

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakultet muzičke umetnosti

Katedra za kompoziciju

Nina Perović

Teorijska studija o doktorskom umjetničkom  
projektu *Ritus*

Mentor: Srđan Hofman, red. prof.

Beograd, 2015.



## Sadržaj

1. UVOD .....	5
1.1. Razlozi „obraćanja” folklornoj materiji .....	6
1.2. Odabir vokalno-instrumentalnog ansambla „Ritusa” .....	7
1.3. Muzički elementi folkornog porijekla u kompozicionim postupcima muzike XX vijeka koji su poslužili kao uzor .....	9
1.4. Pokretački impuls i opšta usmjerenja pri komponovanju djela .....	11
2. KOMPOZICIONI PROCES I NAČINI RADA SA FOLKLORNIM MATERIJALOM.....	13
2.1. Prva faza.....	13
2.2. Druga faza.....	14
2.3. Treća faza.....	51
3. TEMATSKA OSNOVA <i>RITUSA</i> .....	57
3.1. Uspavanka .....	57
3.2. Cucalica.....	58
3.3. Klanjalica.....	59
3.4. Kolo.....	60
4. MUZIČKO FORMALNA ANALIZA .....	63
4.1. <i>Uspavanka</i> .....	63
4.2. <i>Cucalica</i> .....	67
4.3. <i>Klanjalica</i> .....	73
4.4. <i>Kolo</i> .....	78
5. ZAKLJUČAK.....	85
Literatura .....	86



## 1. UVOD

Doktorski umjetnički projekat pod nazivom *Ritus* predstavlja ciklus obrednih pjesama za ženski hor, kamerni orkestar *a uno*, klavir i udaraljke. Kompozicija je bazirana na različitim vidovima korišćenja elemenata muzičkog folkloru sa područja Balkana predstavljenih u četiri stava: *Uspavanka*, *Cucalica*, *Klanjalica* i *Kolo*.

Narodnom tradicijom utvrđene postupke, koji potiču iz najstarijih folklornih slojeva, težila sam podrediti ličnoj kompoziciono-tehničkoj proceduri u potrazi za nekom vrstom „imaginarnog folkloru” i dubinskim smislom tradicijske kulture. *Ritus* je, dakle, rezultat traganja za brojnim vidovima korišćenja materijala folklornog porijekla i potrebe za pronalaženjem nove perspektive, novih mogućnosti sagledavanja zagonetnih i iracionalnih slojeva neiscprne folklorne materije. Tekstualnu osnovu djela čine zapisi narodnih pjesama Vuka Karadžića.

*Ritus* je premijerno izveo Akademski hor Colegium musicum i Crnogorski simfonijski orkestar na otvaranju festivala *A Tempo* u Podgorici, 2015. godine. Kompozicija traje 30 minuta, a audio snimak je napravljen prilikom izvođenja djela na koncertu.

Teorijska studija o djelu *Ritus* sadrži pet poglavlja. U prvom, uvodnom dijelu, navedeni su razlozi „obraćanja” folklornoj materiji, odabira vokalno-instrumentalnog ansambla, kao i predstavljeni muzički elementi folklornog porijekla muzike XX vijeka koji su poslužili kao uzor i dali pokretački impuls pri komponovanju djela. U drugom poglavlju objašnjen je kompozicioni proces i način rada sa folklornim materijalom kroz tri stvaralačke faze. Treće poglavlje predstavlja tematsku osnovu *Ritusa*, dok četvrto pruža detaljan uvid u muzičko formalnu analizu ciklusa. Završni dio pisanog rada čini zaključak.

## 1.1. Razlozi „obraćanja“ folklornoj materiji

U savremenoj kompozitorskoj praksi često je prisutan stav da korišćenje muzičkog folklora u muzičkom stvaralaštvu XXI vijeka predstavlja konzervativizam (nasuprot njegovanju djela izrazito antifolklornog obilježja). Takav odnos prema korišćenju folklorne materije potpuno zanemaruje univerzalni značaj folklora sadržan u onim najstarijim folklornim slojevima i mogućnostima njegovog transponovanja u savremen muzički izraz. „(...) folklor je, ma kako to paradoksalno zvučalo, u suštini internacionalan (...). (I – konačno: stariji je on i od nacije, i od crkve, i od bogova, i od klasa...)”<sup>1</sup>

Pri odabiru teme doktorskog umjetničkog projekta, vodila sam se mišlju da „obraćanje” folklornoj materiji može imati istu funkciju kao i korišćenje bilo kog drugog segmenta ukupnog muzičkog nasljeđa, da može biti lišeno pretenzija ka isticanju nacionalnih obilježja. „Reč je o folklornom izvoru lišenom istorijskih naslaga, zapravo o folkloru kao trezoru svojevrsnih folklornih modela koji nose i znače samo sebe (...)”<sup>2</sup> Uostalom, vid koegzistiranja sa folklornom tradicijom u cilju građenja „nacionalnog stila”, već je, u sklopu ideologije stvaranja nacionalnih država, ostvaren u okviru epohe romantizma i „nacionalnih škola”. „Dakle, kompozitorima koji nisu predstavnici nacionalnih škola u tradicionalnom smislu pojma, folklor se ukazuje kao stanje bez dubine porekla, kao neka neistorična istorija, kao prošlost bez prošlosti.”<sup>3</sup>

Napominjem takođe da se nisam ozbiljnije bavila ni samom folklornom materijom sagledavajući je iz etnomuzikološke perspektive. Moj pristup baziran je na proučavanju mogućih vidova transponovanja folklorne materije u individualan muzički izraz i pronalaženju brojnih mogućnosti njihove nadogradnje raznovrsnim kompozicionim tehnikama. Folklorno nasljeđe me je

---

<sup>1</sup> Hercigonja, Nikola. *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1972. str. 235

<sup>2</sup> Hofman, Mirjana. „Folklor u muzici postmoderne“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Članovi Katedre za istoriju muzike i muzički folklor FMU, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1989. str. 264

<sup>3</sup> *ibid.*, 264

zanimalo u pogledu pojedinih fragmenata sa kojima je bilo moguće raditi na način da budu u jedinstvu sa drugim muzičkim materijalima nefolklornog porijekla, te da ostvarim neku novu zvučnu sliku kroz sadejstvo svih muzičkih elemenata *Ritusa*.

Još jedan od razloga mog obraćanja folklornoj materiji leži u nekoj vrsti prepoznatljivosti i komunikativnosti folklornog muzičkog sadržaja. Folklornu materiju smatram jednim od takvih tipova muzičkog tkanja koje je blisko i poznato slušaocu. Veliki je broj kompozicionih rješenja koja omogućavaju da dijelovi muzičkog toka koji nose folklorno obilježje budu nadograđeni individualnom kreativnošću stvaraoca, a da ipak, zahvaljujući svom prvobitnom obliku, ostanu lako prepoznatljivi. Primjenjujući različite kompozicione postupke na folklornoj materiji, računala sam sa slušaočevom mogućnosti prepoznavanja određenih muzičkih formula koje djeluju i u kontekstu novog sadržaja. Prirodnost folklornih komponenata, način njihovog djelovanja kao „opšteljudskog” muzičkog izraza koji proističe iz najstarijih, iskonskih slojeva folklorne tradicije, obezbijedili su komunikativnost sa slušaocima i pozitivan prijem djela na koncertu.

## **1.2. Odabir vokalno-instrumentalnog ansambla „Ritusa”**

Na prethodni pasus logično se nadovezuje i pitanje odabira vokalno-instrumentalnog ansambla *Ritusa* – i prilika da objasnim da komunikativnost sa slušaocima nije bila primarna motivacija pri prisanju kompozicije. Velikim dijelom je to uslovlila veličina ovog vokalno-instrumentalnog ansambla, kao i njegove tehničke predispozicije. Prvenstveno je orkestar inicirao potrebu za odabirom „adekvatnog” muzičkog jezika, a nisam htjela propustiti priliku da se na završnom nivou školovanja, uz sjajnog mentora, još jednom posvetim orkestraciji i čujem izvođenje orkestarskog djela. Tako je odabir vokalno-instrumentalnog ansambla na neki način uslovio i odabir muzičkog jezika i moju

potrebu za komunikativnošću, kako sa slušaocem, tako i sa velikim brojem izvođača u orkestru.

Bio je veliki izazov muzičku zamisao folkornog porijekla materijalizovati u velikom vokalno-instrumentalnom sastavu sa nepreglednim brojem izražajnih mogućnosti. Tretman izvođačkog aparata podrazumijevao je detaljno bavljenje svakom vokalnom/instrumentalnom linijom pojedinačno, te bi tumačenje postupaka pri orkestraciji zahtijevalo još jedan pisani rad ove dužine. Kada bi osnovna skica muzičkog sadržaja jednog stava bila osmišljena i samo „okvirno”, vokalno-instrumentalno „određena”, slijedio je proces detaljnog bavljenja ovim aspektom djela, pri čemu su neki od muzičkih segmenata doživljavali znatnu nadogradnju, u skladu sa funkcijom koja im je data – bez obzira da li je riječ o tematskom materijalu koji izbija u prvi plan ili nekom potpuno sporednom muzičkom elementu, svakoj instrumentalnoj dionici posvećivala sam jednaku pažnju u svrhu dobijanja što kompleksnijeg zvuka. Jednak princip primjenjivan je kako u orkestarskim „*tuttima*”, tako i na mjestima u okviru kojih preovlađuje kameran zvuk. Vokalni aparat, kao „instrument” najbliži folklornim muzičkim prauzorima, onaj koji se od svog postojanja najmanje mijenjao, bio je neophodan segment *Ritusa* kao ciklusa obrednih pjesama. Vidovi njegovog korišćenja su raznovrsni, kao i uloga koja mu je data: na nekim mjestima hor je glavni i najistaknutiji nosilac muzičkog sadržaja, dok se na drugim uklapa u orkestarski zvuk i djeluje samo kao jedna od instrumentlanih grupa. Neka dramaturški bitna mjesta u kompoziciji karakteriše nastup hora *a capella*. Elektronski sloj djela tretiran je kao još jedan instrument koji je sastavni dio klavirske dionice, pri čemu je pored tehničke opreme (MIDI klavijature, Apple Mac kompjutera i Logic Pro softvera) dovoljan jedan izvođač za sviranje oba instrumenta.



### 1.3. Muzički elementi folkornog porijekla u kompozicionim postupcima muzike XX vijeka koji su poslužili kao uzor

Elementi muzičkog folklor, bez direktnog pozivanja na folklornu materiju, u velikoj mjeri su prisutni u evropskoj umjetničkoj muzici XX vijeka. Avangardni pokreti obilježili su muzičko stvaralaštvo prošlog vijeka, a njihova idejna osnova, iskazana kroz različita stilska usmjerenja i kompozitorske postupke, bazirala se na prekidu sa tradicijom. Prekidajući sa svim onim što je u umjetnosti do tada bilo uobičajeno, kompozitori se okreću traganju za novim sadržajima i formama u okviru kojih se može primijetiti i veza sa materijalom folkornog porijekla. Jasno je da ti elementi, osim u mnogim djelima npr. Stravinskog (Игорь Стравинский), Bartoka (Béla Bartók) i Prokofjeva (Сергей Прокофьев) (kao predstavnika folklornog ekspresionizma), najčešće nisu bili sastavni dio stvaralačkog kompozitorskog čina, a i kada su bili, nisu dosljedno sprovedeni u okviru brojnih kompozitorskih tendencija i različitih stilskih usmjerenja. Ipak, neki od kompozitorskih postupaka rezultirali su zvučnom strukturom koja sadrži elemente muzičkog folklor – univerzalnog, nacionalno neodređenog, praistorijskog, arhaičnog.

Pomenuću samo neke od elemenata muzičkog folklor koji su prisutni u muzičkom jeziku evropskih stvaralaca XX vijeka do kojih se nije dolazilo sa namjerom oživljavanja folklornih korijena, a koji, u odnosu na prethodne epohe, u pogledu same zvučne materije ili vidova njenog strukturisanja, sadrže drugačije načine korišćenja folklornih elementa. Tako, na primer, „nepravilnost” Mesijanovih ritmičkih struktura teži oslobađanju od pravilne ritmičko-metričke podjele muzičkog toka na taktove. Ritmovi sa dodatim notnim vrijednostima ostvaruju neku vrstu nepravilnosti ili „ležernosti” koja je tipična za mnoge folklorne napjeve i uopšte muziku koja ne podrazumijeva notni zapis već slobodnu improvizaciju koja potiče iz najdubljih slojeva prirode (što je, uz „pozivanje” na tradicijom utvrđenu muzičku praksu Indije, kompozitoru i poslužilo kao uzor).

Princip variranja, kao univerzalni princip mišljenja u narodnoj tradiciji, svojstven je i dodekafonskoj tehnici. Habina (Alois Hába) mikrotonalnost inspirisana je upravo netemperovanim tonskim sistemom kakav srećemo u folkloru, dok je serijalizacija vokalnih samoglasnika i uopšte novi tretman glasovnih mogućnosti [Šenberg (Arnold Schönberg), Nono (Luigi Nono)] takođe jedna od karakteristika folklornog pjevanja. Muzički izraz u okviru brojnih kompozitorskih „pronazaka” izlazi van okvira profesionalnog prostora muzičke umjetnosti i bliži je nekom primarnom vidu muzičkog djelovanja jer sa sebe „skida” tradicionalne elemente umjetničke muzike. Upravo je totalni serijalizam, podređivanje svih muzičkih parametara kompozicije nekom sistemu, doveo do nastanka njemu suprotnog principa – aleatorike. Korišćenje slobode, kao osnovnog činioca pri konstituisanju muzičkog toka, u direktnoj je vezi sa predstavom, recimo, neke obredne radnje. Dovoljno je pomenuti samo Štokauzenovu (Karlheinz Stockhausen) „intuitivnu muziku” *Aus den Sieben Tagen*, čija ideja je pokretanje intuitivnih slojeva, najprimarnijeg vida čovječijeg djelovanja iz kog je upravo muzika proistekla.

Navedeni primjeri sadrže elemente onog „folklor” koji me je u najvećoj mjeri zanimao, međutim, uslovljeno nekim drugim faktorima (odabirom vokalno-instrumentalnog ansambla, spretnosti izvođačkog aparata), moj muzički izraz je ostao u granicama tradicionalnijeg vida predstavljanja folkornih muzičkih elemenata. Kao uzore mogu izdvojiti Stravinskog i, mojoj muzičkoj estetici u znatno manjoj mjeri bliskog, Ligetija (György Ligeti).

Ekspresionizam koji izvire iz najdubljih folklornih slojeva, kao glavno obilježje prve stvaralačke faze Stravinskog, u najvećoj mjeri je poslužio kao indirektan izvor inspiracije. Pored folklorne tematike, kao idejne osnove djela, *Ritus* se na *Posvećenje proljeća (Le Sacre du printemps)* oslanja u pogledu različitih kompozicionih postupaka. Vid obraćanja folklornoj materiji kroz eksploziju kompleksnih ritmičko-metričkih struktura, melodije koje evociraju folklorno značenje, složen harmonski jezik i bogata orkestracija, uticali su pretežno na stavove bržeg tempa. Funkcija ritma kao glavne odrednice muzičkog toka prisutna je u okviru pojedinih odsjeka u *Cucalici*, dok su neprekidno izlaganje različitih motiva, uporna ostinata, istovremeno proticanje različitih

ritmičkih traka, nagle metroritmičke promjene u horizontali, prisutni u završnom stavu, kao neki od vidova kreiranja muzičkog toka. Na pojedinim mjestima u kompoziciji vidan je i uticaj na polju harmonskog jezika (obilno korišćenje modusa, upotreba politonalnosti, spajanje prirodnih i alterovanih tonova u sazvučjima u svrhu smanjivanja intenziteta njihovih pojedinačnih karakteristika, odnosno funkcionalnosti). Svi navedeni elementi nisu dominantni i djeluju u drugačijem muzičkom kontekstu, u skladu sa osobenostima mog muzičkog jezika.

Ligetijeva mikrostrukturna predstava aleatoričkih tendencija, notni zapisi koji asociraju na detaljno zabilježene aleatoričke principe, posljedica su kompozitorove težnje ka isticanju kolorističkih vrijednosti zvuka. Kompleksne vertikalne strukture njegovih klastera, u horizontalnom sloju pojedinačnih instrumentalnih/vokalnih linija, sadrže interval male sekunde. Ovakav princip izgradnje fakturnog sloja djela, sa ciljem isticanja kolorističkih efekata, poslužilo mi je kao uzor prilikom građenja heterofonih struktura u mom *Ciklusu*.

#### **1.4. Pokretački impuls i opšta usmjerenja pri komponovanju djela**

Romantičarski odnos prema folkloru podrazumijevao je traganje za ljepotom, estetizacijom folklorne materije podržane romantičnim sredstvima izraza, ističući u prvi plan značaj narodnog duha. Folklor se doživljavao iz profesionalnog ugla evropske umjetničke muzike i u okviru dostignutog stepena razvoja njenih sredstava izražavanja. *Ritus*, sa druge strane, podrazumijeva isticanje mračnijih slojeva folkloru koji su uvijek stavljeni u kontekst mističnog, tajanstvenog muzičkog izraza i podređeni su savremenim kompozitorskim postupcima. Ukoliko je prisutna težnja ka iskazivanju energičnijeg i dinamičnijeg sloja folkloru, nisam se koristila svečanim ili „blistavim” prikazom date materije, već sam je takođe smještala u kontekst „ruralnog” i „brutalnog” muzičkog izraza. Samo se posljednji stav ciklusa, *Kolo*, izdvaja po svjetlijem i svečanijem vidu „zatvaranja” djela u cjelini.



## 2. KOMPOZICIONI PROCES I NAČINI RADA SA FOLKLORNIM MATERIJALOM

Rad na *Ritusu* podrazumijeva nekoliko faza u pogledu tretiranja folklorne materije, od kojih svaka predstavlja nadogradnju prethodne. Vjerujem da djelo, iako nastalo u okviru različitih stvaralačkih faza, ostvaruje zaokruženost ciklusa, a da razlike među stavovima, koje su posljedica raznovrsnih vidova korišćenja folklorne materije, načina izgradnje muzičke forme i drugih činilaca muzičkog sadržaja, doprinose raznovrsnosti stavova *Ritusa*.

### 2.1. Prva faza

**Prvu fazu** rada na kompoziciji obilježava impresioniranost samom folklornom materijom. Nisam imala mnogo prilike sresti se sa muzičkim folklorom, a gusle sam prvi put čula na koncertu u Crnogorskom narodnom pozorištu. Smatram dragocjenim što sam imala priliku doživjeti muziku za taj instrument izolovano od okruženja, prilika i okolnosti u kojima se ona najčešće izvodi i na taj način se upoznati sa samom suštinom i snagom umetničkog izraza koji ta muzika sama po sebi posjeduje. Nakon toga se razvilo moje veliko interesovanje za gusle, želja i početni pokušaji da tu muzičku materiju transponujem u individualan muzički izraz. Prema toj prvoj fazi rada danas sam vrlo kritički nastrojena jer se bazirala na pretežno „opštem”, nedovoljno specifičnom tretiranju muzičkog folklor. Ulagala sam veliki napor da se što doslijednije približim samom arhaičnom sloju folkorne materije, koji je, kao takav, lišen tonalnosti i drugih tradicionalnih elemenata evropske umetničke muzike, te da taj sloj iznesem u okviru nekakvog svog posebnog muzičkog jezika. U tom periodu rada još uvijek nisam uspostavila dovoljno jasan odnos prema evropskoj umjentičkoj tradiciji i načinu tretiranja muzičkog sadržaja, a nedostatak jasno profilisanih muzičkih sredstava koji bi formirali pogodno „tlo”

za razvijanje folklorne materije, usporavao je proces napredovanja. Dio muzičkog materijala koji je nastao u ovoj fazi komponovanja ne nalazi se u muzičkom sloju *Ritusa*. Kada je nešto od tog materijala i iskorišćeno, onda je on nadograđen nekim drugim slojevima i „odrađuje” svoju funkciju u kontekstu datog sadržaja. Prva faza mog rada na ciklusu *Ritus* obilježena je dakle pretežno slušanjem muzike koja potiče iz folklor (višeglasnog folklornog pjevanja, gusala...) i upoznavanjem sa obrednim radnjama sa područja Balkana preko pronalaženja i proučavanja literature iz oblasti etnomuzikologije.

## 2.2. Druga faza

**U sljedećoj fazi** rada pokušala sam izdvojiti segmente, odnosno pojedine intervalske obrte i ritmičke formule, koji potiču iz muzičkog folklor i koji bi bili pogodni za dalju transformaciju u kontekstu mog muzičkog izraza. Vođena principom Stravinskog, koji narodnu melodiju izlaže u nekom varijantnom obliku koji je sam formirao, korišćenje citata izostaje u toku čitave kompozicije. Takvim pristupom Stravinski folklor tretira kao proces i zastupa mišljenje da „folklorni subjekt treba tražiti u kretanju i menjanju, a ne u mirovanju muzičkog sadržaja.”<sup>4</sup> Različite folklorne elemente karakteristične za cjelokupnu balkansku narodnu muzičku tradiciju podređivala sam brojnim promjenama i tragala za mogućim vidovima njihovog dejstvovanja u kontekstu novog sadržaja. Komponovanje na osnovu imaginarnih predstava folklorne materije u okviru muzičkog jezika koji bazira na tradicionalnom principu izgradnje muzičkog toka, rezultiralo je pronalaženjem nekih novih puteva.

Folklorna **melodija**, ona koja proističe iz neke vrste „imaginarnog folklor”, kao osnovni gradivni element, podrazumijeva **interval sekunde**. Ovo tako ekonomično sredstvo izraza koje može, a i ne mora, da bude predstavnik

---

<sup>4</sup> *ibid.*, 265

folklorne materije, činilac je velikog broja melodijskih struktura u *Ritusu*, a vidovi njegovog djelovanja koji stvaraju folklorni prizvuk su različiti.

Pored intervalskog obilježja početne melodije u horskoj dionici prvog stava, karakterističan folklorni prizvuk daje i završetak na II stupnju modusa (*in F*).

### Primjer 1

Andante (♩=66)

15

*p* 3

S 1 ni ni - naj zla - to mo - je

S 2 ni ni - naj zla - to mo - je

A 1 ni ni - naj zla - to mo - je

A 2 ni ni - naj zla - to mo - je

Naizmjenično variranje sekundnog intervala u dionicama niskih flauta i truba nadograđeno je elastičnim ritmičkim linijama. Ovakav tip melodijsko-ritmičkih modela uspostavlja i njihovo harmonsko dejstvo, odnosno gradi harmonske sklopove sekundne strukture.

## Primjer 2

Andante (♩=66)

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Melodija građena na intervalu sekunde (u II stavu ciklusa), javlja se nakon perkusivnog horskog nastupa i iznošenja sloga *Cu*, čiji je melodijski pokret takođe zasnovan na intervalu sekunde.

## Primjer 3

Energico (♩=160)

*f* energico

S 1

S 2

A 1

A 2



21

S 1  
cu cu cu cu cu cu cu cu cu

S 2  
cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu

A 1  
cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu

A 2  
cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu cu

24

S 1  
cu cu na ko - nju cu

S 2  
cu cu na ko - nju cu

A 1  
cu cu cu cu cu cu cu

A 2  
cu cu cu cu cu cu cu

Nakon generalne pauze, nastup *tutti* orekstra na jednom tonu (izuzev klavira koji se u tom kontekstu ne izdavaju kao neki specifičan element već samo blago harmonski osjenčava ton *b*), na sljedećoj je dobi dopunjen sekundnim silaznim pokretom ponovo kreirajući sekundno harmonsko sazvučje.

## Primjer 4

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. At the top, it is marked "Andante (♩ = 60)". The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., B♭-Cl., Bar., Hrn. 1, Hrn. 2, B♭-Tpt. 1, B♭-Tpt. 2, Trb., Perc., Sn. 1, Sn. 2, A. 1, A. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Kb. The score shows a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with dynamic markings like "ff" and "deciso". The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and articulation marks.

Nastup horske grupe pred kraj drugog stava (dionica soprana) sadrži ritmički variran sekundni pokret koji se ponavlja svaki put na početku fraze.

## Primjer 5

**Con forza** (♩ = 78)  
*fff*

192

S 1  
Ne-moj vu - ci ne-moj vu-ci za-bo-ga! ne-moj vu - cu ne - moj za-bo-ga

S 2  
Ne-moj vu - ci ne-moj vu-ci za-bo-ga! ne-moj vu - ci ne - moj za-bo-ga

A 1  
Ne-moj vu - ci ne-moj vu-ci za-bo-ga! Maj - ka mi je dra - ga za-bo-ga

A 2  
Ne-moj vu - ci ne-moj vu-ci za-bo-ga! Maj - ka mi je dra - ga za-bo-ga

Početna melodija *Klanjalice* u dionici solo soprana, koja se nadovezuje na dva takta klavirskog uvoda, sadrži građu u kojoj preovlađuje interval sekunde.

## Primjer 6

**Tranquillo** (♩ = 53)  
*p*

23

Pno.

*solo dolente legato*  
*p*

Soprano  
O, hri- sca-ni mi la bra-co

Pno.

Soprano

o, hri - scan - ke mi - le maj - ke

Na prethodni primjer se nadovezuje imitacija u horu, takođe na intervalu sekunde, koja ponovo formira sekundno harmonsko sazvučje.

### Primjer 7

Tranquillo (♩ = 53)

Solo

po da ruj - te o bra - duj te

S1

O hri - sca - ni mi - la bra - co o hri - sca - ni o hri - sca - ni mi - la bra - co

S2

O hri - sca - ni mi - la bra - co o hri - sca - ni o hri - sca - ni mi - la bra - co

A1

O hri - sca - ni mi - la bra - co o hri - sca - ni o hri - sca - ni mi - la bra - co

A2

O hri - sca - ni mi - la bra - co o hri - sca - ni o hri - sca - ni mi - la bra - co

Karakterističan je i nastup solista u horu (u okviru središnjeg dijela III stava), koji se sastoji od tri uzastopna iznošenja motiva sekundno silaznog pokreta.

### Primjer 8

Energico (♩ = 106)  
*ff*

Solo  
Ja \_\_\_\_\_

S1  
*solo f*  
Ja \_\_\_\_\_ ja \_\_\_\_\_

S2  
*solo f*  
Ja \_\_\_\_\_

Prelaz sa III na IV stav je takođe građen od ponavljanja sekundne melodije u horskoj dionici, a u kombinaciji sa izlaganjem tog istog motiva transponovanog po različitim oktavnim registrima u dionici klarineta.

## Primjer 9

Andante (♩ = 60)

91

Clarinet in Bb

Solo

*p*

ni do ca - sa ni do ca - sa ni do

S1

*ppp*

ni do vije - ka ni do ca - sa ni do vije - ka ni do ca -

S2

*ppp*

ni do vije - ka ni do vije - ka ni do vije - ka ni do ca -

A1

*ppp*

ni do vije - ka ni do ca - sa ni do vije - ka ni do ca -

A2

*ppp*

ni do vije - ka ni do vije - ka ni do vije - ka ni do ca -

94

Clarinet in Bb

*pp*

Solo

*pp*

ca - sa ū - mr - lo - ga ni do ca - sa ni do

S1

sa ni do vije - ka ni do vije - ka

S2

sa ni do vije - ka ni do vije - ka

A1

sa ni do vije - ka ni do vije - ka

A2

sa ni do vije - ka ni do vije - ka

97  
Clarinet in Bb

97  
Solo  
ca - sa ni do ca - sa

S1  
ni do vije - ka

S2  
ni do vije - ka

A1  
ni do vije - ka

A2  
ni do vije - ka

U završnoj kodi posljednjeg stava, odnosno čitavog ciklusa, melodija koja je data u dionici hora, gudačkog orkestra i drvenih duvačkih instrumenata sadrži intervalski pokret sekunde koji je ritmički i melodijski variran i priprema završno harmonsko sazvučje.

## Primjer 10

The image shows a musical score for a piece titled 'Primjer 10'. It includes vocal parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2), and an orchestral arrangement with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and a dynamic marking of **V**. The tempo then changes to  $\text{♩} = 100$  with a dynamic marking of **W**. The lyrics under the vocal parts are: 'o-liv-ri- ni i- ja- ja- ja- men'. There are performance instructions such as 'accel' and 'poco a poco cresc.' throughout the score.

U navedenim primjerima sekundna struktura podrazumijeva karakterističan vid ritmičkog i melodijskog variranja samog intervala, što tim melodijama daje specifičan folklorni prizvuk. U odnosu na to, izdvojila bih i način djelovanja takvog melodijskog pokreta **u kontekstu kreiranja heterofone strukture**, još jednog elementa preuzetog iz folklornog naslijeđa.

Sljedeći primjer, iz *Uspavanke*, ispunjen je statičnom harmonskom funkcijom (takođe pretežno građenom na intervalu sekunde), u okviru koje se mjestimično javlja karakteristično ponavljanje sekundnog intervala. Na taj način je sam akord, bez obzira na njegovo trajanje od 11 taktova u sporom tempu, ritmički i melodijski obogaćen karakterističnim melodijskim pomacima koji doprinose dinamizaciji muzičkog toka.



# Primjer 11

Andante (♩ = 66)  
*div.*

35

Vln. I  
*ppp*

Vln. I  
*ppp*

Vln. II  
*ppp*

Vln. II  
*ppp*

Vla.  
*ppp*

Vla.  
*ppp*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 35 and 36. It features six staves: two for Violin I (Vln. I), two for Violin II (Vln. II), and two for Viola (Vla.). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first violin parts (Vln. I) play a melodic line with a 'div.' (divisi) instruction, starting on a B-flat. The second violin parts (Vln. II) play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The viola parts (Vla.) play a melodic line with a 'div.' instruction, starting on a B-flat. The dynamic marking 'ppp' (pianissimo) is indicated for all parts. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

37

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 37 and 38. It features six staves: two for Violin I (Vln. I), two for Violin II (Vln. II), and two for Viola (Vla.). The first violin parts (Vln. I) play a melodic line with a 'div.' instruction, starting on a B-flat. The second violin parts (Vln. II) play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The viola parts (Vla.) play a melodic line with a 'div.' instruction, starting on a B-flat. The dynamic marking 'ppp' (pianissimo) is indicated for all parts. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Sličan postupak prisutan je i u sljedećem primjeru, u dionici duvačkih instrumenata u okviru kulminacije III stava.

## Primjer 12

The image displays a musical score for 'Primjer 12' in a score format. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (B.-Cl.), and Double Bass (B.a.). The woodwind parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The Double Bass part has dynamics of mezzo-piano (*mp*) and forte (*f*). The second system includes parts for Soprano (Sob.), Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Alto 1 (A.1), and Alto 2 (A.2). The vocal parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The lyrics for the vocal parts are: 'ni de ca - sa x - na - le - ja di - je - pe - ca ni do - vij - ka ni de vij - ka ni do'.

Drugi primjeri za upotrebu heterofonije u *Ritusu* biće dati u nastavku rada, nakon pregleda ostalih načina korišćenja melodijskih struktura u kompoziciji i njihovog odnosa prema folklornoj materiji.

Sljedeći primjeri odnose se na onaj vid korišćenja melodije koji se bazira na **otklonu od sekundnih struktura**, ali u svojoj ritmičkoj konstrukciji, načinu postavke intervala i harmonskog sadržaja, jednim dijelom zadržavaju folklorne karakteristike. Kao da ti imaginarni folklorni napjevi, i kada su lišeni svoje „originalne” intervalske strukture, i kada sadrže znatne intervalske ekstenzije u odnosu na uzor, pronalaze neki novi način dejstvovanja.

Nakon sekundnog silaznog pokreta u nastupu *tutti* orkestra (Pr. 4), u gudačkom orkestru se javljaju karakteristične melodijske strukture koje, po svojoj ritmičkoj slobodi i elastičnosti, karakterističnim ukrasima i akcentovanjima, djeluju na način folklornih melodija, iako je njihova intervalska konstrukcija značajno proširena.

### Primjer 13

Andante (♩ = 60)  
*molto energico*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f* *ff* *molto energico*  
*f* *ff* *mf* *molto energico*  
*f* *ff* *mf* *molto energico*  
*f* *ff* *mf* *molto energico*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*ff* *mf* *ff* *mf*

Još izražajniji primjer takvog kompozicionog postupka, predstavlja jedna od osnovnih melodija u drugom stavu, data u okviru prve kulminacije početnog dijela *Cucalice*.

### Primjer 14

The image displays a page of a musical score for the piece 'Cucalice'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The brass section includes Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, and Trombone. The percussion section includes three different parts, with specific instructions for 'Tambourin', 'Cymbal x2', and 'Bass Drum'. The piano part is shown below the percussion. The vocal section features four parts: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Alto 1 (A.1), and Alto 2 (A.2), with lyrics written below the notes. The string section at the bottom includes Violin I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (ff, f, mf, fff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'and.' and 'ff'. The page number '28' is centered at the bottom.

Melodija iz prethodnog primjera, oblikovana sa namjerom da se stvori otklon od folklorne materije, gotovo da i nema folklornih obilježja. U značajnoj mjeri je oličava upotreba romantičarskih sredstava muzičkog izraza (karakteristična ekspresivnost, melodisjka strukutra, harmonski sklop, rečenična konstrukcija...). Međutim, dalji vidovi rada sa tom melodijom, način njenog variranja i odabir kompozicionih sredstava i slojeva fature koji je dopunjavaju, daju joj folklorni prizvuk: arhaičnost zvuka solo viole, karakterističan vid akcentovanja pojedinih tonova, brojni ukrasi, kao i upotreba dvozvuka u kojima je jedan ton „ležeci”.

### Primjer 15

Andante (♩ = 60)

The musical score for Example 15 consists of two systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The first system is marked 'Andante (♩ = 60)'. The Viola part features a 'solo' marking and a 'ležeći' (ležeći) note. Dynamics include 'sempre f', 'p', 'com mod', and 'ppp'. The second system includes tempo changes 'un poco rit.', 'poco piu mosso', and 'Andante (♩ = 60)'. Dynamics in the second system include 'ppp', 'sempre p', 'solo', 'subito f', 'subito p', and 'pp'.

Interesantan je i primjer postupnog razvijanja sekundnog motiva u klarinetu (i fagotu) koji, kao dopuna teme u violi, sadrži znatnu melodijsko-ritmičku ekstenziju.

### Primjer 16

a)

Andante (♩ = 60)

Clarinet in B $\flat$

B $\flat$  Cl.

b)

Andante (♩ = 60)

un poco rit.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

c)

Andante (♩ = 60)

126

B♭ Cl.

*mp* 3

Bsn.

*p* 5

Musical score for section c) featuring B♭ Clarinet and Bassoon. The B♭ Clarinet part starts at measure 126 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a long, sweeping slur. The Bassoon part starts at measure 126 with a bass clef and a key signature of one flat (B♭). It features a melodic line with a quintuplet of eighth notes marked *p* and a slur. The tempo is marked Andante with a quarter note equal to 60 beats per minute.

d)

131

B♭ Cl.

*mp* 3

Bsn.

*mp* 5

3

5

3

3

3

Musical score for section d) featuring B♭ Clarinet and Bassoon. The B♭ Clarinet part starts at measure 131 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a slur. The Bassoon part starts at measure 131 with a bass clef and a key signature of one flat (B♭). It features a melodic line with a quintuplet of eighth notes marked *mp* and a slur, followed by a triplet of eighth notes marked 3. The tempo is marked Andante with a quarter note equal to 60 beats per minute.

U glavnoj kulminaciji *Cucalice*, melodija koju iznosi hor, sadrži zamjenu intervala sekunde intervalom septime. U pokušaju da ostanem dosljedna folklornom uzoru koristeći karakterističan sekundni pokret, u okviru date melodije sam unijela intervalsku promjenu koja se odnosi samo na izmjenu registra drugog tona.

### Primjer 17

**Andantino**

The musical score consists of four staves, labeled S1, S2, A1, and A2. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'ff'. The score starts at measure 166. The melody is written in a single line across all four staves, with lyrics underneath. The lyrics are 'maj - ka mi je dra - ga' followed by a long horizontal line indicating a sustained note, and then 'maj - ka'. The melody features a characteristic intervallic movement from a second to a seventh.

**Improvizacioni faktor**, kao bitna komponenta folklorne prakse, prisutan je u toku čitave kompozicije. Sa jedne strane, improvizacioni postupak izgradnje muzičkog toka bio je u određenoj mjeri prisutan u svim fazama rada. S obzirom da proces improvizovanja počiva na onim sredstvima koja su dio prethodno stečenog slušnog iskustva, ponekad je taj faktor bio ograničavajući i sputavao mi je kompozicioni proces. Tek u kombinaciji sa promišljenim načinom izgradnje muzičkog toka on je dobio svoj funkcionalni značaj. Sa druge strane, improvizacioni postupak, preuzet iz folklorne materije, ogleda se i u pojedinim



elementima samog muzičkog sadržaja – u načinu izgradnje melodijsko-ritmičkih linija koje ne obrazuju neki tematski i sadržajno bitan muzički sloj djela. Manji intervalski pokreti slobodne ritmičke strukture, sa brojnim ukrasima, doprinose kreiranju „elastičnih” melodijica koje djeluju u kontekstu ukupnog orkestarskog zvuka i paralelnim „vođenjem” ostvaruju princip **heterofonije**.

U II stavu, u okviru početnog odsjeka i njegove kulminacije, duvački instrumenti udvajaju horsku dionicu nešto slobodnijim ritmičko-melodijskim pokretima. Tonovi u melodijama svih pojedinačnih dionica povremeno se poklapaju i razilaze, na taj način kreirajući horizontalni pokret koji nema jasno profilisan melodijski tok i tek povremeno se izdvaja iz gustog fakturnog sloja.

### Primjer 18

**Energico** (♩=160)

40

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. *ff* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

S 1 *ff*  
cu cu na ko - nju na ko - nju na ko -

S 2 *ff*  
cu cu na ko - nju cu na ko - nju cu cu na

A 1 *ff*  
cu cu na ko - nju na ko - nju cu na ko - nju na ko - nju na ko - nju cu -

A 2 *ff*  
cu cu na ko - nju na ko - nju cu na ko - nju na ko - nju na ko - nju cu -

43 *8<sup>va</sup>*

Fl. 1 *8<sup>va</sup>*

Fl. 2 *8<sup>va</sup>*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

S 1  
n - ju cu - na ko - - n - ju na ko - n - ju cu -

S 2  
ko - n - ju cu - na ko - n - ju cu cu - na ko -

A 1  
na ko - n - ju cu na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu cu na

A 2  
na ko - n - ju cu na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu cu na

45 *molto cresc.*

Fl. 1 *8<sup>va</sup>* *molto cresc.* *fff*

Fl. 2 *8<sup>va</sup>* *molto cresc.* *fff*

Ob. *molto cresc.* *fff*

B♭ Cl. *molto cresc.* *fff*

S 1 *molto cresc.* *fff*  
- na ko - n - ju na ko - n - ju ko - n - ju cu - cu

S 2 *molto cresc.* *fff*  
- n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu

A 1 *molto cresc.* *fff*  
ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu cu na ko - n - ju cu cu na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu

A 2 *molto cresc.* *fff*  
ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu cu na ko - n - ju cu cu na ko - n - ju cu cu na ko - n - ju na ko - n - ju na ko - n - ju cu

U toku čitavog djela primjenjivan je sličan postupak: u okviru skoro svih muzičkih gradacija, uspona i klimaksa, linije pratećih glasova su pojedinačno melodijski i ritmički razvijene, uz oprezan odabir instrumentarija. Time se ostvaruje izdiferencirana faktura u kojoj se svi elementi, odnosno muzičke linije, efikasno izdvajaju, istovremeno kreirajući usložnjenu i bogatu orkestarsku fakturu.

U *Ritusu* su prisutna dva različita vida **tretiranja teksta**. Prvi je baziran na tumačenju tekstualnog sloja na isti način kao u narodnoj pjesmi, a u svrhu postizanja magijskog dejstva tipičnog za obred, dok se drugi oslanja na psihološko tumačenje teksta. Kao primjer ugledanja na folkornu tradiciju, na onu koja počiva na ponavljanju teksta i njegovom magijskom dejstvu, može se izdvojiti nastup horske grupe u prvom dijelu *Cucalice*, koja pjeva na slog *Cu* i tekst *Cu cu na konju*.

### Primjer 19

71  $\text{♩} = 150$  *p*

S 1  
*p*  
 eu cu eu eu eu cu cu cu cu na ko - nju eu

S 2  
*p*  
 eu cu eu eu eu cu cu cu cu cu

A 1  
*p*  
 cu cu na ko - nju — cu cu na ko - nju — cu cu na

A 2  
*p*  
 cu cu na ko - nju — cu cu cu na ko - nju

75 *poco a poco cresc.*

S 1  
cu na ko - nju cu cu na ko - nju cu cu na ko - nju cu cu na

S 2  
*poco a poco cresc.*  
cu cu na ko-nju cu cu na ko-nju cu cu na ko - nju cu cu na ko - nju

A 1  
*poco a poco cresc.*  
ko - nju cu cu na ko - nju cu cu na ko - nju

A 2  
*poco a poco cresc.*  
cu cu cu na ko - nju cu cu cu na ko - nju cu cu cu na ko

U toku srednjeg dijela istog stava, na atmosferi začaranosti koju stvara kombinacija limenih duvačkih instrumenata, hora i gudačkih instrumenata u niskoj lagi, ponavljanje karakterističnog ritmičko-melodijskog motiva na tekst *Vuci t'majku*, doprinosi opštem karakteru.

### Primjer 20

125 *Andante* (♩=60) *p*

S 1  
vu - ci maj - ku vu - ci maj - ku vu-ci maj-ku vu - ci maj - ku

S 2  
*p*  
vu - ci maj - ku vu - ci maj - ku vu-ci maj-ku vu - ci maj - ku

A 1  
*p*  
vu - ci maj - ku vu - ci maj - ku

A 2  
*p*  
vu - ci maj - ku vu - ci maj - ku

Sljedeći primjer odnosi se na prelaz sa III stava na IV i ponavljanje teksta *Ni do časa, ni do vijeka umrloga*. U ovom slučaju, ponavljanje doprinosi održavanju neizvjesnosti koja je uslijedila nakon velike kulminacije u *Klanjalici*, a ujedno i priprema nastup sljedećeg stava.

### Pr. 21

Andante (♩ = 60)  
*p*

91

Solo  
 ni do ca - sa ni do ca - sa ni do

S1  
*ppp*  
 ni do vije - ka ni do ca - sa ni do vije - ka ni do ca -

S2  
*ppp*  
 ni do vije - ka ni do vije - ka ni do vije - ka ni do ca -

A1  
*ppp*  
 ni do vije - ka ni do ca - sa ni do vije - ka ni do ca -

A2  
*ppp*  
 ni do vije - ka ni do vije - ka ni do vije - ka ni do ca -

94

Solo  
 ca - sa ū - mr - lo - ga ni do ca - sa ni do

S1  
 sa ni do vije - ka ni do vije - ka

S2  
 sa ni do vije - ka ni do vije - ka

A1  
 sa ni do vije - ka ni do vije - ka

A2  
 sa ni do vije - ka ni do vije - ka

Psihološko tumačenje teksta može se prikazati u okviru primjera iz III stava. Srednji odsjek *Klanjalice* karakteriše nastup kontrastirajućih tematskih blokova koji su u vezi sa tumačenjem teksta. Tako su početni stihovi *Ja sam željna* dinamički izražajni i podržani energičnim nastupom skoro čitavog orkestra (Pr. 22a), dok stihovi koji slijede (*bijela svijeta*) podrazumijevaju dinamičku promjenu u *piano*, kao i „mekšu” akordsku strukturu u drvenim duvačkim instrumentima (Pr. 22b). Slijede stihovi *i po svijetu pogledati*, izloženi u okviru melodijskog pokreta u *forte* dinamici, praćeni istim energičnim motivom s početka odsjeka (Pr. 22c), da bi potrebu za promjenom muzičkog toka i mirniji tematski blok ponovno donijeli stihovi *naroda se nagledati* (Pr. 22d).

# Primjer 22

a)

6 **Energico** (♩ = 106)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Br-Cl.** (Bass Clarinet): Features a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- Hrn. 1** (Horn 1): Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Hrn. 2** (Horn 2): Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tbn.** (Tuba): Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 1** (Percussion 1): Labeled "Timp." (Timpani), playing a rhythmic pattern.
- Perc. 2** (Percussion 2): Labeled "Bass Drum", playing a rhythmic pattern.
- Solo** (Soloist): Features a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- S1** (String 1): Features a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- S2** (String 2): Features a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I** (Violin I): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. II** (Violin II): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.** (Viola): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- D.B.** (Double Bass): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.

b)

**Energico** (♩ = 106)

50

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

Hn.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

Solo

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*ff*

*f*

*sfz* *subito p*

*subito p*

*ff*

*molto cresc.*

bi - je - log svi - je - ta



c)

Energico (♩ = 106)

The musical score is for a piece titled "Energico" with a tempo of 106 beats per minute. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The instruments include two Horns (Hn. 1 and Hn. 2), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2), Soloist (Solo), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *subito p* (suddenly piano). The vocal soloist part includes the lyrics "i po - ste - tu po - ge - da - ti".

Hn. 1

Hn. 2

Tbn.

Perc. 1  
Temp.  
*f*  
Bass Drum

Perc. 2  
*f*

Solo  
*f* *subito p*  
i po - ste - tu po - ge - da - ti

Vln. I  
*ff*

Vln. II  
*ff*

Vla.  
*ff*

Vcl.  
*ff*

Cb.  
*ff*

d)

The image shows a musical score for woodwinds and solo voice. It consists of five staves: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., and Solo. The Solo part is in the bass clef and includes lyrics. The woodwind parts are in the treble clef. The score starts at measure 58. The Solo part begins with a triplet of notes (na - ro - da) marked *subito p*, followed by a five-note phrase (se na-gle-da-ti) marked *mf*. The woodwind parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.

58

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

Solo

na - ro - da se na-gle-da-ti

*Kolo*, u pogledu odabira teksta, sadrži karakteristične slogove folklornog porijekla (*a, oj, ai*). Način njihovog funkcionisanja u direktnoj je vezi i sa traganjem za autentičnom **folklornom zvučnom bojom**, kao još jednim važnim muzičkim segmentom preuzetim iz folklor. Tako slog (*h*)*a* podrazumijeva ponavljanje sa karakterističnim završetkom (usklikom), pri čemu se data linija samo uklapa u ukupan orkestarski zvuk i doživljava kao još jedan „instrument”.

## Primjer 23

**Energico** (♩ = 122)  
*f*

69

S1  
 (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a - (h)a - (h)a - a

S2  
 (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a - (h)a - (h)a - a

A1  
 (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a - (h)a - (h)a - a

A2  
 (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a-(h)a - (h)a - (h)a - (h)a - a

Na to se nadovezuje „usklikivanje” sloga *oj* u visokoj horskoj lagi, što takođe doprinosi kreiranju arhaične zvučne nijanse.

## Primjer 24

**Energico** (♩ = 122)

The score consists of four staves, labeled S1, S2, A1, and A2. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked as 'Energico' with a quarter note equal to 122. The music starts at measure 72. Each staff contains a series of notes with accents (>) and a glissando line above them, indicating a sliding pitch. The notes are on a neutral syllable 'oi'. The first five notes are grouped together with a brace and a '5' below it. The sixth note is a whole note, followed by a double bar line. The seventh note is a half note, followed by a quarter rest. The dynamic markings are *ff* at the beginning and *sfz* at the end of the glissando.

S1  
oi oi oi oi oi (oi)

S2  
oi oi oi oi oi (oi)

A1  
oi oi oi oi oi (oi)

A2  
oi oi oi oi oi (oi)

Horski glisando po neodređenim tonskim visinama, na nekoj vrsti neutralnog sloga (*ai*), karakteriše drugi tematski blok.

## Primjer 25

81 *Con affeto* (♩ = 200) *f*

The image shows a musical score for four instruments, labeled S1, S2, A1, and A2. The score is written in 2/8 time and begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo is indicated as *Con affeto* with a quarter note equal to 200 beats per minute. The key signature has one flat. The score consists of four staves, each with a treble clef. The music features a parallel passage of triplets. The first triplet in each staff is marked with an accent (*acc.*) and a fermata. The notes in the triplets are *a*, *-*, and *i*. The second triplet in each staff is marked with an accent (*acc.*) and a fermata. The notes in the triplets are *a*, *3*, and *i*. The third triplet in each staff is marked with an accent (*acc.*) and a fermata. The notes in the triplets are *a*, *-*, and *i*. The score ends with a double bar line.

Još jedan od vidova podražavanja folklorne zvučne boje koja nije vezana za pjevanje i specifično uzvikivanje određenih slogova, već je bazirana na instrumentalnom sloju koji imitira zvuk narodnih instrumenata, ogleda se u sljedeća dva instrumentalna primjera.

Paralelno vođenje tri solistička instrumenta (sordinirane trube, viole i violončela) priprema konačnu kulminaciju II stava.

## Primjer 26

Andante (♩ = 60)

145

B♭ Tpt.

Vla.

Vc.

*solo sul.pont.*

*f*

148

B♭ Tpt.

Vla.

Vc.

Na gustom orkestarskom sloju završne kode *Kola*, javlja se karakterističan materijal folkornog karaktera u trubama, koji u značajnoj mjeri doprinosi dinamizaciji muzičkog toka.

## Primjer 27

120  $\text{♩} = 100$  *accel.*

B♭ Tpt. 1 *ff* *cresc.*

B♭ Tpt. 2 *ff* *cresc.*

124

B♭ Tpt. 1

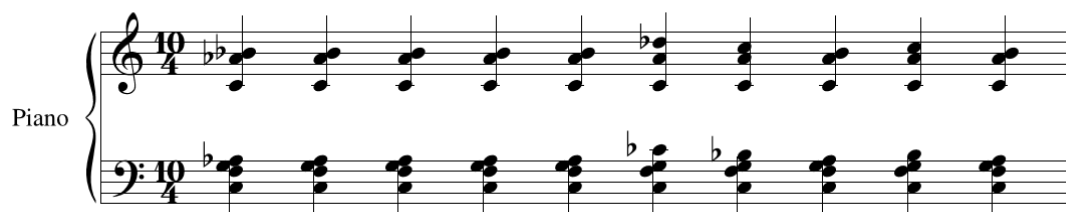
B♭ Tpt. 2

U pogledu **ritmičkog sloja** djela, imala sam bojazan da ne dođe do formiranja nekog muzičkog sadržaja koji, na način dosljedan folkloru, kreira atraktivnu, zaista jedinstvenu zvučnu sliku, ali onu koja najbolje djeluje u svojim originalnim okvirima. U pokušajima transponovanja takve materije (mislim na specifične ritmičke folklorne obrasce, „nepravilne” vrste takta...) nisam uspijevala da ostvarim ništa više od onoga čemu su, u vremenu kada je to imalo drugačiju funkciju i smisao, pribjegavali kompozitori u periodu romantizma.

Jedno od specifičnih obilježja ritmičko-metričkih strukutra koje vode porijeklo iz folkloru, jeste pjevanje uz gusle koje se bazira na desetercu. Ovaj šablon preuzela sam u postavljanju muzičke fraze u srednjem dijelu I stava. Njen osnovni oblik izgledao je ovako:

## Primjer 28

a)



Sa ciljem da datu muzičku frazu, slijed harmonskih sazvučja građenih na osnovi deseterca, oslobodim jednoličnog četvrtinskog pulsa, pojedine notne vrijednosti sam produžila za jednu osminu (detaljnija obrazloženja vidjeti u muzičko formalnoj analizi I stava) i na taj način ostvarila znatno slobodniju metričku strukturu.

b)



Na ovaj način su neka od ritmičko-metričkih obilježja folklorne materije transponovana u nov muzički sadržaj.

Predstava ritma u kontekstu neke obredne radnje takođe mi je predstavljala zanimljiv uzor za komponovanje. Karakteristični snažni udarci o neki predmet, ponavljanje tih udaraca u funkciji magijskog obreda, inspirisali su početak *Cucalice*. Čitav početni odsjek stava izgrađen je na šablonskom ponavljanju raznovrsnih muzičkih cjelina, sa ciljem kreiranja što zanimljivijeg



zvuka koji se dobija kroz vrlo karakterističnu fakturu gustog tkanja. Perkusivnu osnovu čine udaraljke, klavir i pojedine dionice iz gudačkog korpusa od kojih svaka ima jedinstven ritmički obrazac koji se ponavlja uz promjenu harmonskog sadržaja.



### 2.3. Treća faza

Završna koda ciklusa nastala je u okviru **treće stvaralačke faze** i predstavlja transpoziciju Nijemog kola, odnosno njegovog ritmičkog modela, uključujući i sva obilježja ove igre: vrstu takta, ponavljanje i smjenjivanje različitih ritmičkih figura i metod postepenog ubrzavanja. Dok je ritmički model u datom kontekstu ostao nepromjenljiv, drugi muzički elementi doprinose njegovoj potpunoj deformaciji. Na osnovi karakterističnog ritmičkog obrasca u taktu 3/4 koji je dat u dionici velikog bubnja, tom-tom i tenor bubanj iznose skoro improvizovane ritmičke strukture. Notni zapis, naravno, podrazumijeva apsolutnu preciznost datih ritmičkih struktura, ali u slučaju i da se dogode greške pri izvođenju, efekat ostaje isti – kreiranje gustog ritmičkog tkiva oslobođenog svih pravilnih podjela. Melodijski sadržaj, izuzev osnovne melodije čija se građa bazira na intervalu sekunde (Pr. 10), nadograđen je drugim melodijskim slojevima od kojih dionica klavira, kojom koda i počinje, predstavlja možda najekstremniji pokušaj približavanja arhaičnom zvuku u kontekstu čitavog ciklusa, naravno, u zajedničkom djelovanju svih orkestarskih dionica (detaljnije o tome vidjeti u muzičko formalnoj analizi IV stava).

# Primjer 30

**S** **Maestoso** (♩ = 60)

Fl. 1  
Fl. 2 *mute in flute*  
Ob.  
B. Cl.  
Bsn.  
Hn. 1 *marcato* *mute ond.*  
Hn. 2 *marcato* *mute ond.*  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
Tbn. *marcato* *mute ond.*  
Perc. 1 *Tenor Drum* *con anima*  
Perc. 2 *con anima* *Timpani*  
Perc. 3 *marcato* *Bass Drum*  
Pno. *rubato* *se poco rit. dim.*  
S. 1  
S. 2  
A. 1  
A. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb. *marcato*

Svi navedeni vidovi korišćenja folklorne materije u drugoj stvaralačkoj fazi, u kontekstu različitih kompozicionih rješenja, bili su smješteni u okvir formalnih modela koji su određeni tradicijom, tradicionalnim vidom izgradnje muzičkog toka i muzičke forme. U okviru posljednjeg stava i posljednje (treće) stvaralačke faze *Ritusa*, pokušala sam da **muzičku formu** kreiram na drugačiji način. U *Kolu* je prisutno nekoliko tematskih blokova koji se neprekidnim preobražavanjem permutaciono odmjenuju. Svaki od blokova građen je na osnovu ponavljanja različitih motiva koji su raspoređeni u nekoliko orkestarskih grupa (detaljnije o tome vidjeti u muzičko formalnoj analizi IV stava). Ovakav vid izgradnje muzičkog toka, za razliku od prethodnih stavova, ima za cilj da način djelovanja muzičke forme svede na princip ponavljanja različitih odsjeka, bez logičnog razvoja pojedinih melodijskih linija koje se diskretno provlače u gustom orkestarskom tkanju i njihovog dejstvovanja kao vodećeg segmenta muzičkog toka. U slučaju ovakvog vida izgradnje muzičke forme, kao osnovni gradivni element se ističe samo motiv koji nema dalju razradu, ili nadovezivanje njemu srodnog materijala sa ciljem građenja cjeline višeg reda: kontinuitet se ostvaruje samo stalnim ponavljanjem motiva. Kako bi se izbjegla jednoličnost muzičkog sadržaja, ovaj kontinuirani slijed motiva u različitim orkestarskim dionicama mjestimično je „prekidan” nastupom kraćih tematskih blokova (koji takođe baziraju na ponavljanju drugih motiva). Postavljanje folklorne materije u kontekst novonastale muzičke forme, pri čemu su ravnopravno aktivirani svi pojedinačni elementi iz oblasti muzičkih komponenata, doprinijelo je raznovrsnosti ciklusa i funkciji završnog stava kao najdinamičnijeg u ciklusu, onog koji zatvara djelo u cjelini.

Još jedno od obilježja završne stvaralačke faze je korišćenje semplova **gusala u elektronskom sloju djela**. U namjeri da se približim arhaičnoj boji ovog prastarog instrumenta, pravila sam zvučne zapise gusala u saradnji sa guslarom Rajkom Radovićem. Dobijeni materijal sam obrađivala u sempleru i sintetizerima (ES2 i Sculpture) Logic Pro softvera i tragala za brojnim vidovima njihovog kombinovanja. Ideja je bila da elektronski sloj djela ne bude „nametljiv”, a da odradi svoju funkciju u kontekstu datog sadržaja kao bilo koji drugi instrument u orkestru. Tako se na početku *Klanjalice*, na osnovi mračnih

sazvučja u gudačkom korpusu koje harmonskim sjenčenjem dopunjavaju duvački instrumenti, diskretno provlači i elektronski sloj djela koji se bazira na semplovima gusala. I u srednjem dijelu stava MIDI klavijatura će biti aktivan učesnik u donošenju gradivnih elemenata kompozicije, ali uvijek na takav način da se dati muzički sadržaj nikada ne izdvaja kao zaseban sloj već uklapa u postojeće orkestarsko tkivo.

U vezi sa folklornom materijom je i elektronski sloj djela u I stavu. Muzička fraza koja počiva na desetercu (Pr. 28) i koja se javlja u srednjem dijelu *Uspavanke*, zahtijeva korišćenje semplova klavira. Veza sa folklornom materijom ogleda se u upotrebi **mikrotonalnosti**. U svakom od tonova modusa na osnovu kog je građena muzička fraza sadržano je nekoliko mikrotonalnih nijansi istog tona (detaljnije o tome vidjeti u muzičko formalnoj analizi I stava).

**Harmonski sloj** djela je u posljednjoj stvaralačkoj fazi dostigao najveću kompleksnost. Za sve tri faze karakteristična je upotreba različitih modusa, politonalnosti, polimodalnosti... Harmoniska sazvučja proizilaze iz ljestvičnih struktura ili melodijskih tonova, zbog čega preovlađuje sekundno-tercna struktura akorda. Kao jedan od primjera izdovijla bih klavirsku pratnju u *Klanjalici* koja je bazirana na melodijskoj liniji guslarske improvizacije.

Sekundna struktura sazvučja vodi porijeklo iz guslarske melodije koja sadrži hromatsko kretanje u uskom ambitusu i time odaje težnju ka „odbacivanju” temperovanog tonskog sistema. Na sličan način odnos tonova u okviru datih akorda, na osnovi pedalnog tona *h*, oduzima njihovu tonalnu funkcionalnost i rezultira kolorističkom ulogom harmonije.

### Primjer 31

Tranquillo (♩ = 53)

Pno. *p*

Spajanje prirodnih i alterovanih tonova u sazvučjima u svrhu smanjivanja intenziteta njihovih pojedinačnih karakteristika, odnosno funkcionalnosti, već je izdvojeno kao uzor koji potiče od harmonskog jezika Stravinskog u *Posvećenju proljeća*. Naredni primjer iz IV stava predstavlja upravo spajanje durske i molske terce modusa *in D*.

# Primjer 32

**Allegro** (♩ = 122)  
Xylophone

31

Perc. *f*

S 1 *f*  
(h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja -

S 2 *f*  
(h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja -

A 1 *f*  
(h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja -

A 2 *f*  
(h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja - (h)ja -

Vc.

Ch.

35

Perc. *f*

S 1 *ff*  
a *ff* oj oj oj oj oj *sfz* (oc)

S 2 *ff*  
a *ff* oj oj oj oj oj *sfz* (oc)

A 1 *ff*  
a *ff* oj oj oj oj oj *sfz* (oc)

A 2 *ff*  
a *ff* oj oj oj oj oj *sfz* (oc)

Vc.

Ch.



### 3. TEMATSKA OSNOVA RITUSA

Muzički folklor je posljedica praiskonskog čovjekovog muzičkog djelovanja, njegove potrebe za muzikom. Najstariji oblici folkloru podrazumijevali su obrednu praksu. Ljudi su putem obreda težili postizanju transa, uzdizanju ka višem stanju svijesti u borbi za bolje egzistencijalne uslove. Riječ *ritus* na latinskom znači obred. Naziv djela upućuje na njegov muzički oblik: ciklus obrednih pjesama.

#### 3.1. Uspavanka

*Ninaj, ninaj, zlato moje*

Uspavanka je obredna pjesma životnog običajnog ciklusa koja ima funkciju uspavlivanja djeteta. *Uspavanka* u *Ritusu* koristi krajnje sveden tekst: *Ninaj, ninaj, zlato moje* i nasuprot obredno-ritualnom aspektu iskazuje nježnost i toplinu koju malo dijete pobuđuje. Ženski hor, zajedno sa solo sopranom, na najvjerniji način daje predstavu tog majčinskog (ženskog) obraćanja djetetu, njihovog izmještanja iz svakodnevice u neki čudesni, zaštićeni prostor. *Uspavanka* u *Ritusu*, iako prožeta elementima nježnosti, ima više mistični karakter sa molskim prizvukom, dočaravajući arhaičnost magijskih formula koje u uspavanci postoje. Čitava ta potisnuta, svedena enegrija pri samom kraju stava preobražava se u znatno dinamičniji muzički tok. Dolazi i do promjene u tekstu (ponavljanjem sloga *La-la*), što ukazuje na promjenu opšte atmosfere i preobražaj muzičkog toka u pripremu sljedeće obredne radnje drugog stava ciklusa - *Cucalice*.

### 3.2. Cucalica

*Cucu, cucu, na konju,  
Vuci t' majku zakolju  
U šenici u polju! –  
Nemojt', vuci, zaboga!  
Majka mi je draga,  
sisu mi je dala,  
drugu rekla dati  
kad pođemo spati.*

Cucalica je pjesma koja se pjeva prilikom pocupkivanja djeteta na koljenu i takođe ima funkciju njegovog smirivanja. Kao takva, zajedno sa uspavankom, svrstava se u okvir pjesama životnog običajnog ciklusa vezanih za period ranog djetinjstva. Navedeni stihovi (prema zapisu Vuka Kardžića), korišćeni su kao tekstualna osnova drugog stava *Ritusa* i u skladu sa njihovim značenjem odredili su opšti karakter i formu stava u cjelini. Drugi stav, *Cucalica*, baziran je na prikazu pocupkivanja djeteta na koljenu u vidu snažnog energičnog naboja perkusivnog karaktera. Taj vid predstave „cuckanja”, koji ni u najmanjoj mjeri ne „naginje” šaljivoj dječijoj pjesmici, ima za cilj da dočara brutalnost prisutnu u stihovima *Vuci t' majku zakolju*, *U šenici u polju* i surovost tog „narodskog” plašenje djeteta karakterističnog i za mnoge bajke za decu. Lirski dijelovi u stavu, sa druge strane, oslikavaju potrebu i čežnju djeteta za majkom. Taj vid naklonjenosti majci u muzičkom sloju završnog dijela stava prerasta u drugačiju vrstu izraza, u svečani, grandiozni karakter dat u stihovima *Majka mi je draga*, *sisu mi je dala...* U skladu sa značenjem teksta, u daljem razvoju muzičkog toka, postojeći karakter biva „iskrivljen” u neku vrstu sarkastičnog izraza koji donosi repriziranje početnog odsjeka stava.

### 3.3. Klanjalica

*(...)O hrišćani, mila braćo!  
O hrišćanke, mile majke,  
Podarujte, obradujte. (...)  
Ne prolaz'me, majko slatka!  
Ne prolaz'me, otac dragi!  
Ne prolaz'te mene slijepu,  
mene slijepu i nevoljnu! (...)  
Ja sam željna bijela svijeta,  
I po svijetu pogledati,  
Naroda se nagledati.  
Jarka sunca i mjeseca.  
Što je vama bio danak,  
To je meni tavana noćca,  
Kao sužna u tavnici,  
Sužan će se oprostiti,  
Iz tavnice izroditi,  
Ja slijepoće ni do vijeka,  
Ni do časa umrloga. (...)*

Klanjalica je vrsta prosjačke narodne pjesme. Prema zapisu Vuka Karadžića, ova pjesma pripada slijepoj prosjakinji koja moli za milostinju i kuka nad svojom sudbinom. Treći stav *Ritusa* oslikava tjeskobu i besmisao koji su osnova date tematike. Jedinstvena zvučna boja korišćenih semplova gusala u *Klanjalici* doprinosi ukupnoj atmosferi djela – mraku na koji je osuđena glavna

junakinja. Čitav stav baziran je na smjeni melanholičnog i ekspresivnog vida izražavanja patnje bespomoćne prosjakinje da bi na kraju stava muzički tok kulminirao u punom zvuku silovite jadikovke.

### 3.4. Kolo

*I*

*Hvatajte se bijele ruke.*

*II*

*Okreni!*

*Hajmo!*

*I još jednom!*

*Brže!*

*U kolo!*

Pojam kola, u kontekstu *Ritusa*, trebalo bi da bude shvaćen u širem smislu. Jasno je da se kolo odnosi na igru koja podrazumijeva kružno kretanje, lanac međusobno povezanih igrača, magijsku radnju koja, po starom vjerovanju, ima cilj da, zatvaranjem kruga, zaštiti zajednicu od svega što bi moglo da joj nanese zlo. Kola se igraju u svrhu zabave i iskazivanja životne radosti i snage. U *Ritusu*, *Kolo* ima funkciju zatvaranja ciklusa. Kao takvo ono sublimira svu energiju koja nastaje u procesu igre i u vrtoglavom muzičkom toku sabija sve elemente obrednog, arhaičnog, primitivnog, dovodeći do vrhunca prikaz jedne obredne radnje. Forma *Kola* je radi toga tretirana na drugačiji način u odnosu na prethodne stavove. Pojedinačne cjeline *Kola* formirane su beskrajnim ponavljanjem motiva koji su mjestimično varirani i forma u cjelini sastavljena je

iz nekoliko različitih dijelova i njihovog naizmjeničnog ponavljanja – sve u skladu sa idejom vrtloga koji kolo podrazumijeva. Tekstualno osnovu prvog dijela stava čini tekst narodne pjesme, u središnjem djelu korišćeni su samo karakteristični uzvici folklornog porijekla, dok završna koda stava predstavlja umjetničku transpoziciju Nijemog glamočkog kola.



## 4. MUZIČKO FORMALNA ANALIZA

### 4.1. Uspavanka

„Osnovne osobine uspavanki činile su svojevrsna fragmentarna struktura, izražena nizanjem kraćih melopoetskih cjelina, mali melodijski obim i silabičnost, a sve u 'službi' postizanja određene motoričnosti, a time i svojevrsnog hipnotičkog efekta.”<sup>5</sup> Formalnu osnovu *Uspavanke*, kao I stava *Ritusa*, čini nekoliko različitih odsjeka čijem jedinstvu doprinosi harmonska zaokruženost kao i tematska srodnost korišćenog materijala koji se u pogledu melodije, ritma i fature oslanja na folklorne elemente: na melodijskom planu prisutna je upotreba melodije malog intervalskog obima (preovlađuje interval sekunde) kao i njihovo ponavljanje; ritmički segment nije razvijen do krajnjih granica s obzirom na opšti karakter stava, ali je u svojoj jednostavnosti ostao dosljedan folklornom uzorku; u faktornom sloju djela ogleda se prisustvo heterofonije; svojevrsan hipnotički efekat ostvaren je ponavljanjem srodnih harmonskih sazvučja koji uspostavljaju neku vrstu motoričnosti u pojedinačnim dijelovima stava.

Oblik stava mogao bi se predstaviti u okviru sljedeće šeme:

**A (a b a b a) B C (a b a b a) d**

Prvi odsjek (A, t. 1-45) zasnovan je na smjenjivanju dva tematska bloka (a i b) koja su karakterno srodna, ali se razlikuju po izboru tematskog materijala i harmonske osnove. Čitav odsjek ima funkciju postupnog uvođenja u atmosferu

---

<sup>5</sup> O. Golemović, Dimitrije. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006. str. 19

djela. Naizmjeničnim ponavljanjem srodnih tematskih odsjeka uspostavljeno je hipnotičko dejstvo muzičkog toka, što je u vezi sa obrednom radnjom uspavanke.

Nekoliko različitih, a istovremeno i srodnih tematskih materijala čine početni, **a** odsjek (t. 1-18). Kao osnovni činilac harmonske funkcije, prvi gradivni muzički element bi mogao da bude pedal na tonu *f* koji je dat u violama i dodatno harmonski osjenčen (podrazumijevajući pri tome i neke vanakordske tonove, s obzirom da je čitav odsjek zasnovan na eolskom modusu *in F*) tehnikom *senza arco* u prvim violinama i povremenim nastupom udaraljki. Dionica viola je u daljem muzičkom toku dopunjena nastupom violončela i klarineta (t. 8), što je u vezi sa drugim motivom koji iznosi MIDI klavijatura i čija je funkcija ostvarivanje nestandardnog zvuka koji nije u uobičajenom sastavu klasičnog orkestra. Uloga MIDI klavijature u toku I stava je bitna, jer se njome teži udaljavanju od klasičnog orkestarskog zvuka i zalazi u atmosferu nekog mističnog, dalekog, toliko puta ponavljanog procesa uspavljivanja djeteta. Nastup akorda u MIDI klavijaturi, koji počiva na tonovima eolskog modusa, pri svakom javljanju sadrži promjenu samo u odnosu na sklop akorda izgrađenog na trihordu modusa (izuzev posljednjeg akorda u ovom odsjeku koji umjesto tona *as* ima ton *des* i na taj način uvodi manju harmonsku promjenu, u skladu sa muzičkim tokom preostalih dionica). Unisono violončela i klarineta, u niskoj lagi na osnovnom tonu modusa, dodatno osjenčava ovaj akord. Mikrotonalno glisiranje klarineta u visokom registru takođe ima funkciju kreiranja što „začaranije” atmosfere i javlja se svaki put kao reakcija na akord. Karakterističan pomak u visokoj lagi dodatno je praćen zvukom činele. Hor iznosi motiv malog melodijskog obima u triolama, u unisonu, za koji bi se moglo reći da počiva na melodijsko-ritmičkoj osnovi neke zamišljene folklorne melodije (karakterističan sekundni pokret, završetak melodije na II stupnju i ritmičko pomjeranje naglaska početnog sloga teksta na nenaglašenu dobu su elementi preuzeti iz muzičkog folklora).

Sljedeći tematski odsjek, **b** (t. 18-26), započinje izlaganjem još jednog motiva izgrađenog na intervalu sekunde u dionici flauta (najniža laga), a u njemu se kombinuju nepredvidivo naizmjenično kretanje po intervalu sekunde sa nastupom još jednog takvog tematskog bloka u trubama (takođe u najnižoj lagi). Ovo treperenje sekundnog motiva (koji biva naknadno raširen do intervala



terce), praćeno je specifićnom bojom „zavijanja” ćinele okrenute naopaćke na timpanu i glisandiranjem uz pomoć timpanskog pedala. Na kreiranoj zaćaranoj atmosferi nekog „vremenski udaljenog prostora”, naizmjenićni nastup udarca u tam-tam i klastera u dubokoj lagi klavira dodatno „podebljavaju” neodrećdenost ovog odsjeka na harmonskom i melodijsko-ritmićkom planu – ćitav odsjek kao da ima funkciju lećećeg klastera. Solo horne uvodi u ponavljanje poćetnog odsjeka (t. 26).

Povratak na ponavaljnje prvog, **a** odsjeka (t. 26-31), sadrći promjenu u odnosu na poćetni pedalni ton *f* u gudaćima – nastupa sedmoglasno sazvućje u diviziranim visokim gudaćima u okviru kog se mjestimićno javljaju sekundni melodijski pokreti, kreirajući na taj naćin višeglasje koje poćiva na heterofoniji. Uz prisustvo svih već pomenutih motiva prvog odsjeka, nastup hora karakteriše razdvajanje po glasovima koje takoćde ima uzor u tradiciji narodnog pjevanja.

Treći nastup ovog odsjeka (t. 35-45), nakon joć jednog ponavljanja drugog tematskog bloka, odnosno **b** odsjeka (t. 31-35), karakteriše potpuna samostalnost melodijskih linija u horu i promjena modusa u dorski *in F*. Na slićan naćin je i harmonska podloga, u vidu treperećeg harmonskog sazvućja kao pedalne osnove, znatno razvijenija i u jednom trenutku prerasta u splet slobodnijih i izraćajnijih melodijskih linija u dućim notnim vrijednostima. Svaka od melodija zadrćala je obim sekunde, odnosno terce, u skladu sa svojim izvornim opredjeljenjem, i ostala u okviru istog harmonskog sazvućja. Kulminaciji **A** odsjeka doprinosi nastup drvenih duvaćkih instrumenata koji su tretirani u skladu sa pomenutom tendencijom (na naćin slićan onome u drugim instrumentalnim grupama), kreirajući folklorni tip instrumentalnog višeglasja – heterofoniju.

Ćitav sljedeći odsjek, **B** (t. 46-60) predstavlja u odnosu na odabir tematskog materijala nadograćenu varijantu prethodnog odsjeka: harmonska podloga se i dalje bazira na pedalnom tonu *f*; melodija koju iznosi hor svedena je na harmonsku pratnju koja je dodatno potcrtana karakteristićnim sekundnim motivima u niskim gudaćkim instrumentima; izvrnuta ćinela na timpanu, zajedno sa glisandom u visokom registru klarineta na slićan naćin dopunjava muzićki tok, a dodatni element u odnosu na glisando klarineta predstavlja silazni

glisando u niskom registru prve flaute. Istovremeno, druga flauta *fluterzungom* u niskoj lagi osjenčava pedalni ton, da bi pri kraju svake fraze postupno prerasla u melodiju koja se kreće na osnovi eolskog i dorskog modusa i na taj način prezentuje prisustvo oba. Novinu unosi nastup solo soprana na jedinstvenoj zvučnoj boji elektronoskog sloja djela. Pratlja koju iznosi MIDI klavijatura počiva na desetercu. Zasnovana na ponavljanju ritmičke kombinacije (u skladu sa opštom atmosferom svedene na vrlo diskretno i usporeno pulsiranje koje bi moglo da predstavlja ljuljanje kolica), ima za cilj pomjeranje naglaska na nenaglašenu dobu (ili njenu polovinu) kreirajući samostalnu metričku liniju. Ritmički obrazac koji se ponavlja ima (ritmičku) šemu u osminama: 2+3+2+2+3 (+2+2+3). Elektronski sloj bazira se na semplovima zvuka klavira koji su štimovani u različitim mikrotonalnim nijansama. Radi ostvarivanja što arhaičnijeg zvuka, težila sam tome da jedan segment djela ostvarim i korišćenjem netemperovanog tonskog sistema. Na klavirski zvuk dodat je i šum koji, uz zviždukanje hora i glisandiranje po alikvotima u čelima, dodatno zamagljuje i otuđuje ovaj muzički sloj. Na osnovi tog neravnomjernog pulsiranja oslobođenog pravilne metričke podjele, nastupa solo sopran iznoseći ponovo samo početni tekst uspavanke, *Ninaj*. Melodiju soprana karakterišu duge notne vrijednosti tek mjestimično isprekidane kraćim ukrasima i silaznim glisandima, takođe u skladu sa folklornim tipom melodije. Prožimanje različitih modusa u sukcesiji, ali na osnovi istog osnovnog tona (*F*), doprinosi harmonskoj neodređenosti. Čitav odsjek postupno iščezava u zajedničkom dinamičkom gašenju svih linija pojedinačno, da bi, kao prelaz u sljedeći odsjek, ostao samo hor sa solistom (t. 58-60). U toj dvotaktnoj cjelini sa tekstom *Ninaj*, hor donosi i harmonsku promjenu što obezbjeđuje slivanje muzičkog toka na mjestu ukopčavanja sa sljedećim odsjekom, velikim **C**.

Odsjek **C** (t. 61-95), takođe se bazira na sukcesivnom smjenjivanju dvije različite, ali znatno kontrastne tematske cjeline. Ono što karakteriše ovaj odsjek jeste izražajni energetski naboj koji vodi u konačnu kulminaciju stava. U pogledu harmonske osnove, na vrlo tradicionalan način uvedena je promjena osnovnog tona modusa na V stupanj (*C*). Tako početno sazvučje kreiraju I i II violine i to na način dosljedan prethodnom postupku. Na osnovi ritmičkog

šablona 2+3+2+2+3 (ovog puta iskazanog u četvrtinama, ali i znatno bržem tempu), smjenjuju se dvozvuci u I i II violinama na osnovu eolskog modusa *in C*. Karakteristična figura u triolama, koju iznose violončela, melodijski je varirana sa ciljem da se izbjegne šablonsko ponavljanje jednolične pratnje. Sekundna melodija data je u solo horni, dok duvački instrumenti iznose kratke motive sa brojnim vanakordskim tonovima da bi se, pri kraju odsjeka, zajedno sa uzlaznim pokretom u gudačima, uspostavila tonalna nezivjesnot u pripremanju nastupa sljedećeg tematskog bloka **b** (t. 75-78). Ovaj odsjek karakteriše najdirektniji vid pozivanja na ritmičko-melodijsku jednostavnost folklorne materije. Međutim, data u tom registru i u kontekstu onoga što joj je prethodilo, ona ostvaruje blistavu zvučnost, direktnu i otvorenu u toj svojoj banalnosti. Dva puta ponovljeno smjenjivanje odsjeka **a** i **b** (**a**, t. 79-82, 87-94 i **b**, t. 83-86) rezultira konačnom kulminacijom djela u odsjeku **d** (od 95. takta), koja dinamički i karakterno izlazi iz okvira uspavanke i priprema sljedeći stav, *Cucalicu*. Promjena karaktera inicirala je i promjenu teksta u ponavljanje sloga *La*. Orkestar je podijeljen u nekoliko instrumentalnih grupa od kojih svaka iznosi karakterističan melodijski pokret sekunde koji biva malo proširen i do intervala terce u okviru kreiranog modusa *in C*. Ta vrsta melodike u svojoj jednostavnosti, ritmičkoj i melodijskoj, nesumnjivo asocira na narodne melodije. Samostalna melodijska linija horske dionice, koja je bazirana na istom tematskom materijalu, završava svoje izlaganje na sekundi i u *crescendu* sa visokim gudačima, usklikom neodređene tonske visine kojim započinje sljedeći stav.

#### 4.2. *Cucalica*

Forma *Cucalice* bazirana je na smjeni manjih i većih odsjeka koji nisu uspostavljeni na osnovu unaprijed isplanirane simetrične cjeline, već su, u vidu preobražavalačkog muzičkog toka baziranog na transformaciji muzičkih segmenata, vođeni intuicijom i ličnim ukusom. Sukcesivno nizanje različitih tematskih odsjeka uspostavlja neku hijerarhiju među njima, koja, u skladu sa

tradicionalnim načinom izgradnje muzičkog toka, završava repriziranjem početnog odsjeka na kraju djela. Svi strukturni dijelovi ovog stava posljedica su traganja za mogućim vidovima rada sa folkornom materijom i kao takvi uspostavljaju neku vrstu uzajamnog gravitacionog djelovanja, obezbjeđujući jedinstvo muzičke forme, njenu povezanost i čvrstinu.

U pojedinim mjestima u *Cucalici* prisutan je neoromantičarski muzički jezik. U kasnijim fazama rada, spoznala sam da me takav način odnosa prema tradiciji sputava u iznošenju upravo onih najdubljih, arhaičnih slojeva muzičkog folkloru, koje sam, kako vjerujem, ubjedljivije uspjela sprovesti u daljem radu na kompoziciji. *Cucalicu*, dakle, obilježava početni period traganja za karakterističnim ljestvičnim nizovima, kreiranje specifičnog tipa melodike koja teži otklonu od sekundno-tercni melodija kao reprezenata folklorne materije, kao i ostvarivanje individualnosti ritmičko-metričke strukture pojedinačnih orkestarskih dionica. Rad na *Ritusu* započet je ovim stavom koji se, izuzev početnog i završnog odsjeka, u velikoj mjeri oslanja na neoromantičarski muzički jezik i način izgradnje muzičkog toka.

Početni odsjek *Cucalice*, a (t. 1-50), predstavlja njen osnovni karakter i daje specifičan energetski naboj pulsirajućeg folklornog materijala koji upućuje na najstarije slojeve ljudskog djelovanja. U tom odsjeku težila sam pronalaženju onog zvuka koji bi mogao biti „muzika praistorije”, naravno, samo u odnosu na samu zvučnost ili izolovanu zvučnu boju, koja je posljedica harmonskog naslojavanja, jednoobraznog ritmičnog pulsiranja, kreiranja takvog faktornog tkiva koje u svojoj zgusnutosti prozivodi neki nestandardan zvuk. Kao osnovno polazište u izgradnji muzičkog toka prisutan je improvizacioni princip (preuzet iz folkloru) dat u pojedinačnim muzičkim linijama, ističući značaj individualne kreativnosti pojedinca u kreiranju ukupnog sadržaja. Permanentno variranje nekoliko različitih motivskih jezgara, u osnovi vrlo jednostavnih, kroz različite vokalno-instrumentalne dionice koje su grupisane u skladu sa njihovom ulogom u kontekstu datog sadržaja, stvara složenu faktornu strukturu perkusivnog karaktera. Osnovni gradivni materijal, kojim stav počinje, dat je u kontrabasima, niskoj lagi klavira i timpanu, čiji puls mjestimično biva nadograđen udarcima u bas bubanj. Na početnu ritmičku liniju, koja se sastoji samo od ujednačenog

četvrtinskog pulsiranja, nakon nekoliko taktova se, kao gradivna jedinica, uvodi i osmina note, što dovodi do varijantnosti ritmičke pulsacije i do njene veće raznovrsnosti. Ovaj segment fature mjestimično je osjenčen niskim duvačkim instrumentima čije dionice takođe podrazumijevaju dinamičku iznijansiranost uvedenu sa ciljem obogaćenja svake instrumentalne linije. Njihov nastup svaki put pripremaju kontrabasi ulazeći u skretničnu harmoniju, koja, u toj lagi, djeluje više kao težnja ka harmosnkom zamagljenju ili udaljavanju od „osnovnog tona” *Gis*. Najmanja gradivna jedinica, ili glavna vezivna nit ovog odsjeka, pa i uopšte *Cucalice*, mogla bi da bude slog *Cu* i specifičnost zvuka kreirana pri njegovom ponavljanju. Ovaj fonem, koji se bezbroj puta provlači kroz horsku dionicu, povezan je sa instrumentalnim, odnosno orkestarskim slojem djela, te je pri njegovom repriznom javljanju (pred kraj stava), i u pojavi bez hora prisutno jednako značenje i energija ovog perkusivnog „cuckajućeg” submotiva. Dionica hora započinje ponavljanjem sloga *Cu* koji se ponavlja u različitim ritmičkim kombinacijama krećući se po određenim (u okvirima intervala sekunde) ili neodređenim tonskim visinama. Nadogradnju ovog segmenta predstavlja i dodavanje teksta (*Cu-cu*) *na konju* koji je iznešen u okviru melodije date u velikim triolama, i, na taj način, na osnovi četvrtinskog pulsiranja, gradi zasebnu, izdvojenu ritmičko-melodijsku liniju. Ona je dodatno istaknuta povremenim sjenčenjem tog metarijala u duvačkim instrumentima, da bi se, pred sam kraj čitavog odsjeka, glasovi i instrumenti ujedinili, ali „vođeni” folklornim uzorom – ne na način doslovnog unisona, već „nepreciznog”, slobodnog udvajanja. Dionicu hora koja započinje slogom *Cu* pri početku stava pripremaju prve violine koje u daljem toku, zajedno sa violama, grade još jednu motivsku mrežu baziranu na uzajamnom smjenjivanju tonova koji, prema načinu djelovanja, uzor pronalaze takođe u folklornoj tradiciji. Čitav odsjek bazira se na ponavljanju ritmičkih kombinacija u različitim instrumentalnim grupama, sa ciljem da se izbjegne podudaranje početaka ovih ritmičkih blokova kako bi se uspostavio nepredvidiv pulsirajući tok oslobođen metričke podjele. Nadogradnji tog segmenta doprinose i druge violine, kao i violončela, da bi im se pred sam kraj odsjeka pridružili i ostali gudački instrumenti prelaskom u tehniku *pizzicato* sa ciljem podvlačenja tog perkusivnog karaktera. Postupnim proširenjem melodijskog ambitusa u horu i duvačkim instrumentima, u artikulacionoj raznovrsnosti koja pred kraj dobija

isključivo perkusivni karakter i u onim dionicama koje su imale ulogu nosioca melodijskih linija, čitav odsjek biva naglo prekinut.

Nastup *tutti* orkestra u okviru odsjeka **b** (t. 51-59), zajedno sa horom, sa početnim sazvučjem samo jednog i zatim dodatog drugog tona, ima za cilj ostvarivanje kontrasta u odnosu na prethodni odsjek. Napuštajući udaračko svojstvo muzičke materije, odsjek **b** uvodi iznošenje melodija koje su kroz svega nekoliko taktova slobodno kontrapunktski varirane, uvodeći kao novi tonalni centar molskog prizvuka, modus *in Es*.

Jasno izdiferencirana faktura predstavlja glavni faktor izdvajanja i sljedećeg odsjeka **c** (t. 60-70), koji karakteriše kamerni zvuk. Tome doprinosi solo klavira, koji u kombinaciji sa solo flautom iznosi varirane arabeske melodije kratkog daha uz harmonski pratnju, na podlozi gudačkog orkestra koji dodatno osjenčava harmonski tok. Iznošenje sloga *Cu* dato je u potpuno drugoj funkciji u dionici solista u horu, piano dinamici i izdržanim notnim vrijednostima koje su pri krajevima melodijsko-ritmički varirane. Promjena tonalnog centra *in E* karakteriše završetak ovog odsjeka na koji se nadovezuje sljedeći, horski odsjek **a** (t. 71-87) u kome se ponavlja slog *Cu*. Čitav ovaj dio (t. 71-94), čiji je glavni nosilac muzičkog toka horska dionica, ima funkciju pripreme konačne kulminacije prvog dijela stava. Mjestimično prekidan odsječnim nastupom gudačkih instrumenata (povratkom u tonalni centar *in Es*), robusnim iznošenjem jedne od osnovnih melodija stava u duvačima (odsjek **d**, t. 87-94), ostvareno je postupno narastanje muzičkog toka. Na mjestu glavne kulminacije prvog dijela stava (odsjek **e**, t. 95-102), uvedena je promjena tonalnog centra *in Ges* i nastup *tutti* orkestra, čime se zaokružuje čitav prvi dio stava **A** (**a, b, c, a, d, e**, t. 1- 102).

Melodija koja je prvo data u duvačkim instrumentima (t. 87), a zatim i u gudačkim instrumentima (u okviru same kulminacije, t. 95), postaje jedan od osnovnih gradivnih elemenata u daljem toku stava. Karakteriše je odklon od folklornog zvuka kroz korišćenje velikih intervalskih skokova, melodijska „izlomljenost” umjesto prirodno slivenog toka, u pogledu karaktera ekspresivnost, a u pogledu formalnih obilježja dosljedno sprovedena rečnična struktura 2+2+4. Dovođenjem muzičkog toka do tačke sa najvećim stepenom težnje za razrješenjem, u harmonskom smislu ostvarenjem efekta polukadence

(ne podrazumijevaći pod tim završetak na dominantni osnovnog tonaliteta, već na harmonskoj funkciji koju karakteriše vrhunac napetosti u odnosu na prethodni muzički tok), obilježena je granica prvog dijela stava, na šta se nadovezuje solo viole kojim počinje sljedeći odsjek.

U čitavom srednjem dijelu stava (odsjek **B**, t. 103-174) iskazana je težnja ka kreiranju nepredvidivosti muzičkog toka, njegove elastičnosti i gipkosti, kao suprotnost prethodnom dijelu, gdje je način izgradnje kulminacije bio prilično predvidiv i konvencionalan. Ova težnja iskazana je kako na mikro planu (u pogledu iznošenja motiva čija je građa složenija i teži udaljavanju od folklornih elemenata shvaćenih u tradicionalnom smislu), tako i na makro planu (u načinu preliivanja muzičkog toka iz jednog u drugi odsjek, čije granice nisu jasno naznačene te ostvaraju „gipke” i nepredvidive smjene tematskih blokova). Čitav središnji dio stava karakteriše kamerni zvuk i, u skladu sa tim, način izgradnje muzičkog toka koji podrazumijeva bogatstvo melodijskih linija, dinamičku slojevitost, melodijsko-ritmičku kompleksnost i harmonsku raznovrsnost. Tako je prvi tematski blok **a** (t. 103-116), građen na osnovi sola u violi koji počiva na variranju prethodne melodije, koja je isprekidana nastupom klastera u klaviru i karakterističnim (opet sekundnim) motivom koji do kraja čitavog srednjeg dijela biva intervalski proširen ritimičko-melodijskim variranjem sprovedenim u dionici klarineta i fagota. Nepredvidiv harmonski tok iznosi ostatak gudačkog ansambla koji ima funkciju harmonskog sjenčenja u čitavom odsjeku, izuzev solista koji se mjestimično izdvajaju melodijama folklornog porijekla. Izlaganjem stihova *Vuci t' majku zakolju* (u horu) započinje odsjek **b** (t. 117-124). U pogledu samog teksta, veliki mi je izazov bio napraviti otklon u odnosu na mogućnost psihološkog tretmana teksta koji bi bio dat na način klišea. Radi toga je riječ *zakolju* data samo u dionici soliste u okviru silaznog hromatskog melodijskog pokreta oslobođenog bilo kakve ekspresivnosti, u piano dinamici. Horsku dionicu čini ponavljanje karakteristične ritmičke figure koja doprinosi izdvajanju sljedećeg manjeg odsjeka **c** (t. 125-130) pripremljenog prethodno u kreiranju specifičnog harmonskog sazvučja u sordiniranim limenim duvačkim instrumentima. Nakon nešto izmjenjenog ponavljanja ovog odsjeka (**c2**, t. 131-136)) slijedi odsjek **d** (t. 137-150), koji u odnosu na horsku fakturu, asocira na

ponavljanje odsjeka **b**, ali uz manju promjenu koja se odnosi na vezu sa Mokranjcem (Stevan Stojanović Mokranjac) i njegovim načinom tretiranja folklorne materije. Ta veza se ogleda u fakturi, harmonskom toku kao i melodijsko-ritmičkoj komponenti datim u stihovima *U pšenici u polju....* Ovaj odsjek donosi i harmonsku promjenu (*in H*), što doprinosi dinamizaciji muzičkog toka koji u toku čitavog odsjeka podrazumijeva statičnost i kreiranje jednolične atmosfere zatvorenog i neodređenog muzičkog izraza. Specifična instrumentalna boja sordinirane trube u visokoj lagi i u piano dinamici doprinosi folklornoj boji melodije koja je dopunjena nastupom solo čela i solo viole, asocirajući na taj način na početni odsjek središnjeg dijela stava i paralelnim vođenjem ravnopravnih melodijskih linija priprema nastup solo horne i odsjek **e** (t.151-159). Na solo horne nadovezuje se već poznata ritmička figura u horu koja doprinosi puls i pokretljivosti čitavog odsjeka. Još jedan robustan nastup početnog dijela teme u visokim duvačkim instrumentima podiže muzički tok na sljedeći razvojni nivo, u kom melodijski već znatno razvijenija dionica hora, kao i dijalog uspostavljen između gudača i klavira u okviru srodnog tematskog materijala, postupno dovode do konačne kulminacije (odsjek **f**, t. 160-163). Slijedi odsjek **g** (t.164-174), čiju harmonsku osnovu čini razlaganje tvrdo umanjenog akorda (na tonu *c*) u b-molu, razloženog u visokim gudačkim instrumentima koji formiraju mrežu datog sazvučja i na čijoj osnovi hor iznosi glavni dio teksta u pjesmi. Stvarna emocionalna situacija, koja se ogleda u stihovima: *Majka mi je draga, sisu mi je dala, drugu rekla dati kad pođemo spati*, data je u napetom dramskom kontekstu koji se postupno preobražava u dramatsku ironiju muzičke podloge započete na osnovi repriziranja početnog odsjeka **A** (t.175). Repriza je, dakle, pripremljena izlaganjem stihova u okviru melodije sa karakterističnim septimnim skokom koju dopunjava tema iz kulminacije prvog dijela stava, data u visokim duvačkim instrumentima na harmonskoj osnovi dubokih limenih duvačkih instrumenata. Ovaj put je perkusivni segment, odnosno repriziranje početnog dijela stava, dat u visokim udaračkim instrumentima sa ciljem što glasnijeg i oštrijeg isticanja motivskog jezgra, sve njegove snage u evociranju osjećaja privrženosti i opsesivnosti. U okviru repriziranja **A** dijela stava (t. 175-192) koji se nadovezuje na grandioznu predstavu ljubavi prema majci, javlja se i element ironije. On se prepoznaje u



materijalu datom visokim trubama, koje, na osnovi stalnog osmingskog pulsa, iznose horski motiv sa početka stava sa izražajnijom artikulacijom (stakato) i ritmički variranom figurom, na šta „odgovaraju” horne, u nešto nižem registru, takođe nepredvidivom smjenom karakterističnog sekundnog motiva. Postupnim usložnjavanjem fature, melodijsko-ritmičkih sadržaja i, samim tim, povećanjem zvučnosti, ostvaren je uzlazni smijer kretanja muzičkog toka koji bi se logično završio na nekom kulminacionom akordu. Međutim, analogno situaciji sa početka stava, ovaj odsjek, u trenutku dostizanja najveće napetosti, biva naglo prekinut nastupom hora *a capella* (t. 192). U odnosu na psihološku obradu teksta, kakva je prisutna tokom čitavog stava, i ovdje je taj momenat vapaja i moljenja da „majku ne zakolju vuci u polju” intenziviran efektom iznenađenja koji daje specifičnu zvučnost nastupa samo jedne grupe u sklopu čitavog vokalno-instrumentalnog ansambla, i to u kontekstu opšteg haosa koji mu je prethodio – nastup ženskog hora u visokoj lagi u vidu karakteristično ritmizovanog sekundnog melodijskog pokreta. Ovo „skandiranje” horske grupe traje svega nekoliko taktova da bi se postupno dinamički potpuno smirilo pripremvši solo oboe na pedalu tona *fis* za kraj čitavog stava, odnosno prvog dijela kompozicije, s obzirom na to da *attaca* prelaz nije zastupljen između II i III stava. Očigledna je i simetrija među stavovima na globalnom planu djela: lagan – brz; lagan – brz.

### 4.3. *Klanjalica*

*Klanjalica* je prvo napisana za ansambl *Gradilište* (meco-sopran, violončelo, klavir i elektroniku) i naknadno „prerađena” za vokalno-instrumentalni sastav *Ritusa*. Napominjem da je ovo djelo, u verziji za kamerni sastav, pisano u vremenu kada je *Ritus* nastajao, tako da sam se prema njemu odnosila isključivo kao prema sastavnom dijelu ovog ciklusa, kako u odabiru tematskog materijala, tako i njegove funkcije kao III stava kompozicije. U odnosu na prvu verziju, u pogledu tretmana samog orekstarskog zvuka, ovaj stav je

zadržao zajedničke veze sa originalom – na nekim mjestima u stavu preovlađuje kamerni zvuk, dok preostali dijelovi podrazumijevaju prilagođavanje muzičkog sadržaja znatno gušćoj orkestarskoj fakturi. U pogledu razvoja muzičkog toka, velika uloga je (ipak) pripala upravo onim instrumentima koji su nosioci muzičkog sadržaja u kamernoj verziji, dakle, solo sopranu, solo čelu i klaviru.

Forma *Klanjalice* može se predstaviti u okviru sljedeće šeme:

### **a b c d c2 e**

Uvodni odsjek **a** (t. 1-22) se bazira na smjeni dvije zvučne nijanse, koje se naizmjenično javljaju na podlozi elektronskog sloja, na pedalu tona *h*. Početni sempl podrazumijeva transpoziciju odsviranog tona *h* na guslama i njegovu obradu u sempleru i sintetizerima (ES2 i Sculpture). Transponovan za oktavu niže, proces trajanja tona je usporen, sam ton je „proširen” i izdvaja se karakterističan segment zvuka – početno „grebanje” po žici instrumenta. Ovaj izmjenjeni zvuk gusala, dopunjen je kontrabasima radi ostvarivanja veće „dubine” zvuka i nadograđen dominantnim sazvučjem koje iznose drveni duvački instrumenti. Uloga vođice, odnosno dominantna funkcija ovog sazvučja, umanjena je prisustvom tona *h* (u okviru sekundnog sazvučja koje iznose flaute) - taj akord ima samo funkciju sjenčenja osnovnog tona, ističući njegove visoke alikvotne tonove. Drugu zvučnu nijansu čini ponavljanje akordskih blokova u niskoj lagi gudačkih instrumenata, dodatno osjenčeno tremolom u bas bubnju. Svaki nastup ovog tematskog bloka, ton *h* (koji je pored sempla izložen i u dionici kontrabasa), ostaje da leži samo u elektronskom sloju. Kontrabasovska linija pomjera se na ton *e* i nekoliko početnih akorda se u funkcionalnom smislu izdvaja od pedalnog tona. Ton *c* u sklopu datih sazvučja daje prizvuk frigijskog modusa *in H*, da bi kraj fraze označio završetak na I stupnju, odnosno povratak na toničnu kvintu *h-fis*. Pored sempla na tonu *h*, u elektronskom sloju se javljaju i drugi semplovi sa karakterističnim guslarskim motivima.

Odsjek **b** (t. 23-43) podrazumijeva pretežno kamerni zvuk, koji čine dionica solo soprana, hora, solo violončela i klavira. U okviru završetaka

muzičkih fraza nastupaju i gudački instrumenti, koji doprinose volumenu zvuka i kulminaciji. Solo sopran na osnovi klavirske pratnje, koja u dva uvodna takta daje osnovni puls ovog odsjeka, iznosi tekst: *O, hrišćani mila braćo, podarujte, obradujte*. Dionica solo violončela sastoji se od ponavljanja tona *h*, kao „odjek” iz prethodnog odsjeka, s tim da se „grebanje”, karakteristično za početni „guslarski” sempl, javlja na završetku tona u vidu prekomjernog pritiska na žicu instrumenta. Pored tog motiva, na kraju prve fraze ovog odsjeka (t. 23-30), u violončelu je izložena i ekspresivna melodija, kao melodijski, ritmički i harmonski nezavisan muzički sloj koji doprinosi „oživljavanju” muzičkog toka. Druga fraza (t. 31-39) uključuje nastup hora koji je baziran na ponavljanju početnih stihova. Na taj način ostvarena je neka vrsta „magijskog dejstva”, koje je jedna od karakteristika prosjačke molitve. Uzlazni melodijski pokret kao i ritmičko zgušnjavanje u sve tri solističke dionice, zajedno sa nastupom gudačkog orkestra, doprinose izgradnji kulminacije ovog odsjeka. Karakterističan harmoski završetak na kraju fraze, silazni sekundni pokret kvintnog dvozvuka u donjim glasovima (*dis-ais*, koje se „razriješava” u *d-a*), doprinosi promjeni „tonalnog” centra *in D*, modusu molskog prizvuka. Na završnom ponavljanju stihova *Slijepu i nevoljnu*, koje iznosi hor u vidu bespomoćnog vapaja, u dionici solo violončela izložen je uzlazni melodijski pokret koji, u kombinaciji sa novim „guslarskim” motivom, priprema sljedeći odsjek.

Odsjek **c** (t. 44-67) baziran je na smjeni ekspresivnog, energičnog i melanholičnog i mirnog muzičkog izraza. U okviru prvog temaskog bloka izloženi su stihovi *Ja sam željna* (t. 44-49). Odsjek počinje energičnim, odsječnim motivom u dionici gudačkog orkestra, limenih duvačkih instrumenata i udaraljki, što predstavlja kontrast u odnosu na prethodni muzički tok u kom je preovlađivao kamerni zvuk. Zahvaljujući perkusivnoj funkciji ovog motiva, kroz ponavljanje kratkih i odsječnih melodijsko-ritmičkih cjelina u orkestru, „probijaju” se i solističke dionice pojedinih duvačkih instrumenata, kao i solo soprana i solista u horu. Svaka od ovih melodija ima visok dinamički intenzitet i veliku izražajnost koja se, izuzev u vokalnom dijelu ansambla, ogleda u velikim intervalskim skokovima. U vokalnoj dionici preovlađuje sekundni pokret, u skladu sa muzičkim folklornim uzorkom. U odnosu na registar u kom su melodije

date, kako u instrumentalnoj, tako i u vokalnoj dionici, stiće se utisak nadjačavanja sa skoro punim, orkestarskim zvukom. Ovaj tematski blok je svaki put pripremljen energičnim „guslarskim” semplom koji se sastoji od ponavljanja jednog motiva u okviru naglog dinamičkog porasta. Stihovi *Bijelog svijeta* donose dinamičku promjenu (*subito piano*) i nastup drugog tematskog bloka (t. 50-51). Kvartno sazvučje izloženo je u visokom registru drvenih duvačkih instrumenata i već u drugom taktu je prekinuto naglim nastupom melodijske linije iz prvog tematskog bloka. U odnosu na melanholičnost koja je prisutna u okviru ovog kontrastirajućeg tematskog bloka, specifično zvučanje akorda kvartne strukture kao da prisustvo patetike u ovim stihovima stavlja na neki drugi nivo, iskazujući nemogućnost za promjenu i neminovnost prihvatanja stanja nesrećne prosjakinje. Karakterističan „guslarski” sempl priprema varirano ponavljanje prvog tematskog bloka na tekst *I po svijetu pogledati* (t. 54-57). Slijedi još jedan povratak na melanholičnu atmosferu u okviru stihova *Naroda se nagledati* i zatvaranje ovog odsjeka stihovima *Jarka sunca i mjeseca*, na osnovi karakterističnog harmonskog obrta iz završetka drugog dijela kompozicije. Ovaj sekundni silazni pokret kvintnog dvozvuka u donjim glasovima, za razliku od prvog javljanja, sada je harmoska podloga melodiji u horu na tekst čije značenje, samo na kratko, oslikava nadu koja se ogleda u vjerovanju prosjakinje u „jarkost” sunca i mjeseca. U skladu sa tim, ova melodija završava na osnovi lidijskog modusa *in D* čija terca na završetku doprinosi „svjetlosti” ovog sazvučja.

Slijedi odsjek **d** (t. 67-72) koji sadrži povratak na mirnu i melanholičnu atmosferu početnog odsjeka. Na sličan način kao u okviru **b** odsjeka, dionica solo soprana građena je na osnovi ponavljanja zaokruženih dvotaktnih cjelina (po jedan stih) koje uključuje dinamičko i melodijsko narastanje prema kulminaciji. Akordski blokovi u horskoj dionici i elektronski sloj sempla iz uvodnog odsjeka **a** formiraju harmonsku podlogu na osnovi modusa *in Fis*. Ovaj harmonski blok srodan je sa onim iz uvodnog odsjeka, što se ogleda u sekundno silaznom pokretu melodije u drugom sopranu (ton *g*) i doprinosu frigijskom prizvuku modusa *in Fis*. Slijedi povratak na tematski materijal iz kontrastnog odsjeka **c** i izgradnja konačne kulminacije stava.

Odsjek **c** (t. 73-84) počinje izlaganjem odsječnog motiva u orkestru. Zahvaljajući njegovoj perkusivnoj funkciji, ističu se i melodijske linije u dionici solo čela i solo soprana. Svaka od linija podrazumijeva melodijsko-ritmičku nezavisnost, a zajedničko im je varirano ponavljanje početnog motiva na način dosljedan folklornoj tradiciji – melodija sačinjena na osnovu ponavljanja modela je naime muzički oblikotvorni princip koji potiče iz najstarijih slojeva folklorne tradicije. Ovaj tematski materijal se u dionici violončela ritmički zgušnjava, a u dionici solo soprana melodijski narasta i vodi u konačnu kulminaciju stava. Nekoju vrsti kadenciranja ova dva instrumenta pridružuje se i solo klavir iznoseći varirani perkusivni motiv **c** odsjeka, kao i uzlazni melodijski pokret u gudačkom orkestru. Čitav odsjek građen je na modusu *in D*, kao osnovnom modusu **c** odsjeka, da bi završni melodijski pokret u gudačkim instrumentima donio harmoski fis-mol.

Glavnu kulminaciju stava donosi odsjek **e** (t. 85-90) i prvi nastup (u okviru ovog stava) *tutti* orkestra. U harmonskom pogledu, iako se u prvom planu izdvajaju horska dionica i basovska linija gudačkih instrumenata u fis-molu, harmonski sadržaj je ipak nešto složeniji. U I i II violinama izložen je slijed harmonskih funkcija iz uvodnog odsjeka, onih koje donose prizvuk frigijskog modusa i čiju je funkcionalnost nemoguće precizno odrediti. Ovaj put je taj harmonski sloj, dodatno potcrtan i tonom *d* koji se javlja u dionici fagota i trombona, u funkciji pedalne osnove. Ovaj ton, koji kao da dobija ulogu osnovnog tona dorskog modusa *in D* koji obrazuje zajedno sa dvozvucima u I i II violinama, kreće se kao nezavisan harmonski sadržaj u odnosu na postojeći fis-mol. Složenosti i gustini fature doprinose mali melodijski pokreti u visokim drvenim duvačkim instrumentima koji, u skladu sa heterofonijom kao uzorom iz folklorne tradicije, dopunjavaju melodiju u horskoj dionici. Ovaj odsjek kulminira na najdisonantnijem akordu u odnosu na harmonski tok koji mu je prethodio i biva naglo prekinut, ostavljajući samo tremolo na solo timpanu, na tonu *c*.

Polarna udaljenost ovog tona u odnosu na ton *fis*, doprinosi nekoju harmonskoj nedorečenosti završnog prelaznog odsjeka (t. 91-99). Kao da je nakon harmonski kompleksnog i tonalno određenog zvučnog tkiva, ostao samo jedan ton neodređene, udaljene i nedifinisane tonske visine, koji, kroz stihove *Ni*

do časa umrloga, izlaže solo sopran. Srodno situaciji u odsjeku **b**, nakon nastupa solo soprana, hor iznosi sekundni motiv na isti tekst u vidu ponavljanja tog materijala. Jedinstvenoj zvučnoj boji vokalnog ansambla u niskoj lagi, pridružuje se klarinet, „poigravajući” se sa sekundnim motivom, transponujući ga po različitim oktavnim registrima, i na kraju stava donoseći harmonsku promjenu – novi tonalni centar *G*, kojim počinje sljedeći stav, *Kolo*.

#### 4.4. *Kolo*

Kao što je već rečeno, forma *Kola* zahtijevala je neke inovacije, kako na tom planu, tako i u okviru drugih muzičkih elemenata. Varijantnost u ponavljanju muzičkih motiva i ostinantnih ritmičkih figura, karakterističnu za strofične forme u folkloru, sprovela sam pri izgradnji muzičkog toka i tako doprinijela afirmaciji privida statičnosti koji je svojstven obredu. U pokušaju da na najmanju moguću mjeru svedem bilo koju vrstu automatizma muzičkog toka, težila sam što većoj dinamizaciji svakog pojedinog muzičkog segmenta. Ovaj vid rada sa materijalom izložen je u okviru muzičke forme koja bazira na nazimjениčnom ponavljanju tri različita odsjeka, izuzev uvodnog i zavšnog dijela stava, odnosno kode.

Shemu oblika *Kola* označavamo na sljedeći način:

**A b c a d c b d c b e Coda**

Odsjek **A** (t. 1-28) sastavljen je od dva manja odsjeka **a** (t. 1-22) i **b** (t. 22-28). Oba odsjeka imaju funkciju podizanja muzičke napetosti i pripremaju svečano zatvaranje ciklusa. U okviru **a** odsjeka izdvaja se nekoliko tematskih materijala, koji se naizmjenično izlažu po različitim orkestarskim grupama. Osnovni tematski sloj čini horska dionica kroz netipičan vid korišćenja vokalnog

aparata. U okviru dugih notnih vrijednosti, na neutralnom slogu i na osnovi pedalnog tona *g*, povremeno „iskaču” *sforzanda* koja je nemoguće otpjevati na način primjeren standardnom horskom zvuku. Od izvođača se očekuje da ne budu „sputani” prilikom interpetiranja ovih akcenata, kako bi se ostvario potrebni efekat – snažno akcentovanje tonova, što inicira promjenu zvučne boje, samim tim i drugačiji vid upotrebe vokalnog aparata koji, u težnji da se približi arhaičnom zvuku, izlazi iz okvira umjetničkog pjevanja. Harmonsku osnovu ovog odsjeka čini c-mol, u okviru kog preovlađuje dominantno sazvučje. U visokim gudačkim instrumentima izdvajaju se četiri fraze od kojih svaka počinje karakterističnim melodijskim pokretom. Svaki od tonova date melodije ostaje da leži u nekom od gudačkih instrumenata da bi se formiralo sazvučje koje harmonski dopunjava horski pedal. Minimalni melodijski pokreti, kako u gudačkom orkestru tako i u horskoj grupi, doprinose raznovrsnosti muzičkog toka. Uloga udaračkih instrumenata u ovom stavu je velika, što je u skladu sa opštim karakterom i dominantnom ulogom ritmičke komponente koja upućuje na arhetip rituala. Tako se, kao bitni motivi ovog odsjeka, izdvajaju karakteristična zvučna boja koju ostvaruje tam-tam povlačenjem štapića trianglera po ivici instrumenta, tamburin koji ostaje da „zvecka” kao odjek ovoj boji i ritmičke figure u triolama i kvintolama koje su izložene na različitim tonskim visinama tom-tom-a. Perkusionistički kvalitet zvuka posjeduje i solo trombon koji nastupa naizmjenično sa udaraljka. Postupno se svi ovi motivi zgušnjavaju i „združuju” da bi doprinijeli narastanju muzičke tenzije do sljedećeg, prelaznog dijela, odsjeka **b**. Drugi dio **A** odsjeka, **b**, karakteriše jednostavnost muzičkog izraza, harmonska nestabilnosti i priprema novog tonalnog centra (modusa *in Fis*) kojim započinje sljedeći odsjek. Tekst koji iznosi hor *Hvatajte se bijele ruke*, iskazuje težnju ka formiranju „kola” i ulazak u završnu „bujicu” raznovrsnog muzičkog materijala.

Sljedeći tematski odsjek **c** (t. 28-39) je najdominantniji u toku čitavog stava i osnovni nosilac muzičkog toka. U njemu se izdvaja 7 motivskih jezgara koja se paralelno razvijaju. Motivi su melodijski, ritmički i harmonski nezavisni jedan od drugog. Na taj način kreiraju gusto fakturno tkivo, a zahvaljujući ritmičko-metričkoj organizaciji, ostvaruju jedinstvo muzičkog izraza. Prvi motiv

daje osnovni puls stavu i baziran je na ponavljanju karakteristične ritmičke figure u gudačkim instrumentima u modusu *in Fis*. Ova ostanatna ritmičko-harmonska formula sadrži ponavljanje sa promjenom zvučne boje (promjene od *sul pont.* do *sul tasto*), kao i pojavu još jednog karakterističnog motiva, razloženog akorda u triolama (ima funkciju postizanja zvučnog efekta) koji nadograđuje muzički sloj. Gustini ovog ritmičkog modela doprinosi i drugi, krajnje jednostavan motiv u niskim gudačkim instrumentima (i fagotu) koji doprinosi kreiranju politonalnosti zanosvanoj na modusu *in Fis* i umanjenoj ljestvici *in D*. Navedena dva motivska jezgra podrazumijevaju neku vrstu jednostavnosti, ali uzajamno djelujući doprinose raznovrsnosti horizontalnog pokreta i čine dobru osnovu za nadogradnju preostalih motiva. Varirano ponavljanje melodijski razlomljenih kvintola u flautama (od kojih je jedna pikolo) dato je u najvišoj lagi, što doprinosi „pištavosti” trećeg motiva – težnja ka dinamizaciji svakog pojedinačnog segmenta ovdje je, recimo, iskazana izlaganjem datog motiva u neobično visokoj lagi. Četvrto motivsko jezgro čini hor koji se ne izdvaja kao zaseban vokalni segment, već se uklapa u ukupno orkestarsko tkivo. Usklici na neutralnom slogu, kao i slogu *oj* vode porijeklo iz folklorne materije, a njihova ritmička i melodijska pojednostavnjenost upućuje na značaj same zvučne boje. Glisando po cjevastim zvonima na uvjerljiv način dopunjava nastup hora u forte fortissimo dinamici, te se ovaj muzički sloj, u pogledu zvučne boje i same snage zvuka, izdvaja kao jedan od najizražajnijih činilaca muzičkog toka. Harmonika osnovna horske dionice ne uklapa se u već postojeće tonalne okvire. Samim tim što ne sadrži melodijske, kao ni harmonske promjene, odabrana visina tonova posljedica je traganja za odgovarajućim horskim registrom, samom zvučnom bojom. Durska terca svijetlog D-dura podvučena je i motivom koji iznosi ksilofon, čiji se kratak i odsječan ton izdvaja iz gustog orkestarskog sloja. Šesti motiv čine limeni duvački instrumenti u vidu dijaloga između horni i trombona i „odgovora” u trubama, dok sekundno-tercna melodija data u oboi i klarinetu predstavlja sedmi tematsko-melodijski sadržaj ovog odsjeka. Pri kraju dijela *c* svaki od motiva doprinosi dinamičkom narastanju u vidu promjene registra, melodijske ekstenzije ili ritmičkog zgušnjavanja, na šta se lančano nadovezuje sljedeći odsjek.



Odsjek **d** (t. 40-46) znatno je kraći od prethodnog dijela. Donosi promjenu tempa i takta i doprinosi raznovrsnosti i nepredvidivosti muzičkog toka. Karakteristična melodijsko-ritmička figura javlja se kao pratnja ovog odsjeka (kao varijanta motiva u ksilofonu) u timpanu, na šta se nadovezuje ritmička figura u tom-tomu. Harmonsku osnovu d-mola, pored timpana, „podebljava” i ostinato u hornama. Glavni nosilac muzičkog toka ovog odsjeka je glisandirani motiv koji formiraju horski ansambl i niski gudački i duvački instrumenti. Tri puta ponovljen motiv izložen je na praznoj kvinti, *h-fis*, u visokim gudačkim i duvačkim instrumentima koja dinamički postupno narasta i, u harmonskom pogledu, priprema povratak na modus *in Fis* i ponavljanje odsjeka **b**.

Odsjek **b** (t. 47-56) javlja se u skraćenom vidu, vraća početni puls i dinamizacijom muzičkog toka na isti način kao i pri prvom javljanju.

Odsjek **d** (t. 56-58) je najkraći i sadržajno najmanje zanimljiv odsjek ovog stava. Pored promjene u horizontalnom sloju djela, prethodnim odsjecima suprostavlja se i jednostavnošću muzičkog izraza. U prvoj trubi izložena je melodija kratkog daha koja na „tromoj” pratnji u osminskim vrijednostima, u duvačkim i gudačkim instrumentima, u svojoj jednostavnosti djeluje groteskno. Ovo izlaganje traje samo jedan takt i biva prekinuto drugim, kontrastnim motivom koji kao da je „zvižduk” i poziv za još jedan nastup **c** odsjeka.

Slijedi doslovno ponavljanje odsjeka **c** (t. 59-65), zatim odsjeka **b2** (t. 66-78). Kružno smjenjivanje odsjeka **b**, **c** i **d** ima funkciju idejnog predstavljanja kola, vrtloga – kako na planu unutrašnjeg muzičkog zbivanja (različitih tematskih materijala u okviru ovih odsjeka), tako i na planu forme. Treći nastup odsjeka **b** (**b2**) unekoliko je izmijenjen. Neki od muzičkih elemenata su „izostavljeni” te je ostvarena razrjeđenija faktura. Još jednu promjenu donosi nešto drugačija melodijska linija u trubama koja preuzima materijal teme izložene u klarinetu i oboi. Ova melodija (t. 71-75) podrazumijeva veće intervalske skokove i nešto je „intimnijeg” karaktera.

Slijedi još jedan blok smjenjivanja odsjeka **d** (t. 78-80), **c** (t. 81-88) i **b** (88-100). Posljednji nastup **b** odsjeka u ovom stavu ima najveće dinamičko narastanje u okviru kog se svi instrumenti kreću prema svojim najvišim

registrima ostvarujući punoću zvuka. Na kulminacionoj tački ovaj tok biva prekinut nastupom solo klavira i udaraljki, kojim počinje koda.

**Koda** (t. 100-139) predstavlja umjetničku transpoziciju Nijemog kola, kako u pogledu teksta (*Okreni! Hajmo! I još jednom! Brže! U kolo!*), tako i njegovog ritmičkog modela, koji, u nedostatku melodijskog i harmonskog sloja, dinamizaciju muzičkog toka ostvaruje ubrzanjem tempa. Suprotno obilježju Nijemog kola, melodijsko-harmonski sloj koji u originalu izostaje, ovdje je zamijenio gusti i slojeviti melodijsko-harmonski sadržaj. Čitava koda koncipirana je kao progresivno narastanje mase orkestarskog zvuka. Ubrzanjem tempa po platoima, uz povećanje zvučnosti i složenosti fature, kao i melodijsko-ritmičkim i harmonskim usložnjavanjem, ostvarena je završna kulminacija ciklusa. Bogati koloristički slojevi zvuka ostvareni su paralelnim kretanjem nekoliko muzičkih slojeva. Prateće ostinantne ritmičke formule javljaju se u dionici udaraljki, formirajući gusti ritmički sloj koji je u prvih nekoliko taktova, zajedno sa klavirom, jedini nosilac muzičkog toka. Kao da je „rezultat” prethodnih odsjeka, ili čitavog ciklusa, ova zgusnuta muzička materija koja, lišena mnogih tradicionalnih elemenata, predstavlja samu fizičku supstancu folklor. Klavirska dionica se do kraja kode svodi na ponavljanje nekoliko različitih modela koji su tonalno neodređeni i ritmičko-melodijski raznovrsni. Zajedno sa udaraljka, pri tom perkusionističkom kvalitetu zvuka samog klavira, čine jedan „agresivni” sloj muzičkog toka. Još jednu horizontalnu liniju obrazuju horne, trombon i kontrabas u okviru ponavljanja muzičkih fraza, koje, podređene promjenama u tempu (ubrzanjem), svaki put bivaju skraćene, što rezultira ponavljanjem samo završnog motiva pri kraju kode. Tonalnu osnovu ovog sloja čini početak u h-molu, da bi se u toku fraze došlo do promjene u G-moldur. Durska terca moldura provlači se samo kao jedan od tonova u akordima „netonične” funkcije, a završetak na „tonici” iskazan je kroz prazno kvintno sazvučje. Razlog za to leži u harmonskom obilježju drugog muzičkog sloja koji se izdvaja kao glavni nosilac muzičkog toka – prvenstveno zbog hora, gudačkog orkestra i drvenih duvačkih instrumenata koji ga čine. Ovaj sloj, u okviru koga se izlažu izdržane notne vrijednosti, pojednostavljen je u toj mjeri da bi njegov nastup bez svih drugih slojeva bio krajnje nezanimljiv. Harmonski sadržaj ovog muzičkog sloja čini

upravo osciliranje između G-dura i g-mola – bitonalnost u ovom slučaju nije ostvarena samo u vertikalnoj već i horizontalnoj harmonskoj liniji, u okviru linije limenih duvačkih instrumenata (sa kontrabasom) i instrumentalno nadograđene horske dionice. Kao još jedan muzički element izdvaja se submotiv u trubama. Još jedna fizička supstanca folklor, ali u užem smislu (onog koji nam je poznat kao folklorni zvuk limenog duvačkog orkestra), sastavljena je od izlaganja melodija kratkog daha koje, u suprotnom melodijskom kretanju, kao da teže da se ritmički „uklope”, ali im to „izmiče”. Imaju samo zajednički početak i kraj i, kao motiv koji se povremeno ubacuje u gusto orkestarsko tkivo, bitan su nosilac muzičkog toka. Skoro patetična dionica vokalnog ansambla, nadograđena muzičkim elementom u trubama doživljava neko „parodijsko iskrivljenje” koje je posljedica nesklada između patetike, zapovjedničkog teksta i pseudofolkornih elemenata. Motiv u trubama doprinosi i promjeni tonalnog centra. Nad kompletnim orkestarskim zvukom početni ton melodije, *d*, izdvaja se kao novi centar i koda završava upravo na svijetlom lidijskom modusu *in D*. Svi muzički elementi doprinose snažnoj dinamizaciji muzičkog toka koja vodi u konačno ritmičko ujedinjenje i stabilnost (t.127). Ponavljanjem ostinatne ritmičke figure izložene u udaraljka i klaviru, dopunjeno motivom u trubama, na završnom sazvučju durske terce sa dodatkom karakterističnog četvrtog stupnja lidijskog modusa, zatvara se ciklus.



## 5. ZAKLJUČAK

Pisanje ovog doktorskog rada započeto je prije tri godine. Pri završetku rada imala sam potrebu za mijenjanjem nekih od glavnih odrednica – u jednom trenutku rodila mi se i ideja o potpunom odbacivanju folklorne tematike, ali sam ipak odlučila da se zadržim u već postavljenim poetskim i formalnim okvirima i da na što ubjedljiviji i autentičan način predstavim ideje koje su se vremenom razvijale. Jasno je da folklorni izraz nije bio željeni domet, bio je samo jedan od elemenata umjetničkog izraza koji se kroz proces komponovanja mijenjao. Odnos prema folklornoj materiji koji sam imala na početku rada, u znatnoj mjeri je promijenjen. On se udaljava od pojednostavljenog korišćenja folklorne materije i teži nekom novom izrazu koji je u najvećoj mjeri baziran na traganju za što kompleksnijom zvučnom materijom i vjerujem da sam u tom pravcu ostvarila značajan napredak. Neki od kompozicionih postupaka kojima sam se služila i do kojih sam u okviru ovog rada došla, ostaće sastavni dio mog muzičkog jezika, međutim, nisam sigurna u kojoj mjeri ću se vraćati folklornoj materiji kao osnovnom principu i polazištu pri izgradnji muzičkog djela. Period od tri godine rezultirao je potrebom za pronalaženjem drugačijeg pristupa komponovanju i vjerujem da sam u okviru ovog rada folklornu materiju dovoljno iscrpila, barem u onoj mjeri u kojoj to nalaže moja stvaralačka potreba.

## Literatura

Veselinović-Hofman, Mirjana, „Folk Music as a Vehicle for Accomplishing a Global Cultural Identity”, *Musical Folklore as a Vehicle?*, Belgrade, Serbian Musicological Society, International Musicological Society, Department of Musicology, Faculty of Music Belgrade, 2008.

Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.

Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

Veselinović-Hofman, Mirjana, „Folklor u muzici postmoderne“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Članovi Katedre za istoriju muzike i muzički folklor FMU, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1989.

Doliner, Gorana, „Neki aspekti odnosa etnomuzikologije i sociologije”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.14, No.1, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, 1977.

Zbornik radova *Izuzetnost i sapostojanje*, (ur. Miško Šuvaković), Beograd, V Međunarodni Simpozijum Folklor-Muzika-Delo, Fakultet muzičke umetnosti, 1997.

Karen, Armstrong, *Kratka istorija mita*, Beograd, Edicija *Mitovi*, Geopoetika, 2005.

Novak, Jelena, *Divlja analiza*, Edicija *Nova Muzika*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.

O. Golemović, Dimitrije, *Čovek kao muzičko biće*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006.

O. Golemović, *Pjevanje uz gusle*, Beograd, Etnološka biblioteka, 2008.

Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.

Radović, Branka, *Njegoš i muzika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Beograd, Udruženje kompozitora Crne Gore, 2011.

Radinović, Sanja, *Oblik i reč*, Etnomuzikološke studije – disertacije, Sveska 3/2011., Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

Hofman, Srđan, *Osobnosti elektronske muzike*, Knjaževac, Nota, 1995.

Hercigonja, Nikola, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1972.

