (prva sveska DTK)* Johana Sebastijana Baha objašnjava se odnos harmonijske i melodijske komponente, kako bi se pokazalo da je melodijska komponenta organizovana putem rubata, dok postavka harmonijske komponente mora da bude oslonjena na preciznu pulsaciju. Naime, ritam je tretiran kao promenljiva melodijska komponenta, dok je pulsacija nepromenljiva i predstavlja objektivni parametar u muzici. Cilj analize je da se pokaže da ono što se naziva „intuitivnošću u organizaciji fraze” u praktičnom smislu ne može da postoji, jer je podvrgnuto kanonu koji predstavlja osnovu profesionalne komunikacije.

**Ključne riječi:** Interpretacija, teorija izvođaštva, muzička fraza, Artur Šnabel, Konrad Volf.

### 1. Organizacija fraze

Organizacija fraze je neodvojivi deo muzičkog izraza. Bez potpune spoznaje o organizaciji ne može se govoriti o slobodi izraza i uopšte o umetničkom izražavanju. S obzirom na to da se pod organizacijom fraziranja podrazumevaju različiti oblici muzičkog prikaza, zajednički bi se mogli nazvati i *muzičkom artikulacijom* u širem smislu značenja ove sintagme. Termin u ovom slučaju ne podrazumeva artikulaciju vezanu za samo jedan instrument, već se odnosi na principe organizacije fraze koji su primenljivi na svako muzičko delo svirano na bilo kom instrumentu ili s orkestrom. Organizacija fraze unutar muzičkog dela i jeste artikulacija jer se bavi specifičnim podelama muzičke fraze bilo da su one melodijske, harmonijske ili ritmičke. Imajući u vidu generalnu primenu muzičke organizacije na sva dela literature, može se uvideti da učenje elemenata koji podrazumevaju artikulaciju muzičke fraze mogu biti primenjeni na bilo kojoj literaturi, bilo kog instrumenta ili orkestarske muzike. Međutim, svakako da je lakše i prihvatljivije učiti muzičku artikulaciju upravo na instrumentu koji savladavamo i koji je nama samima kao sredstvo izražavanja najbliži. Govoreći o opšte prihvaćenim pravilima organizacije fraze, mora se napomenuti da svaki muzičar, na svakom instrumentu stiče identične spoznaje o muzičkom fraziranju tokom svog školovanja. Te, identične spoznaje, koje muzičari uče na različitim instrumentima, ujedinjuju sve muzičke umetnike na svetu u jednu jedinstvenu muzičku porodicu.

Perfekcija muzičkog izraza je, kao i tehnička spoznaja, građena na decenijama iskustva u analizi svih vidova fraziranja ili muzičke artikulacije. Tim putem bili su osvešćeni svi procesi građenja muzičke fraze u okviru jednog muzičkog dela. Analiza fraze je bazirana na racionalnom prihvatanju prirodnog, intuitivnog pristupa razumevanju toka melodije, harmonskog sleđa, kao i osećaja protoka vremena baziranog na odnosu ritma i pulsa.

Svi elementi organizacije muzičkog fraziranja koji podrazumevaju organizaciju melodije, harmonije i metroritmičku organizaciju, analizirani su i do detalja objašnjeni u teoriji (Božanić 2007). Značajni umetnici su u XX veku praktično primenili ova teorijska objašnjenja na specifičan način u odnosu prema instrumentu kojim su bavili. Jedan od tih velikana bio je i Artur Šnabel (Schnabel 1988), koji je dao ogroman doprinos primene teorijskih iskustava u sviranju na klaviru. Šnabel je takođe metodički primenio i objasnio načine melodijske, harmonijske i metroritmičke organizacije na konkretnim delima napisanim za klavir.

Muzička artikulacija ili način fraziranja prema Arturu Šnabelu je termin koji se odnosi na jasnoću muzičkih detalja i ima za cilj da izvođaču potpuno pojasi elemente dužine, jačine, međusobnih odnosa elemenata i sl. Ovakva vrsta analize muzičkog fraziranja je najsuptilniji element izvođenja. Upravo ovi elementi učenja bi predstavljali najveći doprinos Šnabela i Šnabelovih učenika (Wolff 1972), posebno Leona Flajšera, oformljenju brojnih pijanista koji su dalje prenosili interpretativnu tradiciju najvećih umetnika.

Muzička spoznaja organizacije fraze povezuje cilj i sredstva muzike i tehnike. Ukoliko usmerimo studenta da se pri učenju novog dela momentalno koncentriše na pravilnu artikulaciju svake fraze, tehnički i muzički značaj će biti podjednako tretirani. Usmeravajući studenta na ovakav način koncentracije na delo, njegov odnos prema delu neće biti isključivo usmeren na mehanički deo izvođenja i suvoparnu realizaciju notnog teksta. Takođe, on na ovaj način neće učiti prvo note a potom takozvanu ekspresiju sadržaja muzičkog dela. Usmerenost studenta da na pravilan način artikulise muzičku frazu određuje njegovu koncentraciju na konkretne elemente pronalaženja odgovarajućeg muzičkog izraza koji treba da postigne svirajući jedno muzičko delo. Učeći studenta analitičkom pristupu organizovanju muzičke fraze, pomažemo mu da pronalazi tehnička rešenja koja će na najbolji način ostvariti njegovu muzičku zamisao. U većini slučajeva, pijanisti veruju da imaju pravilnu artikulaciju u momentu kada imaju ispravan odnos kao legatu, stakatu, lukovima koji su označeni u partituri, dužini nota, pauzama, ritmu i dinamičkim oznakama. Kada su u potpunosti verni ovim parametrima na način označen u partituri smatra se da

ispravno artikuliraju frazu. Na žalost, precizan odnos ka ovim parametrima ne mora da dovede do jasne muzičke slike. Postoje pravila koja se odnose na mnogobrojne suptilne nijanse u okviru dinamike i ritma. Ne postoje simboli kojima bi te nijanse bile zabeležene u notama a koji bi obezbedili izvođaču suptilnost izraza prilikom interpretacije muzičkog dela. Zato je spoznaja svih elemenata organizacije muzičke fraze neophodni element edukacije umetnika s ciljem postizanja slobode izražavanja prilikom tumačenja muzičkog dela. Upravo ovde može se govoriti o odnosu prema formi i slobodi. Sloboda proizilazi jedino iz razumevanja forme te proces sazrevanja umetničke ličnosti jeste upravo proces kada se ujedinjavanju unutrašnja intuicija sa jasnim oblikom, gde sloboda nastaje kao produkt jedinstva ova dva suprotna elementa. Na taj način intuicija postaje deo forme, a tumačenje forme postaje apsolutna manifestacija slobode. Harmonizacija ova dva oprečna elementa dovodi do osvešćene jedinice u filozofskom smislu. Tokom školovanja učimo da je forma u izvođenju muzičkog dela apsolutna organizacija fraze a sloboda našeg izraza može postojati kroz zvučnu sliku koja perfektno odslikava artikulaciju fraze. Perfekcija umetničkog izraza dolazi do izražaja kada je organizovana artikulacija fraze u konačnoj interpretaciji dela prikazana kao apsolutni prikaz slobode izvođenja.

## 2. Melodijska organizacija

Svaka organizacija bilo koje grupe nota mogla bi da se svrsta u melodijsku organizaciju. Pod pojmom melodijska organizacija podrazumeva se grupa nota koje su povezane po svojoj uzlaznoj ili silaznoj putanji kao i note povezane po melodijskoj logici. Često se postavlja pitanje kako prepoznamo melodijsku liniju i na osnovu čega je organizujemo. Melodijsku liniju u ovom radu određujemo kao **kontinuirani niz nota povezan bliskom intervalskom razdaljinom (najčešće sekundama a ređe tercama), kao i identičnim notnim vrednostima**. Taj melodijski niz intervalski blisko povezanim notama najčešće se završava dužom notnom vrednošću.

Najmanja melodijska organizacija i uopšte melodijski pokret mogao bi da bude posmatran kao pokret koji se dovija oko jedne note. Po Šnabelu, melodijska linija bi mogla biti

1. Nota od koje melodija kreće (konstantno ponavljanje note) – Primer se može videti u početnim taktovima Šopenove *Prve balade* ili Bramsovog *Intermeccia Op. 118 n. 6*

2. Nota oko koje se melodija kreće ili recimo nota gravitacije (ista nota koja se ponavlja recimo svakog takta) – Primer je treći stav Betovenove *Sonate op. 109*, početni taktovi.

3. Konačni cilj (to jest nota) ka kome se melodija kreće.

Šnabel je govorio da melodijski pravac u mnogome zavisi od muzičkog ukusa samog umetnika. Od njegovog karaktera kao i od profesionalnog razvoja koji je imao tokom godina učenja. Svaki umetnik može odrediti pravac kretanja melodije u zavisnosti od potrebe da se izrazi kroz muzičko delo. Svakako da postoje definisana pravila u muzičkom kretanju na osnovu kojih organizujemo frazu. Ali pravila su različita i njihove različitosti možemo primenjivati u zavisnosti od naše odluke. To bi značilo da isti segment u okviru muzičkog dela može biti različito organizovan od različitih umetnika. Svaki od umetnika bi koristio neko od pravila organizacije fraze ili bi koristio različite vrste organizacija. Dakle pravila svakako postoje samo što primenu pravila organizacije bira sam umetnik te stoga možemo pronaći primere gde se različita pravila organizacije primenjuju na istom tekstu.

Jasan melodijski pravac sa kojim se konstantno susrećemo je jednosmerni pravac, gde se više nota, obično manjih notnih vrednosti, kreće u jednom ili drugom smeru. Postojala su pravila koja su se primenjivala u XIX veku koje su nalagala da svaka grupa nota koja se u jednom smeru kreće na više mora biti svirana u krešendo dinamici, kao i obrnuto – svaka grupa nota koja se kreće u silaznom smeru mora biti svirana u dekrešendo. Svakako da je to pravilo primenjivano u tom period, no ono u velikom broju primera ne mora biti primenjeno jer ni muzička logika to ne nalaže.

Melodijski pokret jednog pasaža, u smeru kretanja ka završnoj noti je proces koji se događa unutar jednog pulsacionog otkucaja. U okviru metroritmičke organizacije, o kojoj ću kasnije govoriti, postoji ritmički pokret, u koji bismo mogli da svrstamo pokret individualnih nota kao i manjih grupa nota i ritam pulsa koji je nepromenljiv i koji se odnosi na duži odsek. Zbog nepromenljivosti pulsacionog ritma, ritam melodijskih linija kao i manjih grupa nota može biti pomeran u različitim pravcima dokle god je ritam pulsa stabilan i ne promenjen. Odnos uspostavljanja ravnoteže ritmičke pomerljivosti melodijske linije i nepromenljivosti pulsacionog ritma, posebno je složeno uspostaviti kod dece i studenata, te je na primer Leon Flajšer u svom objašnjenju primene ritmičke pomerljivosti koristio kako verbalizaciju sviranih nota, tako i fizički pokret tela. Na osnovu spisa o radu Teodora Lešetickog, možemo videti da je verbalizaciju muzičke misli i on sam primenjivao u svom radu sa studentima.

Dakle, Flajšer je objašnjavao da u procesu određivanja pravca kretanja pasaža kao i ostvarenja tog pokreta, možemo u početku koristiti celo telo kako bismo pomogli našem unutrašnjem mehanizmu da se navikne na tu vrstu pokreta nota. Kada se jednom naviknemo i prihvatimo sveću i emocijom takav način pogleda na pokret u muzici, ostvarivaćemo ga i bez posebnih pokreta tela. Ako jednom počnemo da osećamo i razmišljamo na takav način, primena melodijskog pokreta će postati automatska te ćemo za svaki primer sponatno primenjivati ove principe bez posebnog razmišljanja. Jednostavno, takav način posmatranja teksta će nam postati prirodan, neizbežan i jedino moguć. Zato se i kaže da je vreme edukacije neophodno kako bi mlad muzičar mogao da

prihvati u svoj unutrašnji sistem sva pravila racionalnog pristupa organizacije muzičkih elemenata na koje nailazimo unutar jednog muzičkog dela.

Jedan od primera kretanja pasaža u različitim pravcima možemo pronaći u Mocartovom klavirskom koncertu KV 467 C-dur, III stav.



U oba primera pulsacioni otkucaj je u okviru jednog takta. Grupe pasaža koji se kreću u okviru jednog takta moguće je ranije završiti no sigurno nije moguće ranije početi sledeći pasaž. Početak sledećeg pasaža zavisi od pulsacionog ritma koji je, kako je već istaknuto, stabilan i nepromenljiv, za razliku od ritma, unutar pulsa, koji je moguće pomerati u različitim smerovima. Smerovi pomeranja zavise od odluke izvođača i njegove potrebe da organizuje ritam unutar pulsa u cilju kreiranja sopstvenog umetničkog izraza.

Imajući spoznaju o baroknom načinu sviranja i izučavajući taj period možemo videti već u primeru ukrasa, da se grupe brzih nota sviraju u jednom dahu, u poslednjem trenutku pre nego što bi u odgovarajućem pulsu trebali svirati narednu, dužu notu. U primeru sviranja brzih pasaža koji imaju uzlaznu ili silaznu liniju treba svirati grupu nota sa osećanjem direktnog kretanja u bilo kom smeru. Direktno kretanje nota podrazumeva ubrzanje, usporenje ili ubrzani pravac kretanja. Ukoliko se radi o ubrzanju, ono po pravilu mora imati agogički početak gde iz početnog rubata ulazimo u ubrzanje. Rubato takođe može biti napravljen na sredini pasaža kao i sa ubrzanjem ka kraju. Ceo pasaž može biti sviran u jednom smeru sa osećanjem ubrzanja. Ukoliko je ceo pasaž osmišljen kao ubrzanje, on svakako, kao i ukrasi, mora početi kasnije u ritmičkom pulsu kako bi konačna nota ka kojoj se ide došla potpuno tačno na ciljnu notu koja uvek dolazi na tačan udarac pulsa. U bilo kom obliku kada smo odlučili da sviramo jedan pasaž, važno je da on u jednom trenutku uvek ima svoj jasan i ubrzani smer kretanja koji uvek mora da dovede do cilja to jest to glavne note, po pravilu duže vrednosti koja, kako je već istaknuto, pada na tačan pulsacioni udarac.

L. v. Betoven: *Sonata op. 7*, IV stav



U primeru IV stava *Sonate op. 7*, pulsacioni otkucaj može biti posmatran na pola takta ili na ceo takt. Imam utisak da je preciznije uspostaviti pulsacioni otkucaj na pola takta. U tom slučaju osam šesnaestina možemo odsvirati ranije, pokrećući ih u jednom smeru ka poslednjoj noti, a potom sačekati sledeći pulsacioni otkucaj za narednih osam nota. U pulsacionom smislu takt od četiri četvrtine bi bio posmatran kao dve polovine.

Ukoliko se radi o različitim oblicima kretanja pasaža dolazi i do različitog agogičkog rasporeda. Od rasporeda nota unutar pasaža zavisiće **muzičko oblikovanje pasaža**. Svaki skup nota koji je organizovan u određen model mora biti predstavljen u muzičkom smislu na način koji, po svom melodijskom rasporedu, ta grupa nota zahteva. Svaki pasaž i uopšte bilo koja prezentacija bilo koje grupe nota moraju biti odsvirani sa značajem u muzičkom smislu. Bilo koja da je brzina grupe nota, one moraju da imaju svoj muzički smisao. Govoreći o grupama nota, one koje se kreću u jednom smeru upravo ne smeju biti „isviravane“, no treba da se kreću brzo ka svom cilju to jest ka noti koja predstavlja oslonac.

Kada se govori o organizovanoj melodiji gde postoje jasno određeni melodijski pravci na osnovu kojih određujemo pravce kretanja melodije, ne može se govoriti o ubrzanim melodijskim pravcima koji se završavaju



jednom notom. U ovom slučaju govori se o kontinuiranom melodijskom kretanju gde je melodija usmerena u svim pravcima i zato svaka nota u okviru ovih melodijskih pravaca mora imati svoje adekvatno melodijsko mesto. To znači da upravo suprotno od primera za ubrzano kretanje grupe nota ka svom cilju, ovde su u pitanju pažljivo odslušane note koje u svom kretanju označavaju melodijske pravce određene na osnovu njihovog usmerenja.

L. v. Betoven: Sonata Op.57, II stav

Muzička organizacija pasaža mora se kretati od lake dobi. Ukoliko nije specifično naglašeno da pasaž mora početi od prve note, muzičko kretanje svakog pasaža počinje da se organizuje od sledeće note. Muzičko oblikovanje pasaža zavisi da li je grupa nota napisana kao pratnja melodiji, obično u levoj ruci, ili su pasaži koji oblikuju melodiju u desnoj ruci, dok u levoj ruci tonovi označavaju pulsaciju. Svaki interval, u psihološkom smislu, ima svoje 'vreme' koje je uslovljeno veličinom intervala, odnosno, rastojanjem dve note koje treba da se povežu pre svega u zvukovnom smislu. Zvukovno povezivanje je od prevashodnog značaja u klavirskoj literaturi jer grubo rečeno, kontrolisanim udarcima prsta o dirku, treba postići potpuni efekat pevanja na instrumentu. Upravo zato i postoji detaljna analiza muzičkog fraziranja jer se jedino putem organizovanog fraziranja može postići muzički efekat koji će približiti udarački instrument prirodnosti glasa

Na jednom od majstorskih kurseva na kojima sam objašnjavao pokret fraze od druge note u taktu, ne od prve, naišao sam na određeno nerazumevanje ovakvog pogleda na fraziranje i objašnjenje da su te osobe učene da fraza počinje prvom notom u taktu. Ovakav način posmatranja melodijskog kretanja je ustaljen u muzičkom edukativnom sistemu. Ništa nije lakše no objasniti frazu postojanjem takta ili jednostavno posmatrajući napisani luk kao oznaku fraze. Na žalost ovakav stav govori o neanalitičnom muzičaru koji bukvalno tumači oznake sa kojima se susreće u notnom tekstu. Posmatranje teksta na bukvalan način, govori da je osoba potpuno zanemarila muzički instikt i odvojila sviranje na klaviru od svih ostalih instrumenata, kao i pevanja. Treba uočiti da je sviranje na ostalim instrumentima prirodnije i približnije dahu i govoru no sviranje na klaviru. Duvački instrumenti koriste dah a gudački instrumenti imaju gudalo kojim oblikuju frazu. Pevanje je svakako najprirodniji izraz i izvođači na svim instrumentima upravo žele da svoje sviranje najviše moguće približe izvođenju glasu. Upravo pevači kreiraju frazu shodno njenoj dužini neopterećeni postojanjem taktova. S obzirom na to da jedno muzičko delo poseduje jedinstvenu nit koja ga povezuje od početka do kraja dela, svi završeci fraza istovremeno predstavljaju početak nove. Zato treba odrediti note koje su jedinstvene za kraj i za početak fraze. Takve note bismo mogli nazvati *neutralnim notama* – onima koje predstavljaju spoj kraja i početka. One sigurno ne bi mogle biti predstavljene kao naglašene. Kao note koje predstavljaju kraj fraze, one su uvek u pijanu osim ukoliko nije naglašeno drugačije (ukoliko nisu akcentovane ili pored njih napisana oznaka sforcanda), a početak fraze treba da počne od pijana, ima svoj logičan razvoj i završi u pijanu. Moglo bi se reći da su note na kojima se završava jedna i počinje nova fraza, note ujedinitelji jednog muzičkog dela i one kao takve daju muzičkom delu jedinstvenu muzičku liniju koja počinje prvom notom i završava poslednjom.

Sviranje bilo kog instrumenta mora biti identično sa fraziranjem govora. Dok pričamo, mi ne razmišljajući fraziramo, a reči upotrebljavamo u najrazličitijim životnim situacijama. Rečima i intonacijom izražavaju se najrazličitija osećanja. Osećanja ljubavi, mržnje, melanholije, ushićenosti, nerveze, važnosti određene rečenice i slično. U sviranju na instrumentu, gde nema reči, note zamenjuju slova a kraj fraze ima smisao završetka rečenice. Intonacija koju koristimo pri izgovoru identična je i u muzičkoj frazi. Note ili grupe nota nikako ne mogu biti

jednolično odsvirane u okviru jedne fraze. Naprotiv, svaka od njih ima svoje dinamičko mesto kako bi u opštem utisku mogla da prikaže ekspresiju koju želimo. Zato frazu ne predstavlja kratka melodijska podela koja može da se kreće od druge ili treće note, već cela fraza, koja u sebi sadrži različite melodijske podele zasnovane na pokretu nota koji se vidi u tekstu. Kratke melodijske podele su praktično mali dahovi koji nikako ne smeju biti tako organizovani da prekidaju dugačku liniju jedne fraze. Oni su jednostavno intonacija ili vibracija u minimalizovanim dinamičkim prikazima u okviru jedne jedinstvene fraze koja se završava dekrešendo. Dekrešendo i diminuendo u muzici su ekvivalentni završetku rečenice gde na kraju misli ponestaje daha a glas se prirodno spušta, završavajući misao, sasvim tiho. Bilo bi sasvim neprirodno i čak nemoguće završiti rečenicu u krešendu a bez daha. Dah je taj koji nam daje jačinu glasa jer jednostavno vazduh je taj koji pokreće naše glasne žice i ako daha nema, nema ni jačine. Toliko puta sam studentima objašnjavao ovaj pojam ukazujući im na potpunu neprirodnost završetka muzičke fraze u istoj jačini u kojoj su frazu počeli ili čak jače, što je apsolutno nelogično. Ovakva vrsta fraziranja jednostavno pripada muzičkoj logici koju u sebi treba da razvija svaki mladi muzičar tokom školovanja. Dakle, muzička fraza pored pravila koja su jasna i koja se uče u opštem pristupu muzičkom fraziranju, zavisi u mnogome od muzičkog instikta. Nakon svih pravila, konačno, način fraziranja zavisiće od potrebe umetnika da na određeni način izrazi ono što želi da kaže interpretirajući neko muzičko delo.

Logično obašnjeje početka od slabe dobe, jeste ono što je u teorijskoj praksi objašnjeno kao odnos **teze i arze**. Teza predstavlja stabilni deo takta i u psihološkom smislu označava sigurnost i stabilnost. Arza, kao slabi deo takta, u psihološkom smislu predstavlja nestabilnost te služi kao prolazni momenat koji teži da dođe do oslonca. Dakle melodija bi počela svoj razvoj od arze koja bi celoj melodijskoj liniji dala prirodni pokret. U mnogim slučajevima melodijska linija počinje predudarom koji se upravo nalazi na slabom delu taktove dobi (arzi).

Sledeći primer organizacije pokreta u okviru razloženih akorada može se posmatrati u pokretu pratnje koja se obično nalazi u levoj ruci. Ovaj vid razložene akordske strukture pronalazi se u celokupnoj literaturi u delima svih epoha. Od baroka do muzikle XX veka. Leva ruka prvog stava Galupijeve C-dur sonate jedan je od tipičnih primera ovakvog harmonskog pokreta koji kroz ceo stav prati melodiju desne ruke. Zbog svoje jednoličnosti i jednostavnosti, može se pomisliti da ona nema svoj melodijski značaj. Upravo to bi bila osnovna greška u interpretaciji.

Baldassare Galuppi (1706-1785)

Ukoliko se pažljivo posmatra melodijski pokret u denoj ruci, vidi se da melodijska fraza završava na prvoj noti sledećeg takta, dakle na tezi. Zanimljivo je da je upravo teza, koja je po pravilu jaki deo takta, ovde kraj fraze i predstavlja kraj ove melodijske linije. Pokret u levoj ruci je u grupi po dve note od druge. Fraziranje u levoj ruci se kreće u pokretima od po dve note: g-e, g-c, a-f, a-c, itd.

Govoreći o stvaralaštvu Frederika Šopena, istoričari i interpretatori su govorili o značaju Šopenove leve ruke. Leva ruka kod Šopena je uglavnom pratnja predivnim melodijama koje je on poveravao desnoj ruci u gotovo svim svojim delima. Reklo bi se da je desna ruka, koja ima melodijsku liniju, ta koja organizuje agogiku celog dela. Upravo je suprotno. Najveći značaj u svim Šopenovim delima upravo ima leva ruka koja je esencijalna u organizaciji melodije desne ruke.

Svako treba da sam isproba organizaciju leve ruke i kako različite organizacije utiču na melodijski raspored desne ruke. Zanimljivo je da upravo pokret leve ruke u grupama od po dve note pruža najveću slobodu melodijskom pokretu desne ruke koja ima ulogu vodeće melodije u kompoziciji. Rigidnost pokreta u levoj ruci koja bi se nazvala metronomskom ritmičnošću potpuno bi ugrozila svaku slobodu pokreta desne ruke i svela melodiju na monotonu i potpuno neizražajnu.

Pokreti koji se mogu pronaći u pratnji leve ruke daju najrazličitije mogućnosti organizacije razloženih akorada i upravo ta organizacija će direktno uticati na melodijski raspored desne ruke u kojoj se nalazi melodija koja se čuje i po kojoj muzičko delo prepoznaje.

Ranije u tekstu je ukazano da je u odnosu na teorijska objašnjenja organizacije melodije, harmonije i ritma Artur Šnabel dao doprinos originalnom primenom opštih principa organizacije ovih elemenata na svom instrumentu – klaviru. U narednom primeru biće predstavljeno teorijsko objašnjenje fraze i Šnabelova organizacija njene interpretacije. Radi se o početnim taktovima *Sonate u C-duru*, KV. 545, Volfganga Amadeusa Mocarta.

U teoriji fraza je, kao i kod Šnabela, prikazana u okviru dva takta. U teoriji fraza je u okviru ta dva takta označena krešendom i dekrešendom. *Nota culminis* je „h” koja je prva nota drugog takta. Ova vrsta organizacije je potpuno primenljiva ako se fraza izvodi na svim drugim instrumentima osim klavira. Upravo u tome je doprinos Artura Šnabela, koji je na osnovama teorijske organizacije objasnio mogućnosti organizacije fraze na klaviru. U primeru od pet taktova ove Mocartove sonate, mogu se videti različiti vidove organizacije o kojima je bilo reči.

Fraza je i dalje ograničena na dva takta, kao u teoriji. Generalni krešendo i dekrešendo u okviru dva takta je i dalje primenljiv. Ono što se menja je organizacija pokreta nota. Prva nota, „c” je početna nota koja bi mogla biti i početak i kraj fraze. Stoga se prva nota može smatrati neutralnom. Svirajući je na klaviru, a s obzirom da je ona polovina, u trenutku kad smo je odsvirali, njena intonativna vrednost je počela da opada. Stoga je nota „c” kao polovina, suviše dugačka da bi mogla biti nastavljena, u melodijskom, intonativnom i dinamičkom smislu, drugim tonovima. Melodijski pokret može početi od sledeće note u taktu a to je četvrtina „e”. Tek od note „e” može početi melodijski tok u okviru kojeg se može napraviti krešendo do glavne *nota culminis* „h” i prirodno odsvirati u dinamici pijano poslednje dve šesnaestine. Odsviravši notu „h” najjače kao *notu culminis* do koje smo došli progresivno pojačavajući intenzitet zvuka dve prethodne četvrtine („e” i „g”) intenzitet note „h” će prirodno opadati s obzirom na to da je predstavljena četvrtinom sa tačkom. Dužina trajanja note „h” garantuje opadanje zvučnog intenziteta pa time i dinamike koja prirodno dovodi do diminuenda i logičnog sviranja dve poslednje šesnaestine u dinamici pijano ili pijanissimo, u zavisnosti od potrebe izvođača. U izvođačkom smislu *nota culminis* „h” može se posmatrati i kao poslednja nota jedne kratke melodijske linije te ona i ne mora biti svirana najjačim intenzitetom. Kulminacija u izvođenju ne mora uvek biti najjača po intenzitetu. Kulminacija može biti prikazana i u tihoj dinamici kao što je intenzitet pijana. Stoga nota „h” u istom primeru može biti i kraj fraze pa time svirana manjim intenzitetom zvuka no prethodne dve note, a poslednje dve šesnaestine svakako treba da budu svirane u najtišoj dinamici.

Ove opaske su individualne i zavise isključivo od odluke samoga izvođača i njegove potrebe za sopstvenim interpretativnim izrazom.

U petom taktu je pasaż u oba smera. Taj pasaż je primer sviranja niza nota u jednom smeru o kome je već bilo reči. Leva ruka u prva četiri takta je idenična pokretu leve ruke prikazanom u primeru Galupijeve sonate. Razložena akordska celina bi mogla biti organizovana od druge note u grupama od po dve ili četiri note. U svakom slučaju pokret je od druge note. Po mom mišljenju moguće je uspostaviti jasniju interpretativnu sliku ukoliko se uspostavi pokret od dve note od druge (kao što je u primeru označeno). Posmatranje pokreta u levoj ruci od druge note dovodi celu strukturu do pravilne **harmonске organizacije**. Harmonска organizacija je pravilno tretiranje glasova unutar jedne harmonске strukture bilo da je ona svirana akordski ili da su akordske celine razložene ili sa ponovljenim notama kao u levoj ruci Mocartove sonate. U ovom primeru prva nota u levoj ruci, s obzirom na to da je svirana tiho i da pokret počinje od druge note, ne konfrontira se sa prvom notom desne ruke koja označava početak melodije. Na taj način harmonска struktura je pravilno odsvirana jer se leva ruka zvučno ne suprotstavlja desnoj.

Analiza fuge iz *Preludijuma i fuge u D-duru* J. S. Baha iz prve sveske *Dobro temperovanog klavira* pokazaće različite interpretativne mogućnosti.

U interpretativnoj analizi fuge želim da prikazem pojavu melodijske organizacije čije sam postojanje ranije napomenuo. To je najmanja organizacija melodije koja se kreće oko jedne note. Upravo u temi ove fuge može se videti ova vrsta organizacije melodije gde se njen pokret kreće oko note „fis”. Svaki put kada se tema pojavi, vidi se identičan pokret oko jedne note. Nota će se menjati u zavisnosti od tonaliteta u kome se tema pojavljuje.

### Fugue 5, D Major

*Allegro moderato* ♩ = 80  
(Tovey: slower, in French overture style)

a 4.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system includes the annotation "POKRET OKO NOTE F#" below the bass staff. The second system has a "T" above the treble staff. The third system has "I", "II", and "III" above the treble staff. The fourth system has a "T" above the treble staff. The fifth system has a "10" below the bass staff. The sixth system has a "T" above the treble staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks.

1 Tema fuge je kratka ali se može uočiti da se sastoji iz jezgra teme koji čini osam brzih tridesetdvojk i završnog dela. Kraj je u diminuendu. Svaki put kada se tema pojavi, svira se na identičan način kao u prvoj pojavi.

U trećem taktu se javlja međustav koji traje jedan takt i vodi do treće pojave teme. On se sastoji iz dva dela i svaki od njih se završava u diminuendu. U naredna dva takta tema je u gornjem glasu. U taktu 6 i 7 pojavljuju se sekvence koje su sastavljene od tematskog materijala. Svaka se završava u diminuendu.

U dve sekvence koje se pojavljuju u 9 i 10 taktu, pojavljuju se silazne šesnaestine koje u melodijskom, organizacionom smislu imaju pokret od četvrte note. Ova vrsta organizacije je već objašnjena i koristi se da bi se izbegli akcenti na teškim dobama. U melodijskom smislu, može se videti da se melodija kreće oko određene note i time je logična organizacija koja počinje od note oko koje se kreće melodija. Na primer, u taktu 9, melodijsko kretanje je oko nota h, gis i e. Posmatrajući melodijski pokret od četvrte note, može se videti da se melodijska organizacija poklapa sa melodijskim kretanjem oko jedne note. Četvrta nota upravo počinje od note oko koje se melodija kreće.

U taktovima 17,18 i 19 uočavaju se tri silazne sekvence, gde se materijal sastavljen od silaznih šesnaestina koji je bio u desnoj ruci, sada nalazi u levoj i svira na potpuno identičan, već objašnjeni način.

Može se reći da se sekventni materijal sastoji od prvog dela tematskog materijala koji je predstavljen tridesetdvojkama i silaznih šesnaestina organizovanih od četvrte note. U ovoj fugi je zanimljivo da dolazi do 'ubrzanja' sekventnog materijala kao što je to slučaj u taktovima 22–24. Sekvence su predstavljene samo tematskim materijalom u tridesetdvojkama. U okviru tih taktova, uočavaju se dve sekvence na niže i odmah naredne tri sekvence na više.

Kraj fuge je isti kao i u svim drugim delima barokne literature. On je jednostavno matematički organizovan gde na osnovu sažimanja materijala dolazimo do prirodnog stvaranja ritenuta. Treba biti obazriv da spontani vid ritenuta ne dovede do nesrazmernog usporenja koje ne može biti uvek muzički opravdano.

### 3. *Metroritmička organizacija*

Osnova metroritmičke organizacije je odnos metra/pulsa i ritma. Puls se uspostavlja kao nepomerljiva veličina a ritam je veoma promenljiv, ali se mora organizovati u okviru nepomerljivosti pulsacije. Puls kao objektivni i ritam kao subjektivni elemenat u svom jedinstvu dovode do harmoničnosti interpretacije. Govoreći o slobodi ritma unutar perfektne pulsacije, moramo postaviti pravila ritmičke pomerljivosti kojima bi se organizovala sloboda ritmičkog pokreta. Slobodu ritma unutar perfektne pulsacije, uspostavlja se agogičkim pravlima. Jedna od mogućnosti uspostavljanja agogičkih pravila je postavljanje

- agogike na početku fraze
- agogike na kraju fraze
- agogike na početku i na kraju fraze sa ubrzanjem ritma ka sredini fraze.

Sigurno da ovo nisu jedini vidovi uspostavljanja pravila agogike na osnovu kojih se ostvaruje ritmička pomerljivost unutar perfektne uspostavljene pulsacije, ali je jedan od najčešće primenjivanih načina organizacije ritma koji se može pronaći u većini izvođenja.

Odnos ritma i metra je kod većine umetnika osnova interpretacije. Vreme koje ritmički uspostavljamo unutar pulsacije je jedina sloboda u interpretaciji kojom raspolažemo. Ritmička organizacija kao i odnos agogičke organizacije u levoj i desnoj ruci predstavljaju osnov složenog mehanizma uspostavljanja ravnoteže. Intuicija postoji samo u okviru jasno definisanih parametara ritmičke organizacije i odnosa dveju veličina – ritma i pulsa. Sloboda kao apsolut ne postoji i ona može biti izražena jedino putem poštovanja jasno definisanih odnosa. Sloboda može da postoji u prostoru eksperimentisanja sa dodavanjem i oduzimanjem vremena u okviru perfektne kontrolisanog parametra kakav je pulsacija. Zato govoreći o metroritmičkom odnosu može da se govori o filozofskom pojmu koji je uspostavljen u samoj organizaciji postojanja prirode. Trenutno ne bih produbljivao ovu temu iako smatram da je jedan od najvažnijih parametara interpretacije upravo odnos ritma i pulsa. U metroritmičkom odnosu najverovatne se krije lepota, maštovitost i filozofija nekih od najlepših interpretacija koje poznajemo.

#### Literatura

Božanić 2007: Z. Božanić, *Muzicka fraza*, Beograd: Clio.

Schnabel 1988: A. Schnabel, *My life and music*, New York: Dover Publications.

Wolff 1972: K. Wolff, *Schnabel's interpretation of piano music*, Toronto: George J. McLeod Limited.

Aleksandar Serdar

## ANALYSIS OF THE MUSICAL PHRASE IN INTERPRETATION

### *Summary*

This paper presents three possible ways of observing organization of the phrases: organization of melody, harmony and organization of rhythm as well as establishing their relationships. Starting from the attitudes of Arthur Schnabel and their interpretation in the study of Konrad Wolf (Wolff 1972), the paper analyzes the principles which represents the bases of the communication between the artists in the subject of the organization of the phrases in music. The example of interpretation of the Prelude and Fugue in D-Maj (first volume DTI) of Johan Sebastian Bach, it is being explained the relationship between harmonic and melodic components, in order to show that the melodic component is organized by rubato, while setting of the harmonic component must be dependent on the precise pulsation. The rhythm is treated as movable melodic component, while the pulsation is unmovable and represents an objective parameter in music. The goal of the analysis is to show that what is called "intuition in the organization of the phrase" as a practical matter can not exist, because it is subject to the canon which is the basis of professional communication.

**Keywords:** the interpretation, theory of the performance, music phrase, Artur Schnabel, Konrad Wolf.

## BEETHOVEN – SONATA OP. 110

**Apstrakt:** R.W. Emerson u eseju „Spiritualni zakoni” govori: „Ljudi koje odlikuje neki izvanredni uspjeh, u svojim najčasnijim trenucima, uvijek su ponavljali: „Ne našom zaslugom, ne našom zaslugom.”... Njihovi uspjesi leže u njihovom paralelizmu sa tokom misli, koji je u njima izgradio kanal bez prepreka; a čudesa kojima su bili tek vidljivi provodnici, našem oku izgledaju kao njihovi podvizi.” Na tu istinu me je upozorio moj prijatelj, bas-bariton A.R. Šutej riječima: „Vodovi su Beethovenovi, a energija je božanska.” Probijajući se kroz obmane vanjskog svijeta, u potrazi za mirom i iscjeljenjem, dolazimo do istine da obećanu zemlju možemo pronaći samo u sebi. Složenost Beethovenovog unutrašnjeg svijeta otkrivaju „Heiligenstadtski testament” (6. i 7. oktobra 1802.) i „Pismo besmrtnoj dragoj” (6. i 7. jula 1812.). 1812. Beethoven počinje naglo gubiti sluh, a od 1818. koristi konverzacione sveske. Sonata op.110 je komponovana 1820/21., a izdao ju je u avgustu 1822. Schlesinger u Parizu. Ona je duboko lična i ne nosi posvetu nijednoj osobi kao druge Beethovenove sonate. Povezuju je sa „Pismom besmrtnoj dragoj”, za koje se ne zna tačno kome je upućeno, ni da li je uopšte i odaslano. Biografi smatraju da je moglo biti upućeno samo Josephini Brunsvick ili Antoniji von Brentano, koje su bile udate. „Moj anđele, moje sve, moje Ja... - Može li naša ljubav postojati drugčije nego zahvaljujući žrtvovanju, zahvaljujući tome što ne zahtijeva sve... živjeti mogu ili samo potpuno s tobom ili uopšte ne živjeti... Koja čežnja sa suzama za tobom...” Ta neobična sonata, zaodjenuta jednostavnošću i osjećajem prolaznosti u početku, preko najdubljih sumnji i razočarenja, temom fuge u finalu odnosi pobjedu transformišući osjećanje mraka u triumf života. Riječi iz „Heiligenstadtskog testameta”: „Tako dugo mi je stran unutrašnji odjek istinske radosti. - O kad -o kad ću, o Gospode - moći opet da ga osjetim u hramu prirode i ljudi?”

**Ključne riječi:** Beethoven, sonata, klavirska muzika

Moj pokojni prijatelj bas-bariton Aleksandar Rudolf Šutej me je upozorio o našoj povezanosti s Univerzumom riječima: „Vodovi su Beethovenovi, a energija je božanska.” Potvrdu toga nalazim kod Ralf Walda Emersona u eseju „Spiritualni zakoni”: „Ljudi koje odlikuje neki izvanredan uspeh, u svojim najčasnijim trenucima, uvek su ponavljali: „Ne našom zaslugom, ne našom zaslugom.”... Njihovi uspjesi leže u njihovom paralelizmu sa tokom misli, koji je u njima izgradio kanal bez prepreka; a čudesa kojima su oni bili tek vidljivi sprovodnici, našem oku izgledaju kao njihovi podvizi.” (Emerson 2005: 95)

O tome govori i kompozitor Paul Hindemith: „Mada će proces muzičkog stvaralaštva, kao i tajanstveni izvor umetničkog rada uopšte, u svojim krajnjim visinama možda zauvek ostati nedostupan ljudskom poimanju, ipak se granica između svesnog i nesvesnog delanja može izvanredno visoko podići... Nije li potrebna ogromna mera svesnog vladanja materijalom i njegovom primenom, da bi se ono što srce diktira prenelo u tonove?... Cilj mora biti: toliko znati, da zanat više ne smeta, da se mišljenju i osećanju stvori slobodan, neometan izlazni put.” (Hindemith 1983: 25)

Čovjek i univerzum žive i pulsiraju u moru energije po kvantnoj fizici. Max Plank govori da prazan prostor vrvi od aktivnosti. Matrica energije predstavlja nacrt našeg materijalnog svijeta. Pulsacija čestica u Univerzumu stvara Polje nulte tačke. Univerzum je povezan sa našim uvjerenjima i namjerama. U kvantnom polju život postoji kao sveobuhvatna sadašnjost, a svaka ćelija nosi u sebi informacije cijelog univerzuma. Postoji samo Jedno.

Neki podaci iz života Beethovena kao i dijelovi dnevnika, pisama i konverzacionih svezaka će nam pomoći u razumijevanju ključnih momenata u oblikovanju karaktera, misli i njegovog stvaralaštva. Podizanje granice između svjesnog i nesvesnog je cilj ovog eseja. Kako bismo razumjeli Beethovena da nemamo iste korijene u sebi.

O očaranošću Beethovena muzikom svjedoči pismo upućeno Maximilianu Friderichu, izbornom knezu od Kölna (1783): „Muzika je od moje četvrte godine počela da biva jedna od mojih prvih preokupacija... Napunio sam evo tek jedanaest godina; a moja muza mi je od tada stalno šaptala u časovima žara: „Pokušaj jednom da napišeš na papir harmonije svoje duše!” Jedanaest godina - pomislih - kako da svom licu dam autorski izraz? a šta li će tek o tome da kažu umjetnici? Gotovo sam se bio uplašio. Ali moja muza je to htjela - osluškiavao sam i pisao.“ (Beethoven 1990: 287)

Otac Johann van Beethoven je bio njegov prvi učitelj. Pokušava od Beethovena da stvori „čudo od djeteta” zbog čega on postaje povučen i ozbiljan. Do 1782. godine je Beethovenovo obrazovanje u muzici nesistematično dok Christian Gottlieb Neefe, dvorski orguljaš, ne počinje da podučava Beethovena klaviru, orguljama i teoretskim predmetima na djelima J.S. Bacha: „Dobro temperovani klavir” i klavirskim djelima P.E. Bacha. Upoznaje se sa literaturom u biblioteci Nefea koja mu je bila na raspolaganju, proširujući znanje o umjetnosti i književnosti. Beethoven se gubi u nepreglednim prostorima mašte improvizujući na orguljama na zadate teme, a već u 12 godini postaje zamjenik Nefea na orguljama u Bonu s godišnjom platom od 150 forinti. Morao je da

svira violu u operskom orkestru, koja se danas nalazi u muzeju u Bonu. Pismo upućeno Christijanu Gottliebu Neefeu (1793.): „Hvala Vam za sve Vaše savjete koje ste mi često davali prilikom napredovanja u mojoj božanskoj umjetnosti. Ako jednom postanem veliki čovjek, znajte da ste i Vi učestvovali u tome;“ (Beethoven 1990: 288)

Prvi put boravi u Beču u proljeće 1787. zahvaljujući pomoći učitelja Neefea i grofa Waldsteina, gdje je upoznao Mozarta, a 2. ili 3. novembra 1792. odlazi u Beč gdje i ostaje. Tu je brzo stekao prijatelje i obožavaoce.

Pismo upućeno Josefu Wilhelemu Schadenu svjedoči o njegovoj ljubavi prema majci, Bonn, 15. mjeseca jeseni 1787. „Majci sam stigao na vrijeme, ali sam je zatekao sam u najbjeđenijim zdravstvenim okolnostima; imala je tuberkulozu i preminula je na kraju prije otprilike sedam nedelja, nakon što je pretrpjela mnoge jade i bolove. Meni je uvijek bila tako dobra majka, dostojna ljubavi, moja najbolja prijateljica; o! ko je bio srećniji od mene, dok sam još mogao izgovoriti slatko majčino ime, i dok ga je još neko imao čuti, a kome sada mogu da ga kažem! Nijemim slikama stvorenim u mojoj mašti koje joj tek nalikuju?“ (Beethoven 1990: 290)

Dobio je najbolje obrazovanje učeći kod Johanna Schenka, učenika dvorskog kapelnika Johanna Josepha Fuxa, od avgusta 1792. do maja 1793. godine, u tajnosti da se Haydn ne naljuti. Kod Haydna, koji ima već 60 godina, uči od 1793. do 1794. Njegov uticaj je prisutan u djelima Beethovena. Sa Johannom Georgom Albrechtbergerom, najboljim teoretičarom tog doba, uči kontrapunkt. Kod Antonia Salieria uči dramsku muziku. Kamernu muziku uči kod Emanuela Alosa Förstera.

Već 1796. godine Beethoven primjećuje da mu sluh slabi, a 1812. je počeo naglo gubiti sluh. Od 1818. Beethoven počinje da koristi konverzacione sveske. U pismu upućenom Mariji von Erdody, Heiligenstadt, 19. juna 1817. godine kaže: „Možete zamisliti, kako sve ovo mora djelovati na moj život! Stanje mog sluha se pogoršalo, i već izvjesno vrijeme nisam sposoban da se brinem za sebe i svoje potrebe, sad kad još..., a moje brige su još povećane zahvaljujući djetetu mog brata. Ovdje još uvijek nemam pravi stan; budući da mi je teško, da se brinem za samog sebe, obratim tako se čas ovome, čas onome, i svugdje sam ružno ostavljen i plijen sam bijednih ljudi.“ (Beethoven 1990: 52)

Nakon smrti svog brata Kaspara Antona Karla, 15. novembra 1815. godine, počinje spor oko starateljstva nad nećakom Karlom sa snahom Johannom. Presuda je donesena u korist Beethovena 9. januara 1816. Karlo odlazi u institut Cajetana Giannastasija del Rija. Strog odnos prema Karlu uticao je da on bježi majci krajem 1818. Karlo je dodjeljen Beethovenu 8. aprila 1820. godine, a pokušao je samoubistvo 30. juna 1826. Beethoven postaje svjestan da su njegovi naponi u odgoju bratića uzaludni.

Pismo upućeno Karlu u Baden, 29. avgusta 1824. godine: „Volite me, Najbolji, i ako Vam nanesem bol, onda to neće biti zato, jer sam želio da Vam nanesem bol, već da se pobrinem za Vaše dobro u budućnosti. - Sad ću opet završiti. - Grlim Te od srca, samo budi ljubazan, dobar, marljivi iskren, time si omeđio granice moje sreće.“ (Beethoven 1990: 101)

Beethoven, u potrazi za istinskom ljubavi i porodicom, rastrzan između čulne žudnje i potrebe da se posveti umjetnosti, u dnevniku 1817. piše: „Čulni užitak bez jedinstva duše jeste i ostaje životinjski. Nakon ovakvog užitka nema ni traga nekom plemenitom osjećanju, naprotiv kajanju.“ (Beethoven 1990: 250), a iz istog Baden, 27. jula 1818. godine: „Samo ljubav - da, samo ona ti može dati srećniji život. - O Bože, dopusti da konačno nađem onu, koja će me učvrstiti u vrlini, kojoj će biti dopušteno da bude moja.“ (Beethoven 1990: 253)

Majstora najbolje predstavljaju riječi „Heiligenstadtskog testamenta“ napisanog 6. i 7. oktobra 1802. godine: „O vi ljudi, koji me smatrate neprijateljski raspoloženim, jogunastim i mizantropom, kakvu mi samo nepravdu činite, vi ne znate tajni uzrok onoga što vam tako izgleda. Moje srce i moj razum su od djetinjstva postojali za nježne osjećaje dobre volje, čak su bili spremni i na izvršavanje velikih djela, to je uvijek bio moj zadatak... a ipak još nisam mogao reći ljudima: Govorite glasnije, vičite, jer ja sam gluv;... - Samo ona, umjetnost, ona me je zadržala, ah činilo mi se nemogućim da napustim svijet prije nego što ne stvorim sve ono za šta se osjećam sposobnim... - Strpljenje - tako se to zove, njega sam morao izabrati za svog vodiča; imam ga... O ljudi, kad budete jednom ovo čitali, pomislite da ste mi učinili nepravdu... prenesite svojoj djeci vrlinu, ona ih jedino može usrećiti, ne novac, govorim iz iskustva; ona je bila ta koja me je uzdigla čak i u nevolji, njoj zahvaljujem pored svoje umjetnosti, što svoj život nisam okončao samoubistvom.“ (Beethoven 1990: 130 - 131)

Beethovenova sonata op. 110, pripada njegovim posljednjim sonatama iz ciklusa od 32 sonate. Pišući opuse 109, 110 i 111, koje su njegov testament, radi na Missi solemnis i Devetoj simfoniji. Muzika se izliva bez napora i bez posebnog traženja izraza, uz svo umijeće stečeno komponovanjem za orkestar i kamernu sastavu. Po svojoj prirodi je ona već s one strane zida, a transcencija je u slušanju.

U „Doktoru Faustusu“ Thomas Mann govori: „I tu je govornik ocrtao Beethovenovo stanje oko godine 1820, kada je njegov sluh, koji je nezadržljivo slabio, već tonuo u sve veću pustoš i već se bilo ispostavilo da on ubuduće neće više biti u stanju da rukovodi izvodenjem svojih vlastitih djela. On (Krečmer) nam je pričao kako su se tada sve više širile glasine da je veliki majstor gotov i da je napisao što je napisao, njegove produktivne snage su iscrpljene i on se, eto, budući za veća djela nesposoban, bavi kao i stari Haydn samo još zapisivanjem škotskih pjesama, - a sve, naime, zato što već nekoliko posljednjih godina na tržište nije dolazilo nijedno značajnije djelo koje bi nosilo njegovo ime. Međutim, u kasnu jesen, vrativši se u Beč iz Medlinga, gde je bio proveo ljeto, seo je majstor i u jednom potezu, ne digavši tako reći ni jedan jedini put pogled sa notne hartije, napisao one tri kompozicije za pianoforte, poslavši obavest o tome i svom pokrovitelju grofu Brunsviku, da bi ga umirio u



pogledu stanja svog duha.” (Man 1980: 75) „Schottische Lieder” za sopran, mecosopran, tenor, bariton, violinu, violončelo i klavir nose oznaku op.108.

„Betoven opisuje svoju Sonatu u A duru op. 101 kao sonatu „za hemerklavir“, kao i op. 106 i op. 110, ali se po tradiciji ova odrednica koristi samo za op. 106.“ (Abraham 2004: 88) Thomas Broadwood putujući Evropom 1817. godine posjetio je Beethovena u Beču. Šalje mu klavir 1818. godine sa preko 6 oktava koji se danas nalazi u Nacionalnom muzeju Mađarske u Budimpešti. Beethoven je do kraja života sačuvao taj instrument, a poslije njega je bio u vlasništvu Franza Liszta. Colin Batt je renovirao Beethovenov Broadwood klavir koji se razlikuje od savremenog klavira po zvuku, težini dodira i krhkosti.

Sonata op. 110 komponovana je 1820-1821. godine, a Schlesinger je izdao u Parizu avgusta 1822. godine. Ona je duboko lična i ne nosi posvetu nijednoj osobi kao druge Beethovenove sonate. Tišina sve više okružuje Beethovena. U daljoj analizi djela fokusiraću se na najznačajnije dijelove sonate i analizom tonskih sklopova potcertati ono manje poznato u našoj sredini.

Počinje kao koral, mirno i raspjevano i posve je različita svega drugog što je napisao. Sastavljena je od više tema, ali sa malo novog muzičkog materijala. Prva četiri takta su napisana četvoroglasno, nalikujući gudačkom kvartetu. Tonalitet As-dur koristi još u sonati op. 26. Poslije korone i trilera počinje jednoglasna melodija sa jednostavnom pratnjom. Drugu polovinu prve teme je posudio iz Larga, drugog stava Haydnove simfonije broj 88 u G duru. (Woodstra et al 2005: 113)

J.Haydn (1732-1809) Simfonija br. 88 G dur Hob I:88, Largo



L.van Beethoven (1770-1827): Sonata br.31 As dur op.110, Moderato cantabile. Molto esp.



Beethoven je bolestan u vrijeme dok je pisao ovu sonatu. Oproštajno raspoloženje prvog stavka (Moderato cantabile, molto espressivo) prožeto je osjećajem prolaznosti i prihvatanja. Rađanje, Život i Smrt su dio Puta. Poslije odsijeka prve teme slijedi figuracija u tridesetdruginama koja nalikuje arabeski na koje Beethoven stavlja oznaku kratko na svaku petu notu. Sljedeća tema je veoma izražajna i počinje u taktu 20. U drugoj temi bas karakteriše silazno kretanje, dok je melodija u sopranu uzlazna u svom kretanju. Razvojni dio je u f-molu, kome prethode dva takta uvoda, ne remeteći mir i spokojno raspoloženje stava. Pratinja u lijevoj ruci je napisana u šesnaestinama sa jasno označenom dinamikom. Repriza kombinuje prvu temu sa tridesetdruginama u pratnji. Druga tema je u Des-duru, na subdominanti. Enharmonska modulacija (As u Gis, Des u Cis) vodi u E dur. Slijedi povratak u osnovni tonalitet As dur. U posljednja tri takta code nagovještana je tema fuge.

„Pismo Besmrtnoj Dragoj“ i „Heiligenstadtski testament“ su najznačajniji dokumenti o Beethovenovom unutrašnjem životu. „Pismo Besmrtnoj dragoj“ je pronađeno u Beethovenovoj zaostavštini poslije njegove smrti. „Danas se, nakon mnogo polemika i analiza, sa sigurnošću zna da je ono napisano 6. i 7. jula (što se vidi iz pisma) 1812. godine. Nakon mnogih analiza došli su Beethovenovi biografi do toga da postoje samo dvije osobe kojima je ono moglo biti upućeno, Josefini Brunsvick ili Antoniji von Brentano. Obje su bile udate žene...“ (Beethoven 1990: 5) Pismo je datirano 1801. godine, ali je vjerovatno pisano 1812. Ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je op. 110 posvećena Besmrtnoj Dragoj. U pismu koje je upućeno prijatelju Antonu Schindleru (1822) Beethoven govori: „Posveta na dvije sonate u as i c-molu je za gospođu Brentano, rođenu plemkinju von Birkenstock. Riesu - ništa.“ (Beethoven 1990: 205)

Navodim dijelove „Pisma Besmrtnoj Dragoj.“

6. jula, ujutro

(6-7. jula 1801. (?), vjerovatno 1812)

„Moj anđele, moje sve, moje Ja... - Može li naša ljubav postojati drugčije nego zahvaljujući žrtvovanju, zahvaljujući tome što ne zahtijeva sve, Možeš li ti promijeniti to što nisi u potpunosti moja, i što ja nisam sasvim tvoj - Ah Bože pogledaj divnu prirodu i umiri svoju dušu zbog onoga što se mora - ljubav traži sve i to s punim pravom, tako je *meni s tobom, tebi sa mnom...* ni danas ti ne mogu iznijeti svoje misli o životu koje su me pratile ovih nekoliko dana - kad bi naša srca uvijek bila tik jedno uz drugo, zacijelo ne bih imao misli slične ovima, grudi su mi pune onog što ti želim reći - Ah - ima trenutaka, kad mislim da jezik ne znači ništa - razvedri se - ostani moja jedina vjerna draga, moje sve, kao ja tebi ono ostalo ti moraju poslati bogovi, ono što za nas mora i treba da bude. -

tvoj odani  
Ludwig.

Uveče ponedjeljak 6. -og jula -

Ti patiš ti moja mila dušo... - Ah, tamo gdje sam ja, ti si sa mnom i tebi govorim učini da mogu živjeti sa tobom, kakav život!!!! tako!!!! bez tebe - Praćen tu i tamo dobrotom ljudi, koju mislim - isto tako malo hoću da zaslužim, kao što je i zaslužujem - Poniznost čovjeka prema čovjeku - me boli - i kad posmatram sebe u sklopu univerzuma, šta sam ja a šta je taj - kojeg nazivamo najvećim - a ipak - opet je u tome ono božansko u čovjeku - plačem kad pomislim da ćeš prvu vijest od mene dobiti vjerovatno tek u subotu... - Ah Bože - tako blizu! tako daleko! nije li naša ljubav prava nebeska građevina - a i tako postojana kao nebeska tvrđava.

Dobro jutro 7.-og jula –

već u krevetu se roje misli o tebi moja Besmrtna Draga, tu i tamo vesele, onda opet tužne, iščekujući, od sudbine, da li će nas uslišiti - živjeti mogu ili samo potpuno s tobom ili uopšte ne živjeti; riješio sam da lutam dalekim prostranstvima sve dotle, dok ti ne budem mogao poletjeti u naručje, i dok ne budem mogao reći da sam kraj tebe našao dom, dok ne budem mogao poslati svoju dušu okruženu tobom u carstvo duhova - a to na žalost mora biti - ti ćeš se sabrati utoliko više, jer poznaješ moju odanost prema sebi; nikada nijedna druga ne može imati moje srce, nikada - nikada - O Bože zašto se moramo odvojiti od onoga što toliko volimo a ipak je moj život u V. takav kakav je sad kukavan život - Tvoja ljubav me čini najsrećnijim i istovremeno najnesrećnijim čovjekom... - Koja čežnja sa suzama za tobom - tobom - tobom - moj živote - moje sve - zbogom ostaj - o voli me i dalje - nemoj nikada pogrešno shvatiti najvjernije srce svog dragog

L.

vječno tvoj  
vječno svoj  
vječno nam“ (Beethoven 1990: 17 - 19)

Drugi stav u f-molu, Allegro molto, započinje u sretnom raspoloženju. Napisan je kao skercio karakterističan po Beethovenovom humoru. Njegova izražajnost se ogleda u dinamičkim kontrastima, ritardandima i sforzatura. Materijal za skercio je uzet iz dvije njemačke narodne pjesmice „Das Liebe Kätzchen“ i „Ich bin lüdrelich“. (Schiff 2007)

„Das Liebe Kätzchen“



Un sa Kätz had Ka-z'In g'habtdrai und sex si nai - ni van's\_\_\_ häd a - Aue-gerl af - däs is schen das mai - ni

L. van Beethoven (1770-1827) Sonata No.31 As-dur op.110, Allegro molto

„Ich bin lüdrelich“

Ich bin lü - der - lich, du bist lü - der - lich, Wir sind al - le lü - der - lich\_\_

L. van Beethoven (1770-1827) Sonata No.31 As-dur op.110, Allegro molto

U triju je gornji glas u silaznom kretanju, a donji u uzlaznom, što mu daje komični karakter. Ka kraju Beethoven mijenja raspoloženje i karakter stavka. Beethoven ispisuje ponavljanje u drugoj polovini skerca. Završni akord skerca je u F-duru sa pedalom i širenjem, poco rit., koji ima funkciju dominante za Adagio ma non troppo koji slijedi.

Treći stav je protuteža prvom i drugom stavu, kao u op. 109. Adagio ma non troppo je zadao Beethovenu dosta nevolje što je vidljivo je iz manuskripta gdje uočavamo iskrižane stranice. Znamo da je to veoma težak period za Beethovena jer je bio veoma bolestan i privatno imao mnogo nevolja sa bratićem Karlom.

Ovaj stav ima veoma neuobičajnu formu i napisan sa una corda pedalom. Beethoven razloženim akordom u četvrtom taktu uvodi rečitativ. Na tonu A se mijenjaju prsti 4 u 3 oživljavajući tehniku sviranja kao kod klavikorda. Priprema najpotresniji trenutak sonate, Arioso dolente u as-molu (registar orgulja “voce umana”). Oplakivanje, jecaji, bol, patnja... Tema Ariosa počiva na ariji iz „Johanes - Pasion“ „Es ist vollbracht“ (Svrši se. Jovan 19:30) za alt. (Schiff 2007) To je momenat kad duša napušta tijelo Isusa.

Iz pisma najvojvodi Rudolphu vidimo da Beethoven proučava djela majstora Händela i J.S. Bacha, što svjedoči o ogromnoj energiji, strasti i samodisciplini. U pismu upućenom nadvojvodi Rudolphu, Mödling, 29. jula 1819. godine kaže: „Vaše Carsko Visočanstvo!... - Bio sam u Beču da bih u biblioteci V. C. V. potražio ono što bi mi bilo najprikladnije. Glavna namjera mi je bila brzi susret (i sa boljim umjetničkim udruženjem, ali pri čemu praktične namjere mogu činiti izuzetke) za što nam naši stari dvostruko služe, najčešće zbog realne umjetničke vrijednosti (Među njima genijalnost su imali ipak samo njemački Händel i Seb. Bach). Sama sloboda, napredovanje u umjetničkom svijetu, i jeste cilj svakom velikom stvaranju, a ako mi noviji još nismo stigli do one čvrstine kao naši preci, onda se ipak ponešto proširila ugladenost naših običaja.“ (Beethoven 1990: 309) F. Busoni u djelu „Nacrt za jednu novu estetiku muzike“ govori: „Uz Betovena, najbliži „Pra-muzici“ je Bah.“ (Busoni 2014: 15)

*Viola da Gamba*



Iz dnevnika, 1817. godine Beethoven poručuje: „Mir i sloboda su najveća dobra.“ (Beethoven 1990: 251) Šta drugo i tražiti od Univerzuma? Beethoven je bio veoma bolestan u vrijeme pisanja sonate. Kraj Ariosa u unisono oktave. Andras Schiff sugerije riječi „Es ist vollbracht“ (Svrši se. Jovan 19:30). Da li je smrt kraj? Patnja iz Ariosa dolente u as-molu vodi u prvu fugu. Prisustni su tonovi početne četvorotaktne fraze prvog stava sonate u temi fuge (As-Des, B-Es, C-F). Prihvatanje i stremljenje naprijed je drugi odgovor na Beethovenovo filozofsko pitanje. Tema fuge je metafora na Missu solemnis („dona nobis pacem“, „daj nam mir“). (Schiff 2007) Traženje mira, spokoja i iscjeljenja. Prihvatanje kao odgovor na beskrajnu tugu. Radost kao smisao življenja. Nošenje tereta kao izraz duše u njenom napredovanju. Fuga se zaustavlja na dominantni prije kulminacije. Slijedi Arioso (Perdendo le forze, dolente) u g-molu još bolniji, na kraju kojeg akord G-dura odbrojava deset puta u crescendo. „Es ist vollbracht“ (Svrši se. Jovan 19:30). Da li to sat odbrojava ili srce uznemireno kuca? Oni nas vode u fugu (L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente). Potraga za smislom i skladom, a ne nadmetanje sa vremenom i smrću. U suštini čovjekovog stvaralaštva je nadilaženje samoga sebe. Onaj koji zna ne govori. Zanimemio je preskočivši „zid“. Ostajemo nemoćni u opisivanju tajne stvaranja i neka ostane tako. Razloženim trozvukom As-dura u silaznom i uzlaznom kretanju, muzika izražava radost, strast za stvaranjem i trijumf života. Beethoven, koga Thomas Mann u „Doktoru Faustusu“ naziva „samotni knez carstva duhova“, obraća nam se iz dimenzije koja nadilazi prostor i vrijeme približavajući nas našem istinskom sebstvu.

O fugi Glen Guld govori: „Fuga izaziva iskonsku znatiželju, znatiželju koja se sastoji u pokušaju da se u odnosima potvrđivanja i odgovora, izazova i replika, poziva i odjeka otkrije tajna onih nepokretnih i pustih mesta koja određuju čovekovu sudbinu, ali koja prethode svakom sjećanju stvaralačke mašte.“ (Gerten 2005: 69)

Ta neobična sonata, zaodjenuta jednostavnošću i osjećajem prolaznosti u početku, preko najdubljih sumnji i razočarenja, temom fuge u finalu odnosi pobjedu transformišući osjećanje mraka u triumf života posljednjim arpeđom u As-duru.

Riječi iz Heiligenstadtskog testamenta prizivaju radost i vedrinu: „- O providenje - daj mi bar jedan jedini dan čiste radosti! - Tako dugo mi je stran unutrašnji odjek istinske radosti. - O kad - o kad ću, o Gospode - moći opet da ga osjetim u hramu prirode i ljudi? – Nikad?ne! - o to bi bilo suviše okrutno.“ (Beethoven 1990: 132), a to potvrđuje pismo Mariji von Erdödy, Beč, 19 okt.1815. godine: „Mi Konačni sa beskonačnim duhom rođeni smo samo za patnju i radost, a skoro da bi se moglo reći, da oni Izuzetni stižu preko patnje u radosti.“ (Beethoven 1990: 49)“

U prvom dijelu rada, koristeći istorijsko-umjetnički postupak, povezao sam Beethovenovo sazrijevanje, formiranje karaktera i misli sa njegovim djelovanjem kao umjetnika. Savremena estetika muzike smatra da poznavanje činjenica o nastanku djela kao i podaci o životu kompozitora ne doprinose razumijevanju djela. Glen Gould ističe: „Vrednovanje umjetničkog dela na osnovu informacija kojima raspolazemo o njemu je najpogrešnija metoda estetske procjene.“ (Gerten 2005: 81), a „... cilj umjetnosti je da tokom čitavog života postepeno stvara stanje zadivljenosti i vedrine.“ (Gerten 2005: 39)

Djelo se stvara u trenutku izvođenja. Razvija se u sebi. Nemoguće je utvrditi korijene nastanka jer su oni nedokučivi. Muzika je nematerijalna, rođena u slobodi i ne treba da robuje nametnutim konceptima. U svojoj srži

je transcendentna i transcendentalna. Leži jedino u tonskim sklopovima koji su praćeni duhovnom pozadinom. Riječi Josefa Hofmanna to potvrđuju: „Smatram, da se u svakom talentovanom kompozitoru (a da i ne govorimo o geniju) u trenucima stvaralačke groznice rađaju misli, ideje i zamisli koje su u celosti nalaze van granica njegove svesne volje i kontrole... Ali ako svesna volja kompozitora igra neznatnu ulogu ili čak uopšte i ne učestvuje u stvaranju dela, onda iz toga, očigledno, sledi da on nije apsolutan autoritet u odnosu na „jedino pravilnu” interpretaciju datog djela... Zato mi se čini da je mnogo važnije odati dužno poštovanje samom delu, nego se ropski pridržavati autorove koncepcije.” (Hofman1986: 6)

Tu čudesnu umjetnost upijamo našim sebstvom u trenucima njenog zvučanja. „Organ kojim se lijepo prima nije osjećaj, nego *fantazija*, kao djelatnost čistog zrijenja... Iz fantazije umjetnika uzdiže se tonsko djelo za fantaziju slušaoca. Naravno, fantazija u odnosu prema lijepom nije naprosto *zrijenje*, nego *zrijenje sa razumom*, tj. predstavljanje i suđenje, suđenje, naravno, takvom brzinom da nam pojedini momenti uopće ne dolaze svijesti, a nastaje obmana da se sve događa *neposredno*, dok u stvari zavisi od mnogostruko oposredovanih procesa.“ (Hanslik 1977: 43 - 44)

Ivan Focht u uvodu „Savremene estetike muzike“ kaže: „U unutarnjem *sluhu* naslućuje se *duh* muzike.“ (Focht 1980: 11) „Čim estetika muzike uzme da analizira svoj predmet, ona ga raspršava... U muzici nema priče, pa zato priče nema ni o njoj. Priče se mogu odnositi jedino na same muzičare kao ljude, ali njima ništa ne saznajemo o samoj muzici.“ (Focht 1980: 14) „Pitanje „Šta je muzika?“ - bilo je i ostalo filozofsko.“ (Focht 1980: 18)

Završicu riječima F. Buzoni iz „Nacrta za jednu novu estetiku muzike“: „Romantičnog revolucionara Betovena ispunjavala je takva čežnja za oslobođenjem, da se vinuo za jedan mali korak ka vraćanju muzike njenoj uzvišenoj prirodi; za mali korak u okviru velikog zadatka, no veliki korak na vlastitom putu.“ (Buzoni 2014: 14)

Na vječno pitanje: „Gdje je moja voljena zemlja?” dolazimo do istine da obećanu zemlju možemo pronaći samo u sebi. Beethoven piše nepoznatoj mladoj djevojci Emiliji M. u H., Teplitz, 17. jula 1812. godine: „Putuj dalje, nemoj samo učiti umjetnost, trudi se da prodeš u njenu dušu; ona to zaslužuje. Jer samo umjetnost i nauka uzdižu čovjeka do božanstva... Istinski umjetnik nema ponosa; on nažalost vidi da umjetnost nema granica, on nejasno osjeća koliko je udaljen od cilja, i mada mu se drugi možda dive, on tuguje što još nije došao tamo kamo ga vodi njegov genij kao neko daleko sunce.“ (Beethoven 1990: 91)

## Literatura

- Emerson 2005: R. V. Emerson, *Spiritualni zakoni: izabrani eseji*, Zrenjanin: S. Nikolić.  
Hindemith 1983: P. Hindemith, *Tehnika tonskog sloga*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.  
Beethoven 1990: L. van Beethoven, *Pismo Besmrtnoj Dragoj*, Banja Luka: Novi glas.  
Man 1980: T. Man, *Doktor Faustus*, Novi Sad: Matica srpska.  
Abraham 2004: Dž. Abraham, *Oksfordska istorija muzike III*, Beograd: Clio.  
Woodstra et al 2005: Ch. Woodstra et al, *All Music Guide to Classical Music*, San Francisco: Backbeat Books.  
Schiff 2007: DVD MMF 003, *A. Schiff at the Royal Academy of Music, London*: Masterclass Media Foundation 2007.  
Buzoni 2014: F. Buzoni, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, Beograd: D. Ilić.  
Gerten 2005: *Svestrani Glen Guld, priredila Gilen Gerten*, Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.  
Focht 1980: I. Focht, *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit.  
Hofman1986: J. Hofman, *Sviranje na klaviru*, Knjaževac: IO „Nota“.  
Hanslik 1977: E. Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Milorad Jovanović

## BEETHOVEN – SONATA OP. 110

### Summary

R.W. Emerson in his essay „*Spiritual Laws*“ says: „Men of an extraordinary success, in their honest moments, have always sung, ‘Not unto us, not unto us.’... Their success lay in their parallelism to the course of thought, which found in them an unobstructed channel; and the wonders of which they were the visible conductors seemed to the eye their deed.” A great friend of mine, bas-baritone A.R. Šutej, would often remind me on a true value of statement from above by saying: „The channeling is Beethoven’s but the energy is God given.” Struggling with the delusions of the outside world, in pursuing inner peace and calmness, we come to terms that one can find The Promised land only within oneself. The complexity of Beethoven’s inner world can be understood by reading the „Heiligenstadt Testament” (October 6/7 1802) and „The Immortal Beloved” (July 6/7 1812). In 1812, Beethoven showed the first signals of ear loss and in 1818 started using notebooks for his conversations. Sonata op. 110 was composed in 1820/21 and published in 1822 in Paris by Schlesinger. It is highly personal and was

not dedicated to any person unlike the other Beethoven sonatas. Sonata has been closely linked to the letter „The Immortal Beloved“ who’s identity is unknown and we are yet not certain if it has ever been sent. Biographers believe that the sonata could be addressed to either Josephine Brunsvick or Antonia von Brentano, both married women at that time, because of the following words from „The Immortal Beloved“: „MY ANGEL! MY ALL! MY SECOND SELF!... --can our love exist without sacrifices, and by refraining from desiring all things?... what longings for you, what tears for you!” This highly unusual sonata, characterised by its simplicity and feeling that it will be shortlived, through deepest suspicious doubts of failing, with its Fugue transforms into a victorious triumphant finale. Words from the „Heiligenstadt Testament“: „How long have I been estranged from the glad echo of true joy! When! O my God! when shall I again feel it in the temple of Nature and of man?”

**Key words:** Beethoven, Sonata, Piano Music

## САДРЖАЈ

<b>ПРЕДГОВОР</b> .....	<b>5</b>
ZORAN BOŽANIĆ	
<b>МОГУЋНОСТИ UNAPREĐENJA NASTAVE NA PREDMETU VOKALNI KONTRAPUNKT U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI</b> .....	<b>7</b>
МИЛИЦА СТОЈАДИНОВИЋ	
<b>ПУЧИНИЈЕВЕ ХЕРОИНЕ КАО ГЛАВНО ОБЕЛЕЖЈЕ ЊЕГОВОГ СТВАРАЛАШТВА</b> .....	<b>12</b>
GORDANA MANOJLOVIĆ-KOVAČEVIĆ	
<b>АРИЈЕ ЈУЛИЈЕ ИЗ ОПЕРА <i>KAPULETI I MONTEKI</i> VINČENCA BELINIЈА I <i>ROMEO I JULIЈA</i> ŠARLA GUNOA</b> .....	<b>16</b>
DUBRAVKA STOŠIĆ	
<b>КРИТИЧКО МИШЉЕНЈЕ О УТИЦАЈУ КЊИЖЕВНОСТИ НА INSTRUMENTALNE КОМПОЗИЦИЈЕ PROGRAMSKOG КАРАКТЕРА U ROMANTIZMU</b> .....	<b>23</b>
СЊЕЖАНА ЂУКИЋ-ЧАМУР	
<b>ИНТЕРАКЦИЈА ИНСТРУМЕНТАЛНЕ „ПРАТЊЕ“, МЕЛОДИЈЕ И ТЕКСТА У СОЛО ПЈЕСМИ</b> .....	<b>26</b>
ВАЛЕНТИНА ДУТИНА	
<b>АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗ МУЗИЧКОГ ДЈЕЛА КРОЗ ПРИЗМУ И ИНТЕРАКЦИЈУ РАЗЛИЧИТИХ МУЗИЧКИХ ДИНАМИКА</b> .....	<b>37</b>
ДУШАН БРАК	
<b>ЗНАЧАЈ КАНОНА У НАСТАВИ СОЛФЕЂА У ВИСОКОШКОЛСКИМ МУЗИЧКИМ УСТАНОВАМА</b> .....	<b>54</b>
БИЉАНА ПАВЛОВИЋ ДРАГАНА ЦИЦОВИЋ САРАЈЛИЋ	
<b>УСЛОВИ ОРГАНИЗАЦИЈЕ НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ</b> .....	<b>64</b>
СОЊА МАРИНКОВИЋ	
<b>МЕТОДСКЕ ПОСТАВКЕ НОВИХ УЏБЕНИКА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ГИМНАЗИЈАМА</b> .....	<b>73</b>
ДРАГАНА СТЕВАНОВИЋ	
<b>ПРИМЕНА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ И ОРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ДИНАРСКИХ СРБА У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ</b> .....	<b>79</b>
БИЉАНА МАНДИЋ	
<b>НАСТАВА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ: ИЗМЕЂУ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ</b> .....	<b>98</b>
ОЗРЕНКА БЕЛОБРК БАБИЋ ЖЕЛИМИР ДРАГИЋ	
<b>КАКО УЧЕНИЦИ ДОЖИВЉАВАЈУ И ВРЕДНУЈУ НАСТАВУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ?</b> .....	<b>102</b>
АЛЕКСАНДРА МИЈАНОВИЋ	
<b>БИБЛИОТЕКА КАО МЈЕСТО ПОДРШКЕ И РАЗВОЈА ОБРАЗОВНО-УМЈЕТНИЧКОГ И НАУЧНО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА</b> .....	<b>112</b>

SLAVICA BRKIĆ  
LIDIJA VLADIĆ-MANDARIĆ

<b>AKUSTIKA GLAZBE .....</b>	<b>117</b>
DARKO KOVAČEVIĆ	
<b>SOME ASPECTS OF MUSICAL ANALYSIS TERMINOLOGY IN ENGLISH AND SERBIAN .....</b>	<b>130</b>
BILJANA ŠTAKA	
<b>PRIMJENA INFORMACIONIH TEHNOLOGIJA I MULTIMEDIJE U PRIPREMI I REALIZACIJI NASTAVE MUZIČKIH OBLIKA U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI.....</b>	<b>140</b>
BRANISLAV OSTOJIC	
<b>POVIJEST ZBORNOG PJEVANJA U ISTRI DO 1945. GODINE.....</b>	<b>149</b>
СОФИЈА ВУЧИЋЕВИЋ	
<b>ИСТРАЖИВАЊЕ МУЗИЧКО-ФОКЛОРНЕ ГРАЂЕ НА ПОДРУЧЈУ ОПШТИНЕ ПАЛЕ.....</b>	<b>157</b>
ПЕЂА ХАРТ	
<b>УТИЦАЈ РАЗЛИЧИТИХ МУЗИЧКИХ ТРАДИЦИЈА НА ДУХОВНО СТВАРАЛАШТВО МАРКА ТАЈЧЕВИЋА.....</b>	<b>166</b>
Вања Даниловић	
<b>АНАЛИТИЧКО САГЛЕДАВАЊЕ КОМПОЗИЦИОНО - ТЕХНИЧКИХ ПОСТУПАКА У ДЈЕЛИМА ДРАЖАНА КОСОРИЋА .....</b>	<b>180</b>
ИВАНА ЦЕРОВИЋ	
<b>ПРИКАЗ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА ВОЈИНА КОМАДИНЕ У СТРУКТУРИ <i>ОПЕЛА ЈАСЕНОВАЧКОГ</i>.....</b>	<b>188</b>
Зоран Комадина	
<b>ТРАНСПОЗИЦИЈА ФОКЛОРА У РЕФРЕНИМА ЗА КЛАВИР ВОЈИНА КОМАДИНЕ.....</b>	<b>197</b>
Михаил Шарабарин	
<b>ПРЕТВОРЕНИЕ МЕЛОДИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.....</b>	<b>210</b>
ЉУБО ШКИЉЕВИЋ	
<b>ПРЕЛАЗАК СА КЛАВИРСКЕ НА ДУГМЕТАРСКУ ХАРМОНИКУ У ОКВИРУ АКАДЕМСКОГ НИВОА ОБРАЗОВАЊА .....</b>	<b>216</b>
Анђелка Ковач	
<b>САВРЕМЕНЕ ПОЧЕТНЕ ШКОЛЕ КЛАВИРА У МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКОЈ ПРАКСИ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ .....</b>	<b>223</b>
ALEKSANDAR SERDAR	
<b>ANALIZA FRAZIRANJA U INTERPRETACIJI .....</b>	<b>230</b>
MILORAD JOVANOVIĆ	
<b>БЕЕТНОВЕН – СОНАТА ОП. 110.....</b>	<b>239</b>







**ISBN 978-99955-634-6-2**



9789995563462