

Владо С. Милошевић:
етномузиколог, композитор и педагог

**ТРАДИЦИЈА
КАО ИНСПИРАЦИЈА**

Тематски зборник
са научног скупа 2017. године

Бања Лука, 2019.

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Академија наука и умјетности Републике Српске
Музиколошко друштво Републике Српске

**Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог
ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА**

Тематски зборник

За издавача

Проф. др Санда Додик, декан Академије умјетности
Проф. др Рајко Кузмановић, предсједник Академије наука и умјетности
Републике Српске
Доц. др Драгица Панић Кашански, предсједник Музиколошког друштва
Републике Српске

Уреднице зборника

Проф. др Соња Маринковић
Проф. др Санда Додик
Доц. др Драгица Панић Кашански

Програмски одбор

др Санда Додик, др Соња Маринковић, др Драгица Панић Кашански, мр Саша
Павловић, Софија Вучићевић, Матија Антонић

Научни одбор

др Санда Додик (Бања Лука, Република Српска, БиХ), др Драгица Панић
Кашански (Бања Лука, Република Српска, БиХ), др Соња Маринковић
(Београд, Србија), Dr Klaus Näumann (Келн, Њемачка), др Иван Чавловић
(Сарајево, БиХ), др Лозанка Пејчева (Софија, Бугарска), др Родна
Величковска (Скопље, Македонија), др Викторија Коларовска Гмирја (Скопље,
Македонија), др Весна Микић (Београд, Србија), мр Милош Заткалик
(Београд, Србија), др Богдан Ђаковић (Нови Сад, Србија), др Мирјана Закић
(Београд, Србија), др Миомира Ђурђановић (Ниш, Србија), др Весна Пено
(Београд, Србија), мр Саша Павловић (Бања Лука, Република Српска, БиХ)

Техничка редакција

Софија Вучићевић, Матија Антонић, Младен Јанковић, Душан Урошевић.

Прелом

Дарко Домазет

Дизајн корица

Лука Матић

Штампа

ГрафоМарк, Лакташи

Тираж

150

Издавање зборника радова омогућило је Министарство науке и технологије
Владе Републике Српске, Бања Лука, 2017.

ISBN 978-99938-27-25-2 (АУБЛ)

COBISS.RS-ID 7104792

САДРЖАЈ

Марко Алексић

„Уметност прелаза“ у Валкири Рихарда Вагнера:
тоналитетско стапање, експресивни и дирекциони тоналитет 7

Саша Божидаревић

Шест народних попевака Јосипа Славенског: однос према парадигми
и стилске рефлексije у делима савременика и наследника 27

Маја Radivojević Slavković

Uticaj Kantusa Firmusa na konstituisanje forme
u tenor misama Đovanija Pjerluidija da Palestrine 40

Miloš Zatkalik

Metafore o muzici, emergentna svojstva i odjeci Vasilija Mokranjca 54

Milena Zelenović

Celostepena lestvica kao okvir
u kompoziciji *Pesma ludaka iz Čua* Miloša Zatkalika 67

Јелена Беочанин

Музичка теорија скупова у универзитетској настави солфеђа на примеру
студије Мајкла Фридмена *Ear Training for Twentieth-Century Music* 76

Ивана Дробни

Типологија мелодијских етида Зориславе М. Васиљевић 86

Јелена Дубљевић, Љиљана Војкић

Дечје песме за усвајање звучности трозвука и његових обртаја 96

Александра Милетић

Артикулација музичке формуле у оквиру
српске народне тоналности у настави музичке писмености 120

Биљана Павловић

Значај корелације наставе музичке културе
и историје у спознаји српског националног идентитета 137

Емилија Поповић, Данијела Видановић

Холизам као оријентација у музичком васпитању предшколске деце 156

Јасмина Столић, Сања Војнов

Заједнички музички конструкт – од инспирације до иновације 170

Драгана Тодоровић

Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор
и диригент казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић 183

Ивана Хрпка Вешковац Музички диктати на народним основама као интегративни концепт у бугарској литератури за солфеђо	195
Јелена Цветковић Црвеница, Александра Ђ. Милетић Образовне импликације потенцијалног утицаја трансфера учења у области музичког образовања	205
Vesna Vajić Stojiljković Upotreba simetrije i asimetrije u prostornoj kompoziciji koreografije narodne igre (na primeru KNI <i>Banatski motivi Branka Markovića</i>)	222
Vesna Ivkov Kvalitativne osobenosti bosansko-hercegovačkog pevanja u Vojvodini	243
Маја Љ. Радивојевић Изазов бимузикалности: усвајање музичког језика „других“ на примеру фрулаша Радојка Ђорђевића	253
Весна Сара Пено Суд Тихомира Остојића о мелографима црквених напева и црквенопојачким приликама свога доба	270
Ана Рашковић Стихире на литији Великог вечерњег из службе Светом Сави у руским неумским рукописима XVI-XIX века	283
Harun Zulić Tradicija kao inspiracija za tintinnabuli tehniku komponovanja Arva Pärta....	312
Branislav Ostojić Šime Červar, svećenik i voditelj zbora	332
Miradet Zulić Tuzlanski period u stvaralaštvu Vojina Komadine	340
Милош Браловић Јосип Славенски: <i>Симфонија Оријенша</i> , синтеза композиторовог стваралаштва	348
Дина Војводић Теорија уметничке критике: <i>Други тугачки квартет</i> Мортонa Фелдмана.....	357
Стефан Цветковић Трансфигурације националног музичког идиома у француском пијанизму XIX и прве половине XX века	364
Ана Ђорђевић <i>Muzika Užičke republike</i> – analiza muzike iz istoimenog filma Ž. Mitrovića.....	375
Katarina Lazarević Sretenović Uloga zvuka/muzike u predstavi <i>San letnje noći</i>	384

Bojana Radovanović Muzikologija 21. veka? Teme i pristupi diplomatskih i master radova studenata <i>Beogradske škole muzikologije</i>	397
Naka Nišić Mevlud Bošnjaka u Srbiji	417
Vesna Mikić, Adriana Sabo “Good” Music, “Bad” Music and (not such a) <i>Good wife?</i> Tradicija kao konvencija. Funkcija muzike u proizvodnji savremenih znanja.....	427
Богдан Ђаковић Историјске и стилске позиције хорског циклуса <i>Свеноћно бденије</i> у славу Св. Јована Крститеља (1971/72) Еинојуханија Раутавапе (1928–2016).....	436
Соња Маринковић, Аница Сабо Корелација наставе историје музике и музичких облика у средњој музичкој школи: методске јединице везане за сонатни циклус и сонатни облик.....	445

ЈОСИП СЛАВЕНСКИ: СИМФОНИЈА ОРИЈЕНТА, СИНТЕЗА КОМПОЗИТОРОВОГ СТВАРАЛАШТВА

Милош Браловић

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Одсек за музикологију, докторске академске студије
E-mail: milosbralovic@gmail.com

Сажетак: Стваралаштво Јосипа Славенског (1896–1955) базирано је на синтези модернистичких композиционо-техничких решења и инспирације музичким фолклором. Иако постоје тумачења дела Славенског као делимично национално усмерених (*Балканофонија*, 1927, или *Симфонија Оријента*, 1934), а делимично модернистичких (*Хаос*, 1932, или *Музика 38*, 1938), у свим његовим делима постоји прожимање ових тенденција, које ћемо приказати на примеру *Симфоније Оријента*. Будући да је реч о релативно касном остварењу, завршеном непосредно пред Други светски рат (након рата, Славенски, осим *Симфонијској ејоса* није имао значајнијих дела), оно може бити тумачено као место својеврсне синтезе у композиторском опусу. У том смислу, покушаћемо да, у виду коментара појединих одломака овог дела, прикажемо начине на које се различити елементи поетике Славенског синтетисани у *Симфонији Оријента*.

Кључне речи: модернизам, традиција, музички фолклор, Јосип Славенски, *Симфонија Оријента*.

Увод

Наизглед опречни елементи који чине саставни део животних интересовања Јосипа Славенског (1896–1955), као што су музички фолклор (који чини композиторов матични музички језик), астрономија, астроакустика и на крају звучна комбинаторика, утврђују се на различите начине у композиторову поетику. Испрва, посматрајући поједина дела – на пример, *Балканофонију*, *Музику 36*, *Музику 38*, *Симфонију Оријента*, три гудачка квартета, Дувачки квинтет, бројна дела за клавир и друго – чини се да се поменути елементи ауторове поетике појављују засебно, без очигледног прожимања. Но, као што ћемо то показати управо на примеру *Симфоније Оријента* из 1934. године, различита интересовања (укорењена у музичком фолклору и фасцинацији звуком као физичким феноменом), бивају интегрисана у стваралачку поетику

аутора, сједињена и, у одређеној мери, асимилована на начин модернистичких композиционо-техничких процедура. Под модернистичким композиционо-техничким процедурама подразумевамо, у најопштијем смислу, њихову дефиницију коју је сачинио Данијел Олбрајт (Daniel Albright). Тако главну одлику модернизма чини „...висок степен самосвести уметника при истраживању уметничких могућности“ (Albright, 2000: 29), али и чињеница да је у питању „... покрет повезан са ограниченим избором музичког материјала и огромним трудом да се тај материјал уреди. Понекад су модернисти напуштали домен уметничке селекције зарад достизања необичних стања свести, [...] али осим неколико дадаистичких експеримената, они нису напустили уметничку селекцију. Модернисти су осмислили модернизам – покрет се није појавио тек тако“ (Ibid, 31). Поред тога, Џонатан Крос (Jonathan Cross) наводи да је једна од одлика модернизма његова многострукоост, при чему се битно разликују Шенбергов (Arnold Schönberg, 1874–1951), Стравинског (1882–1971), Кејџов (John Cage, 1912–1992), или Шостаковичев (1906–1975) модернизам (Cf. Cross, 2006: 27). Другим речима, модернизам (или множина, модернизми, коју Крос преферира), подразумева најразличитији спектар композиторских поетика и пракси, које се налазе у простору између германског, атоналног или словенског, фолклорног експресионизма, радикалних и неокласичних и/или умерено модернистичких пракси XX века.

Стваралаштво Јосипа Славенског се често обележава као експресионистичко. Наравно, реч је о поменутом словенском, фолклорном експресионизму. Односно, како то наводи Марија Бергамо (тумачећи управо фолклорно порекло и експресионистичку природу музике Славенског), „поред страствености и немира у излагању, које готово не познаје поља одмора и опуштања, поред елементарне снаге доживљаја, Славенскова музика често достиже стање екстазе, крика, шока, најразноврснијег квалитета“ (Бергамо, 1980: 68–69). Поред тога, Славенски се, током својих боравака у иностранству у периоду између два светска рата (Праг, Париз, Донауешинген и тако даље), упознавао са савременим композиционим техникама, пре свега са атоналним експресионизмом и додекафонијом Друге бечке школе. Сигурно је да су неки елементи ових техника нашле место у делима Славенског, иако су (као што ћемо изложити на примеру *Симфоније Оријента*) интерпретиране на композитору веома својствен начин. Реч је о примени, у најширем смислу, техника прекомпоновања (термина који се најчешће везује за рад Антона Веберна [Anton von Webern], 1883–1945), а који би могао да се означи и као звучна комбинаторика (*ars combinatoria*). Можда је у опису Месијанових (Olivier Messiaen, 1908–1992) композиционо-техничких поступака Никша Глиго изложио најважнији начин на

који се у његовом (Месијановом) опусу звучна комбинаторика третира. Схватимо је као „...редукцију залихности кроматског тотала, но утјецај те редукције на природу звуковног резултата толико је релативан, да се бит Месијанове гласбе може уочити посве независно од сустава који остаје само унутрашњи складатељски регулатив“ (Gligo, 1987: 55). Према томе, како код Месијана, а тако и код Славенског, било какав принцип прекомпоновања остаје, на неки начин, стран поетици аутора, али присутан као битан фактор контроле музичког тока, унутрашњи у односу на композитора, односно, спољашњи у односу на музички ток.

Ка синтези: *Симфонија Оријенџа*

Још 1918. године, као резултат композиторовог интересовања за астрономију, али и звук као акустички феномен, Славенски је добио идеју за компоновање циклуса под називом *Мистериј*, који је требало да буде основа за остварења као што су *Симфонија Оријенџа* (*Религиофонија*), и *Прасимфонија*, *Космоџонија* и *Хаос*, али никада није реализован (Cf. Sedak, 1984, 237). Концепција *Симфоније Оријенџа* би (као део овог мегаломанског циклуса) требало да буде приказ развоја људске свести кроз њених седам ставова: Пагани, Јевреји, Будисти, Хришћани, Муслимани, Музика и Песма раду (Slavenski, 1961).

Први став, Пагани, написан је за соло баритона и баса, мушки хор, ксилофон и тимпане. Тонски материјал чини инфрапентатонско језгро које се састоји од три тонске висине, c-d-f, док се касније у току става појављује и тон e, додуше само у вокалним партовима. Славенски одсликава пагански ритуал, постављајући као 'иницијалну формулу' канон између два ударачка инструмента, као и низ неартикулисаних звукова у вокалним партовима, из којих се постепено кристалишу тонови c и d, а потом и f. Канон се од 70. такта прекида, и ударачки инструменти производе квази импровизициону полифонију са често понављаним тонским висинама. Почев од 73. такта (убрзо пошто се напусти стриктна канонска форма), у деоницама соло баритона и баса се (као да је реч о откривању нових тонова), појављује и тон e, чиме се укупан тонски фонд става заокружује.

Интервалски однос и поредак тонова у инфрапентатонском низу који се налази у деоницама ударачки идентичан је са сигналом међимурске народне песме *Ту за реју, џу за лен*, чија се најранија појава у опусу Славенског уочава у четвртом ставу свите *Са Балкана* (1910–1917, сличан сигнал постоји и у песми *Ту за лен* која се јавља у трећем ставу поменуте свите). Реч је о идентичном инфрапентатонском узорку. Наиме, овај инфрапентатонски узорак је управо онај елемент који интегрише у јединствену целину не само наизглед потпуно

различите ставове *Симфоније Оријенџа*, већ и готово цео опус Јосипа Славенског. Другим речима, готово цео став (са изузетком појаве тона e у вокалним деоницама) изграђен је на основу пермутације тонских висина поменутог сигнала међимурске народне песме, а он је сачињен од раније поменутог инфрапентатонског језгра.

У ставу Јевреји, музички материјал је одређен истарском, односно умањеном или октатонском лествицом, чију окосницу, у смислу тоналне гравитације чини тон e. Један од важнијих елемената овог става јесте принцип његове формалне организације. Реч је о три одсека (т. 1–73, 74–131, 132–141). Први је одређен иницијалним мотивом харфе, у којем се излаже тонски материјал (умањена лествица центрирана око тона e). Дрвени дувачки инструменти се постепено наслојавају, те сваки од њих преузима исти тонски материјал, при чему се заједно са харфом гради вибрирајућа остинантна трака, сачињена од међусобно ритмички независних слојева. Деоница харфе остаје издвојена од деоница дрвених дувачких инструмената. Док траје наслојавање у поменутом деоницама, у деоници харфе се поставља иницијални модел од 19 тактова, који се потом понавља четири пута, најпре идентично, да би се значајније измене појавиле у четвртом понављању. Након тога, у наредном одсеку, модел се понавља и пети пут, са највишим степеном промена у односу на почетну појаву. Други одсек чини кадиш, јеврејска молитва за мртве, коју псалмодично изводи соло баритон, чију деоницу у унисону удваја енглески рог или бас кларинет. Деоница харфе се постепено искључује, при чему се почетни мотив фрагментира док потпуно не нестане. При једном од одговора хора (у респонзоријалном певању са соло баритоном, т. 94), праћен је повратком вибрирајућег слоја дрвених дувачких инструмената. Последњи одсек (текст: „Амен“) јесте одговор хора на молитву соло баритона у стрети, док дувачки инструменти удвајају хорске деонице. Као и у претходном ставу, и у овом је реч о пермутацији одређене групе тонских висина, а овај пут, реч је о умањеној лествици. Такође, као што је усложњен тонски материјал, усложњена је и форма.

Идентичан модел се користи и у наредном ставу, Будисти. Тонски материјал чини пентатонска лествица (са поновним инсистирањем на групи тонова која одговара поменутом пентатонском низу сигнала народне песме *Ту за реју, џу за лен*), док слободна полифонија која се јавља у осталим деоницама такође представља постепено наслојавање међусобно ритмички независних слојева. Од 56. такта, достиже се строжија организација оркестарске фактуре. Дрвени дувачки инструменти постепено граде вибрирајући остинато (поново, слојеви унутар њега су ритмички независни), у деоници ксилофона се преноси остинантна трака из деонице челесте, док се у гудачким инструментима јавља тема удвојена у квинти и октави. Хор се укључује у другом одсеку

(т. 98–147), са текстом „От manі radme hum“. У дијалогу између соло баса и хорског баса износи се текст ове будистичке мантре наизменично на тоновима b и c, док се у деоници хорског тенора износи текст мантре на тоновима пентатонске лествице (c-es-f-g-b), постепено се ширећи и скупљајући (c-es-c, c-es-f-es-c, c-es-f-g-f-es-c...). Бас потом самостално пева мантру. Укључивањем женског хора са почетком трећег одсека (т. 147/8–202), тонски низ се мења (cis-e-fis-g-h), али се сада постепено 'ширење и скупљање' какво постоји у другом одсеку мења у постепено вертикално наслојавање и раслојавање по редоследу тонова пентатонског низа. Аналогно соло басу из другог одсека, у трећем, мантру, поред хора износи алт. Деонице гудачких инструмената удвајају хорске деонице, док се у дувачким инструментима, на истом тонском материјалу гради вибрирајући остинантни слој, са међусобно ритмички независним 'тракама'. Од 202. такта, следи нагли прекид у музичком току и постепено наслојавање, у виду репризе, односно, понављање свих до сада: у деоници тимпана, остинато на тону а се развија у инфрапентатонско језгро (као у песми *Ту за реју, Шу за лен*), у деоницама гудачких инструмената се гради канон на основу почетног материјала става, хор унисоно пева будистичку мантру, вибрирајући остинантни слој се поново јавља у дрвеним дувачким инструментима, док се у деоницама лимених дувачких инструмената јављају педални акорди.

Став Хришћани је идентичан по принципу грађе. Остинантне траке су изграђене на основу нешто једноставнијег, смиренијег тематског материјала, јављају се и педални акорди, док је у деоници контрабаса уочљив рад са поменутим фолклорним, инфрапентатонским језгром. На текст: „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“, на основу којег су омеђена три одсека става, хор, кроз имитациону полифонију, пева поменути текст, при чему се у тонском материјалу потенцира пентатонска лествица. Но, укупан тонски материјал, у који се 'уткива' пентатоника, заснован је на дорском модусу (у прва два одсека, т. 1–30, 31–50, реч је о дорском модусу in d, док је у трећем, т. 51–82, у питању дорски модус in h).

Три дела става Муслимани, „Adan“, „Taksim“ и „Ilahi“ сачињена су на основу два променљива оријентална тетра хорда: f-g-as-h-c (cis) и d-es-f (fis)-g. Почетни одсек, „Adan“ чини педални тон g у деоницама хора и гудачких инструмената, са назално импостираним соло тенором (текст: „Allahu akbar“). Други одсек, „Taksim“ садржи карактеристичан (плесни) аскак-ритам, у чијој основи леже репетитивни обрасци у деоници малог бубња. Деонице дрвених дувачки инструмената и харфе такође граде вибрирајућу остинантну траку. Израженија ритмичка компонента свих деоница овог одсека чини вертикалну неозначену полиметрију. Идентична слика се преноси и у следећи одсек, „Ilahi“, при чему се прикључују мушки хор, друге удараљке и гудачки инструменти.

Можда су сви до сада поменути елементи који се јављају у овом делу најизраженији у ставу Музика. Сложено оркестарско ткиво подељено је на више засебних слојева. Први одсек (т. 1–86) је центриран in d. Почетно сазвучје је једанаестозвук без тона е. У деоницама гудачких и дрвених дувачких инструмената одвијају се два различита канона, док се у деоницама лимених дувачких инструмената протежу дуги педални акорди. Специфична је деоница тимпана, у којој се одвија пермутација три тона пентатонске лествице која одговара сигналу народне песме *Ту за реју, Шу за лен*. Други одсек (т. 86–134, центриран in cis) је донекле идентичан првом, с тим што се уместо канона у деоницама дрвених дувачких инструмената јављају дуге остинантне траке, али овај пут ритмички међусобно зависних деоница. Након дванаесттонског акорда у 177. такту, лимени дувачки инструменти преузимају канон који се у претходном одсеку налазио у деоницама дрвених дувачких инструмената. Од 121. такта, у деоницама труба и виолончела и контрабаса јављају се антиципације мотива наредног става. Последњи одсек (т. 134–249, in es) окарактерисан је постепеним распадењем двају канона, при чему се граде дуге остинантне траке, чија ритмичка зависност постепено расте, са распадом канона. Деоница тимпана се није битније мењала током става (садржи пермутацију тонова es-des-b-as), да би се искључила од 224. такта.

Последњи став Песма раду садржи све до сада наведене композиционо-техничке поступке, али уклопљене у оквире традиционалног функционалног тоналитета. Реч је о масовној песми са рефреном (А-дур, рефрен ха-мол, док песма завршава у Це-дуру). Оркестарска фактура је донекле поједностављена – уместо вибрантних остинантних трака, свака група инструмената има своју (јединствену) остинантну траку која се изводи у унисону, те је једини контраст који се јавља управо контраст између група инструмената. Инфрапентатонски мотив у деоници тимпана је проширен – уместо обима кварте јавља се обим квинте, како би се уклопио у тонални језик.

Синтеза

Сва ова, примарно модернистичка композиционо-техничка средства, која почивају на пермутовању одређене групе тонова (поменуто језгро песме *Ту за реју, Шу за лен*, односно, лествичне структуре по свом саставу ближе или даље језгру), у сталној су спреси са, са једне стране музичким фолклором (као, понављамо, матичним музичким језиком Славенског) и са друге стране испитивањем акустичких особина звука, опет, блиских и на неки начин неодвојивих од композиторовог

интересовања за астрономију. Управо је тај елемент пермутације кључан као фактор јединства који потпуно разнородне ставове *Симфоније Оријенша* држи 'на окупу'. Овај принцип одабира материјала и рада са њим управо одговара Олбрајтовој дефиницији модернистичког уметничког рада коју смо навели на почетку овог текста. Реч је, укратко, о високом степену селекције и уређивања материјала.

Идентични елементи су уочљиви и у другим делима Славенског, насталих тридесетих година XX века. На пример, у *Хаосу*, делу које, наизглед нема јасно профилисан фолклорни упис (Сф. Масникоса, 2007: 174), поред такозване „теме-серије“, која, без примене додекафонске технике, чини основни градивни материјал дела, утискују се фолклорни елементи, као што је тема у дорском модусу, као алузија на међимурски музички фолклор, или, опет, три тона инфрапентатонског језгра песме *Ту за реју, шу за лен*. Слично је и у композицији *Музика 38*, или Трећем гудачком квартету, где се такође јавља музички ток базиран на пермутацији одређене групе тонова, с тим што је у трећем гудачком квартету (будући да је реч о камерном жанру специфичних акустичких својстава), поред пермутације тонских висина унутар једног тонског низа, присутно и кретање између различитих 'тонских конфигурација', у смислу флукутирања између различитих тонских група и низова (опширније у: Браловић, 2016: 127–134).

Уколико посматрамо нека од ранијих дела Славенског, уочавамо начине на које се постепено конституисала склоност према одређеним тонским материјалима. Наиме, као што смо већ поменули, народна песма *Ту за реју, шу за лен* се појавила (и као инфрапентатонски фрагмент и у целини), још у свити за клавир *Са Балкана*, заједно са бројним другим фолклорним напевима. Клавирски опус Славенског обилује народним мелодијама, углавном са југословенског простора, али повремено и мелодијама писаним „у духу фолклора“. Такође, густа битонална, чак и политонална сазвучја указују на истраживање у домену акустичких особености звука. У камерним делима (гудачки квартети, дувачки квинтет), током двадесетих и тридесетих година, уочава се постепено освајање простора звучне комбинаторике, који се, као што смо већ уочили, испољава искључиво као спољни фактор контроле музичког тока, који, иако усвојен, остаје стран композиторовој поетици. Реч је о појави тонских и ритмичких група, коришћења дванаесттонских „тема-серија“, као и других могућих елемената конструкције музичког тока, али се никада (као у случају, на пример Веберна) не иде ка серијалној организацији музичког дела. Другим речима, Славенски је, упркос прихватању нових композиционих техника, остао доследан својим првобитним изворима инспирације. Ова два, наизглед опречна елемента се спајају у композиторовом музичком писму, путем (примарно модернистичке) истраживачке логике.

Иако је могуће да се на неки начин опус Славенског подели на две гране (једну која је блиска музици такозваног националног усмерења и другу у којој су уочљиве примарно модернистичке композиционе технике, али и да се оне међусобно консолидују, cf. Špirić, 2003: 44), чини се да у његовом случају није реч о одвојеним тенденцијама, већ да се, нарочито када је оркестарска музика у питању, све оне заједно мешају, филтрирају и опстају у сталном пермутовању и (пре)комбиновању. У том смислу, значај *Симфоније Оријенша* управо је у томе што је кроз готово потпуно различите ставове (али ипак међусобно повезане композиционом техником), могуће указати на све постојеће, мање или више присутне елементе композиторове поетике, као и на начине на које се они међусобно комбинују, уклапају, пермутују и саживљавају.

Пописујући значајнија дела у опусу Славенског, Биљана Милановић уочава „...двоструку, али и вишеструку појавност једног дела, или става веће композиције – било као самосталног, било у окружењу исте или неке нове вишеставачне целине, затим постојање различитих рукописних верзија једног опуса, али и својеврсне особине цикличног принципа и монотематичности на нивоу стваралаштва...“ (Милановић, 2006: 142). Стога није ни чудо да се (само) на композиционо-техничком нивоу и грађи тонског језгра проналазе заједнички елементи унутар *Симфоније Оријенша*, као и да се ово дело, на сличан начин, доводи у везу са другим делима написаним у идентичном временском периоду.

Коришћена литература

- Albright, Daniel. (2000). *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Браловић, Милош. (2016). Организација музичких параметара у Трећем гудачком квартету Јосипа Славенског. У Милена Петровић (уред.). *Архитулација као средство комуникације, интерпретације и значења. Осамнаести Педагошки форум сценских уметности*. Зборник радова. Београд: Факултет музичке уметности, 127–134.
- Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Cross, Jonathan. (2006). *Modernism and Tradition and Traditions of Modernism. Musicology/Muzikologija* (6), 19–42.
- Gligo, Nikša. (1987). *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar.
- Масникоса, Марија. (2007). Експресионизам. У Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике. Српска музика и европско наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 165–192.

- Милановић, Биљана. (2006). Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела. У Мирјана Живковић (уред.). *Јосип Славенски и његово доба. Зборник радова са научној скупи поводом 50 година од његовог композиторског смрти*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 141–149.
- Sedak, Eva. (1984). *Josip Stolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. Svezak prvi. Zagreb: Muzički informativni centar.
- Slavenski, Josip. (1961). *Sinfonia Orienta* [Partitura]. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.

SUMMARY

JOSIP SLAVENSKI: SINFONIA ORIENTA, A SYNTHESIS OF AN OPUS
Miloš Bralović

Works of Josip Slavenski (1896–1955) are based on a synthesis of modernist compositional techniques and music folklore as a source of inspiration. Although there are interpretations of composer's works as partially national (such as *Balkanophonia*, 1927, or *Sinfonia Orienta*, 1934), and partially modernist (such as *Chaos*, 1932, or *Music 38*, 1938), in all of his works there is a specific connection and mixture of these tendencies, which are possible to be shown in *Sinfonia Orienta*. Having in mind that *Simfonia Orienta* is a relatively late work, finished just before The Second World War (after the war, Slavenski did not compose any major works, excluding the *Symphonic Epos*, in its different versions, 1940–1945), it can be understood as a key point of synthesis in composer's opus. In that sense, we tried to show (with a brief analysis of the work) all the ways in which different elements of Slavenski's poetic (music folklore, astronomy, sound as an acoustic phenomenon, but also contemporary compositional techniques) are synthesised in *Sinfonia Orienta*. Also, it is important to have in mind that seven movements of this symphonic piece are different from each other (mostly in the sense of their character). According to that, it is of utter importance to examine the principles which connect the movements.

Key words: modernism, tradition, music folklore, Josip Slavenski, *Simfonia Orienta*.

ТЕОРИЈА УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ: ДРУГИ ГУДАЧКИ КВАРТЕТ МОРТОНА ФЕЛДМАНА

Дина Војводић

Музичка школа „др Милоје Милојевић“ Крагујевац, Србија
Факултет музичке уметности
Докторске академске студије музикологије
E-mail: dinavojvodic@yahoo.com

Сажетак: Мортон Фелдман, један од значајних америчких композитора друге половине XX века, свој *Други гудачки квартет* написао је 1983. године, неколико година пред своју смрт. У овој деценији прошлог века, Фелдман почиње да пише по трајању, али и композиционо-технички, комплекснија дела. Будући да је реч о позном Фелдмановом остварењу, у којем на изванредан начин композитор синтетички своја претходна искуства и поставља сложен временски оквир, дело привлачи пажњу за различите врсте анализа и тумачења. Једно од таквих тумачења односи се и на критички дискурс о делу. У овом раду навешћемо пре свега разне критичке методе (моделе) које се могу применити на било које уметничко дело, када се о њему пише, те ћемо на примеру ове композиције изабране методе и интерпретирати. Реч је о импресионистичком, формалистичком и метакритичком приступу уметничком, односно музичком делу.

Кључне речи: Мортон Фелдман, импресионистичка критика, формалистичка критика, метакритика, *Други гудачки квартет*.

Уводна разматрања – критика и теорија критике

Критика као мета дискурс промовише, објашњава, описује и интерпретира одређену уметничку продукцију. Успостављена је крајем 18. века када су се дисциплине попут естетике, теорије и историје уметности издвојиле као аутономне дисциплине. У тренутку када је уметничка производња одвојена од опште разумљивог смисла који је имала у феудалном друштву, у коме је уметност била пратећи фактор техничког умећа, настаје и потреба за критичким деловањем. До тада уметност је била везана за велике представе религиозног значења као и за одређене факторе заступања политичке моћи (Шуваковић, 2010). Међутим, када почињу да се рађају разне аутономне институције, попут концерта, настаје и велика потреба друштва за идентификовањем, тумачењем и на крају вредновањем одређеног уметничког дела за широке народне масе, односно публику која та дела перципира. Критика