

Ivana Medić (ur.)  
**JOSIP SLAVENSKI**  
(1896–1955)

**Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora**



Министарство просвете,  
науке и технолошког развоја

Ministarstvo prosvete,  
nauke i tehnološkog razvoja  
Republike Srbije



SOKOJ  
Organizacija muzičkih  
autora Srbije



**Београд**  
[www.beograd.rs](http://www.beograd.rs)

Grad Beograd  
Sekretarijat za  
kulturu

**JOSIP SLAVENSKI**  
**(1896–1955)**

**Povodom 120. godišnjice rođenja**  
**kompozitora**

**urednica Ivana Medić**

Muzikološki institut SANU  
Beograd, 2017.

**Ivana Medić (ur.)**  
**JOSIP SLAVENSKI (1896–1955)**  
**Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora**

Muzikološki institut SANU  
Knez Mihailova 36/IV, Beograd

*Recenzenti*

akademik Dimitrije Stefanović  
Srpska akademija nauka i umetnosti  
dr Melita Milin, naučni savetnik  
Muzikološki institut SANU  
dr Marija Masnikosa, vanredni profesor  
Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

*Prevod sa engleskog na srpski jezik*  
Ivana Medić

*Dizajn korica*  
Dejan Medić

*Korektura teksta*  
Jelena Janković-Beguš

*Priprema za štampu*  
Dejan Medić

*Štampa*  
Colorgrafx, Beograd  
Tiraž: 200 primeraka  
Prvo, nekomercijalno izdanje, 2017.  
ISBN 978-86-80639-31-4

Ova knjiga je rezultat rada na projektu *Identiteti srpske muzike između lokalnih i globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Objavlivanje ove knjige finansirali su Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, SOKOJ – Organizacija muzičkih autora Srbije i Grad Beograd – Sekretarijat za kulturu

Fotografije na korici: Portret Josipa Štolcera Slavenskog u vlasništvu Muzeja Međimurja Čakovec, inv. br. MMČ 6313; Naslovna strana izdanja *Južnoslavenske pjesme i plesovi*, Schott, Mainz, 1926, inv. br. MMČ 6293; Čakovec (stock photo); Haos (stock photo)

Miloš Bralović<sup>1</sup>

## GUDAČKI KVARTETI JOSIPA SLAVENSKOG: ELEMENTI MODERNIZMA

Ovaj rad je koncipiran kao kratak pregled modernističkih kompoziciono-tehničkih postupaka primenjenih u gudačkim kvartetima Josipa Štolcera Slavenskog. Stoga, najpre ćemo izneti zaključak. Gudački kvarteti Josipa Slavenskog su ostvarenja izgrađena na osnovu modernističkih kompoziciono-tehničkih postupaka, tako da predstavljaju jedno od različitih, mnogostrukih „lica“ muzičkog modernizma. Pod modernizmom podrazumevamo promenu u kompozitorskim poetikama u prvim decenijama XX veka, koja se odnosi na „visok stepen samosvesti [umetnika] pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti,“<sup>2</sup> kao i to da je modernizam „pokret povezan sa ograničenim izborom umetničkog materijala i ogromnim trudom da se taj materijal uredi.“<sup>3</sup> Prema Džonatanu Krosu (Jonathan Cross), „različiti modernizmi koegzistiraju i ukrštaju se na veoma kompleksne načine. Šenbergov modernizam nije Stravinskijev; Kejdžov modernizam nije Šostakovičev.“<sup>4</sup> Modernizam može da se odnosi na promenjeno stanje duha nakon smrti Riharda Vagnera (Richard Wagner), koje je veoma izraženo u prvim godinama XX veka, na takozvani „povratak redu“ oličen, sa jedne strane, u dodekafoniji, a sa druge, u neoklasicizmu u razdoblju između dva svetska rata, kao i na vreme radikalizacije odnosa kompozitora prema kako bližoj, tako i daljoj (umetničkoj, muzičkoj) prošlosti u decenijama nakon Drugog svetskog rata.<sup>5</sup> Radi hronološkog određenja pojma modernizam, preuzećemo definiciju Melite Milin, prema kojoj

---

<sup>1</sup> milosbralovic@gmail.com

<sup>2</sup> Albright 2000: 29.

<sup>3</sup> „Ponekad su modernisti napuštali domen umetničke selekcije zarad dostizanja neobičnih stanja svesti [...] ali, osim nekoliko dadaističkih eksperimenata, oni nisu napustili umetničku selekciju.“ Albright 2000: 31.

<sup>4</sup> Cross 2006: 27.

<sup>5</sup> Milin 2006: 97–100.

se „modernizam sagledava kao epoha u muzici koja se vezuje za period od poslednjih godina XIX veka do kraja šezdesetih godina XX veka.“<sup>6</sup> Prema tome, život Josipa Slavenskog se odvija u vreme koje se određuje kao vreme modernizma. Budući da je poznato da muzika ovog kompozitora u sebi sadrži pagansku, praiskonsku čulnost, osećajnost i ekspresivnost, ona stoga korespondira sa muzičkim (folklornim) ekspresionizmom, koji se javio u prvim godinama XX veka. Ali, ako imamo u vidu da tri gudačka kvarteta Slavenskog nastaju upravo u periodu između dva svetska rata, vremenu prodora konstruktivističke umetnosti (tendencije koja muziku nije „zaobišla“), postavlja se pitanje kakav je odnos Slavenskog i njegovih gudačkih kvarteta (kojima paganska, praiskonska, folklorna ekspresivnost ne nedostaje) prema novim tendencijama, koje ćemo u ovom slučaju u najširem smislu označiti kao tehnike prekomponovanja.

Ovom prilikom biće reči o tri gudačka kvarteta Josipa Slavenskog, koja su nastala između 1923. i 1938. godine. Napominjemo da je Slavenski autor svite za alt i gudački kvartet iz 1940. godine, pod nazivom *Pesme moje majke*, a koju je sam nazvao četvrtim gudačkim kvartetom. Iako ovo delo, po kompoziciono-tehničkim sredstvima koje sadrži, predstavlja logičan nastavak kvartetskog opusa Slavenskog,<sup>7</sup> ono nije uzeto u razmatranje budući da predstavlja izlazak iz medija gudačkog kvarteta. U delima Slavenskog, a samim tim i u gudačkim kvartetima, očigledno je oslanjanje na muzički folklor, bilo u vidu citiranja narodnih melodija, bilo u vidu pisanja „u duhu folklor.“ Pored toga, javlja se i posezanje za savremenim kompozicionim tehnikama. I jedna i druga karakteristika se u kompozitorovom opusu pojavljuju na specifičan način. Iako deluju raznorodno, ove karakteristike se dopunjuju.

U gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog uočava se specifična redukcija muzičkog jezika. Mislimo na korišćenje dvanaest tonova hromatske lestvice (tonalno centriranih), a potom se muzički jezik postepeno redukuje na tonske nizove (tonalno centrirane). Kada je u pitanju rad sa materijalom, Slavenski eksperimentiše sa linearnim razvijanjem čeine teme, ali i radom sa svojevrsnim melodijsko-ritmičkim česticama. Ove tehnike su, takođe, u sprezi sa kompozitorovim oslanjanjem na muzički folklor, naročito ako imamo u vidu da arhitektonika forme počiva na „folklornom principu ponavljanja iste fraze, te da [...] faktura neretko polazi od folklorne, bilo da se radi o heterofonom

---

<sup>6</sup> Milin 2006: 94.

<sup>7</sup> Sedak 1984: 133.

pevanju, o novijem seoskom muziciranju [...] ili o kakvoj ostinantly praćenoj istoćnjaćkoj melodiji.“<sup>8</sup> Kada je u pitanju odnos koji se uspostavlja između folklorne komponente i harmonskog jezika, „nije dovoljno istražiti [ga] samo sa aspekta iznalaženja latentne harmonske podloge jednoglasnom narodnom napevu ili melodiji u duhu narodne“, već se sagledava kroz „harmonska rešenja koja su uslovljena traženjem specifićnog izraza folklornog muziciranja.“<sup>9</sup> Odnosno, posezanje za muzićkim folklorom koji ipak leži u osnovi poetike Slavenskog se vezuje sa posezanjem za savremenim kompoziciono-tehnićkim rešenjima putem kompozitorove istraživaćke logike. Ove dve nesrodne komponente njegovog izraza se na ovaj naćin zapravo relativizuju.

Ovi postupci se uoćavaju već u Prvom gudaćkom kvartetu, završenom 1923. godine. Izrazito linearno profilisan tok prvog stava, fuge pod nazivom „Pevanje“, zasniva se na temi folklornog prizvuka u dorskom modusu. Dijatonski harmonski jezik ekspozicije (t. 1–22) obeležen je kvartnim motivom, koji se javlja kao inicijalni interval teme, da bi do njenog kraja prerastao u njenu kadencirajuću „signaturu“, koja sa svakim sledećim nastupom teme narasta do kvartnog ćetvorozvuka (t. 8, 12, 16). U pitanju je narastajuće harmonsko jezgro koje prožima ceo kvartet, ne samo kao motiv koji se pojavljuje u melodijskim linijama, ili kao sazvuk, već nagoveštava i odnos tonalnih centara unutar tonalnog plana kvarteta. Tokom razvojnog dela (t. 23–72), koji sadri dva razvojna luka i međustav, primećuje se odsustvo funkcionalne harmonije. Emancipacijom disonance, koja se dostiže pomenutim korišćenjem svih dvanaest tonova hromatske lestvice, dolazi do gubljenja zajednićkog tonalnog centra deonica po poćetku sprovednog dela. Budući da su deonice, pored toga što su različito tonalno centrirane, melodijski i ritmićki nezavisne, harmoniju (u tradicionalnom smislu) ćini sled slućajnih sazvućja, tako da je muzićki tok kontrolisan najpre odnosom tonalnih centara deonica. Na strukturno vaćnim momentima u formi pojavljuje se, poput ćvorišta dijatonski jezik, manifestovan kao iznenadno združivanje deonica oko istog tonalnog centra. Jedan od najupećatljivijih momenata jeste i mesto ose simetrije stava (t. 43), kada se javlja „ćvorište“, usled „modulacijskog uklona koji na trenutak gotovo nasilno združuje politonalno raspršene deonice.“<sup>10</sup> Fuga se završava stretom (t. 73–86),

---

<sup>8</sup> Makević 1988: 15.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Sedak 1984: 97.

u kojoj se muzički tok, nakon dve polarne veze, vraća u osnovni, dorski modus in D (videti shemu 1 u prilogu).

Rad sa materijalom u ovom stavu je donekle atipičan za fugu. Budući da se tema fuge javlja u celini, kao prepoznatljiv entitet, samo tokom ekspozicije i potom još dva puta u sprovodnom delu, u inverziji (t. 25 i 26), da bi se ponovo čula tek u streti završnog odseka (naime, svaka deonica je sačinjena od fragmentata teme ili njenih karakterističnih intervala), ona postaje objedinjavajuće tkivo fuge, u smislu početnog izvorišta celokupnog muzičkog toka. Tema se vrlo brzo po početku sprovodnog dela dezintegriše, ali i dalje ostaje prisutna kao gradivni materijal fuge. Drugim rečima, tema je podeljena na segmente koji se potom prepliću i samostalno transformišu; sve ritmičke i melodijske promene, koje bi mogle da se dogode unutar teme, dešavaju se fragmentima, dok se kao rezultat dobija to da se od istih elemenata stalno dobija nešto novo. Dakle, forma fuge se izgrađuje putem artikulisanja muzičkog materijala na način koji za tradicionalnu fugu nije tipičan, što ukazuje na moguće raskidanje povezanosti između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala. Ili, kako je to uobličio Nikša Gligo, „budući da je moguća svaka ‘forma,’ bilo koji ‘materijal’ može se organizirati da bi se artikulirala takva forma.“<sup>11</sup>

U drugom stavu (sonatni oblik, pod nazivom „Igranje“) Slavenski značajno pojednostavljuje muzički jezik, približavajući ga modalnoj dijattonici, vraćajući se pretežno tercno strukturiranim sazvučima; ali, naglašavamo da se ipak u ovom stavu koristi svih dvanaest tonova hromatske lestvice. Očigledan uzrok ovog pojednostavljenja odnosio bi se na kontrast koji je potrebno postići unutar diptiha. Srodno ekspoziciji fuge, u ekspoziciji ovog sonatnog oblika (uvod: t. 1–24, prva tema: t. 25–64, most: t. 64–72, druga tema: t. 73–120) nalazimo prevashodno dijattonski muzički jezik. Tokom razvojnog dela uočava se postepeno razdvajanje tonalnih centara deonica, ali, za razliku od prethodnog stava, gde je svaka deonica mogla da ima različit tonalni centar, ovde broj različitih, istovremenih tonalnih centara retko dostiže tri. Proces razjedinjavanja tonalnih centara ima specifičnu funkciju – u pitanju je priprema citata nekoliko taktova iz prvog stava (t. 41–45 prvog stava identični su sa t. 293–297 drugog stava). Drugim rečima, Slavenski svoj muzički jezik postepeno

---

<sup>11</sup> Gligo 1987: 48. Autor takođe naglašava povezanost između organizacije tematskog materijala i organizacije forme tj. njihovo jedinstvo u tradicionalnoj muzici. Prema tome, određeni rad sa materijalom implicira određenu formu. U „novoj glazbi“ taj odnos se gubi.

počinje da oblikuje na način koji je koristio u prvom stavu, kako bi pripremio citat. Takav tretman muzičkog jezika<sup>12</sup> sposoban je da u sebe integriše i melodiku folklorne provenijencije, ali i različito tonalno centrirane deonice gudačkog kvarteta (videti shemu 2 u prilogu).

Rad sa materijalom u ovom kvartetu prati logiku koja podrazumeva učešće melodije u muzici bazirano na njenom specifičnom ponavljanju, nalik onom kakvo smo uočili u prvom stavu. Svaka od tema se, pošto je jednom izložena u celini, fragmentira. Fragmenti se potom varijantno ponavljaju, odnosno, koriste se u izgradnji dugačkih, neperiodičnih, monolitnih melodija koje imaju funkciju rastakanja tradicionalne periodičnosti forme. Istovremeno, ti fragmenti predstavljaju začetak budućih melodijskih i ritmičkih čestica, čiji će se prvi „manifest“ javiti u Drugom gudačkom kvartetu.

U Drugom gudačkom kvartetu (1928) uočava se autorovo eksperimentisanje sa fragmentima muzičkog materijala. Od tradicionalnog rada sa materijalom, dolazi se do izolovanja zasebnih fragmenata tematskog materijala, odnosno rada sa melodijskim ili ritmičkim česticama. Ovakav način rada sa materijalom implicira dalje pojednostavljenje muzičkog jezika, koji se gotovo u potpunosti svodi na dijattoniku (povremeno se javljaju bikordska sazvučja ili čak hromatski total, koji predstavljaju „bljesak“ unutar pretežno dijatonskog jezika). Drugi gudački kvartet je koncipiran kao trostavačni ciklus (sonatni oblik, trodel i složeni trodel). Za razliku od Prvog gudačkog kvarteta, ovde pronalazimo citate narodnih pesama.<sup>13</sup>

Pojednostavljenje muzičkog jezika verovatno je uslovljeno radikalnim postupcima u tretmanu muzičkog materijala. Naime, već tokom ekspozicije prvog stava (t. 1–126) uočava se postepeni prelaz od rada sa fragmentima (kakav se javlja u Prvom gudačkom kvartetu) ka radu sa melodijsko-ritmičkim česticama. U tom smislu, razvojni deo (t. 126–236) predstavlja skup možda najinteresantnijih kompozicionih postupaka (što ne znači da se slične pojave ne javljaju i u ekspoziciji). Od t. 132, kao središte muzičkog toka, uspostavlja se terca B-Des. Oba tona su uvedena sa po dve šesnaestine u vidu „predudara,“ čime se ovom fragmentu obezbeđuje prepoznatljivost. Predudar se potom proširuje do

---

<sup>12</sup> Ludmila Ulehla ovakav tretman muzičkog jezika naziva „modernistički tonalitet.“ Ulehla 1994: 258.

<sup>13</sup> To su pesme „Jano, Janke,“ koja se nalazi u prvom stavu i „Što mi je milo i drago,“ u drugom stavu. Obe pesme se nalaze u zbirci Vladimira Đorđevića iz 1928. godine.



tri, a onda i do četiri tonske visine, čime se približava fragmentu koji se konstituisao još u t. 49 (i koji čini osam šesnaestina, hromatski pokret naviše i naniže), tokom mosta (t. 43–86). Fragment iz mosta se ponovo pojavljuje u t. 144–145, da bi se potom ove dve melodijsko-ritmičke čestice javile i ponavljale simultano. Pasaži u vidu velikog molskog septakorda B-Des-F-A, koje potom prati silazni pokret naniže, i dalje se odvijaju na fonu terce B-Des, sa „predudarima“ ponovo svedenim na dve šesnaestine. Pasaži očigledno predstavljaju derivat dve pomenute melodijsko-ritmičke čestice, sačinjen od mehaničkog šesnaestinskog pokreta prve čestice (one koja se formirala još tokom mosta) i retrogradacije druge (koja se formira oko terce B-Des). Fragment se ponavlja tri puta (t. 154–159), tretiran kao tradicionalni motiv, potom se tri puta ponavlja sa skraćenim prvim i proširenim drugim delom (t. 159–165), pri čemu se tretira kao melodijska linija, da bi se potom u narednom odseku, *Grave* (t. 174–179) ponovio još dva puta, bez silaznog pokreta naniže, tretiran kao pasaż sačinjen od razlaganja akorada. Napominjemo da je tokom čitavog navedenog segmenta veoma izražena statičnost harmonije (videti primer 1 u prilogu). Ostatak razvojnog dela protiče u radu sa prvom melodijsko-ritmičkom česticom (formiranom u t. 49), koja se pojavljuje kao duplo prošireni, hromatizovani niz od šesnaest šesnaestina, pored kojeg promiče prva tema ovog stava, odnosno melodija pesme „Jano, Janke,“ u cilju pripreme reprize (t. 237–281), a čijim se uvođenjem narušava (pre svega harmonska) statičnost, koja se javila u predašnjem muzičkom toku.

U naredna dva stava ovakvi postupci nisu uočljivi, barem ne u istoj meri. Lagani stav je u potpunosti baziran na razvoju u čijoj je osnovi varijantno ponavljanje teme (koja se u svakoj pojavi različito harmonizuje, ili ornamentalno varira). Poslednji stav sadrži rad sa fragmentom koji se, pre svega, svodi na rad sa ritmičkim česticama, dok njihova melodijska komponenta ostaje relativno slobodna (npr. u t. 125–129, gde se na različitim tonskim visinama ponavlja motiv uvek sačinjen od dve četvrtine, između kojih se nalaze dve osmine).

U Drugom gudačkom kvartetu uočljiv je rad sa muzičkim fragmentima na dva načina. Jedan je onaj kakav poznajemo iz Prvog gudačkog kvarteta, koji se bazira na izgradnji linearnog toka putem ponavljanja, slobodnog kombinovanja i variranja fragmenata, dok drugi predstavlja njihovo izolovanje, koncentrisanje na svaki fragment pojedninačno, ali tako da fragment uvek ostaje prepoznatljiv.

U određenoj meri, kao posledica ovih eksperimenata u prva dva kvarteta, a to su artikulacija linearno profilisanog muzičkog toka i rad sa fragmentima

tematskih materijala, može da se posmatra i Treći gudački kvartet (1928–1930, 1936, 1938). Specifičnost ovog kvarteta se ogleda pre svega u upotrebi aditivne forme u svim stavovima, osim u drugom stavu, koji je u trodelnoj formi, što je u sprezi sa korišćenjem folkloru, kao što je to navela Zorica Makević. Nakon postepene redukcije muzičkog jezika u Prvom i naročito u Drugom gudačkom kvartetu, Treći gudački kvartet je zasnovan na radu sa tonskim nizovima, uglavnom od pet do sedam tonova, tonalno centriranih. Odnosno, deonice više nisu različito tonalno centrirane, već su izgrađene na osnovu manje ili više različitih tonskih nizova (ovde pre svega mislimo na postojanje zajedničkih tonova), koji mogu, ali i ne moraju da budu različito tonalno centrirani.

Forma prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta artikulisana je segmentacijom na tri linijske formacije<sup>14</sup> (t. 1–67, 73–142 i 176–248). U prvoj linijskoj formaciji dominira pentatonika. U pitanju su dva pentatonska niza između kojih postoji razlika u jednom tonu.<sup>15</sup> Najizraženija promena koja se javlja tokom prve linijske formacije predstavlja izmenu tonskog niza u deonici viole (koja izlaže prvu linijsku formaciju), a odnosi se na alterovanje tona A u Ais. Završetak prve formacije karakteriše pojava novih tonskih nizova, odnosno, narušavanje prvobitno postavljene pentatonike. Unutar druge formacije nalaze se relativno homogeni segmenti muzičkog toka, koji se kreću u okviru pentatonskih, ili infrapentatonskih nizova, ili su u pitanju nizovi bazirani na istarskoj lestvici, ili (nalik) drugim orijentalnim lestvicama (pored kojih figurira i dvanaestonski tonalitet), da bi početak treće formacije (donekle u funkciji reprize prve) bio okarakterisan potpunim napuštanjem tonskih nizova i povratkom na dijatonski tonalitet. Iako se dijatonski tonalitet napušta vrlo brzo, Slavenski se ne vraća strogo radu sa tonskim nizovima, kakav je postojao na početku stava, već zajedno figuriraju i tonski nizovi i tonalno centrirana dijatonika i hromatika (videti tabelu 1 u prilogu). Rad sa materijalom se u ovom stavu svodi na rad sa melodijsko-ritmičkim česticama: linearna faktura ovog stava, najviše tokom prve linijske formacije, sačinjena je od permanentnog premetanja ritmičkih čestica (dakle, postoji određen broj njihovih kombinacija), koje mogu uzastopno da se ponavljaju. Melodijske čestice u najvećoj meri

---

<sup>14</sup> „Linijska formacija,“ odnosno, „tematska formacija“ je termin koji Eva Sedak koristi pri analizi ovog kvarteta, napominjući da ona „preuzima mesto, ali ne i funkciju teme.“ Sedak 1984: 126.

<sup>15</sup> U pitanju su nizovi G-A-H-D-E u deonicama prve i druge violine i viole, odnosno C-E-G-D-A u deonici violončela.

kontrolirše tonski niz na osnovu kojeg je deonica u datom trenutku izgrađena. Specifičnost ritmičke komponente, ne samo tokom prve formacije, ogleda se u korišćenju određenih ritmičkih figura po nasumičnom sledu. U nekim deonicama te ritmičke figure trpe određene promene, a u nekim ostaju nepromenjene. Naime, muzički tok je izgrađen po principu *ars combinatoria*.

U drugom stavu nema radikalizacije kompoziciono-tehničkih postupaka kakvi se uočavaju u prvom stavu. Iako se tokom stava, u pojedinim segmentima, pojavljuju pentatonski nizovi (pre svega u deonici druge violine) i ostanantne „trake“ (u deonici violončela), muzički jezik ovog stava je zasnovan na tradicionalnom, funkcionalnom tonalitetu, mahom dijatonski profilisanom (G-dur, h-mol, gis-mol, cis-mol, Cis-dur). Rad sa materijalom u potpunosti odgovara ranije opisanom principu oblikovanja melodijske linije na bazi ponavljanja fragmenata sa njihovim variranjem.

U trećem stavu uočavamo jasnu selekciju muzičkog materijala, odnosno, rad sa zadatim tonskim nizovima. Eva Sedak piše da se treći stav ovog kvarteta „u cijelosti odvija unutar jedinstvenoga zvukovnog prostora što ga određuju kvintna superpozicija i tonski niz sačinjen od dva orijentalna tetrahorda, od kojih je donji promenljiv (C-H-As-G-F-E-Des-C, odnosno C-H-As-G-Fis-Es-D-C).“<sup>16</sup> Napominjemo da tonovi koji čine pomenutu „kvintnu superpoziciju“ takođe pripadaju navedenim tonskim nizovima. Budući da tonski niz gravitira oko tona G kao tonalnog centra, u ovom stavu se postiže svojevrstan spoj rada sa tonskim nizovima i tonalnog mišljenja, koje je u ovom stavu svedeno na smenu tonike i subdominante. Identično je i nakon modulacije, kada tonalni centar postaje ton C (t. 57), s tim što se onda javljaju i povremena bikordska sazvučja, sačinjena od dominante i frigijskog kvintakorda. Sam kraj stava donosi kolorističko „osveženje“ naglim odstupanjem od tonskog niza i isto tako naglim zaustavljanjem motoričnog četvrtinskog pokreta u ovom stavu. Stav se završava pojavom pedala na tonu ges u basu i pojavom dva simultana kvintna četvorozvuka od tonova C i As (niz: C, D, Es, F, Ges, G, As, A, B, t. 114–116). Rad sa ritmičkim česticama je uočljiv jedino u deonici violončela, dok se u ostalim deonicama iznosi ostanantni sloj i linijska formacija.

Najveći stepen radikalizacije muzičkog jezika donosi četvrti stav. Ukupan tonski prostor ostanata koji se formira na osnovu teme crnogorskog ora čini tonski niz G-A-H-C-Des-Es (odnosno G-A-B-C-D-E od t. 170). Kroz stav protiče nekoliko linijskih formacija koje, sa ostanantnim slojem, mogu da dele

---

<sup>16</sup> Sedak 1984a: 10.

tri, četiri ili pet zajedničkih tonova (videti tabelu 2 u prilogu). Repetitivni sloj je sačinjen od dva fragmenta, tretirana u vidu melodijsko-ritmičkih čestica (kao da su u pitanju repetitivni modeli). Jedan se uspostavlja kao osnovna, pulsirajuća čestica, baziran na četiri tona (G-A-H-C), čija se melodija ne varira, već se njegova dinamičnost ostvaruje stalnim dimnuiranjem i augmentiranjem njegovih ritmičkih vrednosti. Drugi je statičniji od prvog i baziran je na četiri poslednja tona u nizu (H-C-Des-Es). Njegova melodijska komponenta je statična, ali se, za razliku od prvog fragmenta, u drugom ne varira ni njegova ritmička komponenta. Folklorni uzorak, kao što smo napomenuli, čini tema crnogorskog ora, koja postaje repetitivni uzorak i na osnovu koje se gradi repetitivni, ostanantni sloj.

Pomenute tehnike prekomponovanja, termina vezanog najpre za Vebernovu (Anton fon Webern) poetiku,<sup>17</sup> u ovom slučaju bi trebalo da budu shvaćene u najširem smislu. One se odnose na kreiranje određenih skupova (skupova tonskih visina, grupa melodijskih, odnosno ritmičkih ćelija), koje se pojavljuju, pre svega, u svojstvu spoljnog faktora kontrole muzičkog toka. Odnosno, bilo koja, za Slavenskog savremena, kompoziciona tehnika pojavljuje se kao element stran kompozitorovoj poetici. Proces prekomponovanja se, u ovom slučaju, svodi na poseban vid zvučne kombinatorike, koji se pojavljuje spontano, odnosno „bez doslednog sprovođenja posebno ‘konstruisanih’ kompoziciono-tehničkih sistema,“<sup>18</sup> pri čemu se Slavenski kreće u prostoru između slobodnog komponovanja i predoblikovanja.

Budući da savremene kompozicione tehnike (koje Slavenski usvaja kroz svoje školovanje i kompozitorski rad) dolaze u dodir sa muzičkim folklorom u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog, postavlja se pitanje njihovog kontekstualnog određenja. Muzički modernizam, shvaćen kao niz heterogenih pojava, unutar kojeg se asimiluju najrazličitije muzičke prakse, postaje ne samo zajednički imenitelj raznorodnih pojava koje se uočavaju u gudačkim kvartetima, već uspeva da ih poveže i pomiri. Prema tome, evolucija žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog treba da se ukaže kao jedna od modernističkih „grana“ razvoja kompozitorovog individualnog stila, koja u sebi asimiluje elemente muzičkog folkloru, ali i elemente savremenih kompozicionih tehnika.

---

<sup>17</sup> Opširnije u Veselinović 1983: 156–162.

<sup>18</sup> Masnikosa 2007: 177.





Schema 2 (nastavak): Tonalni plan II stava Prvog gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog, *Andante deciso – Allegro balcanico*

T. 282-3 Vc in c: <f> T. 285 Vn I in as Vn II in as VI in as T. 295 in gis in c tacet in gis T. 297-305 tacet tacet 2 4 C: tacet tacet T. 308-315 T. 316-323 in a: in a: f c V<sup>6</sup>(VII) V<sup>5</sup>(VII) repriza (T. 324-396) T. 325 T. 327-330 a d g c b----- b c----- f c

T. 335-7 T.339-340 T. 341-4 T. 345 a: IV<sup>6</sup> | VI<sup>7</sup> | IV | I- G: I----- V II c: I-----IV a: I | III | VI II | I d: V | I in c: Vn II, VI: in c Vn I: allkv. niz in g in b in c in e in c T. 356-7 T. 358-9 T. 360-4 T. 365-9 T. 370 T. 371-2 T. 374-6 in g in b in c in e in c in a: Ib-|--IV | I-----|---V<sup>6</sup> | in: a

T. 377-389 T. 390 T. 392-6 A: I | I | I > ppppp ||

Primer 1: Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, *Allegro agitato molto*, t. 129–179

Musical score for measures 130-134. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 130 is marked with a circled number (130) and a dynamic marking of *sfz*. Measures 131-134 contain several downward-pointing arrows indicating accents or slurs. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

Musical score for measures 135-139. Measure 135 is marked with a circled number (135) and a dynamic marking of *p*. Measures 136-139 contain several downward-pointing arrows. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

Musical score for measures 140-144. Measure 140 is marked with a circled number (140) and a dynamic marking of *sfz*. Measures 141-144 contain several downward-pointing arrows. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

Musical score for measures 145-149. Measure 145 is marked with a circled number (145) and a dynamic marking of *p*. Measures 146-149 contain several downward-pointing arrows. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.



150

Musical score for measures 149 and 150. The system consists of three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 149 features a melodic line in the Violin I part with a dynamic marking of *mp*. Measure 150 continues the melodic development with various dynamics and articulation marks.

155

Musical score for measures 154 and 155. The system consists of three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 154 shows a complex rhythmic pattern in the Violin I part with a dynamic marking of *f*. Measure 155 continues with similar rhythmic intensity and dynamics.

160

Musical score for measures 159 and 160. The system consists of three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 159 features a melodic line in the Violin I part with a dynamic marking of *f*. Measure 160 continues the melodic development with various dynamics and articulation marks.

165

Musical score for measures 164 and 165. The system consists of three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 164 features a melodic line in the Violin I part with a dynamic marking of *f*. Measure 165 continues the melodic development with various dynamics and articulation marks.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The first system (measures 170-172) features a first violin part with a circled measure number 170. The second system (measures 173-175) is marked "Grave" and includes a circled measure number 173. The third system (measures 176-178) includes a "pizz" (pizzicato) marking. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Tabela 1: Tonalni plan I stava Trećeg gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog, *Allegro estatico vitale*

Formacija	Takt	Deonica: tonski niz	Napomena/ Promene tonskih nizova po deonicama	Tonalni centri/ specifičnosti/ drugo
I	1–49	Vn I, II, VI: g-a-h-d-e Vc: c-d-e-g-a	Dva pentatonska niza (razlika: tonovi c-h)	Tonalni centar in e
	50–61	-II-	-II-	VI: ton a se menja u ais
	62–72	Vn I: infrapentatonika: des-es-ges Vn II, VI, Vc: in c	Od t. 66 Vc: istarska in c	
II	73–82	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in cis Vc: in h/in fis	VI: pojavljuje se folklorna tonika u linijskoj formaciji – ton dis Vc: imitacija linijske formacije	Vn II: tonovi cis-e
	83–85	VI: fis-gis-ais-cis-dis Ostale deonice isto.		
	86–95	Vn I, II, Vc: e-fis-gis-h-cis VI: in h	Vn II: kompletna pentatonika se javlja samo u t. 86–87. Inače se ponavljaju tonovi cis-e	
	96–115	VI: in gis Ostale deonice isto.	Vn II: -II- Vc: od t. 98 in gis. T. 109–119 tacet	
	116–122	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in f Vc: in f (od t. 119)		

	123– 133	Vn I: in a Ostale deonice isto	Vl, Vc: od t. 124 in d; od t. 132 in c	Vn I: niz a-h-cis <sub>1</sub> -e <sub>1</sub> -g <sub>1</sub> -ais <sub>1</sub> (b <sub>1</sub> ). Od t. 127: dodaje se ton h <sub>1</sub>
	134– 142	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis Vl, Vc: in c		
	143– 158	Vv I, II: in gis Ostale deonice isto		
	159– 164	Vl, Vc: e-fis-gis-h-cis		Vn I, II: tacet Vl, Vc: deonice centrirane in e
	165– 176	Vn I, II: istarska		Vn I, II: deonice centrirane oko b/des
III	177– 193	in f: I VII   I--- -- IV III   IV--- --- ---  I <sup>6</sup> /IV   I   IV   V <sup>6</sup> /5   IV   VII I   I <sup>6</sup> IV   I   IV-- ---....	Slobodna (imitaciona) polifonija, quasi fuga?	
	194– 205	Vn I, II: in c Vl, Vc: as-b-c-es-f	Vc: od t. 199 in f	Vl, Vc: deonice centrirane in es
	206– 213	sve deonice: as-b-c-es-f	Vn I, II: od t. 207 in c	
	214– 219	Sve deonice in b: I	Vl: od t. 218 in ges	Sastav akorda: b-f-c
	220– 225	Vn I, II: c-d-a Vc: in f	Vl: od t. 220 tacet	
	226.	in c: VII <sup>7</sup>	„bljesak“/ čvorište	
	227– 230	Vn I: in f Vn II: in c Vl, Vc: in b		

	231– 245	Vc: in f Ostale deonice isto		
	246– 248	in e: I		Sastav akorda: e-h- fis

Tabela 2: Tonalni plan IV stava Trećeg gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog, *Allegro rustico*

<b>Ostinantni sloj:</b>	in a: - g-a-h-c-des-es (podloga koja traje tokom celog stava, a postepeno se formira od t. 1 do t. 55) - od t. 170 ton h se menja u b i ton des u d (niz: g-a-b-c-d; gubi se ton es)	
<b>Formacija:</b>	<b>Deonica</b>	<b>Niz</b>
t. 77	VI: balkanski mol in a	c-dis-e-fis-g
t. 88	Vc: -II-	c-dis-e-fis-g-a
t. 116	Vc: -II-	-II-
t. 129	Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis
t. 148	Vn I, VI, Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis-g
t. 170	Vc: in a	a-b-cis-d-es-fis-g
t. 203–204: završni sazvučak e-h		

#### CITIRANA LITERATURA

- Albright, Daniel (2000) *Untwisting the Serpent. Modernism in Music Literature and Other Arts*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Cross, Jonathan (2006) „Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism.“ *Muzikologija/Musicology* 6: 19–42.
- Gligo, Nikša (1987) *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar.

- Makević, Zorica (1988) „Uloga folklora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog.“ *Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu* 13/14: 14–36.
- Masnikosa, Marija (2007) „Ekspressionizam.“ Mirjana Veselinović-Hofman (ur.) *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Milin, Melita (2006) „Etapne modernizma u srpskoj muzici.“ *Muzikologija/Musicology* 6: 93–116.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. I i II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Sedak, Eva (1984a) „Gudački kvartet br. 3.“ *Treći gudački kvartet* [partitura]. Zagreb/Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske/Udruženje kompozitora Srbije.
- Ulehla, Ludmila (1994) *Contemporary Harmony. Romanticism through Twelve-Tone Row*. Burlington: Advance Music.
- Veselinović [Hofman], Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.