

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI  
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU  
**MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD**

Miloš Bralović

**Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog**

Beograd, 2018.

## Sadržaj

<b>Reč autora</b>	<b>/ 326</b>
1. Uvod	/ 328
2. Analitički prikaz gudačkih kvarteta	/ 335
2.1.Prvi gudački kvartet	/ 335
2.2.Drugi gudački kvartet	/ 343
2.3.Treći gudački kvartet	/ 349
2.4.Šira analitička sagledavanja	/ 357
3. Muzički identitet Josipa Slavenskog	/377
3.1.Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam	/ 377
3.2.Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda	/ 380
3.3.Slavenski: gudački kvarteti vs. modernizam/	385
4. Zaključak	/ 393
5. Literatura	/ 396
<b>Indeks imena</b>	<b>/ 399</b>
<b>Summary</b>	<b>/ 401</b>
<b>Beleška o autoru/Note on the Author</b>	<b>/ 403</b>

## Reč autora

Ovaj master rad predstavlja jedan od skromnih doprinosa brojnim muzikološkim, teorijskim, analitičkim diskursima vezanim za stvaralaštvo Josipa Slavenskog (1896–1955). Gudački kvarteti su odabrani kao deo opusa koji u sebi sadrži raznovrsne kompoziciono-tehničke postupke koji ukazuju na brojne probleme vezane za poetičko, estetičko i stilsko određenje ne samo gudačkih kvarteta, već, u određenoj meri i Slavenskog opusa u celini. Budući da tekst počinje od opšte kontekstualizacije kompozitorovog stvaralaštva, a potom i mesta koje žanr gudačkih kvarteta ima u njemu, da bi se zatim prešlo na muzičko-teorijsku analizu samih kvarteta i njihovo kontekstualizovanje u aktuelnim estetičkim i stilskim okvirima, tekst je organizovan u formu „koncentričnih krugova“. Od početne „tačke“ (ako bi to bila tri gudačka kvarteta Josipa Slavenskog) šire se „krugovi“, od kojih svaki ima ulogu da na određeni način interpretira centralnu temu, ali se svi oni međusobno nadovezuju jedan na drugi i, što je najvažnije, međusobno se dopunjuju.

Sam tekst je podeljen u četiri poglavlja, koja bi činila četiri „koncentrična kruga“, ali postoje i drugi načini tumačenja njegove forme. Naime, poglavlja označavaju tematske celine teksta, dok je kroz čitanje moguće uočiti dve celine: jednu koja predstavlja određenu vrstu opšteg pregleda gudačkih kvarteta u opusu Slavenskog i njihovo analitičko tumačenje (koje se završava zaključno sa potpoglavljem 2.3. Treći gudački kvartet) i drugu u kojoj se analitički nalazi interpretiraju i koja prerasta u zaključak (od potpoglavlja 2.4. Šira analitička sagledavanja). Tako je načinjen pokušaj da se gudački kvarteti sagledaju kao jedinstvena celina u kojoj značajno evoluirala lični stil Josipa Slavenskog.

Posebnu zahvalnost u izradi ovog master rada dugujem vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, pod čijim mentorstvom je ovaj rad, tokom akademske 2014/2015 godine izrađen i odbranjen i koja je svojom recenzijom preporučila ovaj rad za štampu u okviru izdavačke delatnosti Fakulteta muzičke umetnosti. Rad je odbranjen sa najvišom ocenom i na osnovu njega autor je dobio nagradu iz fonda Vlastimir Peričić za najboljeg studenta muzikologije u akademskoj 2014/2015 godini. Takođe, zahvaljujem se i članovima komisije, vanrednim profesorima dr Tijani

Popović Mladenović i dr Ivani Perković na diskusiji i iznesenim sugestijama tokom odbrane ovog rada. Zahvaljujem se i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti uz čiju pomoć je objavljen ovaj rad.

## 1. UVOD

Bogat i raznovrsan opus Josipa Štolcera Slavenskog (1896–1955) nastaje u periodu velikih stilskih, kulturnih, društvenih, kao i mnogih drugih promena koje su, u manjoj ili većoj meri uticale na njegovo stvaralaštvo. Muzikolog Eva Sedak deli opus Slavenskog na tri dela. Prvi, od 1913. do 1926. godine, tokom kojeg nastaju kompozitorova najranija dela, odnosno kada boravi i školuje se u inostranstvu, a potom drugi od 1926. do 1939. godine koji provodi u Beogradu.<sup>1</sup> Kada je u pitanju stvaralaštvo trećeg perioda, od 1940. godine, autorka navodi ustaljeno mišljenje da „...Slavenski ni brojem ni dometom ne ostvaruje značajnije skladateljske rezultate – osim nekih etapa *Simfonijskog eposa*...“<sup>2</sup> kao i da njeno istraživanje nije uspelo da pobije tu tvrdnju. U prvom stvaralačkom periodu nastaju *Nokturno* za orkestar, Prvi gudački kvartet, skice za Drugi gudački kvartet, Sonata za klavir, tri svite za klavir. Ostvarenja iz ovog perioda karakteriše prisustvo elemenata neoimpresionizma i ekspresionizma, kao i da je najveći deo odlika stvaralaštva Josipa Slavenskog u tom periodu već bio formiran.<sup>3</sup> Drugi stvaralački period odvijao se u znaku zvučnih (ili muzičkih) eksperimenata, kao i eksperimenata sa muzičkom formom – tada su završeni Drugi i Treći gudački kvartet, *Balkanofonija*, *Religiofonija* i druga dela.<sup>4</sup> Takođe, u ovom periodu dolazi do spajanja „...nacionalnoga glazbenoga idioma i snažnih, individualnih stvaralačkih koncepata“.<sup>5</sup> Gudački kvarteti Josipa Slavenskog, kojima ćemo se mi u ovom radu baviti, zahvataju uglavnom drugi stvaralački period, koji upravo karakterišu zvučni eksperimenti i eksperimenti sa muzičkom formom.

Evolucija žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog predstavlja složenu i izrazito osobenu oblast istraživanja. Tri gudačka kvarteta<sup>6</sup> ovog

---

<sup>1</sup> Cf. Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, svezak prvi, Zagreb, Muzički informativni centar, 1984, 15.

<sup>2</sup> Ibid, 27.

<sup>3</sup> Cf. ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Naglašavamo da je Josip Slavenski autor dela koje je sam nazvao četvrti gudački kvartet, a u pitanju je svita za alt i gudački kvartet pod nazivom *Pesme moje majke* (1940), koje ovom prilikom neće biti uzeto u razmatranje, budući da ono predstavlja specifičan izlazak iz medija gudačkog kvarteta.

kompozitora nastajala su između 1923. i 1938. godine, odnosno u periodu koji se često karakteriše kao vreme promena „...stilskih, idejnih, kulturnih i tradicijskih zaleđa...“,<sup>7</sup> odnosno u vreme koje se, prema rečima muzikologa Eve Sedak prepoznaje „...kao stilski i estetstki mnogoznačno“.<sup>8</sup> Uprkos tome, opus Josipa Slavenskog se primarno tumači kao ekspresionistički, posebno kada je u pitanju sadržaj njegovih dela koji potom diktira njegov „stvaralački metod“.<sup>9</sup>

Kada je u pitanju odnos između stvaralaštva Slavenskog i sredine u kojoj on stvara, Eva Sedak zaključuje da nema jakih veza između razvoja hrvatske ili srpske muzike (kao dve sredine u ondašnjoj Kraljevini Jugoslaviji u čiji se kontekst postavlja stvaralaštvo Slavenskog) i kompozitorovih dela: „Začeto, dakle u doba važnih duhovnih nemira, stvaralaštvo Josipa štolcera [sic!] Slavenskog u bitnim se crtama oblikuje u razdoblju što ga omeđuju godine na pragu velikih ratova (1913. i 1938.) te sudjeluje u jednom od važnih raskrižja naše glazbe“.<sup>10</sup> Ali, autorica dodaje da je „... za stvaralaštvo Josipa Štolcera Slavenskog najvažnija [je], međutim, činjenica da je to stvaralaštvo u priličnoj mjeri okrenuto prema sebi, slijedeći i nagovještavajući zakonitosti koje, barem na prvi pogled, nisu dopirale do većine što je činila njegovu duhovnu 'sredinu'“.<sup>11</sup> Time se ukazuje na složenost, u najširem smislu teorijskog (estetičkog, poetičkog, stilskog) određenja Slavenskog opusa.

Osobine opusa Slavenskog, prema rečima Eve Sedak se sastoje iz načina na koji Slavenski uspostavlja odnos prema „tonskom prostoru“, odnosno tonalitetu, koji podrazumeva produženo „...delovanje njegovih osnovnih gesta, [...] dok ga s druge strane uklanja, bilo zaoštavanjem rudimentarnih načina oporbe ili pak minimalizacijom elemenata po kojima je taj odnos još uopće moguće prepoznati“.<sup>12</sup> Pored odnosa prema tonskom prostoru, tu je i odnos prema „tehnikaama gradbe“, odnosno skupu „...skladateljskih postupaka koji teže ponavljanju, a ne promjeni“.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Eva Sedak, op. cit, 15.

<sup>8</sup> Ibid, 14. Misli se na impresionističke i ekspresionističke tendencije, kao i otklon ka folklornom arhaizmu, ili neobaroku, odnosno neoklasicizmu.

<sup>9</sup> Cf. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980, 66.

<sup>10</sup> Eva Sedak, op. cit, 12-13.

<sup>11</sup> Ibid, 16.

<sup>12</sup> Ibid, 28.

<sup>13</sup> Ibid.

Koncept „nove zvukovnosti“ nastaje kao rezultat dve prethodno navedene pojave, ali i iz „...sekundarnih i propratnih svojstava skladateljskog sloga, [negoli] iz bitnih intervencija u organizaciju glazbene građe“.14 Po mišljenju Eve Sedak, najznačajnija osobina opusa Slavenskog jeste „forma kao produžetak topografije teme“, koja nastaje kao posledica izrastanja „...skladbe, u formalnom i sadržajnom smislu, iz impulsa što ih krije njezina ishodišna ili središnja građa“.15

U određenoj meri drugačiju kontekstualizaciju stvaralaštva Slavenskog daje muzikolog Danijela Špirić u svojoj doktorskoj disertaciji posvećenoj ovom kompozitoru. Autorka, naime, smatra da se kompozitori koji deluju u prve tri decenije XX veka dele na dve glavne kategorije, to su: kompozitori čija muzika oličava modernističke tendencije zasnovane na atonalnosti i serijalnoj muzici i kompozitori koji su ostali usidreni u tradiciji tonalne muzike uz naklonost ka određenom nacionalnom usmerenju, koje karakteriše upotreba folklor, stilizovanih plesova i drugo.16 Za razumevanje Slavenskog i njegove muzike, potrebno je, prema rečima autorke, pronaći alternativni pristup u smeštanju Slavenskog i njegovih dela u istorijski kontekst, budući da je Slavenski jedan od onih autora koji u svom opusu spajaju dve navedene kategorije.17 Odnosno, dela Slavenskog su oslonjena na veoma jaku folklornu osnovu, što pod sobom podrazumeva i vezu sa praksom pisanja tradicionalne tonalne muzike, ali, uprkos tome, on je tokom čitavog svog stvaralaštva istraživao u domenu novih muzičkih praksi kakve su se javljale u evropskoj muzici tog vremena.18 Činjenica je da u opusu Slavenskog postoje dela koja otelotvoruju krajnosti tih kategorija – *Haos*, ili *Muzika 38*, koje su radikalno modernističke kompozicije, bez jasnog folklornog „upisa“ naspram *Balkanofonije* i *Religiofonije*, u kojima dominira zvuk folklornog ekspresionizma. Ipak, većina dela Josipa Slavenskog, pripada prostoru koji je „na međi“, prostoru koji spaja naizgled heterogene elemente, odnosno prostoru u kojem postoji prožimanje folklor i

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Cf. Danijela Špirić, *Daleki svijet muzikom dokučen (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski*, Durham Theses, Durham University, 2003, 44, <http://etheses.dur.ac.uk/3141/>, ac. 04.05.2015, at 22:45.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

harmonskog jezika i/ili konstruktivističkih tendencija svojstvenih muzičkom ekspresionizmu.

Unutar raznorodnih pojava u muzici prve polovine XX veka, u oba tumačenja se sugerije izuzetnost opusa Josipa Slavenskog, bilo da je reč o specifičnosti njegovog odnosa sa aktuelnom muzičkom praksom (neka su to impresionističke, ekspresionističke ili neoklasičarske tendencije u prvoj polovini XX veka), kako to tumači Eva Sedak, odnosno da se u njegovom opusu, prema rečima Danijele Špirić, sjedinjuju (ili relativizuju?) dve oprečne kategorije prema kojima se, po mišljenju autorke, muzika tog perioda definiše.

Pozicioniranje Slavenskog kao ekspresioniste predstavlja jedno od ključnih načina na koje se u dosadašnjoj muzikološkoj literaturi tumači njegovo delo. Marija Bergamo navodi da je njegov „...lični, osobeni stil [je] rezultat spajanja različitih, najčešće protivrečnih elemenata. Zato, njegovo delo može da se promatra sa više aspekata, ali čini se da upravo prilaz koji polazi od ekspresionističkih premisa, uključujući i romantičarsku osnovu, ima najviše izgleda da uđe u suštinu fenomena Slavenski“.<sup>19</sup> Pomenuta romantičarska osnova se, prema rečima autorke, „...ogleda u mestimičnoj idealizaciji i krajnjoj subjektivizaciji sadržaja, u sredstvima koja su, ma koliko bila nova i ponekad čak ispred svog vremena, daleko od objektivizacije savremene muzike“.<sup>20</sup> Ekspresionizam kod Slavenskog predstavlja rezultat „...tri osnovna faktora koji se međusobno prožimaju, a deo su ekspresionističkog metoda: prvi je ekspresionistička redukcija na folklor, drugi je autonomija melodijskog i treći autonomija ritmičkog elementa“.<sup>21</sup>

Bergamo navodi da „Sve što Slavenski piše ima svoje poreklo u fokloru“,<sup>22</sup> što navodi kao objašnjenje za pojavu koju naziva „totalna ekspresionistička redukcija na folklorno“, te prema tome, svako „...stanje ekstaze, krika, šoka...“, ili „...ekstaza ostvarena u domenu iracionalnog beskrajnim ponavljanjem reči bez smisla“,<sup>23</sup> predstavljaju epizode sa izraženom folklornom osnovom. U ostvarenjima

---

<sup>19</sup> Марија Бергамо, op. cit, 66.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid, 67.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid, 69–70.



zasnovanim primarno na folkloru, kao što su *Simfonija Oriјenta (Religiofonija)*, ili *Balkanofonija*, u trenucima ekstaze, „...snažno osećamo kod Slavenskog folkloru osnovu, prisustvo nagonkog u smislu paganske čulnosti, spontanosti i elementarnosti. Akordi bez razrešenja, duga ostinata, zgusnuta i napregnuta zvučna boja – osnovni su elementi takvih epizoda“.<sup>24</sup> Prema tome, ekspresionizam kod Slavenskog je zasnovan na eruptivnosti emocija i nagona i, svoju osnovu ima u folkloru.

Postoji još jedan važan aspekt tumačenja muzike Josipa Slavenskog, koji se odnosi na njen odnos sa konstruktivističkim ekspresionizmom<sup>25</sup>. Po mišljenju Marije Masnikose, Slavenski se uključuje „...u tendencije muzičkog ekspresionizma iz prve, predratne faze...“, ali, u delima „...koja su zasnovana na igri sa alikvotnim nizom ili čak dodekafonskom serijom, uočava se rezonanca sa konstruktivističkim, međuratnim evropskim ekspresionizmom“.<sup>26</sup> Specifičnost odnosa između elemenata rane, revolucionarne faze i međuratne konstruktivističke faze ekspresionizma u delima Slavenskog, ogleda se u činjenici da pojedina dela, osmišljena na specifično konstruktivistički način (kao što je *Haos* za za orkestar iz 1932. godine, koji je zasnovan na dodekafonskoj seriji, ali bez primene dodekafonske tehnike), istovremeno poseduju „...eruptivnu snagu [koja] na momente doseže ekspresionistički intenzitet karakterističan za ostvarenja atonalnog, revolucionarnog ekspresionizma“.<sup>27</sup>

Iako se u navedenim teorijskim određenjima dolazi do, u određenoj meri sličnih zaključaka, primećujemo da su njihove polazne tačke, ali i putevi kojima se do njih dolazi različiti. Ti putevi mogu da se odnose na istorijski, odnosno geografski kontekst u kojem se pojavljuju dela Josipa Slavenskog, ili uodnošavanje njegovog opusa sa aktuelnim pojavama u evropskoj muzici, drugim rečima, isticanjem

---

<sup>24</sup> Ibid, 72.

<sup>25</sup> Termin „konstruktivistički ekspresionizam“ je preuzet iz periodizacije ekspresionizma koju je načinila Marija Bergamo. Po mišljenju ove autorke, muzički ekspresionizam ima tri faze: revolucionarnu fazu (do Prvog svetskog rata), zatim konstruktivističku fazu (1918–1925) i fazu u kojoj ekspresionizam prestaje da bude jedinstveni stil (nastavlja da traje i posle Drugog svetskog rata), u: Marija Bergamo, op. cit, 17–22.

<sup>26</sup> Marija Masnikosa, „Експресионизам“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (Ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 174.

<sup>27</sup> Ibid.

konteksta u prvi plan (kao u tumačenjima Eve Sedak ili Danijele Špirić), čime se, nameće razumevanje kompozitorovog opusa kao „isturenog“ fenomena u odnosu na aktuelne pojave u muzici. Drugi način bi se odnosio na tumačenje i vrednovanje samih dela, a potom i njihovu istorijsku kontekstualizaciju i, to predstavlja princip koji će biti korišćen u ovom radu. Ali, pre nego što pređemo na tumačenje i vrednovanje gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog, ukratko ćemo razmotriti još jedan važan aspekt njegovog stvaralaštva, a to je njegov odnos prema muzičkom folkloru.

Prema rečima Zorice Makević, „...za Slavenskog nije bitna samo narodna melodija sa svojim karakterističnim ritmom i latentnom harmonskom podlogom, već su to i sve ostale komponente folklornog predloška. [...] Slavenski nastoji da u svoja dela prenese i način izvođenja, karakter i emotivnu podlogu narodnog muziciranja, [...] oblik je često izgrađen na principu folklornog ponavljanja iste fraze, [...] faktura neretko polazi od folklorne, bilo da se radi o heterofonom pevanju, o novijem seoskom muziciranju [...] ili o kakvoj ostinantno praćenoj istočnjačkoj melodiji“.<sup>28</sup> Prema tome, odnos Slavenskog prema folkloru „...nije dovoljno istražiti samo sa aspekta iznalaženja latentne harmonske podloge jednoglasnom narodnom napevu ili melodiji u duhu narodne...“, već „...kroz harmonska rešenja koja su uslovljena traženjem specifičnog izraza folklornog muziciranja...“.<sup>29</sup> Ako usvojimo ovakvo tumačenje Slavenskog odnosa prema folkloru, primećujemo određeni stepen korespondencije sa spominjanim istraživanjima u domenu novih muzičkih praksi evropske muzike u prvoj polovini XX veka. Upoznavanje tih praksi podrazumeva određene vidove istraživanja, bilo da je u pitanju tretman forme, muzičkog jezika, orkestracije, instrumentacije i drugo. U tom smislu, iz odnosa Slavenskog prema muzičkom folkloru, zaključujemo da on njemu prilazi istraživački, kao što nam to ilustruje navedeni citat. Otuda, „Kroz ceo opus Josipa Slavenskog paralelno teče zanimanje za alikvotni niz i modalne lestvice raznovrsnih folklornih melodija balkanskih i istočnjačkih naroda“,<sup>30</sup> kako to uočava Mirjana Živković. Slavenski u

---

<sup>28</sup> Zorica Makević, „Uloga folkloru u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog“, u: Ljubica Dujić-Jovanović, Eva Sedak, Roksanda Pejović (ur.), *Međimurje*, časopis za društvena pitanja i kulturu, br. 13/14, 1988, 14-15.

<sup>29</sup> Ibid, 15.

<sup>30</sup> Mirjana Živković, „Harmonski jezik Josipa Slavenskog“, u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 80.

stvari pokušava da uspostavi, a onda i ispita odnos između naizgled nesrodnih pojava, a to su nove muzičke prakse evropske muzike i muzički folklor. Odnosno, ovi elementi se dovode u vezu putem istraživačke (modernističke, odnosno konstruktivističke) logike, da bi se potom ukrstili, pa i da bi se na kraju njihove nesrodne pozicije relativizovale.

Do sada, uočili smo skup naizgled heterogenih elemenata koji nalaze svoje mesto u opusu Josipa Slavenskog. Oni određuju Slavenskov međuratni opus kao (dominantno) ekspresionistički, jer podjednako (i istovremeno) rezonira i sa ranim, revolucionarnim ekspresionizmom i sa međuratnim konstruktivističkim ekspresionizmom. Takođe, uočava se i specifičan odnos prema muzičkom folkloru, odnosno prema folklornoj građi (što se pre svega odnosi na istraživački pristup folkloru koji Slavenski uspostavlja), bilo da je u pitanju citirani folklorni materijal ili takozvani „imaginarni folklor“. Stoga, jedno od pitanja koja ćemo razmatrati jeste – na koji način se muzički folklor ugrađuje u formulu koja čini individualni stil Slavenskog.

Gudački kvarteti Josipa Slavenskog, koji će biti razmatrani u ovom radu, predstavljaju dela koja takođe sadrže spominjane heterogene muzičke elemente. U skladu sa tim, biće sprovedena analiza kvarteta, u cilju uočavanja odnosa između elementata novih tendencija u evropskoj muzici i elemenata muzičkog folkloru, prateći puteve pomenute intuitivne, istraživačke logike Slavenskog. Budući da opus Slavenskog korespondira i sa ranim, revolucionarnim i sa međuratnim, konstruktivističkim ekspresionizmom, analiza bi trebalo da ukaže na nivoe te korespodencije. Kao cilj ovih ogleđa postavljamo sagledavanje kompleksne kompoziciono-tehničke i „stilske“ evolucije žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog, kao i njegovo pozicioniranje unutar tokova evropske međuratne muzike.

## 2. ANALITIČKI PRIKAZ GUDAČKIH KVARTETA

Pri analizi svih kamernih dela Josipa Slavenskog, pa i gudačkih kvarteta, Eva Sedak navodi tri kriterijuma prema kojima ih tumači. U pitanju su osamostaljenje linijskog načela, osamostaljenje zvukovnosti i osamostaljenje folklornog uzorka, a njihova zajednička polazna tačka jeste melodija.<sup>1</sup> Prema rečima autorke, melodija kod Slavenskog predstavljena je „a) kao površina harmonije, [koja] implicira i ostvaruje *nekoliko* zasebnih melodijskih pokreta; b) kao autonomna pojava [koja] djelomice ili u celosti izmiče apsorpcijskoj energiji harmonije; c) kao apriorna jedinka [koja] sudjeluje u glazbi ponavljanjem, a ne razvojem“.<sup>2</sup> Ove stavke predstavljaju kriterijume na koje ćemo se vraćati kasnije tokom analize kvarteta, budući da ti kriterijumi predstavljaju osnovu i u ovom tumačenju gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog. Ovi kriterijumi će biti korišćeni za vrednovanje s obzirom na to da ukazuju na kompozicione tehnike uz pomoć kojih se postiže međusobna integracija ranije spominjanih heterogenih elemenata Slavenskog opusa, čiju ćemo kontekstualizaciju izvršiti tokom analize.

### 2.1. Prvi gudački kvartet

Prvi gudački kvartet završen je 1923. godine, kao dvostavačni ciklus, koji odgovara diptihu pevanje-igranje koji se često javlja u Slavenskovom opusu. Prvi stav, „pevanje“ napisan je u formi fuge i predstavlja tipičan „...primer skladateljeva slobodnog kretanja unutar okvira stroge polifone forme“.<sup>3</sup> Fuga počinje temom u dorskom modusu. Već na samom početku teme, postavljen je jasan tonalni centar, in d. Temu prati realan odgovor u dorskom modusu in a. U ekspoziciji (t. 1-22), muzički jezik je dijatonski. Već tu, na samom početku, uspostavlja se kvartni motiv koji predstavlja jezgro čitavog stava. Kako odmiču nastupi teme sa kontrasubjekom

---

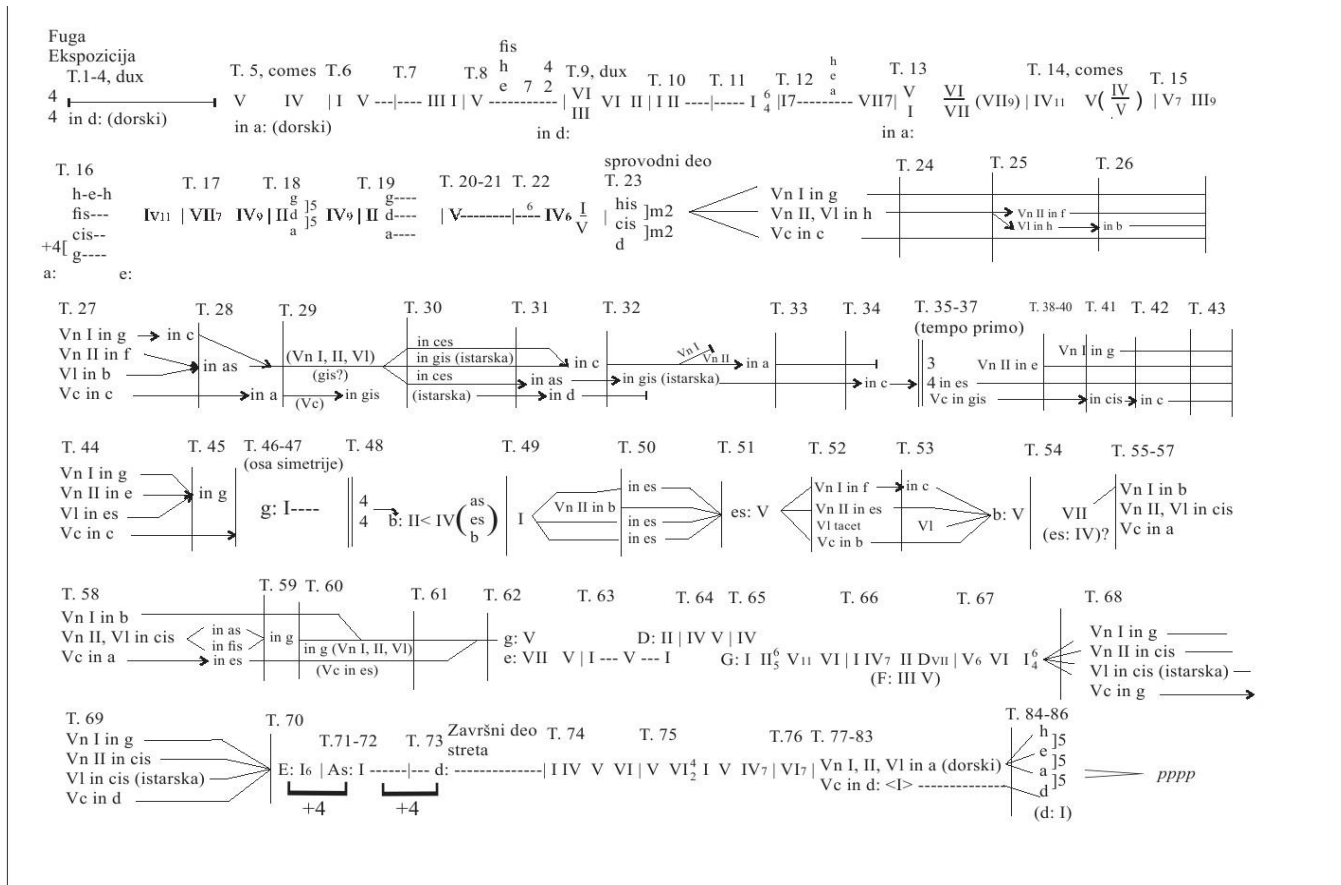
<sup>1</sup> Cf. Eva Sedak, op. cit., 85. Pod linearnim principom, podrazumeva se postepena polifonizacija instrumentalnog tkiva i evolutivnost forme, najuočljivija u Prvom gudačkom kvartetu. Osamostaljenje zvukovnosti predstavlja tretiranje zvuka kao pokretača kompozicionih postupaka, uz povremeno nadilaženje zvuka koji je unutar kapaciteta instrumenata. Folklorni uzorak predstavlja vezu između Slavenskog i „nacionalnog bića muzike“, koja ne mora da bude nužno duhovna, već se svodi i do „pisačkog uzorka“.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid, 95.

u kojem se isprva u t. 8 pojavljuje kvartni motiv, tako se od kvartnog motiva postepeno (t. 12, 16) formira kvartni sazvučnik. Taj sazvučnik kao da dobija funkciju kadencirajuće „signature“ teme. Ustvari, on predstavlja narastajuće jezgro ovog stava, a i celog kvarteta. Ne samo što je inicijalni motiv teme fuge skok kvarte, kao i da se taj motiv „provlači“ kroz ostale melodijske linije tokom kvarteta, već pomenuti narastajući kvartni sazvučnik nagoveštava odnos tonalnih centara unutar tonalnog plana kvarteta, naročito tokom prvog stava. Sprovodni deo (t. 23–72), sa svoja dva razvojna luka (t. 23–34 i t. 48–72) i međustavom (t. 35–47) sadrži specifičan muzički jezik koji je samo naizgled atonalan. Ritmička i melodijska nezavisnost deonica u sprovednom delu podržana je različitim tonalnim centriranjem tih deonica. Drugim rečima, tok sprovednog dela se „reguliše“ upravo sjedinjavanjem i razdvajanjem tonalnih centara različitih deonica. Tonalni centri deonica su često u kvintnom, odnosno kvartnom odnosu, čime se narastajući kvartni sazvučnik iz ekspozicije transponuje na odnos između tonalnih centara deonica. Završni deo fuge čini kratka streta (t. 73–86), kojoj prethode dva akorda u polarnom odnosu (E-As-d).

Shema 1: tonalni plan prvog stava Prvog gudačkog kvarteta



Nedostatak funkcionalne harmonije tumači se procesom emancipacije disonance, karakterističnim za razvoj muzičkog jezika prvih decenija XX veka. U pitanju je izostajanje sledećih harmonijskih funkcija, „...umesto kojeg se pojavljuje jedan tonalni centar, u vidu „gravitacionog polja“ unutar kojeg sve kontrapunktske linije stvaraju disonantna sazvučja, koja postaju osnova nove harmonije“.<sup>4</sup> „Ta disonantna sazvučja vode poreklo iz hromatizacije melodije, usložnjavanja harmonije usled slobodnog korišćenja dvanaest tonova hromatske lestvice, kao i iz eksperimenta sa politonalnošću“.<sup>5</sup> Ovakav muzički jezik Ctirad Kohoutek (Ctirad Kohoutek) naziva i „tehnikom proširene tonalnosti“, navodeći da on nastaje dodavanjem „nedijatonskih tonova i sazvučja, a takođe i vanfunkcionalnih veza“.<sup>6</sup> Takođe, Kohoutek navodi da u okviru ovog sistema proširene tonalnosti, „...mora biti moguće da se odredi središte [...] to jest moraju da postoje potpuno očevidni (čujni) muzički odnosi prema centralnom akordu, sazvučju ili makar tonu“.<sup>7</sup>

Uočavamo da je to slučaj i fugi iz Prvog gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog.<sup>8</sup> Muzički tok se artikuliše smenom dijatonskog i na navedeni način hromatizovanog muzičkog jezika, u okvirima proširene tonalnosti (!) pri čemu se napetost muzičkog toka postiže razdvajanjem tonalnih centara deonica. Analogno tome, na strukturno važnim mestima (pre svega onim na kojima se graniče segmenti forme), pojavljuje se, poput čvorišta, dijatonski jezik, manifestovan kao iznenadno združivanje deonica oko istog tonalnog centra. Možda je najupečatljiviji momenat ose simetrije stava (t. 43), kada se javlja „čvorište“, usled „...modulacijskog uklona koji na trenutak gotovo nasilno združuje politonalno raspršene deonice“.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony, Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994, 251.

<sup>5</sup> Ibid, 252. Ulehla ovaj princip naziva upotrebom dvanaestonske lestvice, razlikujući je od dvanaestonskog niza ili slobodne atonalnosti, o čemu će biti više reči u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja.

<sup>6</sup> Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984, 22.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Napominjemo da Slavenski nije prihvatao „...teorije i prakse jednog tada aktuelnog pravca kao što je u vreme njegove mladosti bio ekspresionizam. Ukoliko je i kasnije, posle 1930, i upoznao njegove teoretske postavke i kompoziciono-tehničke elemente, oni su za njega bili samo potvrda o racionalno objašnjenje spontanijih potreba i naklonosti njegove mladosti“. U: Марија Бергамо, op. cit, 67.

<sup>9</sup> Eva Sedak, op. cit, 97.

Specifičnost ove fuge je u građi teme i načinu na koji se ona kroz nju sprovodi. Tema, na čije folklorno poreklo ukazuju dorski modus, njena neperiodična građa, kao i vokalni karakter koji ukazuje na bliskost sa međimurskom narodnom pesmom, „...kao osamostaljena melodija, nadgleda 'totalnu skladanost' ovog tkiva. I upravo će vodeća uloga tematske linije biti uzrokom otklona od stroge formalne sheme fuge“.<sup>10</sup>

Ako bismo posmatrali odnos između organizacije i tretmana tematskog materijala i organizacije i tretmana forme ove fuge, došli bismo do drugačijih rešenja. Prema rečima Nikše Gliga, „...budući da je moguća svaka 'forma', bilo koji 'materijal' može se organizirati da bi se artikulirala takva forma“.<sup>11</sup> Ovim iskazom nalazimo „opravdanje“ za Slavenskovo slobodno tretiranje forme fuge, koja je artikulisana upravo putem specifičnosti u radu sa materijalom, pa ćemo iz tog aspekta (mislimo na rad sa materijalom) razmotriti osobenosti fuge.

Ovde primenjen rad sa materijalom 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 inverziji u sprovodnom delu (t. 25 i 26, deonice druge violine i violončela), da bi se ponovo čula tek u streti završnog odseka, ona je tretirana kao objedinjavajuće tkivo, u smislu početnog izvorišta celokupnog muzičkog toka. Tema se vrlo brzo po početku sprovodnog dela dezintegriše, ali i dalje ostaje prisutna kao materijal. Drugim rečima, tema je podeljena na segmente, koji se potom prepliću i samostalno transformišu, to jest, sve ritmičke i melodijske promene koje bi mogle da se dogode unutar teme, dešavaju se fragmentima, dok se kao rezultat dobija to da od istih elemenata stalno dobija novo. Odnosno, uočavamo kako se forma fuge izgrađuje putem artikulisanja muzičkog materijala na način koji za tradicionalnu

---

<sup>10</sup> Ibid, 95. Način na koji tema „nadgleda 'totalnu skladanost' ovog tkiva“ se odnosi na objašnjenje da se svi intervalski i latetntni harmonski sklopovi fuge prema rečima autorke imaju svoje ishodište u temi, kao i da je povezivanje formalnih segmenata fuge građene po takvom principu proizvod građenja forme fuge po principu po kojem je izgrađena tema. Ovde bismo naglasili da taj vid „totalne skladanosti“ ne mora da se ostvari isključivo putem upotrebe folklorne teme, već to može da se postigne i svakom drugom temom.

<sup>11</sup> Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, zagreb, Muzički infomativni centar, 1987, 48. Autor ovde razmatra probleme vezane za odnos između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala u „novoj glazbi“. Odnosno, autor naglašava povezanost između organizacije tematskog materijala i organizacije forme, to jest njihovo jedinstvo u tradicionalnoj muzici (koji se odnosi na činjenicu da određeni princip rada sa materijalom implicira određenu formu), dok se u „novoj glazbi“ ta povezanost gubi.

fugu nije tipičan, što ukazuje na moguće raskidanje povezanosti između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala.

Drugi stav, „igranje“, u sonatnom obliku, vidno je drugačiji od prvog, uprkos činjenici da se „energija teme prvog stavka kvarteta protegnula se i na drugi stavak...“.<sup>12</sup> Uočavamo značajno pojednostavljenje muzičkog jezika, koji se redukuje ka dijatonicima, ali u kojem se ipak i dalje koristi svih dvanaest tonova hromatske lestvice. Očigledan uzrok ovog pojednostavljenja odnosio bi se na kontrast koji je potrebno postići unutar diptiha (v. shemu 2).

Nakon kratkog uvoda, nastupa priprema (t. 12–24) prve teme sonatnog oblika, koju čini postepeno naslojavanje kvintnog šestozvuka, koji potom čini fon na kojem se izlaže prva tema (t. 24–64), tonalno centrirana in a, sa folklornom tonikom h. Nakon kratkog prelaza u vidu mosta, (t. 65–72), nastupa druga tema (t. 73–119), tonalno centrirana in e. Sledi razvojni deo (t. 120–324) i potom sažeta repriza sa kodom (t. 325–396). Srodno ekspoziciji fuge u prvom stavu, tokom ekspozicije ovog sonatnog oblika u celini opstaje dijatonski muzički jezik, koji je na samom početku stava vrlo jasno etabliran. No, tokom razvojnog dela, uočava se postepeno razdvajanje tonalnih centara, ali za razliku od prethodnog stava u kojem je u pojedinim trenucima svaka deonica imala svoj tonalni centar, ovde broj različitih, a istovremenih tonalnih centara ne prelazi tri.

Jedinstvo dva stava obezbeđeno je pomenutim intervalom kvarte, koji, koliko je značajan u prvom stavu, toliko prožima i drugi stav, javljajući se pre svega kao submotivska jedinica različitih motiva u stavu. Ali, to nije i jedini element koji čini jedinstvo ciklusa. Razvojni deo sadrži kratak citat prvog stava (t. 41–45 prvog stava identični su sa t. 293–297 drugog stava). Ova reminiscencija se ne sastoji samo iz navedenog citata. Naime, pomenuto odstupanje od dijatonskog jezika i razdvajanje tonalnih centara predstavlja postupnu pripremu citata. Kada je tretman muzičkog jezika u pitanju, Slavenski ga postepeno, tokom drugog stava, oblikuje na način prvog stava. Sam citat je upravo onaj segment u kojem se nalazi osa simetrije prvog stava, kada se, parafrazirajući reči Eve Sedak, nasilno združuju politonalno razjedinjene deonice.

---

<sup>12</sup> Eva Sedak, op. cit, 97.





## Primer 1

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 354–367, Presto

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system starts at measure 353 and is marked 'Più presto (balcanico) cresc. molto'. It features four staves with intricate rhythmic patterns and melodic lines. The second system starts at measure 360 and is marked 'Prestissimo possibile'. It continues the complex texture with dense chordal and melodic passages, marked with 'ff sfz' dynamics. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings throughout.

Specifičnost u radu sa materijalom (donekle slična onoj iz prvog stava) ukazuje na neke od postupaka koje je moguće uočiti (i koji se dalje razvijaju) u naredna dva kvarteta, a ti postupci se odnose na pomenuto učešće melodije u muzici bazirano na njenom specifičnom ponavljanju. Naime, tema se, pošto je izložena jednom u celini, fragmentira. Pri tome se fragmenti varijantno ponavljaju, odnosno, koriste se u izgradnji dugačke, neperiodične, monolitne melodije, i one imaju funkciju rastakanja tradicionalne periodičnosti forme. Primećujemo da je takav princip izgradnje melodije identičan izgradnji melodijskih linija fuge, odnosno prvog stava i, više je nego očigledan u drugoj temi ovog stava. Ona se sastoji iz dva tematska materijala, koji se, bešavno spojeni, nižu jedan za drugim. Pri tome, drugi tematski materijal je manje izražen od prvog. Osobenost druge teme se ogleda i u činjenici da se „...u skupini druge teme uglavnom rabi njezin drugi, dakle tematski

manje izrazit dio”.<sup>13</sup> Kao što teme počivaju na permanentnom „premeštanju“ fragmenata, tako se tematski materijali tretiraju tokom razvojnog dela. Možda je upravo segment sa oznakom *Tranquillo* (t. 282–306), u kojem se direktno priprema, a potom i citira pomenuti „isečak“ prvog stava, najreprezentativniji primer ovakvog načina rada sa materijalom (v. primer 2).

Na ritmizovanom pedalu na tonu C u deonici violončela, odvija se naizgled slobodan troglasni kontrapunkt tonalno centriran in as. Glava „teme“ u deonici prve violine kao i glava njenog „kontrasubjekta“ u deonici prve violine predstavljaju daleke derivate fragmenata drugog, manje reprezentativnog materijala druge teme.

### Primer 2

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 279–307, a tempo

II tema II stava (modifikovani fragmenti)

**280** *Tranquillo* *con Sord.* *arco* **285**

**290**

tema fuge, citat i modifikovani fragmenti

*Quasi Adagio* **295**

<sup>13</sup> Ibid, 99.

(nastavak)

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 300 to 305. The score is written for Violin I, Violin II, and Viola. The first system (measures 300-304) is marked "molto appassionato" and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The second system (measures 305-308) is marked "poco a poco ritard." and includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *ppp*. The score concludes with a "senza Sord." marking and a final dynamic of *pp*.

Tri melodijske linije (postavljene u deonice prve i druge violine i viole) su u potpunosti sačinjene od permanentnog premetanja i variranja dva pomenuta fragmenta. Reč je o fragmentima koji potiču od teme prvog stava, odnosno teme fuge i fragmentima koji su nastali od druge teme drugog stava. Ovaj segment predstavlja začetak rada sa budućim melodijsko ritmičkim česticama.

Budući da se sve vreme radi sa temama folklorne provenijencije, zaključujemo da se suprotnosti dvaju tendencija razvoja muzike u prvim decenijama XX veka koje uočava Danijela Špirić već u slučaju Prvog gudačkog kvarteta susreću i/ili relativizuju. Ovde se specifičan tretman muzičkog folkloru „ukršta“ sa tada aktuelnom, modernističkom muzičkom praksom (praksom konstruktivističkog ekspresionizma), koja ima sposobnost da asimiluje elemente muzičkog folkloru.

## 2.2. Drugi gudački kvartet

Navedeni kompoziciono-tehnički procesi nastavljaju da se razvijaju i u Drugom gudačkom kvartetu (1928), koji je koncipiran kao trostavačni ciklus (sonatni oblik i dva stava u trodelnoj formi). Muzički jezik ovog kvarteta u celini nalikuje onom

kakav smo susreli u drugom stavu prvog kvarteta, samo sa njegovom izraženijom redukcijom ka dijatonicima. Tokom kvarteta se povremeno javljaju bikordska sazvučja, ili čak hromatski total, koji predstavljaju „bljesak“ unutar pretežno dijatonskog muzičkog jezika. Takođe, prisutni su i relativno kratki bitonalni segmenti, u kojima se često naporedo postavljaju terčno srodni tonaliteti. Za razliku od prvog kvarteta, u kojem su se javljale isključivo teme pisane „u duhu“ folkloru, u Drugom gudačkom kvartetu postoje i citati narodnih pesama, a u pitanju su pesme „Jano, Janke“ u prvom i „Što mi je milo i drago“ u drugom stavu.<sup>14</sup> Prvi stav počinje polustepenim pokretom, koji će se „...otkrivati [kao] jedan od njegovih najvažnijih konstrukcijskih činilaca“,<sup>15</sup> slično kao što je to bio interval kvarte u Prvom gudačkom kvartetu.

Iako je u ovom kvartetu uočljiviji princip izgradnje melodije po principu njenog ponavljanja, Eva Sedak zaključuje da „...osamostaljena melodija više ne teži radikalnoj polifonizaciji na način 'totalne skladanosti' kao što je to bio slučaj u 1. stavku Prvog gudačkog kvarteta, ali se nitine prepušta automatiziranom umnožavanju međusobno neovisnih linija“.<sup>16</sup>

Pojednostavljenje muzičkog jezika u ovom kvartetu predstavlja verovatno jednu od posledica specifičnog rada sa materijalom u njemu. Specifičnost takvog rada sa materijalom je u postepenom ukidanju rada sa temom (artikulisanim tematskim materijalom), gde se umesto sa temom radi sa individualnim fragmentima tematskog materijala, odnosno melodijsko-ritmičkim česticama. Takav postupak predstavlja korak dalje u odnosu na tretman materijala kakav postoji u Prvom gudačkom kvartetu. Korak dalje se odnosi na „rastvaranje“ određenog fragmenta. Izabrana motivska ćelija se „razlaže“ na melodijsku i ritmičku komponentu, tako da se ovde radi sa melodijskim, odnosno, ritmičkim „česticama“,

---

<sup>14</sup> Pesma „Jano, Janke“ je makedonska pesma, koju je zapisao Vladimir Đorđević, a objavljena je u njegovoj zbirci narodnih pesama iz 1928. godine. Obe pesme („Jano, Janke“ i „Što mi je milo i drago“) se nalaze u zbirci minijatura za klavir Josipa Slavenskog, pod nazivom Iz Makedonije. Cf. Eva Sedak, Gudački kvartet br. 2 u: Josip Slavenski, *Gudački kvartet br. 2*, Zagreb-Beograd, DSH-UKS, 1984, 8. U predgovoru druge sveske Sabranih dela Josipa Slavenskog u kojem se nalazi pomenuta zbirka minijatura, navodi se da zapisi obeju pesama postoje u pomenutoj zbirci Vladimira Đorđevića. Cf. Mirjana Živković, Klavirska dela II, u: Josip Slavenski, *Klavirska Djela II*, Zagreb-Beograd, DSH-UKS, 1984, 13.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Eva Sedak, *Josip Slavenski, skladatelj...*, op. cit, 114–115.

kao najmanjim prepoznatljivim segmentima tematskog materijala. Budući da taj proces rada sa materijalom uglavnom zahvata sve deonice (onda kada se pojavi), u tim trenucima dolazi do zastoja (u smislu izostajanja razvoja materijala) u muzičkom toku.

Prva tema prvog stava (t. 1–42) izgrađena je petostrukim ponavljanjem melodije pesme „Jano, Janke“. Između ponavljanja, kao „šav“, pojavljuje se pasaž od osam šesnaestina (t. 18, 26, zatim podeljen u t. 34 i onda ponovo u celini u t. 42), koji po početku mosta (t. 43–86) figurira na do sada uobičajeni način – varira se, hromatizuje i, postaje sastavni deo melodijskih linija. Uprkos tome, taj fragment se ipak, svojim upečatljivim mehaničkim, repetitivnim ritmom izdvaja iz muzičkog toka, da bi od t. 66 počeo da figurira kao zasebna melodijsko-ritmička čestica koja se naizmenično ponavlja kroz deonice, pri čemu se samo transponuje.

### Primer 3

Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, t. 66–77, Allegro agitato marcato

The image shows a musical score for four staves. The top system contains measures 66-70, and the bottom system contains measures 71-77. The music is characterized by a dense, rhythmic texture of sixteenth notes. A specific melodic fragment is highlighted with a circled measure number 70. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*.

U razvojnem delu (t. 127–236) uočljiv je identičan postupak, ali sproveden na radikalniji način. Od t. 132, kao središte muzičkog toka uspostavlja se terca b-des. Oba tona terce uvedena su sa po dve šesnaestine u vidu „predudara“. Time se ovom fragmentu obezbeđuje prepoznatljivost. Od t. 135, šesnaestinski „predudar“ se proširuje, prvo do tri a onda i do četiri tonske visine, čime se uspostavlja veza sa prethodno analiziranim fragmentom (formiranim u t. 49), koji se ponovo pojavljuje u

t. 144-145, da bi se potom ove dve melodijsko-ritmičke čestice javile i ponavljale simultano. Pasaži, u vidu razloženog velikog molskog septakorda b-des-f-a koje potom prati silazni pokret naniže, i dalje se odvijaju na fonu terce b-des, sa predudarima svedenim na prvobitne dve šesnaestine. Oni očigledno predstavljaju derivat dve pomenute melodijsko-ritmičke čestice, sačinjen od mehaničkog šesnaestinskog pokreta prve čestice i retrogradacije druge. Fragment se ponavlja tri puta (t. 154-159), tretiran kao tradicionalni motiv, potom se tri puta ponovi sa skraćenim prvim delom 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 akorda. Napominjemo da je tokom celog navedenog segmenta vrlo izražena statičnost harmonije.

**Primer 4**

Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, t. 129-179, Allegro agitato marcato

(nastavak)

(140)

Musical score for measures 140-143. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 140 features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 141 continues the melodic development. Measure 142 shows a more complex texture with multiple voices. Measure 143 concludes the system with a final melodic flourish in the upper treble staff.

(145)

Musical score for measures 144-147. Measure 144 begins with a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 145 features a complex texture with multiple voices. Measure 146 shows a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 147 concludes the system with a final melodic flourish in the upper treble staff. A downward-pointing arrow is placed above the first measure of the system.

(150)

Musical score for measures 148-151. Measure 148 begins with a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 149 features a complex texture with multiple voices. Measure 150 shows a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 151 concludes the system with a final melodic flourish in the upper treble staff. Downward-pointing arrows are placed above the first and third measures of the system.

(155)

Musical score for measures 152-155. Measure 152 begins with a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 153 features a complex texture with multiple voices. Measure 154 shows a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 155 concludes the system with a final melodic flourish in the upper treble staff. Downward-pointing arrows are placed above the first and third measures of the system.



(nastavak)

Musical score for measures 160-165. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). Measure 160 is marked with a circled number 160. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*. Measure 165 is marked with a circled number 165. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 170-175. The score is written for three staves. Measure 170 is marked with a circled number 170. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *mf*. Measure 175 is marked with a circled number 175. The key signature has one sharp (F#).

**Grave**

Musical score for measures 175-180. The score is written for three staves. Measure 175 is marked with a circled number 175. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz* and *p*. The tempo is marked **Grave**. Measure 180 is marked with a circled number 180. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 180-185. The score is written for three staves. Measure 180 is marked with a circled number 180. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp* and *mf*. Measure 185 is marked with a circled number 185. The key signature has one sharp (F#).

Ostatak razvojnog dela (t. 180–236) 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, a čijim se uvođenjem narušava (pre svega harmonska) statičnost koja se javila u pređašnjem muzičkom toku.

U naredna dva stava, ovakvi postupci nisu uočljivi. Barem ne u istoj meri. Dok je lagani stav u potpunosti baziran na razvoju u čijoj je osnovi varijantno ponavljanje teme (koja se u svakoj svojoj pojavi različito harmonizuje, ili ornamentalno varira), u trećem stavu, rad sa fragmentom se svodi na ponavljanje pre svega ritmičkih čestica, dok njihova melodijska komponenta ostaje relativno slobodna, kao što je recimo slučaj od t. 125 do t. 129, gde se kroz deonice, na raziličitim tonskim visinama ponavlja motiv koji je uvek sačinjen od četvrtine, dve osmine i četvrtine. Budući da su tonske visine promenljive, kao i da je u pitanju relativno kratak segment stava, ne dobija se utisak statičnosti, koji bi mogao nastati kao rezultat rada sa melodijsko-ritmičkom česticom.

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

### **2.3. Treći gudački kvartet**

Na neki način, Treći gudački kvartet (1928/30, 1936, 1938)<sup>17</sup> predstavlja logičan sled razvoja navedenih kompoziciono-tehničkih postupaka uočeni u prva dva kvarteta. Jednu od ključnih osobenosti ovog četvorostavačnog ciklusa čini radikalni otklon od tradicionalnih, odnosno klasičnih formalnih obrazaca i opredeljenje za aditivnu formu. Ona se javlja u svim stavovima, osim u drugom, laganom stavu koji je po formi trodel.

---

<sup>17</sup> Detaljnije o godini nastanka u: *Ibid*, 125.

Inspiracija folklornim, orijentalnim tipom instrumentalnog muziciranja je očigledna, ako imamo u vidu artikulaciju (odnosno tehničke napomene za izvođenje kao što su pizzicato, col legno i druge), kao i specifičan tip melodike baziran na orijentalnim lestvičnim obrascima u spoju sa ostinatima improvizacionog karaktera.<sup>18</sup> Muzički jezik karakteriše harmonska statičnost, uz pomoć koje se čuva „...karakterističan statičan folklorni harmonski identitet deonica“,<sup>19</sup> čime se gubi funkcionalna zavisnost deonica koje se kreću unutar ograničenog tonskog prostora.<sup>20</sup> Taj ograničeni tonski prostor u Trećem kvartetu Slavenskog podrazumeva redukciju muzičkog jezika, gde se, postupnim putem, od tonalno centriranih dvanaest tonova hromatske lestvice i potom redukcije muzičkog jezika na dijatoniku dolazi do rada sa tonskim nizovima, kao poslednje tačke u redukciji muzičkog jezika u gudačkim kvartetima.

Forma prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta artikulisana je segmentacijom na tri linijske formacije<sup>21</sup> (t. 1-67, 73-142 i 176-248). Tokom prve linijske formacije dominira pentatonika. U pitanju su dva pentatonska niza između kojih postoji razlika u jednom tonu.<sup>22</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 jednog od tonova pentatonskog niza, odnosno promene tona a u ais. Završetak prve linijske formacije karakteriše pojava novih tonskih nizova odnosno narušavanje prvobitno postavljene pentatonike. Nešto slobodniji muzički jezik karakteriše drugu linijsku formaciju. U pitanju su relativno homogeni segmenti muzičkog toka koji se kreću u okviru pentatonskih i infrapentatonskih nizova, ili su u pitanju nizovi bazirani na istarskoj lestvici, ili (nalik) drugim orijentalnim lestvicama, ali se pojavljuju i segmenti tonalno centrirane dijatonike ili hromatike. U kratkom međustavu između druge i treće linijske formacije, muzički jezik se postepeno vraća nizovima baziranim na

---

<sup>18</sup> Cf. Zorica Makević, op. cit, 31-32.

<sup>19</sup> Ibid, 33.

<sup>20</sup> Cf. ibid.

<sup>21</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“. U: Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj...*, op. cit, 126.

<sup>22</sup> U pitanju su nizovi g-a-h-d-e u deonicama prve i druge violine i viole, odnosno c-d-e-g-a u deonici violončela.

pentatonici, odnosno istarskoj lestvici, (pored kojih figurira i dvanaestonski tonalitet), da bi početak treće linijske formacije (donekle u funkciji reprize prve linijske formacije) 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. Na primer, od t. 194, kada se prekida dijatonski tonalitet, deonice prve i druge violine su centrirane in c, a deonice viole i violončela sadrže materijal izgrađen na pentatonskom nizu as-b-c-es, f. U deonici violončela, taj niz nestaje u t. 199, kada ona postaje centrirana in f. Od 206. takta, sve deonice „preuzimaju“ navedeni tonski niz (as-b-c-es-f), da bi već od t. 207 deonice violina bile centrirane in c. U daljem toku stava, javlja se interesantan gest: kratak „bljesak“ funkcionalne tonalnosti u t. 226 (kao vertikalno sazvučje pojavljuje se umanjeni septakord h, des, f, as).

### Tabela 1

Tonski nizovi u I stavu Trećeg gudačkog kvarteta

Formacija	Takt	Deonica: tonski niz	Napomena/ promene tonskih nizova po deonicama	Tonalni centri/speci fičnosti/dru go
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 delnice isto		
	86-95	Vn I, II, Vc: e-fis-gis-h- cis	Vn II: Kompletna pentatonika se	

		Vl: in h	javlja samo u t. 86-87. Inače se pojavljuju tonovi cis-e	
	96-115	Vl: 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 Vl: in f Vc: in f (од т. 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

U pogledu rada sa materijalom, rad sa fragmentima koji su tretirani poput ritmičko-melodijskih čestica nije očigledan, ali je prisutan. Linearna faktura ovog stava (pre svega tokom prve linijske formacije) sačinjena je od permenetnog premetanja ritmičkih čestica (dakle, postoji određen broj njihovih kombinacija), koje mogu i da se uzastopno ponavljaju. Melodijske čestice sa kojima se radi, u najvećoj meri kontroliše tonski niz na osnovu kojeg je instrumentalna deonica u datom trenutku izgrađena. Moguće je i da se i određeni upečatljivi melodijski pomaci povezuju sa određenim ritmičkim kombinacijama, naročito tokom prve linijske formacije.<sup>23</sup>

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 ostinantne „trake“ (u deonici violončela), muzički jezik ovog stava je u potpunosti zasnovan na funkcionalnom tonalitetu, mahom dijatonski profilisanom (Ge-dur, ha-mol, gis-mol, cis-mol, Cis-dur). Relativno miran i odmeren tok ovog stava u obliku trodela (A 1–29, B 30–65, C 66–88) je naglo zaustavljen pred početak poslednjeg dela.

Rad sa materijalom ovog stava u potpunosti odgovara ranije opisivanom 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

<sup>23</sup> Ističemo specifičnost završetka prve linijske formacije. Naime, ona se ne završava u isto vreme u svim deonicama, već se smena dve formacije odvija procesom isključivanja i uključivanja deonica. Takođe, specifičnost ritmičke komponente, ne samo tokom prve formacije, je u korišćenju određenog broja ritmičkih figura po nasumičnom sledu. U nekim deonicama te ritmičke figure trpe određene promene, a u nekim ostaju nepromenjene. O ovim problemima biće više reči u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja.

cijelosti odvija unutar jedinstvenoga zvukovnog prostora što ga određuju kvintna superpozicija i toniski 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>24</sup> Napominjemo da tonovi koji čine pomenutu „kvintnu superpoziciju“ takođe pripadaju navedenom tonskom nizu. Budući da toniski niz gravitira oko tona g kao tonalnog centra, u ovom stavu se postiže svojevrsan spoj rada sa tonskim nizovima i tonalnog mišljenja, koje je u ovom slučaju svedeno na smenu tonike i subdominante. Identična slika opstaje i nakon modulacije, kada tonalni centar postaje ton c (t. 57), s tim što se nakon nje javlja smena akorada tonike i dominante, pa čak i povremenih bikordskih sazvučja sačinjenih 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 završava pojavom pedala na tonu ges u basu i pojavom dva simultana kvintna četvorozvuka od tonova c i as. Trebalo bi ukratko detaljnije razmotriti završno sazvučje ovog stava. Kada se uzme u obzir i postavka akorada, kao i registar u kojem su akordi postavljeni, na završetku trećeg stava uočavamo „akord sa visokim obeležavanjem“, upravo onakav kako ovaj tip akorda opisuje Ludmila Ulehla, „...visoki tonovi akorada se sjedinjuju sa basovim tonom i formiraju jedinstven akord sa visokim obeležavanjem“.<sup>25</sup> Kada tonove završnog sazvučja razložimo, dobijamo toniski niz od devet tonova, c, d, es, f, ges, g, as, a, b. Prva četiri tona čine molški tetrahord, dakle dijatonsku tvorevinu, dok od četvrtog tona, pa do kraja niza imamo uzastopne hromatske polustepene.

### Primer 5

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, III stav, t. 113–116, Allegro fanatico

<sup>24</sup> Eva Sedak, „Gudački kvartet br. 3“, u: Josip Slavenski, *Gudački kvartet br. 3*, Zagreb–Beograd, DSH–UKS, 10, 1984.

<sup>25</sup> Ludmila Ulehla, op. cit, 274.

Do krajnjeg stepena radikalizacije muzičkog jezika u njegovom svođenju na tonske nizove, kao i radikalizacije tretmana tematskog materijala dolazi u posljednjem, četvrtom stavu ovog kvarteta. Ceo stav je tonalno centriran in a i odvija se pretežno na tonici. Tokom celog stava protiče ostanantni, vibrirajući sloj, a reč je o „...repetitivnom uzorku, u istodobno tri različita ritamska sloja...“.<sup>26</sup> Iako to naizgled nije uočljivo, ukupan tonski prostor ovog ostananta čini tonski niz g-a-h-c-des-es (odnosno g-a-b-c-d od t. 170). Tokom stava se u nekoliko navrata pojavljuju linijske formacije, većinom u takozvanom balkanskom molu, ali njih čini specifičnim upravo njihovo razlikovanje u odnosu na polazni tonski niz ostanantnog sloja (razlika se više odnosi na rad sa materijalom, što ćemo razmotriti nešto kasnije, nego na sadržaj tonskih nizova). Isprva, tonski niz ostanantnog sloja deli tri zajednička tona sa linijskom formacijom. Potom su u pitanju četiri, a zatim pet zajedničkih tonova, da bi nakon promene tonskih nizova u t. 170 broj zajedničkih tonova ponovo bio četiri. Takođe, zajednički je i njihov tonalni centar – svi nizovi su centrirani in a.

## Tabela 2

Tonski nizovi u IV stavu Trećeg gudačkog kvarteta

Ostanantni sloj:	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)	
Formacija:	Deonica	Niz
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 sazvuč e-h		

U pogledu rada sa materijalom, čini se da su ostanantni sloj i linijske formacije koncipirane suprotno. Dok repetitivnost u potpunosti vlada principom oblikovanja i toka ostanantnog sloja, linijske formacije kao da iznova i iznova donose nov materijal, građen evolutivno, gotovo bez bilo kakvih naznaka repetitivnosti. Još

<sup>26</sup> Eva Sedak, Gudački kvartet br. 3... op. cit, 11.



jedna specifičnost repetitivnosti ostanantnog sloja se ogleda i u činjenici da je on izgrađen po principu ponavljanja fragmenata, tretiranih kao melodijsko-ritmičke čestice (kao da su u pitanju repetitivni modeli!). Uočljiva su dva. Jedan koji se uspostavlja kao osnovna pulsirajuća čestica, baziran na prva četiri tona niza (g-a-h-c), čija se melodija ne varira, već se njegova dinamičnost, u smislu pokretljivosti, ostvaruje stalnim diminuiraanjem i augmetntiraanjem njegovih ritmičkih vrednosti. Drugi je statičniji u odnosu na prvi i baziran je na poslednja četiri tona niza (h-c-des-es). Kao i kod prvog, njegova melodijska komponenta je statična, odnosno ne varira se, ali se, za razliku od prvog ovaj ne varira ni ritmički, a ni metrički.

### Primer 6

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, IV stav, t. 41–63, Allegro rustico

The image displays a musical score for the first system of 'Primer 6' by Josip Slavenski, measures 45-63. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 45 is marked with a circled '45'. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the strings and a melodic line in the violins. Measure 50 is marked with a circled '50' and features a dynamic change to 'p' and a 'simile' marking. Measure 55 is marked with a circled '55'. The second system shows a continuation of the rhythmic pattern. Measure 60 is marked with a circled '60'. The score concludes with a double bar line at the end of measure 63.

Tokom stava, ova dva fragmenta se dele, potom međusobno prožimaju, da bi se drugi fragment, kako stav odmiče, izgubio. U ovom stavu je uočljiv i specifičan odnos prema folklornom uzorku. Materijal koji se pojavljuje na početku stava i gradi repetitivni uzorak u tri ritmička sloja, u stvari predstavlja različite augmentirane verzije teme crnogorskog ora. Na taj način, postepenim diminuiranjem materijala, dolazi se do navedene teme tek u t. 160, u deonici violončela.

#### 2.4. Šira analitička sagledavanja

Nadogradnja analitičkog pregleda gudačkih kvarteta bi, uz sumiranje, trebalo da upotpuni do sada stečenu sliku o kompoziciono-tehničkim postupcima primenjenim u njima.

Već smo pomenuli da harmonski jezik počiva na logici „tehnik proširene tonalnosti“, prema Kohouteku. Detaljnije objašnjenje, naročito kada je u pitanju jezik Prvog gudačkog kvarteta, odnosi se na tretman hromatske lestvice, odnosno na upotrebu svih hromatskih tonova, bez pojave nekog specifičnog razrešenja i, budući da tonovi ove lestvice nisu podređeni nekoj dijatonskoj lestvici, izbor između enharmonski ekvivalentnih tonova je određen u datom trenutku logičnim sledom tonova.<sup>27</sup> Pored izjednačavanja svih dvanaest tonova, u okviru ovako shvaćene proširene tonalnosti, može da opstaje i određeni tonalni centar, odnosno tonika.<sup>28</sup> Takođe smo zaključili da je to slučaj i kod Slavenskog. No, postoje i specifičnosti koje kompozitor unosi kao deo svog ličnog pečata. Budući da se sam sistem, odnosno muzički jezik baziran na dvanaestonskoj lestvici, odlikuje izrazitom fleksibilnošću, on je sposoban da u sebe integriše dijatonsku melodiju folklorne provenijencije, bila ona citirana ili napisana „u duhu“ folkloru. Drugim rečima, svaki eksperiment koji se pojavljuje u gudačkim kvartetima i na kojem god planu da se pojavljuje, pojavljuje se unutar propustljivog, ali integrišućeg sistema. Tako na primer, zajedno mogu da figuriraju i dijatonska melodija folklornog karaktera zajedno sa razloženim fragmentima alikvotnog niza, budući da su sadržani unutar propustljivog ali i

<sup>27</sup> Cf. Ludmila Ulehla, op. cit, 258. Razlikujemo dvanaestonsku lestvicu, kao hromatsku lestvicu od dvanaestonskog niza, koji se kao metod koristi u dodekafonskoj muzici. Autorka navodi upotrebu ove lestvice kao jedne od ključnih odlika „modernog stila“, navodeći da njegovi konzervativniji predstavnici pored dvanaestonske lestvice zadržavaju i neke principe dijatonske lestvice.

<sup>28</sup> Ibid.

integrišućeg, odnosno asimilujućeg sistema kao što je (modernistički) dvanaestonski tonalitet. Verovatno se na taj način odvija proces koji Bojan Bujić naziva ujedinjenje prizvuka „...južnoslavenskog folklornog idioma sa kompozicionim procesom jednog dijela tadašnje evropske avangarde“.<sup>29</sup> U postepenoj evoluciji od dvanaestonske lestvice, odnosno modernističkog tonaliteta ka radu sa tonskim nizovima, stepen pomenutog ujedinjenja, bolje reći asimilovanja, dostiže novi nivo. Tumačeći arhetipske slike u delima kao što su *Haos*, *Sonata religiosa* (1919–1925) i *Simfonija Orijenta*, muzikolog Milena Medić navodi da je „Slavenskovo okretanje ka davnoj muzičkoj prošlosti, ka orijentalnim i egzotičnim lestvičnim sistemima, ka modusima i napevima balkanskog podneblja, regulisano [je] arhetipskim predstavama. Pomenuti lestvični sistemi ne samo što su izraz arhetipskog, [...] već istovremeno imaju ulogu pomoćnih tradicionalnih regulativa u koncepciji nove zvučnosti...“.<sup>30</sup> Odnosno, kako na drugom mestu objašnjava, u XX veku, „...era umetnosti kao izraza nadomeštena je erom umetnosti kao konstrukcije. U slučaju Slavenskog, arhetipsko je istovremeno prasloj modernog“.<sup>31</sup> Iako nećemo zalaziti u probleme vezane za arhetipske slike, pokušaćemo da pažljivije osmotrimo koji je odnos arhetipskog i modernog u gudačkim kvartetima. Ako arhetipsko u sebi sadrži određene lestvične sisteme koji vode poreklo iz folklora, a arhetipsko je kod Slavenskog u osnovi modernog, odnosno u gudačkim kvartetima arhetipsko postaje osnova umetnosti kao konstrukcije, to onda znači da se, kod Slavenskog, njegov „matični muzički jezik“, odnosno muzički folklor, asimiluje unutar novih (kasnije naučenih) kompozicionih tehnika. Ovaj princip je uočljiv već u tehnikama primenjenim u Prvom gudačkom kvartetu. U Trećem gudačkom kvartetu, muzički folklor kao materijal na kojem se „izvodi“ konstrukcija (odnosno arhetip koji se nalazi „ispod“ modernih tehnika), manifestovan je upotrebom tonskog niza baziranog na određenoj folklornoj (pentatonskoj, istarskoj, orijentalnoj) lestvici, ali, samo poreklo tog niza prestaje da bude bitno, jer je podređeno novoj, „neodgovarajućoj“ kompozicionoj

---

<sup>29</sup> Bojan Bujić, „Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog“, *Muzikološki zbornik*, sv. XIV, Ljubljana, 1978, 74.

<sup>30</sup> Милена Медић, „Архетипске слике Јосипа Славенског“, у: Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 4–6, Београд, Слио, 1995, 106.

<sup>31</sup> *Ibid*, 102.

tehničari. Drugim rečima, ostaju samo (folklorni) tonski nizovi, kao tonski materijal sa kojim se radi, (na način koji ćemo temeljnije razmotriti kasnije – na primeru Trećeg gudačkog kvarteta), dok sam folklor (kao izvorni kontekst ovih tonskih nizova i njihovo fluidno označeno) biva asimilovan.

Budući da smo pominjali da je u opusu Slavenskog muzički folklor praosnova novih kompozicionih tehnika, dodajemo da je, prema rečima Mirjane Živković „...interes za folklor, koji je izbio u prvi plan Slavenskog stvaralaštva, bio samo deo njegovog interesovanja za prirodni fenomen zvuka uopšte“.<sup>32</sup> Iako Slavenski nije teoretizovao metode svog kompozitorskog rada, na osnovu ovog citata zaključujemo u kolikoj meri je on tragao za novim (a to u ovom slučaju znači osobenim) zvukom preko folkloru koji je bio potpuno ugrađen u njegovu svest. Odnosno, folklor je za Slavenskog bio polazna tačka gotovo svake muzičke inovacije: „Dok se u zapadnim evropskim školama za modernu muziku na časovima slobodne kompozicije uči kako moderna melodija treba da se oslobodi starih šablona i veštački se pravi modulativna (u tome se ide čak do svih 12 hromatskih polustepena), osim toga, da melodiju treba oslobađati svih šablona simetričkih ritmova i ritmičkih jedinica, dotle naši kompozitori imaju ogromnu prednost za formiranje svojih melodija u prirodnom uticaju narodnih melodija“.<sup>33</sup> Prema tome, muzički folklor ne samo što je praosnova modernog kod Slavenskog, već u njegovom opusu on predstavlja upravo polje koje postaje nepresušni istraživački prostor. Ali, postavlja se pitanje šta se sa tim prostorom (ako je on već osnova, ili praosnova) dešava tokom procesa komponovanja.

Jedan način asimilacije folkloru (koji smo već obrazložili) vrši se putem upotrebe dvanaestonskog tonaliteta, koji predstavlja sistem koji istovremeno propušta i folklornu diatoniku i kombinatoriku tonskih visina zasnovanih na alikvotnom nizu. Ali, postoje i drugačiji načini asimilacije, koji se uočavaju posmatranjem kasnijih muzičkih praksi.

Da bismo razumeli drugačije načine asimilacije, moramo da imamo u vidu da muziku međuratnog konstruktivističkog ekspresionizma, posleratne avangarde,

<sup>32</sup> Mirjana Živković, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog“, u: Mirjana Živković, *Interakcija...*, op. cit, 23.

<sup>33</sup> Mirjana Živković, „Muzički folklor u studijama Josipa Slavenskog“, u: *ibid*, 77.

američke eksperimentalne muzike i minimalizma čine manifestacije „antidijalektičkog pokreta“ u muzici XX veka.<sup>34</sup> Odnosno, uspostavlja se veza između međuratnog konstruktivizma i određenih manifestacija posleratnog modernizma. A budući da u gudačkim kvartetima postoji rezoniranje sa konstruktivističkim ekspresionizmom, čini se da je moguće da se u njima pronađu naznake nekih osobina posleratnog modernizma. Kako se dalje navodi, „...ovaj [antidijalektički] pokret predstavlja sinonim za sve [radikalno - prim. M. B.] modernističke prakse u muzici XX veka“.<sup>35</sup> Zaključak da je antidijalektički pokret sinonim za sve modernističke prakse XX veka potvrđen je činjenicom da „...Mertens piše o nekim opštim mestima modernističke ideologije [...] kao što su zamenjivanje koncepta dela konceptom procesa - što je [...] rezultiralo iz apsolutne autonomije dela“.<sup>36</sup> Prema tome, svojstva „...visokog muzičkog modernizma...“, jesu „izjednačavanje muzičkog materijala i njegova neutralizacija, ili, odsustvo svake ideje o hijerarhiji materijala...“.<sup>37</sup> Naglašavamo da se navedena svojstva visokog modernizma anticipiraju upravo u vreme međuratnog konstruktivizma. Upravo je to ključna odlika kompozicionog procesa Slavenskog, koji postaje izrazito važan u Trećem gudačkom kvartetu, gde su svi materijali bazirani na određenim nizovima folklorne provenijencije. Drugim rečima, bez obzira da li je reč o materijalu folklorne provenijencije ili ne, izjednačavanje svih materijala (među njima i onih folklornih) se odvija po principu neutralizacije upotrebom određene kompozicione tehnike (dvanaestonski tonalitet, rad sa tonskim nizovima, rad sa materijalom i drugo).

Budući da smo ustanovili kakva je povezanost muzičkog folkloru i novih kompozicionih tehnika (folklor kao [pra]osnova novog) u delima Slavenskog, postavlja se pitanje mesta folkloru najširem smislu, u procesu oblikovanja dela, na primeru gudačkih kvarteta. Pre toga, moramo da imamo u vidu da su, u procesu oblikovanja dela, Slavenskom neimanentne „...objektivizacija i radikalizacija

---

<sup>34</sup> Cf. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010, 32. Termin „antidijalektički pokret“ u muzici XX veka, koji predstavlja suprotnost tradicionalnoj dijalektičkoj muzici, autorka je preuzela od Vima Mertensa (Wim Mertens), u: Wim Mertens, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, New York, White Plains, Pro/Am Music Resources Inc., 1983.

<sup>35</sup> Marija Masnikosa, *Orfej...*, op. cit, 32.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid, 33.

kompozicionog postupka [a one se] mogu [se] utvrditi na samom kraju kvartetskog opusa".<sup>38</sup> Isto tako, „Različite manifestacije predoblikovanja muzičkog toka posledica su traganja za novim formama zvukovnosti, a ne rezultat primene tehnike ili sistema".<sup>39</sup> Prema tome, uočavamo proces predoblikovanja kao posledicu traganja za novim formama zvukovnosti, u čijoj je osnovi folklor. Odnosno, uočavamo lanac (ne nužno uzročno posledičnih odnosa) koji počinje od upotrebe muzičkog folklor, koja je u funkciji traganja za novim formama zvukovnosti, iz koje proizlazi sklonost prema procesu predoblikovanja.

Proces predoblikovanja se javlja kod Slavenskog kao neka vrsta „stranog tela“ (pre svega u vidu tehnike koju on poznaje), a u gudačkim kvartetima, naročito u Trećem, ima ulogu svesne kontrole slobodnog muzičkog toka baziranog na folkloru. Samim tim, folklor nema oblikotvornu funkciju, a proces predoblikovanja se svodi na predodređivanje skupova tonskih visina i skupova ritmičkih jedinica i njihovo kombinovanje (*ars combinatoria*), što ćemo posmatrati na primeru Trećeg gudačkog kvarteta. Taj vid organizacije muzičkih parametara se postavlja isključivo kao spoljni faktor kontrole muzičkog toka.

Ako se u Trećem gudačkom kvartetu proces predoblikovanja uvodi kao princip kontrole muzičkog toka, pitanje procesa oblikovanja dela se dodatno usložnjava. Džonatan Kramer (Jonathan Cramer), pokušavajući da definiše različite oblikotvorne principe u muzici, uvodi principe „linearnosti“ i princip/načelo „nelinearnosti“, definišući linearnost kao „...determinisanje nekih karakteristika muzike u skladu sa implikacijama poteklih od ranijih događaja u delu“, dok je nelinearnost definisao kao, „...determinisanje nekih karakteristika muzike u skladu sa implikacijama poteklih od principa ili tendencija koje rukovode celo delo ili neki njegov odsek“. <sup>40</sup> U skladu sa tim, linearno vreme, po Kramerovom mišljenju

<sup>38</sup> Игор Радета, „Елементи конструктивизма у гудачким квинтетима Јосипа Славенског“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 199.

<sup>39</sup> Ibid. Princip predoblikovanja podrazumeva da se celokupni razvoj kompozicije predstavlja već na njenom samom početku. U: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 161.

<sup>40</sup> Jonathan Cramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, 20. Autor napominje da su linearnost i nelinearnost komplementarni procesi koji se u određenom delu pojavljuju u različitoj meri i različitim kombinacijama i na osnovu njihovog prisustva definiše se stil i forma kompozicije. Takođe, linearnost je okarakterisana kao procesivna (*processive*), a nelinearnost kao neprocesivna

predstavlja „...temporalni kontinuum koji je stvoren putem niza sukcesivnih događaja, pri čemu su kasniji događaji implicirani ranijim“, dok je nelinearno vreme „...temporalni kontinuum ostvaren putem principa koji [spolja - prim. M. B.] rukovode određenim delom“.<sup>41</sup> Kako autor zaključuje, tokom XX veka muzika je postepeno postajala sve manje linearna, a kao razlozi za sve učestaliju pojavu nelinearnosti u muzičkom toku navode se dva velika uticaja: uticaj muzike nezapadnih kultura i uticaj razvoja tehnologije za snimanje zvuka.<sup>42</sup> Po našem mišljenju, neke naznake nelinearnosti javljaju se i u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog.

Razmotrićemo šta podrazumeva nelinearnost. Prema rečima autora, (Kramera), „Segment modernističke estetike u muzici bio je i istraživanje toliko velikih zastoja (engl. consistencies), da mogu da zaustave kretanje (engl. forward motion) kompozicije kroz vreme“.<sup>43</sup> Najranija manifestacija takvih „zadržavanja“ jeste statičnost harmonije koja se sreće u delima Kloda Debisija (Claude Debussy), ili Igora Stravinskog (Игорь Федорович Стравинскій), a odnosi se na statične segmente muzičkog toka unutar kojih nema naznake pokreta napred, to jest, nema integralnog oblikovanja elemenata fature kao konstantne podloge za smenu harmonija, već se određeni parametri izoluju, zaustavljaju i tretiraju kao izolovani entiteti.<sup>44</sup> Interesovanje za taj vid statične harmonije poteklo je od postepenog porasta interesovanja kompozitora za muziku udaljenih zemalja koja se razvijala

---

(nonprocessive). Kramerov termin linearnosti razlikujemo od pojma linearnosti u faktornom smislu i vezujemo ga za tonalnu muziku. U tom smislu linearnost označava prisustvo kauzalne logike između elemenata koji čine tonalni muzički jezik i koja (kao i tonalitet) postoji gotovo nezavisno od različitih kompozitorskih praksi.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Cf. *ibid*, 43.

<sup>43</sup> Ibid, 43–44.

<sup>44</sup> Cf. *ibid*, 44. Napominjemo da, iako se harmonski tok zaustavlja, to ne znači da se parametar harmonije zanemaruje. Na primer, Stravinski u *Posvećenju proleća* namerno poseže za složenijim akordskim sklopovima, u odnosu na tradicionalne kvintakorde, budući da sa tradicionalnim kvintakordima ne bi mogao da dobije željeni efekat. Cf. Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century – a Study of its Elements and Structure*, (transl. by Stephen Taylor), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, 37–38.

nezavisno od zapadnoevropske muzike.<sup>45</sup> A poznato je da su Slavenskog privlačile „muzike“ udaljenih zemalja.

Takođe, Kramer piše da je „razvoj uređaja za snimanje, ali i reprodukciju zvuka, doveo je do oslobađanja muzike od 'ritualizovanog ponašanja'“ koje se odnosi na odlazak na koncert, što je uticalo na „...unutrašnje uređenje slušnog iskustva“.<sup>46</sup> Odnosno, „...radio aparati, gramofonske ploče i kasete dozvoljavaju slušaocu da uđe u i izađe iz kompozicije po svojoj volji (naročito danas, uz razvoj digitalne tehnologije, prim. M. B.)“.<sup>47</sup>

U vezi sa stvaralaštvom Slavenskog, više nas zanima onaj prvi vid prodora nelinearnosti u muziku, koji se, da parafraziramo, odnosi na izolovanje određenih parametara i njihovo tretiranje kao zasebnih etnita što prouzrokuje harmonsku statičnost, odnosno statičnost muzičkog toka. Budući da su naznake nelinearnosti najuočljivije u Trećem gudačkom kvartetu, dalji tekst će u najvećoj meri biti njemu posvećen.

U analitičkom pregledu Trećeg kvarteta, spomenuli smo da je muzički tok, prvog stava sačinjena od permanentnog premetanja ritmičkih čestica, pri čemu je moguće njihovo uzastopno ponavljanje. Ali, ukoliko posmatramo raspodelu materijala po deonicama, otkrivamo izrazito visok stepen determinisanosti kombinacija ritmičkih čestica.

Počecemo od deonice viole, u kojoj je izložena prva linijska formacija. Neperiodični tok ove deonice sačinjen je od osam osnovnih ritmičkih kombinacija i pet izvedenih diminucijom ili oduzimanjem ritmičkih jedinica, ili kombinacijom ove dve vrste rada sa materijalom (v. tabelu 3).

Svaka od ovih osam osnovnih ritmičkih kombinacija zapravo predstavlja jednu ritmičku česticu. Redosled njihovog izlaganja (bilo da su u pitanju osnovne ili

---

<sup>45</sup> Jonathan Cramer, op. cit, 44. Kao primeri, navode se uticaji muziciranja gamelan orkestra sa Jave na Debisija, kao i posezanje za nelinearnim, orijentalnim smislom za vreme u *Pesmi o zemlji* (*Das Lied von der Erde*) Gustava Malera (Gustav Mahler).

<sup>46</sup> Ibid, 45

<sup>47</sup> Ibid. Autor napominje da je razvoj tehnologije uticao i na pitanja kontinuiteta i diskontinuiteta u muzičkom toku. Termini kontinuitet i diskontinuitet ne treba da se poistovete sa terminima linearnost i nelinearnost, ali oni svakako mogu da se dovedu u vezu.



izvedene čestice) je proizvoljan, a moguće je i da se uzastopno ponavljaju.<sup>48</sup> One ne moraju da budu vezane za određene tonske visine, odnosno grupe tonskih visina. To je pre svega zbog toga što su tonske visine tokom prve linijske formacije kontrolisane pomoću tonskog niza zasnovanog na pentatonskoj lestvici. Već ovakvom analizom deonice viole tokom prve linijske formacije uočavamo različito, odvojeno predoblikovanje tonskih visina i ritmičkih grupa. Drugim rečima, imamo dva osnovna parametra tona (visinu i trajanje) koji se, kako Džonatan Kramer objašnjava, tretiraju kao izolovani entiteti, čime se kretanje kompozicije (modernistički) zaustavlja. Ali, ovde nema dostizanja nelinearnosti muzičkog toka, budući da je on izgrađen po principu ars combinatoria. Budući da linearnost nije u potpunosti ukinuta, Treći gudački kvartet može da se postavi na liniju dela kojima se anticipira nelinearni muzički tok. No, pre bilo kakvih zaključaka, razmotrićemo i ostale deonice. Napominjemo da se u deonicama prve i druge violine i deonici violončela tokom prve linijske formacije javljaju čitmičke čestice koje se ne javljaju u tabeli ritmičkih kombinacija.

### Tabela 3

Ritmičke kombinacije u I stavu Trećeg gudačkog kvarteta, deonica viole

U deonici prve violine, od 6. takta radi se sa dve ritmičke čestice: prva ritmička čestica, koja se sastoji od triole sa izostavljenom prvom osminom, u ukupnom trajanju od jedne jedinice brojanja i druga ritmička čestica se javlja od 18. takta, sastoji se od osam osmina, u ukupnom trajanju od jednog takta. Smena ove dve čestice je neperiodična. Rad sa ovim česticama uglavnom se svodi na metroritmičko variranje, koje je najočiglednije u uvek različitom broju ponavljanja jedne čestice; ili je trajanje pauze između dva ponavljanja čestice različito; ili se

<sup>48</sup> Ovaj princip permanentnog premetanja ritmičkih čestica analogan je principu oblikovanja melodijskih linija kakav smo uočili još u Prvom gudačkom kvartetu.

pomera akcenta unutar čestice; ili se dodaju, odnosno oduzimaju ponovljeni tonova u čestici (obratiti pažnju na tonske visine unutar druge čestice u primeru 7).

### Primer 7

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1-38, Allegro estatico vitale, deonica prve violine

Allegro estatico vitale (♩ = 132)

I čestica *quasi arpeggio*  
pizz. *f*

VI. 2.

II čestica -1

I

II

metroritmičko variranje

I etc...

Identičan slučaj je i u deonici druge violine. Jedna ritmička čestica sastoji se iz dve šesnaestine, osmine i četvrtinske pauze i traje pola takta. Može biti proširena sa još dve osmine na mestu četvrtinske pauze. Drugim rečima, rad sa ovom česticom zasnovan je na dodavanju ili oduzimanju dve ritmičke jedinice.

**Primer 8**

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1-20, Allegro estatico vitale, deonica druge violine

Donekle specifična deonica violončela sačinjena je od jedne čestice u trajanju od jednog takta, sačinjene od tri četvrtine i dve osmine koje se uvek javljaju u paru. Najupečatljiviji aspekt rada sa ovom ritmičkom česticom jeste stalna promena mesta para osmina u taktu, koja nije periodična. Takođe, principi metroritmičkog variranja, dodavanja i oduzimanja tonova su prisutni i ovde, pre svega u vidu zamene nekog od tonova pauzom.

**Primer 9**

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1-20, Allegro estatico vitale, deonica violončela

(nastavak)

The image shows a musical score for four staves, likely strings, in a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system has a circled measure number 15 and the text "metroritmičko variranje" above it. The second system has a circled measure number 20. The third system has a circled measure number 25. The fourth system ends with "etc...". The score includes dynamic markings such as *sfz* and accents, and rhythmic variations indicated by "-1" and "+1" above the notes.

Interesantno je na koji način ovako izgrađene deonice bivaju u interakciji tokom „vezivnih segmenata“ aditivne forme. Kraj prve linijske formacije odvija se između 58. i 72. takta, u svakoj deonici u različito vreme. Prvo u deonici prve violine (t. 58), potom u deonici violončela, (t. 61), zatim deonici viole (t. 67) i konačno u deonici druge violine (t. 71). Svaka od deonica u različito vreme otpočinje drugu formaciju, odnosno počinju pripreme druge formacije u vidu napuštanja početnog tonkog niza, što će biti obeležje druge linijske formacije. Ona isprva počinje u deonici prve violine (t. 62), zatim u deonici violončela (t. 63), dok im se deonice druge violine i viole priključuju od 73. takta. U 72. taktu, javlja se cezura, na osnovu koje jasno graničimo prvu i drugu linijsku formaciju.

### Primer 10

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 58–72, Allegro estatico vitale

The image shows a musical score for the first system of the Third String Quartet by Josip Slavenski, measures 58-72. The score is for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#). The score includes a circled measure number 60. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*.

(nastavak)

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system begins with a circled measure number '65' and the tempo marking 'poco a poco'. It features a first violin part with an 'arco' marking and a cello part with an 'arco' marking. The second system is marked 'ritardando' and shows a first violin part with a fermata. The third system starts with a circled measure number '70' and includes the tempo marking 'a tempo'. It features a first violin part with a fermata and a cello part with a fermata. The score includes various performance markings such as 'arco', 'ritardando', 'a tempo', 'p', 'pp', and 'sp'.

Specifičnost druge linijske formacije (kao i njenih priprema) jeste da se deonica prve violine i violončela oblikuje na način deonice viole (preuzima se osam osnovnih i pet izvedenih ritmičkih čestica), dok je u deonici druge violine rad sa česticom identičan onom iz prve formacije. Čestica je u ovom slučaju triola u ukupnom trajanju od jedne jedinice brojanja. Tek od treće formacije (t. 177), u svim deonicama se koristi princip ritmičkih kombinacija kakav je prvobitno postojao samo u deonici viole.

Preteča ovakvog načina rada sa materijalom, naravno, na daleko rudimentarnijem nivou, uočljiva je već u drugoj temi drugog stava Prvog gudačkog kvarteta. Naime onaj, prema rečima Eve Sedak, „manje izrazit dio“ druge teme sastoji se iz pet kratkih ritmičko-melodijskih floskula čijim se premetanjem i

preoblikovanjem gradi tok teme. Ali, tu još uvek ne postoji sistemsko sprovođenje ovakvog rada sa materijalom.

### Primer 11

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 74-87, Allegro balcanico

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 74 to 80, and the second system covers measures 81 to 87. The music is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro balcanico'. There are some downward-pointing arrows above certain notes, possibly indicating bowing or breath marks.

Iako je drugi stav Trećeg gudačkog kvarteta izgrađen od identičnih ritmičkih kombinacija kao što je i prvi, ovom prilikom ćemo ga ostaviti po strani, budući da su kompozicioni-tehnički principi izgradnje ovog stava bliski tradicionalnim principima, o čemu svedoči i činjenica da je stav po formi trodel, a u pogledu muzičkog jezika korišćen je tradicionalni dur-mol sistem.

Tokom trećeg stava ovog kvarteta, prethodno opisani princip rada sa određenom ritmičkom česticom uočljiv je u deonici violončela. U pitanju je čestica koja se sastoji od pet jedinica brojanja, u trajanju od jednog takta, a tokom stava se dodaju, to jest dupliraju ili oduzimaju ritmičke jedinice, odnosno, zamenjuju se pauzama.

### Primer 12

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, III stav, t. 1-13, Allegro fanatico, deonica violončela

Allegro fanatico (♩ = 132 - 144 )  
 con legno  
 laissez vibrer  
 f  
 5 -1  
 +2  
 10  
 -1 simile  
 метроритмичко варирање  
 etc...

Specifičnost rada sa ritmičkom komponentom uočljiva je i u poslednjem, četvrtom stavu. Na trenutak ćemo da zanemarimo linijske formacije koje se u toku ovog stava javljaju i koncentrisaćemo se na ostanantni, vibrirajući sloj. Bilo koji, kako ga Eva Sedak naziva, „ritamski sloj“ zapravo predstavlja jednu od augmentacija teme crnogorskog ora. Ukoliko augmentacije nema (npr. deonica viole, t. 29), tema ora nije izložena u celini, odnosno izložena su njena prva četiri takta. Jedino celovito izlaganje teme crnogorskog ora bez ritmičkih promena je u deonici violončela od t. 160, na samom kraju stava, odnosno celog kvarteta. Ove (pre svega) ritmičke modifikacije teme donekle asociraju na proces postepenog uveličavanja i izoštravanja neke supstance posmatrane pod mikroskopom (ili možda pre nebeskog tela posmatranog kroz teleskop). U svakom slučaju, bez modifikacije melodije, odnosno parametra tonskih visina, ali sa vrlo jasno uočljivim izmenama parametra ritma, Slavenski nas, tokom stava postepeno približava svom folklornom uzorku – temi crnogorskog ora. Prethodno opisani način na koji Slavenski radi sa folklornim uzorkom je ustvari način na koji on koristi proces predoblikovanja kako bi kontrolisao muzički tok.

Vratićemo se sada na našu tezu da se u Trećem gudačkom kvartetu razvija nelinearno oblikovan muzički tok. Konstatovali smo da je uslov za kreiranje statičnog, odnosno nelinearnog muzičkog toka, statičnost harmonije. U ovde razmotrenim stavovima (prvom, trećem i četvrtom), statičnost harmonije je očigledna.<sup>49</sup> Tokom prvog stava, harmoniju, u onom tradicionalnom smislu te reči, karakteriše sled slučajnih vertikalala (slično prvom stavu Prvog gudačkog kvarteta),

<sup>49</sup> Iako ih ne spominjemo u ovom trenutku, harmonski statična mesta se pojavljuju i u prva dva kvarteta. Naročito ističemo prvi stav Drugog gudačkog kvarteta, segment od t. 132 do t. 179.

koji je nastao kao proizvod relativno dugačkih segmenata, baziranih na tonalno centriranom tonskom nizu ili dvanaestonskoj lestvici (sa izuzetkom početka treće formacije). Tokom trećeg stava javljaju se svega dve harmonske funkcije (I-IV), a tokom četvrtog samo jedna (I, mada je, zbog krajnjeg stepena radikalizacije muzičkog jezika u ovom stavu diskutabilno govoriti o funkcijama).

Drugi uslov jeste tretiranje muzičkih parametara kao izolovanih entiteta, a time se postiže harmonska statičnost. U prethodno izloženoj analizi, uočili smo odvojen tretman parametara tonskih visina i ritma. Drugim rečima, parametar tonskih visina je (nezavisno) kontrolisan tonskim nizovima, dok je parametar ritma (isto tako nezavisno) kontrolisan upotrebom određenih ritmičkih kombinacija (u prvom i trećem stavu), odnosno postepenom diminucijom (u četvrtom stavu). Očigledno da je u pitanju svesno „parametarsko mišljenje“<sup>50</sup>, koje se često udružuje sa principom nelinearnog oblikovanja muzičkog toka. Ovde treba napomenuti da parametarsko mišljenje ne znači nužno ukidanje kauzalnosti muzičkog toka, to jest, da se parametarsko mišljenje može uočiti i u linearnom muzičkom toku. U tom smislu, gudački kvarteti poseduju elemente nelinearnosti, iako kauzalna logika muzičkog toka nije potpuno ukinuta (to se ogleda u interakciji između tonaliteta i tonskog niza, i pre svega, to se odnosi na tonalnu centriranost tonskih nizova), što potvrđuje stav da se gudački kvarteti ipak nalaze na liniji dela koja anticipiraju nelinearno oblikovana ostvarenja radikalnog modernizma, koja će nastati posle Drugog svetskog rata, i u kojima se doslednom primenom parametarskog mišljenja potpuno ukida kauzalna logika.

Još neka od tumačenja kompozicionog procesa Slavenskog se mogu pronaći ukoliko se izmestimo izvan vremena kompozitorovog života. Naime, Eva Sedak tumači poziciju Josipa Slavenskog u istoriji muzike kao „pomaknutu“, navodeći da „Otpor uobičajenim normama i modelima glazbenog mišljenja vlastita kulturnog okruženja i vremena, te nedovoljna definiranost novih skladateljskih postupaka što ih je naslućivao poslijedovali su time da u doba nastanka ovaj opus nije bio prihvaćen kao dovoljno praktičan i uporabiv prijedlog napretka. Pomaknut u odnosu prema

---

<sup>50</sup> Pod parametarskim mišljenjem podrazumeva se izolovanje i posebno tretiranje muzičkih parametara. Cf. Johnatan Cramer, op. cit, 44.



prevladavajućim tendencama glazbenog razvoja koji ga je okruživao, takvu je 'pomaknutu' poziciju zadržao i kasnije, kad je najveći dio po Slavenskovom naslućene budućnosti glazbe postao stvarnost".<sup>51</sup> Rukovođeni ovom tezom Eva Sedak, pokušaćemo da uočimo neke od vizionarskih elemenata u gudačkim kvartetima (naročito u Trećem gudačkom kvartetu), pokušavajući da pronađemo paralele između kompoziciono-tehničkih sredstava koje je u kvartetima primenio Slavenski i teorijskih objašnjenja kasnijih kompozitorskih poetika.

Iznećemo jedan iskaz Karlhajncu Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) koji se odnosi na probleme tradicionalnog rada sa materijalom: „...sva muzika do tog istorijskog momenta, čak i Vebernova [Anton fon Webern], je bila stvarana upotrebom određenih figura (Gestalten), objekata kao što su tema ili motiv, a onda je taj objekat transformisan, variran, transponovan, ponavljan sekventno, čak dovođen do raspada ili dalje razvijan, u muzici posle 1951. postojao je izražen princip nefigurativne kompozicije. [...] Postalo nam je veoma jasno da je način na koji su zvuci organizovani bio najvažniji aspekt, a ne neka naročita figura koja se pojavila u određenom trenutku. [...] Betovenova [Ludvig van Beethoven] Peta simfonija je uvek uzimana za primer: postoji samo jedna figura koja se ponavlja sve vreme. Posle 1950. postojali su uvek novi objekti prikazani u istom svetlu...“.<sup>52</sup> Način na koji se postiže princip upotrebe uvek novih objekata u istom svetlu, po Štokhauzenovom mišljenju jeste oblikovanje muzičkog tok putem „tačaka“ i „grupa“. Tačke predstavljaju individualne tonove, zvukove i pauze.<sup>53</sup> Mana muzike pisane na taj način je u tome da muzika „...postaje veoma monotona, zato što, težnja da se postigne razlika između elemenata postaje nešto zajedničko svim elementima“.<sup>54</sup> Grupa podrazumeva „određeni broj tonova, do sedam ili osam, koji može da se izdvoji u

<sup>51</sup> Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj...*, op. cit, 16-17. Autorka preciznije određuje Slavenskovu „pomaknutu“ poziciju preko tumačenja kompozitorovog odnosa prema savremenim tendencijama muzike između dva svetska rata: krizi tonaliteta, pojavi neo-stilova i eksperimentima u oblasti nedeterminisanog zvuka. U pogledu Slavenskovih „eksperimenata sa zvukovnošću“, odnosno Slavenskog stava prema, u najširem smislu, tumačenju samog fizikaliteta zvuka, primećujemo sličnost sa delatnošću Čarlsa Ajvza (Charles Ives) koga je još u detinjstvu otac „...ubedio da nema pravila u muzici, da je ceo zvučni svet slobodan za eksperimentisanje“. U: Paul Griffiths, *Modern Music, A concise history from Debussy to Boulez*, New York, Thames and Hudson, 1986, 54-55.

<sup>52</sup> Karlheinz Stockhausen, „Points and groups“, in: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London - New York, Marion Boyars, 1989, 41-42.

<sup>53</sup> Cf. *ibid*, 38.

<sup>54</sup> *Ibid*, 39.

bilo kom trenutku. I oni moraju da imaju najmanje jednu zajedničku karakteristiku. [...] To može biti tembr ili dinamika“.<sup>55</sup>

Razmatrajući ritmičke kombinacije uočene u prvom stavu Trećeg gudačkog kvarteta, uočili smo da postoji izvesna sličnost između njih i Štokhauzenovih grupa. Naravno, ritmičke kombinacije, odnosno čestice bi, ako bismo ustanovili nekakvu vezu između njih i grupa, bile njihova veoma rudimentarna preteča, pre svega zato što kod Slavenskog proces predoblikovanja služi pre svega kao „spoljni faktor“ kontrole muzičkog toka, a „prisustvo nagonkog u smislu paganske čulnosti, spontanosti i elementarnosti“, kako je to opisala Marija Bergamo, time nikako nije narušeno. Samim tim što je predoblikovanje „spoljni faktor kontrole“, nema ni sistemskog sprovođenja pomenutih ritmičkih kombinacija (pre svega, mislimo na tretman deonica prve i druge violine i violončela tokom druge i treće formacije u prvom stavu). Ali one (ritmičke kombinacije) u Trećem gudačkom kvartetu ipak postoje. One sadrže uglavnom od dve do šest tonskih visina objedinjenih zajedničkim parametarima na osnovu kojih bismo mogli da ih svrstamo u grupu (neka su to, za početak, tembr i dinamika). Isto tako, možemo da uočimo postepen razvoj, od odstupanja od klasičnog rada sa materijalom, ka melodijsko-ritmičkoj čestici, pa do ritmičkih kombinacija, gde svaka podrazumeva određenu grupu tonskih visina.

Jedan problem sa ovim tumačenjem predstavlja činjenicu da se Štokhauzenove grupe pre svega odnose na grupisanje tonskih visina. Ako bismo prihvatili hipotetički stav da se pomoću ritmičkih kombinacija u Trećem gudačkom kvartetu formiraju određene grupe tonskih visina, dolazimo i do drugog problema ovog tumačenja. Drugi problem se odnosi na međusobno diferenciranje grupa, budući da se grupe tonova unutar ritmičkih kombinacija, razlikuju samo po broju tonova i izboru ritmičkih vrednosti. Zapravo, izbor ritmičkih vrednosti, odnosno, u najširem smislu ritam bi bio jedini parametar na osnovu kojeg bi mogle da se diferenciraju grupe tonskih visina.

---

<sup>55</sup> Ibid, 40. Štokhauzen navodi da grupe koje imaju jednu zajedničku karakteristiku predstavljaju slabe grupe. Što je više zajedničkih elemenata, to je grupa jača.

Pomenute ritmičke kombinacije, kao i način rada sa njima možda bi pre odgovarao konceptu ritmičkih karaktera Olivijea Mesijana (Olivier Messiaen), opet, u vidu rudimentarne preteče, pre svega kada je u pitanju dodavanje i oduzimanje tonova (to jest ritmičkih jedinica) unutar određenih ritmičkih kombinacija, odnosno čestica. Mislimo pre svega na upotrebu „...ritmova sa dodatim vrednostima, ritmova koji povećavaju vrednosti ne samo u smislu klasične augmentacije, nego i za određene vrednosti manje ili veće od dvostruke...“.<sup>56</sup> Tako, „...produžavanjem ritmičkih vrednosti postiže se neobaveznost, nepravilnost, ležernost ritmičkog, a time i metričkog toka“.<sup>57</sup>

Još jedna paralela između Slavenskog i Mesijana postoji zbog toga što „...se bit Mesijanove glazbe može uočiti posve nezavisno od sustava koji ostaje samo unutrašnji skladateljski regulativ“.<sup>58</sup> Slično je i kod Slavenskog – svaki element predoblikovanja, odnosno redukcije muzičkog toka koji uočavamo relativan je u odnosu na samu bit dela i on je samo „spoljni faktor“ (spoljni u odnosu na muzički tok, a unutrašnji u odnosu na kompozitora) kontrole muzičkog toka.

Pozabavićemo se i nekim tumačenjima oblikotvornih principa. Jedna od krajnjih posledica parametarskog mišljenja jeste i Štokhauzenova moment-forma: „Kada određene karakteristike ostaju konstantne neko vreme – muzičkom terminologijom, kada zvukovi zauzimaju određeni registar, ili ostaju u opsegu jedne dinamike, ili održavaju određenu prosečnu brzinu – onda se odvija moment. To može da bude ograničen broj akorada u pogledu harmonije, ili intervala između tonskih visina u pogledu melodije, ograničenje trajanja u domenu ritmičke strukture, ili tembroma u instrumentaciji. I kada se ove karakteristike iznenada promene, počinje novi momenat. Ako se menjaju sporo, novi momenat nastaje dok trenutni momenat još uvek traje“.<sup>59</sup> Dalje, Štokhauzen navodi „Stepen promene je karakteristika koja može da se komponuje, baš kao što se komponuju karakteristike muzike koje se menjaju. Mogu da komponujem pomoću serija stepena promene, ili da ih nazovemo stepenima obnove. Onda mogu da počnem od bilo kog muzičkog

<sup>56</sup> Mirjana Veselinović, op. cit, 274.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Nikša Gligo, op. cit, 55.

<sup>59</sup> Karlheinz Stockhausen, „Moment-forming and momente“, u: ibid, 63–64.

materijala i pratim obrazac promene i vidim kuda taj obrazac vodi, od nultog stepena promene do definisanog maksimuma“.<sup>60</sup> Postoje i tri ključne grupe momenata: M-momenti, koji se u najširem smislu odnose na melodiju, K-momenti (od nemačkog Klang) koji se odnose na kvalitet zvuka, komponente složenog zvuka kao što su različiti tembri, zvučni spektri, akordi, homofonija i, D-momenti koji se odnose na trajanje (od nemačkog Dauer), odnosno oni koji se odnose na principe merenog trajanja.<sup>61</sup>

Primitili smo razvoj parametarskog mišljenja u gudačkim kvartetima Slavenskog, ali, u kojim segmentima on može da se razume i postavi kao preteča moment-forme? Vrat ćemo se na prvu linijsku formaciju prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta. Ustanovili smo da su parametar tonskih visina i parametar ritma uređeni odvojeno. Ali, ako se setimo analize ritmičkih kombinacija, odnosno čestica po deonicama, zaključujemo da tokom prve linijske formacije imamo četiri potpuno izolovano tretirana faktorna sloja. I upravo bi ti slojevi mogli da se posmatraju kao preteča momenta. Odnosno, tokom prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta možemo da posmatramo postepeno sjedinjavanje tih slojeva, ako bi proces sjedinjavanja mogao da se u određenoj meri poistoveti sa Štokhauzenovim stepenom promene. Na to se nadovezuje činjenica da postoji „neuzglobljenost“ slojeva kada je u pitanju kraj prve linijske formacije. Kako smo naveli, tokom svake deonice se u različito vreme okončava jedan muzički tok i isto tako u različito vreme počinje drugi muzički tok (prvi odgovara prvoj linijskoj formaciji, a drugi drugoj). Jedini trenutak objedinjavanja deonica jeste cezura koja se pojavljuje i služi kao zvanična granica između prve i druge linijske formacije.

Tokom druge linijske formacije uočavamo promenu koja se odnosi na „prebacivanje“ ritmičkih kombinacija iz deonice viole u deonicu prve violine i violončela, dok se u deonici druge violina nastavlja (analogno radu tokom prve formacije) sa upotrebom jedne ritmičke čestice (doduše ne iste kao u prvoj formaciji).

---

<sup>60</sup> Ibid, 64.

<sup>61</sup> Cf. ibid, 65–66. Melodija u najširem smislu podrazumeva bilo kakvu linearnu organizaciju zvuka, kao što je prema Štokhauzenu pojava heterofonije ili glisanda. Dve ključne karakteristike muzičkog toka koji se formira putem D-momenta jesu tišina i polifonija. Važno je napomenuti da momenti mogu da se prožimaju, odnosno da tokom jednog dominantnog momenta postoje i karakteristike nekog drugog.

Dakle, promena se odnosi na činjenicu da sada postoje tri objedinjena sloja. Smena prve i druge formacije je donekle analogna Štokhauzenovom opisu postepene smene dva momenta. Drugim rečima, kontrast između prve i druge linijske formacije odnosi se na činjenicu da se desila smena dva (relativno) različita „stanja“.

Nešto drugačija situacija se dešava na prelazu između druge i treće linijske formacije. Deonica druge violine kao da se tek od 133. takta uključuje u drugu formaciju. Tek tada se i tu javljaju sve druge ritmičke kombinacije koje su u drugim deonicama već uveliko prisutne. Taj gest najavljuje treću linijsku formaciju, koja dolazi kao nagla promena. Opet, imamo smenu dva „stanja“, koja odgovara smeni dva momenta. Dok smo imali rad sa tonskim nizovima, odnosno dvanaestonskim tonalitetom i folklnim lestvicama tokom prve, odnosno druge linijske formacije, kao signal početka treće formacije, javlja se polifoni (u tradicionalnom, kontrapunktskom smislu) odsek, koji, iako je nastao od ritmičkih kombinacija (prvobitno iz deonice viole) biva objedinjen, u smislu jedinstva fakturnih slojeva, dijatonskim tonalitetom (upliv Kramerovog principa linearnosti). Mi smo u ovom stavu pratili put postepenog (pre svega fakturnog) ujedinjenja deonica. Jedinstvo deonica opstaje do kraja stava iako se funkcionalni dijatonski tonalitet ubrzo po početku treće linijske formacije gubi.

Preteča koncepta momenta, koja se uočava u trećoj formaciji prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta je donekle neutemeljena. Pronašli smo je u smeni dva različita „stanja“ koja je zasnovana pre svega na promeni fakture između segmenata aditivne forme. Iz toga zaključujemo da preteča koncepta momenta može da se uoči u bilo kojoj smeni različitih faktura koje se nalaze u različitim segmentima aditivne forme.

Važnost ovih zapažanja ogleda se u činjenici da oni mogu da se interpretiraju kao posledica odsustva kauzalne logike „unutar“ muzičkog toka u prvom, trećem i četvrtom stavu Trećeg gudačkog kvarteta, čime je posredno dokazano prisustvo Kramerovog principa nelinearnosti u muzičkom toku ova tri stava u Trećem gudačkom kvartetu. A ukidanje monopola kauzalne logike u muzici XX veka otvorilo je nove puteve razvoja zapadnoevropske umetničke muzike.

### 3. MUZIČKI IDENTITET JOSIPA SLAVENSKOG

Do sada smo se uglavnom bavili muzičko-teorijskim, odnosno analitičkim sagledavanjem gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog, pa bi sada trebalo da se postave teze za njihovu kontekstualizaciju. U uvodu smo već postavili neke od smernica, kada je u pitanju stvaralaštvo Slavenskog uopšte i, one su se uglavnom odnosile na definisanje prirode ekspresionizma koji se u Slavenskovim delima manifestuje. Kroz analizu kvarteta, otkrili smo veoma širok spektar pojava koje se odnose pre svega na primenjena kompoziciono-tehnička sredstva, odnosno oblikotvorne principe. Drugim rečima, kroz analizu tri kvarteta, uočen je veliki broj naizgled raznorodnih, ali veoma tesno povezanih elemenata.

Pokušaćemo, pre svega, da još jednom ispitamo istovremeno, „dvosmerno“ rezoniranje Slavenskog sa ranim, revolucionarnim ekspresionizmom sa jedne strane, odnosno međuratnim konstruktivističkim ekspresionizmom sa druge. Pored toga, pokušaćemo da u stilsko pozicioniranje kvartetskog opusa Slavenskog uključimo i pomenute vizionarske elemente koje smo uočili. Na osnovu svih ovih elemenata, pokušaćemo da napravimo odgovarajuću stilsku jednačinu uz pomoć koje bismo preciznije definisali stil Slavenskog u gudačkim kvartetima.

#### 3.1. Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam

Polazimo od najočiglednijeg. Zvuk gudačkih kvarteta se u prvi mah vezuje sa revolucionarnim, folklornim ekspresionizmom. Prema rečima Mirjane Veselinović Hofman, „...elementi njegovog folklorno uslovljenog ekspresionizma prisutni su i u njegovim delima pisanim pre *Simfonije Orijenta*. Uočavamo ih [...] u Prvom gudačkom kvartetu (1923) – u politonalnim susretima njegovih melodijskih deonica lestvično određenih modalno i pentatonski, te njegovoj završnoj ritmičkoj ekstazi...“.<sup>1</sup> Shodno tome „...kompozitorova gotovo u svakom ostvarenju delatna formalna koncepcija *pevanje – igranje*, izrasla iz oštrog, folklorno ustanovljenog kontrasta, ukazuje na njegovu sposobnost savremenog kazivanja negde iz naših

---

<sup>1</sup> Mirjana Veselinović, op. cit, 349.

praiskonskih dubina“.<sup>2</sup> Nailazimo, dakle, na tumačenje prema kojem se inovacije u stvaralaštvu Slavenskog povezuju sa muzičkim folklorom kao njihovom (pra)osnovom. Do sada smo nailazili na slična tumačenja i zaključujemo da se upravo tu nalazi jedan od najvećih kvaliteta Slavenskog dela. Kako, u slučaju Simfonije Orijeanta to navodi Marija Bergamo, „Rezultat pokazuje gotovo pagansku vitalnu snagu, koja se može, i po izrazu i po sredstvima, uporediti sa nekim postupcima i delovima *Posvećenja proleća* Stravinskog“.<sup>3</sup> Prema tome, paganska, vitalna snaga, kao jedna od karakteristika ranog, revolucionarnog ekspresionizma jeste jedan od ključnih kvaliteta Slavenskog dela. Budući da ona ima svoje poreklo u folkloru, odrednica revolucionarni, folklorni ekspresionizam zaista jeste adekvatna za tumačenje Slavenskog dela, pa donekle i gudačkih kvarteta.

Odnos prema međuratnom, konstruktivističkom ekspresionizmu je moguće tumačiti kao određeni vid nadgradnje revolucionarnog ekspresionizma, budući da smo već zaključili da rezoniranje sa tom fazom razvoja ekspresionizma kod Slavenskog postoji. Termin konstruktivistički ekspresionizam (preuzet ovde od Marije Bergamo) se odnosi na muziku, „...kasnog ekspresionizma, tj. dodekafonske faze [koja] nalazi svoj smisao u kombinatorici elemenata. [...] Ravnoteža i ravnomernost višeg reda rezultat su čvrsto fiksiranih pojedinačnih odnosa elemenata“.<sup>4</sup> Ove tendencije su možda najuočljivije u opusu Antona Veberna, gde se, „...otelotvoruju [...] njegova svesna nastojanja da od minimuma muzičke materije koji je rezultat redukcije u smislu visokog stepena koncentracije na bitno, ostvari maksimum materijala, maksimum izraza“.<sup>5</sup> Za razliku od Veberna, kod kojeg postoji svesan proces redukcije materijala i, uopšte, proces prekomponovanja, odnosno predoblikovanja, kod Slavenskog su se, „Mehanizmi organizacije muzičkog tkiva razvijali [...] uporedo sa evolucijom stila gudačkih kvarteta kroz dve faze: 1) u prva dva kvarteta elementi konstruktivizma predstavljali su samo manje istaknut deo dela, što je u skladu sa vremenom nastanka ovih kompozicija [...] [tokom kojeg] se ovaj stil [ekspresionizam] ispoljava osobenim izrazom a ne tehnikom, dok, 2) u

---

<sup>2</sup> Ibid, 350.

<sup>3</sup> Марија Бергамо, op. cit, 70.

<sup>4</sup> Ibid, 20.

<sup>5</sup> Mirjana Veselinović, op. cit, 157–158.

Trećem gudačkom kvartetu, nastalom 1936. godine, u periodu u kome se konstruktivističke tendencije mogu identifikovati kod mnogih srpskih kompozitora, 'racionalizacija građe postaje skladateljskim metodom'.<sup>6</sup> Do sada smo dokazali postepeno rastuće prisustvo konstruktivističkih elemenata, pa čak i napravili određene veze između njih i određenih kompozitorskih praksi nakon Drugog svetskog rata. Ali, sada ćemo se vratiti na tumačenje njihovog prisustva unutar gudačkih kvarteta.

Prema rečima Mirjane Živković, „Reske, često ekstatične harmonije u delima Josipa Slavenskog, nisu slučajni proizvod traženja disonance, već pre svega rezultat jedne osobene sprege vertikalnog zvučanja i horizontalnog kretanja”.<sup>7</sup> Tako ukupni zvuk dobija „...bitonalnu, pa i politonalnu dimenziju”.<sup>8</sup> Uočavamo veliku povezanost sa jedne strane muzičkog folklora, a sa druge strane eksperimenata sa zvukom, odnosno „osamostaljivanjem zvukovnosti”, kako je to nazvala Eva Sedak. Odnosno, savremenost kompozitorskog izraza Slavenskog je u najvećem delu njegovog opusa uslovljena njegovim poimanjem muzičkog folklora.<sup>9</sup> Sledi odnos između osamostaljene zvukovnosti i zvučne kombinatorike: „...njegova akustička istraživanja i kasnija sklonost prema određenoj vrsti zvučne kombinatorike tonova alikvotnog niza [...] vezani [su] za njegovu 'čisto intuitivnu opijenost' zvukom”.<sup>10</sup> Uočavamo razvojni lanac stvoren kompozitorskom intuicijom, a koji počinje od folklora, vodi ka osamostaljenju zvukovnosti i dovodi do zvučne kombinatorike, koja ne uključuje, već samo relativizuje uzročno-posledične odnose između elemenata muzičkog toka, ali ih ne ukida.

Već smo pokazali da „zvučna kombinatorika” kod Slavenskog nije zasnovana samo na alikvotnom nizu. Prema tome, svi elementi konstruktivizma (u smislu bilo kakve determinisanosti muzičkog materijala) koji su navedeni u ovom radu predstavljaju logičan nastavak razvoja kompoziciono-tehničkih sredstava, odnosno muzičkog jezika. Na neki način, sam proces tog razvoja srodan je onom procesu

---

<sup>6</sup> Игорь Радета, op. cit, 200–201.

<sup>7</sup> Mirjana Živković, „Težnja ka višem umetničkom redu”, u: Mirjana Živković, *Interakcija...* op. cit, 127.

<sup>8</sup> Ibid, 128.

<sup>9</sup> Cf. Mirjana Veselinović, op. cit, 350. Naglašavamo da postoje i dela Slavenskog koja su savremena u svom izrazu, ali folklorni element u njima nije dominantan, kao što su *Haos*, ili *Muzika 38*.

<sup>10</sup> Марија Масникоса, „Експресионизам” ... op. cit, 174.



kakav postoji kod kompozitora Druge bečke škole. Mislimo pre svega na identičan lanac (u smislu logičnog razvoja događaja) kojim se, od prezasićenog, poznoromantičarskog tonaliteta preko slobodne atonalnosti stiglo do dodekafonske tehnike.<sup>11</sup> Naravno, tačke tih puteva, kao i sami putevi razvoj muzičkog jezika, odnosno kompoziciono tehničkih sredstava kod kompozitora Druge bečke škole i Slavenskog su drugačiji i dolaze iz različitih pobuda. Dok je kod autora Druge bečke škole postojala težnja da se odgovori na izazove koje je postavila tradicija, što je postepeno dovelo do unapred osmišljenog uvođenja determinisanosti u muziku, čini se da kod Slavenskog, put od muzičkog folklora, preko osamostaljene zvukovnosti do zvučne kombinatorike (dakle, uvođenja determinisanosti u muziku) predstavlja rezultat intuitivnog traganja. Intuitivno traganje je upravo pravi izraz, budući da je u gudačkim kvartetima (naročito u Trećem) veoma izražen i faktor spontanosti. Ta spontanost se uočava upravo u svim „nedoslednostima“ prouzrokovanim statusom procesa predoblikovanja koji ne zahvata samu bit dela, već ostaje samo „spoljni faktor“ kontrole koji ne uređuje sva pravila, odnosno sve parametre. Ili, spontanost dolazi kao posledica kompozitorove igre sa fragmentima (*ars combinatoria*). Ako i postoji rad sa fragmentima iz kojh se „izvlači“ maksimum njihovog potencijala (slično Vebernovom procesu putem kojeg delo nastaje od minimuma muzičke materije), to je posledica igre sa tim fragmentima (njihovo ponavljanje, pomeranje akcenta, oduzimanje, odnosno dodavanje tonova i drugo). Prema tome, pojava konstruktivizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog bi mogla (paradoksalno) da bude spontane prirode.

### 3.2. Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda

Imajući u vidu „pomaknutu“ poziciju Slavenskog u odnosu na tokove istorije muzike u Evropi, ili na Balkanu, ali i tumačenje pojedinih vizionarskih dometa njegovog stvaralaštva (onoliko koliko su oni prisutni u gudačkim kvartetima), ne možemo da se ne osvrnemo na moguće interpretiranje Slavenskog kao avangardnog kompozitora. Naglašavamo da je prva takva interpretacija načinjena u doktorskoj disertaciji Mirjane Veselinović Hofman koje se pre svega odnosi na tumačenje pojave

---

<sup>11</sup> Opširnije u: Mirjana Veselinović, op. cit., 197–200.

Simfonije Orijeanta kao avangardne pojave u jugoslovenskoj muzici između dva svetska rata,<sup>12</sup> a na koju ćemo se osvrnuti kasnije u tekstu.

Trebalo bi se podsetiti i nekih od mogućih značenja pojma avangarda u umetnosti (a samim tim i u muzici), kako bismo eventualno mogli da uspostavimo određeni vid uodnošavanja između vizionarskih elemenata koje smo uočili u kvartetima Slavenskog i onoga što se u umetnosti/muzici podrazumeva pod avangardom. To između ostalog znači i ispitivanje stepena novine koji donose gudački kvarteti u odnosu na tradicionalno poimanje muzičkog dela (u smislu odnosa prema samom statusu muzičkog dela, prema statusu autonomnog umetničkog dela, prema tradiciji i drugo). Isto tako, postavlja se i pitanje odnosa između Slavenskog i njegovog odnašnjeg društvenog/umetničkog/muzičkog okruženja, gde pre svega mislimo na njegovu „pomaknutu“ poziciju. Ovaj niz predstavlja samo neka od pitanja na koja ćemo pokušati da odgovorimo u daljem tekstu.

Pre nego što pređemo na bilo kakva tumačenja, naglašavamo da kod Slavenskog nema tipičnih naznaka avangardnog ponašanja. Peter Birger (Peter Bürger) avangardu, odnosno istorijsku avangardu tumači pre svega kao kritiku institucije umetnosti.<sup>13</sup> Već ovde primećujemo neslaganje, budući da takve tendencije kod Slavenskog nema, naročito ako imamo u vidu Birgerovu tvrdnju da ako, „...kao ključnu posledicu avangardnih pokreta prihvatim beskompromisno rušilaštvo kojim se obvezvažuje i razara institucija umetnosti, moram da konstatujem da muzika poznaje u krajnjoj liniji samo jednu neospornu istorijsku avangardu, oličenu u delu Džona Kejdža (John Cage) 4'33'' *tišine za...*“.<sup>14</sup>

Ukazavši na nekoliko ne suštinski različitih tumačenja pojma avangarde, Mikloš Sabolči (Miklos Szabolsci) navodi da pod avangardom podrazumeva „...niz svih onih struja i pravaca koji obično imaju određene estetske, filozofske ili političke programe, koji su se po pravilu stabilizovali u obliku kolektiviteta, grupa stvaralaca

---

<sup>12</sup> Opširnije u: *ibid*, 348–351.

<sup>13</sup> Cf. Peter Birger, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998, 33. Istorijske avangarde prema Birgeru su dadaizam, nadrealizam, ruska avangarda, a delimično i futurizam i ekspresionizam.

<sup>14</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 30–31, Београд, Клио, 2002, 21.

ili zajednica i koji su se mahom pojavili početkom našega veka".<sup>15</sup> Ni ovaj element značenja pojma avangarda se kod Slavenskog ne pojavljuje, budući da Slavenski nije delovao kao član neke grupe umetnika, koja je delila određene poetičke ili estetičke stavove.

Prema rečima Adrijana Marinao (Adrian Marino), „Samim svojim ofanzivnim dejstvom, avangarda predstavlja *fenomen prethodnice, anticipacije*, koji preduzimljivo i hrabro korača 'napred'. [...] Sve što prethodi je avangarda".<sup>16</sup> Budući da smo do sada zaključili da stvaralaštvo Slavenskog, pa samim tim i gudački kvarteti nemaju nikakvo rušilačko dejstvo, naročito ne kada je u pitanju kritika i rušenje tradicionalne institucije umetnosti,<sup>17</sup> ipak, moramo da razmotrimo odnos između definicije avangarde kao prethodnice, u najopštijem smislu te reči i elemenata stvaralaštva Slavenskog koji imaju vizionarski kvalitet, budući da su upravo ti elementi na osnovu kojih Eva Sedak Slavenskom dodeljuje „pomaknutu“ poziciju.

Vratićemo se na ekspresionizam: „...u vreme već pomenutih reagovanja na avangardizam praške grupe, pojavilo se u našoj sredini delo Josipa Slavenskog *Simfonija Orijenta* za soliste, hor i orkestar (1934) koje po ideji folklorno uslovljenog ekspresionizma ulazi u gravitaciono polje *Posvećenja proleća*. Prvobitan naziv ove kantate *Religiofonija* koji je upućivao na kompozitorovu težnju da evocira muzički duh starih istočnjačkih religija, autor je zamenio naslovom *Simfonija Orijenta* čime je jasnije istakao pravu suštinu dela: [...] nalaženje zajedničkog mesta tih različitosti čovekovog emotivnog i duhovnog sveta, u muzici koju u ličnoj refleksiji postavlja iznad religije i filozofije. Muzička nadgradnja Slavenskog specifična je i avangardno nova u našim okvirima tridesetih godina".<sup>18</sup> Imajući u vidu da se folklorno orjentisani ekspresionizam Slavenskog postepeno razvijao do komponovanja *Simfonije Orijenta*, počev još od Prvog gudačkog kvarteta (a već smo razmotrili domete ekspresionizma u sva tri kvarteta), postavljamo pitanje koliku novinu donosi

<sup>15</sup> Миклош Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, (прев. Марија Циндори-Шинковић), Београд, Народна књига, 1997, 11. Као примере поменутих програма, Саболчи наводи италијански футуризам, француски књижевни и ликовни кубизам, као и немачки књижевни и ликовни експресионизам. Историјски, авангарду поставља у период између 1905. и 1938. године.

<sup>16</sup> Гојко Тешић, *Авангарда, историја и теорија појма*, Београд, Народна књига, 1997, 41.

<sup>17</sup> „Европски покрети историјске авангарде могу се одредити као напад на статус уметности у грађанском друштву“, у: Peter Birger, *op. cit.*, 76.

<sup>18</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, *op. cit.*, 348–349.

ekspresionizam u gudačkim kvartetima Slavenskog, odnosno, koliko je ekspresionizam u ovim delima avangardan. Moramo imati u vidu da se ekspresionizam logično naslanja na prethodne stilove, odnosno, da se u muzici, do ekspresionizma dolazi postupnom evolucijom stila, pri čemu opstaju sve kategorije institucije muzike.<sup>19</sup> Specifičnosti razvoja Slavenskog individualnog stila (od muzičkog folklora kao praosnove, ka muzičkoj kombinatorici) smo objasnili u prethodnom potpoglavlju. Ako imamo u vidu da „...sam ekspresionistički zvuk jeste bio šokantno nov“ i ako je postupna priprema atonalnosti i atematizma „...zapravo dovela do razlaza sa muzičkom tradicijom po ključnim tačkama i hijerarhiji u njenoj sadržajnoj i formalnoj logici“, zaključuje se da je „...krajnji efekat postupka kojim se došlo do muzičkog ekspresionizma delovao [je] znatno radikalnije od samog tog postupka“.<sup>20</sup> U ovom trenutku, postavlja se pitanje da li u gudačkim kvartetima postoji element šoka kao svojstvo zvučnog rezultata. Odgovor na ovo pitanje je diskutabilan, budući da bi bio subjektivne prirode, mada bi se moglo reći da šokantnog efekta u zvučnom rezultatu nema, barem kada su gudački kvarteti u pitanju.<sup>21</sup>

Ali, ukoliko usvojimo činjenicu da je rani, revolucionarni ekspresionizam (bio on atonalni ekspresionizam Druge bečke škole, ili slovenski, folklorno uslovljeni ekspresionizam) imao avangardno dejstvo, a upravo kvalitet ranog, revolucionarnog ekspresionizma (koji je Marija Bergamo definisala kao prisustvo „paganske čulnosti, spontanosti i elemenatarnosti“) jeste jedno od glavnih odrednica opusa Slavenskog u celini (pa samim tim i gudačkih kvarteta), da li se onda ta avangardnost prenosi i na Slavenskovo delo?

Budući da kod Slavenskog postoji prostorno, ali i vremensko rastojanje u odnosu na neke od avangardnih pojava u Evropi, suočavamo se sa pitanjem „...prostornog i vremenskog širenja (mode) jedne avangarde ili – kažimo uslovno –

---

<sup>19</sup> Cf. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију...“, op. cit, 25.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Navodi se da je sam Slavenski obrazlagao da njegova muzika u kojoj se primenjuju čak i elementi dodekafonske tehnike, kao što je, na primer Хаос, zvuči drugačije u odnosu na muziku kompozitora Druge bečke škole s obzirom na to da je građena prema prirodnim zakonima. Opširnije u: Маја Васиљевић, „'Хаос' и 'Музика 38' као стваралачки одговор на питања додекафоније“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба...*, op. cit, 75–101.

pitanju *avangarde lokalnog tipa*".<sup>22</sup> Ako uporedimo delo kao što je *Simfonija Orijenta* sa nekim drugim ostvarenjima folklornog ekspresionizma, (kao ranije navedeno poređenje sa *Posvećenjem proleća* Stravinskog),<sup>23</sup> zaista se dešava da „...pojedine faze avangardnog pokreta [...] poprimaju neku lokalnu boju. Aktivizam poklonika određene avangarde u jednoj sredini može formulisati njeno programsko i, uopšte, estetsko usmerenje *svojim jezikom*".<sup>24</sup> Počev od Prvog gudačkog kvarteta, avangardnost Slavenskog „...se uslojavala, sazrevala još desetak godina do svog zaokruženog lika u *Simfoniji Orijenta* kojom se i objavila kao celovita pojava jedne avangarde naše muzike".<sup>25</sup> Ovde je reč pre svega o avangardnom dejstvu jednog dela u određenoj sredini. Ali, izgleda da stvari stoje drugačije ukoliko se vratimo na ranije razmatrani razvojni put Slavenskog koji kreće od muzičkog folklor, a preko eksperimenata sa zvukovnošću stiže do zvučne kombinatorike. U takvoj postavci, koja ovde „opisuje“ evoluciju žanra gudačkog kvarteta, uočavaju se elementi avangardnosti, ako pod tim pojmom podrazumevamo prethodnicu koja donosi neku novinu. Budući da je zvučna kombinatorika (pre svega mislimo na dodekafonsku tehniku) bila uveliko etablirana tridesetih godina XX veka i da je Slavenski sa takvim tehnikama verovatno bio upoznat (naročito u vreme nastanka Trećeg gudačkog kvarteta), njegova ostvarenja asociraju na problematiku avangarde lokalnog tipa. Ali, imajući u vidu specifičnost koju Slavenski ima u pristupu zvučnoj kombinatorici, koja se ispoljava u vidu procesa predoblikovanja koje ne zahvata kompletan muzički tok, već u odnosu na njega ostaje samo „spoljni faktor“ regulisanja muzičkog toka (odnosno, u gudačkim kvartetima i dalje postoji veliko polje slobode komponovanja [*licentia poetica*], o čemu svedoči i nedosledna primena nekog sistema), u gudačkim kvartetima refleksija poetike kompozitora Druge bečke škole prisutna je u vidu samo delimičnog prihvatanja određenih kompozicionih postupaka. Ako na sve to dodamo i činjenicu da je u muzici tog vremena avangardnost podrazumevala šok koji je izazvan zvučnim rezultatom, a koji kod

---

<sup>22</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačko prisustvo...*, op. cit, 33.

<sup>23</sup> O avangardnosti baleta *Posvećenje proleća* opširnije u: isto, 31–32.

<sup>24</sup> Ibid, 33.

<sup>25</sup> Ibid, 350.

Slavenskog u slučaju gudačkih kvarteta izostaje, zaključujemo da avangardnost, posmatrana iz ovog ugla, nije njihovo primarno stilsko obeležje.

Da sumiramo, gudački kvarteti Josipa Slavenskog nemaju težinu avangardnih ostvarenja. Vizionarski elementi u gudačkim kvartetima mogu da se tumače kao najave određenih kompozitorskih poetika razvijanih nakon Drugog svetskog rata, čiji smo status upravo razmotrili. Ali, avangardni „kalup“ po svemu sudeći, ne odgovara Slavenskovoj poetici primarno zasnovanoj na spontanoj kompozitorskoj intuiciji, kao ni eruptivnoj snazi koja je njegov glavni estetski kvalitet.

### 3.3. Slavenski: gudački kvarteti vs. modernizam

Do sada smo, pri analizi gudačkih kvarteta, navodili neke elemente muzičkog jezika, odnosno kompozicionih tehnika Josipa Slavenskog koja imaju, u najširem smislu, modernistički kvalitet. To je pre svega bila pojava modernističkog, dvanaestonskog tonaliteta. Potom je usledila tehnika rada sa tonskim nizovima. Prikazali smo i kako muzički folklor figurira paralelno sa tim elementima muzičkog jezika, ili možda pre unutar njih. U vezi sa problemima organizacije muzičke forme, Danijela Špirić navodi da je „...Slavenski (kao Bartok [Béla Bartók]) koristio folklorni materijal kao kritiku istrošenih formi zapadnoevropske umetničke muzike“.<sup>26</sup> Čini se da ovde nije u pitanju samo kritika. Ako se na trenutak vratimo na principe linearnosti i nelinearnosti muzičkog toka koje je definisao Džonatan Kramer, to jest, na prodor principa nelinearnosti (inače tipične za modernizam) koju smo uočili u gudačkim kvartetima Slavenskog, a jedna od posledica prodora principa nelinearnosti jeste i postepeno ukidanje kauzalne logike muzičkog toka (mada ove dve pojave nisu uvek u uzročno-posledničnoj vezi), kao posledica ovih pojava u Trećem gudačkom kvartetu nalazi se aditivna forma. Na koji način se sve to uklapa u modernizam?

Odlika modernizma, prema rečima Danijela Olbrajta (Daniel Albright) jeste „...visok stepen samosvesti [umetnika] pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti“.<sup>27</sup> Dalje, modernizam je „...pokret povezan sa ograničenim izborom

<sup>26</sup> Danijela Špirić, „Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the First Yugoslavia“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба...* оп. cit, 167.

<sup>27</sup> Daniel Albright, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, 29.

umetničkog materijala i ogromnim trudom da se taj materijal uredi. Ponekad su modernisti napuštali domen umetničke selekcije zarad dostizanja neobičnih stanja svesti, [...] ali osim nekoliko dadaističkih eksperimenata, oni nisu napustili umetničku selekciju. [...] Modernisti su osmislili modernizam – pokret se nije pojavio tek tako“.<sup>28</sup>

Džonatan Kros (Johnatan Cross) nas, tumačeći Olbrajta, suočava sa istovremenim postojanjem različitih modernizama: „Modernizam (jednina) implicira veliki narativ koji više ne izgleda održivo. [...] Različiti modernizmi koegzistiraju i ukrštaju se na veoma kompleksne načine. Šenbergov [Arnold Schönberg] modernizam nije Stravinskijev; Kejdzov modernizam nije Šostakovičev [Дмитрий Дмитриевич Шостакович]“.<sup>29</sup> Takođe, Kros nas sučava i sa činjenicom da avangarda posle izvesnog vremena postaje tradicija, navodeći primer *Posvećenja proleća*, koje je ubrzo posle svoje premijere postalo standardni koncertni komad.<sup>30</sup> Poslednji stadijum avangarde jeste upravo uključivanje u tradiciju: „Samoobožavanjem, avangardni pokret uzdiže sebe do mita koji lako staje u red sa mitovima prošlosti, ali ostvaruje delo koje – pod uslovom da je *pravo* – postaje i *ostaje* deo tradicije“.<sup>31</sup> Odnosno, iako bi odavde proizašlo tumačenje modernizma kao težnje za ravnotežom između avangarde i tradicije, pitanje koliko nešto naginje avangardnosti ili koliko je oslonjeno na tradiciju nam takođe „...ukazuje na to koliko je problematično dati jedinstvenu definiciju modernizma“.<sup>32</sup> Prema tome, modernizam (ako bismo se u slučaju ovog rada opredelili za jedninu) podrazumeva širok spektar pojava, koje među sobom imaju veoma različite odlike. Zbog toga se, „...upotreba termina *modernizam* nije se sasvim ustalila, tako da on nema stabilno značenje niti je jednoznačno primenjivan, već se za različite vidove ispoljavanja novih ideja i senzibiliteta [...] upotrebljavaju oznake *modèrna*, *ekspresionizam* i

---

<sup>28</sup> Ibid, 31.

<sup>29</sup> Jonathan Cross, „Modernism and Tradition and Traditions of Modernism“, *Musicology*, No. 6, Belgrade, Musicological Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts, 2006, 27.

<sup>30</sup> Cf. *ibid*, 27–28.

<sup>31</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačko prisustvo...*, op. cit, 28. Pored toga, moramo imati u vidu da je „Avangarda od početka 20. veka do sredine 30ih godina, radikalni [je] i militantni oblik modernizma, što znači da se projekat modernosti ostvaruje ekcesnim, političkim i imtermedijalnim aktivnostima“. U: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 448.

<sup>32</sup> Jonathan Cross, op. cit, 27.

avangarda, ili se problem imenovanja jednostavno zaobilazi korišćenjem izraza 'muzika XX veka'.<sup>33</sup> Radi daljeg, konciznijeg definisanja pojma modernizam, preuzećemo stanovište muzikologa Melite Milin, prema kojem se „...modernizam sagledava kao epoha u muzici koja se vezuje za period od poslednjih godina XIX veka do kraja šezdesetih godina XX veka”.<sup>34</sup>

Što se tiče odnosa modernizma i avangarde koji smo dotakli u nekim od ranijih tumačenja, ponovo ćemo istaći da se do avangardnih pojava u muzici dolazilo evolutivnim putem, kao i da je, prema tome, avangardnost tih pojava bila pre svega u šoku koji je donosio zvučni rezultat a ne u postupku kojim se do njega dolazi. Pa tako, avangardni pokreti mogu da se sagledavaju „...u okviru modernizma, i to kao njegove najradikalnije forme ispoljavanja; [...] možemo je [avangardu] shvatiti kao opštu oznaku za sve modernističke smerove sa najoštrijim diskontinuitetima u odnosu na zatečeno stanje u muzici”.<sup>35</sup> U ovom trenutku mogli bismo da pretpostavimo da se muzička avangarda podvodi pod modernizam upravo zbog specifičnosti avangardnog dejstva u muzici koje omogućava da ona brže postane deo tradicije. Ali, ova hipoteza ne mora da bude tačna budući da sve avangarde, pre ili kasnije postaju deo tradicije.

Prvu fazu modernizma (odnosno rani modernizam), koja traje do kraja Prvog svetskog rata, karakteriše izraz „...promenjenog duha vremena posle Vagnerove (Wagner) smrti, kada se od umetnosti očekivalo, između ostalog da odgovori na krizu religioznosti i metafizike uopšte”.<sup>36</sup> Iz takvih težnji, došlo je do postepenog rastakanja klasicističko-romantičarske muzičke forme, u vidu sve izraženije fragmentacije celine, što se uočava u simfonijama Gustava Malera (Gustav Mahler).<sup>37</sup> Kao odraz promenjenog duha vremena, u vidu stvaralačke reakcije javilo se „...udaljavanje od dramaturgije 'ciljne usmerenosti' (o čemu govore različiti tipovi nerazvojnosti i kružnog kretanja kod Debisija i Stravinskog), ili se težilo čuvanju

---

<sup>33</sup> Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија*, бр. 6, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 94.

<sup>34</sup> Ibid. Danijel Olbrajt navodi da postoji veliki broj modernizama koji se javljaju u različitim periodima u istoriji i isto tako različito traju. Cf. Daniel Albriht, op. cit, 31.

<sup>35</sup> Мелита Милин, op. cit, 95–96. Prema rečima autorke, prvi modernistički pokret koji je imao odlike avangarde jeste ekspresionizam.

<sup>36</sup> Ibid, 97.

<sup>37</sup> Cf. ibid, 97–98.



makar prividne usmerenosti i smisla (istrajavanje na razvojnosti tematskog rada kod Šenberga, koje je posle krize sa slobodnom atonalnošću našlo novi vid ispoljavanja u dodekafoniji)".<sup>38</sup>

Druga faza modernizma jeste „srednji, ili 'klasični' period modernizma, koji obuhvata razdoblje između dva svetska rata, razvijao je sve tendencije prethodnog, ali sve više su se afirmisale i težnje ka konsolidaciji ('povratku redu') posle strahota Prvog svetskog rata".<sup>39</sup> U tom smislu, povratak redu se razume sa jedne strane kao pojava neoklasicizma (u užem smislu, kao novog pravca u muzici) a sa druge strane kao pojava dodekafonije u vidu uređivanja atonalnog muzičkog tkiva, uz pomoć kojeg je moguće da se uspostave veoma snažne veze sa tradicijom.<sup>40</sup>

Poslednja faza modernizma jeste „Pozni ili 'visoki modernizam', često označavan kao 'posleratna avangarda' ili 'neoavangarda', [...] trajao je oko tri decenije posle Drugog svetskog rata, a razlikuje se od prethodne faze po radikalizaciji odnosa prema muzičkom stvaralaštvu koje mu je prethodilo...".<sup>41</sup> Taj radikalni odnos prema prošlosti podrazumeva i stariju i neposrednu prošlost.<sup>42</sup> Takođe, ovo je i vreme razvoja i afirmacije elektronske muzike.<sup>43</sup>

Život Josipa Slavenskog zahvata sve faze razvoja modernizma. Ali, mi ćemo sada pokušati da uspostavimo odnos između do sada navedenih odlika individualnog stila Slavenskog (tumačenih na primeru gudačkih kvarteta) i odlika modernizma onako kako smo ih ovde izložili.

Prema rečima Melite Milin, Slavenski je „...posedovao senzibilitet za folklor koji se spontano iskazivao modernističkim sredstvima”.<sup>44</sup> Takođe, navodi se da je Slavenski bio „Više intuitivan muzičar nego kompozitor-intelektualac, zadržao se i

<sup>38</sup> Ibid, 98. Ovde bismo želeli da ukažemo na podudarnost sa ranije navedenim tumačenjem Džonatana Kramera (v. potpoglavlje 2.4. Šira analitička sagledavanja), gde su upravo dela Debisija i Stravinskog uzeta kao primer za prodor nelinearnosti u muzički tok, što je jedna od distinktivnih crta ranog modernizma.

<sup>39</sup> Ibid, 99.

<sup>40</sup> Cf. ibid. Na ovom mestu, navodi se veliki broj kompozitora koji stvaraju u međuprostoru između ovih, mahom avangardnih pojava.

<sup>41</sup> Ibid, 100.

<sup>42</sup> Cf. ibid

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Мелита Милин, op. cit, 108. Napominjemo da autorka navodi četiri etape modernizma u srpskoj muzici, koje su analogne delovanju određenih kompozitorskih generacija (1908–1945, 1929–1945, 1951–1970, 1956–1980), gde stvaralaštvo Slavenskog odgovara prvoj etapi.

trajno ostao u okvirima ranog ekspresionizma, iz kojih nije iskoračio u pravcu objektivizacije izraza, tipične za razvoj mišljenja posle Prvog svetskog rata".<sup>45</sup> Ali, objektivizacija izraza u gudačkim kvartetima kod Slavenskog definitivno postoji. Ona je „zamaskirana“ činjenicom da se do nje dolazi intuitivno, kao i da ide „rame uz rame“, ili pre čini jedinstvenu celinu sa snagom ranog, revolucionarnog ekspresionizma. Zbog toga, pokušaćemo da interpretiramo gudačke kvartete Josipa Slavenskog uz pomoć nekih drugih teorija modernizma. Stoga, prvo ćemo se baviti karakteristikama modernizma prema Olbrajtu, koje smo naveli na početku ovog potpoglavlja, da bismo zatim načinili reinterpretaciju modernističke pozicije Slavenskog prema periodizaciji Melite Milin.

Visok stepen samosvesti umetnika pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti možda i nije u potpunosti očigledan u gudačkim kvartetima Slavenskog. Tu pre svega mislimo (i opet se vraćamo) na specifičnosti u načinu na koji Slavenski pristupa predoblikovanju, što naizgled dovodi do kontradikcije sa Olbrajtvom definicijom samosvesnog umetnika. Ali, ako se vratimo na put kojim se od muzičkog folkloru dolazi do zvučne kombinatorike, zaključujemo da samosvest u odnosu na primenjene kompoziciono-tehničke, ili možda šire, poetičke postupke, upravo leži specifičnom pristupu predoblikovanju odnosno načinu na koji Slavenski pristupa zvučnoj kombinatorici. Slavenski je upravo najsamosvesniji u svojoj igri sa fragmentima, koja se nalazi na (idealnoj?) granici između determinisanosti i slobode oblikovanja muzičkog toka.

Pored toga, istakli bismo istraživanje mogućnosti u radu sa muzičkim folklorom. Upravo se tu, kao posledica, uočava Olbrajtvov maksimum umetničkih mogućnosti. Samim tim što je folklor tretiran kao jedna od ključnih gradivnih jedinica gudačkih kvarteta (ali i, možemo slobodno reći, opusa u celini), sasvim je logično da pretpostavimo da Slavenski odlazi izvan domena njegovog tradicionalnog (ili romantičarskog, kao neposredno prethodnog) tretmana. A kao što smo već navodili, folklor je bio deo njegovog interesovanja za fenomen zvuka u celini. Kao proizvod, nastaje ta nesputana, eruptivna snaga koja Slavenskog vezuje za folklorni ekspresionizam, a odlikuje u manjoj ili većoj meri ceo njegov opus.

---

<sup>45</sup> Ibid.

Prema tome, istraživanje maksimuma umetničkih mogućnosti se u delima Slavenskog prenosi na istraživanje maksimuma mogućnosti u domenu fizičkog fenomena zvuka uopšte, odakle i nastaje osamostaljena zvukovnost.<sup>46</sup>

Druga karakteristika modernizma, prema Olbrajtu, jeste ograničeni izbor materijala i visok stepen njegove uređenosti. Ova karakteristika je takođe uočljiva kod Slavenskog. Proces intuitivnog, spontanog traganja koji ipak leži u osnovi njegove svesti o osamostaljenoj zvukovnosti (i eksperimentima na tom polju) dovodi do zvučne kombinatorike. Iako je proces kojim se dolazi do zvučne kombinatorike u velikoj meri intuitivan, princip redukcije muzičkih parametara koji odatle proizlazi (u vidu ograničenog izbora materijala) je prisutan. Mogli bismo da se zapitamo koliko je visok stepen uređenosti, budući da, kao što smo do sada zaključili, kod Slavenskog nema dosledne primene, odnosno doslednog uređivanja redukovano materijala. Ako bismo se vratili na Treći gudački kvartet (mada slične pojave postoje i u prethodna dva kvarteta), zaključili bismo da se Slavenski „kretanjem“ između dijatonskog tonaliteta, dvanaestonskog tonaliteta i rada sa tonskim nizovima odnosno „kretanjem“ između slobodnog premetanja fragmenata i arsenala ritmičkih kombinacija kreće između, uslovno rečeno, različitih sistema koji organizuju ili parametar tonskih visina ili parametar ritma. Samim tim što se ti sistemi neprimetno smenjuju unutar stavova gudačkih kvarteta (najviše u Trećem kvartetu), iz toga sledi da Slavenski te sisteme (ako pod sistemima, uslovno, razumemo dvanaestonski tonalitet, rad sa tonskim nizovima odnosno slobodno premetanje fragmenata ili rad sa ritmičkim kombinacijama) izjednačava. Kao što prestaje da bude važno (folklorno) poreklo materijala koji upotrebljava tako, na određeni način prestaje da bude važno na koji način se taj materijal redukuje. Ovo nas dalje navodi na

---

<sup>46</sup> Na ova istraživanja u domenu zvuka se nadovezuju i istraživanja Slavenskog u domenu elektronske muzike, budući da „...definitivnom približavanju Slavenskog 'autentičnom' duhu narodne pesme i svirke, [...] su mu omogućili tek instrumenti koji podržavaju netemperovani sistem. Sa druge strane, sve ovo se može razumeti i kao mogućnost ako ne za konačno oslobađanje, ono makar za iskorak u odnosu na već osvojene principe imaginarnog folklora, iskorak u pravcu područja zvuka koji je obuhvatniji od folklornog (čitaj: prirodnog), zvuka planeta Sunčevog sistema i kosmosa“. U: Весна Микић, „У потрази за новим звуком – Јосип Славенски: 'Музика у природном тонском систему' (1937)“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба...*, оп. cit, 155.

pozicioniranje Slavenskog u međuprostor, koji stoji između radikalnih pojava unutar modernizma.

Veza sa ranim modernizmom je više nego očigledna. Stoga, nas više zanima da li i u kojoj meri postoje paralele između gudačkih kvarteta Slavenskog i kasnijih faza razvoja modernizma. Revolucionarnost, u vidu određene radikalne muzičke prakse je po svemu sudeći sekundarna pojava kod Slavenskog (za razliku od nekih drugih modernističkih ostvarenja), što smo već obrazložili u potpoglavlju 3.2. Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda.

Kao što smo već zaključili u potpoglavlju 3.1. Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam, kod Slavenskog postoji rezoniranje i sa ranim, revolucionarnim i sa konstruktivističkim ekspresionizmom i to ne samo kada su u pitanju gudački kvarteti. Samim tim što (kao što smo pokazali u analizi) postoji faktor redukcije muzičkih parametara (a javlja se i zvučna kombinatorika), uspostavlja se veza sa pomenutim „pozivom na red“ karakterističnom za međuratni period, što znači da tendencije razvoja modernizma između dva svetska rata nisu „zaobišle“ Slavenskog.

Možda je i najzanimljivija veza između posleratnog, poznog modernizma, i stvaralaštva Slavenskog. To se pre svega odnosi na vizionarske elemente, koje smo već tumačili na primeru gudačkih kvarteta. Gotovo sve pojave koje svrstavamo u vizionarske elemente, odnosno koje najavljuju tendencije razvoja muzike nakon Drugog svetskog rata, kod Slavenskog se javljaju upravo u međuratnom periodu. Tu pre svega mislimo na principe redukcije muzičkih parametara, onako kako su opisani u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja, a koja se odnose na podudarnosti sa kasnijim kompozitorskim poetikama, ali i na činjenicu da se Slavenski tada interesuje i za elektronsku muziku. Naravno, sva ova interesovanja Slavenskog nastavljaju da postoje i nakon Drugog svetskog rata.

Zajednički imenitelj niza naizgled heterogenih, ali tesno povezanih pojava koje smo uočili u gudačkim kvartetima je modernizam. Drugim rečima, modernizam je upravo onaj integrišući faktor sposoban da (između ostalog i u celokupnom opusu Slavenskog i u njegovim gudačkim kvartetima) poveže i pomiri tendencije ranog, revolucionarnog ekspresionizma, avangardne tendencije (makar se one pojavljivale samo u naznakama), elemente konstruktivizma, kao i vizionarske elemente, koji su

opet u vezi sa avangardnim tendencijama. Modernizam, ne samo što je zajednički imenitelj svih ovih pojava, već, ih sve obuhvata. Krajnja posledica svih pojava u gudačkim kvartetima koje modernizam obuhvata je redukcija muzičkih parametara, ili kako to objašnjava Lenard Mejer (Leonard Mayer), „...potraga za novim materijalima, tehnikama i principima organizacije je dovela do značajne redukcije suvišnih elemenata kako u kulturnom tako i u kompozicionom vokabularu“.<sup>47</sup> Prema tome, put evolucije u gudačkim kvartetima se proširuje: polazna tačka je muzički folklor, koji je tesno povezan sa osamostaljenom zvukovnošću (odnosno eksperimentima u domenu fizičkog fenomena zvuka), odakle se dolazi do zvučne kombinatorike, koja pretpostavlja redukciju svih parametara muzičkog izraza koja je karakteristična za kasni modernizam posle Drugog svetskog rata.

---

<sup>47</sup> Leonard Mayer, *Music the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967, 235.

#### 4. ZAKLJUČAK

Počeli smo od pronalaženja pozicije žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog. Na osnovu opšitih odlika njegovog opusa koje smo izložili u uvodnom poglavlju, zaključili smo da u njemu postoje dve grane: jedna, koju oličavaju dela inspirisana folklorom i druga, koju čine takozvana „kosmogonijska“ dela. Te dve kategorije ne isključuju jedna drugu, čak se i na specifičan način dopunjuju, budući da nijedno delo nije potpuno folklorno ili „kosmogonijsko“. Usvojivši ovaj ugao posmatranja opusa Slavenskog, zaključili smo da gudački kvarteti predstavljaju prostor koji je, uslovno rečeno, „na međi“ između ove dve kategorije, pa su zbog toga upravo gudački kvarteti uzeti u razmatranje. Ali, to nije i jedini razlog. Upravo zbog toga što su u međuprostoru, gudački kvarteti (kao što je to ovaj rad i prikazao) predstavljaju veoma širok prostor za istraživanje. Analiza kvarteta je pokazala postojnje kompozicionih postupaka uz pomoć kojih se omogućava istovremeno koegzistiranje pomenutih dvaju kategorija, čime se one relativizuju. Odnosno, uočavamo na koje sve načine istovremeno postoje (odnosno saraduju) elementi tradicije (kao što bi to bio slučaj sa, na primer, romantičarskom osnovom Slavenskog odnosa prema folkloru koju navodi Marija Bergamo) i savremeni kompozicioni postupci. Drugim rečima, gudački kvarteti su se pokazali kao mesto u opusu Josipa Slavenskog u kojem u podjednako meri figuriraju i veze sa tradicijom i nove kompozicione tehnike, pa i, u određenoj meri, vizionarski elementi. Upravo zbog toga se u ovom radu povremeno dešavalo da se gudački kvarteti, na specifičan način povezuju, odnosno poistovećuju sa njegovim opusom u celini.

Zbirno posmatrano, na osnovu nalaza načinjenih na primeru gudačkih kvarteta, zaključujemo da Slavenski pripada ranije pomenutom međuprostoru modernizma, ako bi krajnje granične tačke modernizma bile avangardne pojave. To međutim ne znači da Slavenski nema nikakvih dodirnih tačaka sa njima, iako avangardnost ne bi mogla da se u potpunosti navede kao primarna odlika Slavenskog opusa. U tom smislu, njegovi gudački kvarteti predstavljaju širok prostor za istraživanje.

Analitički prikaz kvarteta je služio da se prvo u osnovnim crtama predoči izgled gudačkih kvarteta, a onda i da prikaže načine na koje ranije navođeni heterogeni elementi integrišu u muzičko tkivo gudačkih kvarteta i kako se u opusu Slavenskog gudački kvartet razvija kao žanr. Potom je bilo potrebno detaljnije tumačenje određenih pojava, pomoću kojih smo mogli bliže da sagledamo kompoziciono-tehničke postupke koje primenjuje Slavenski. Bliže objašnjenje pojedinih pojava koje se pojavljuju u gudačkim kvartetima (kao što je rad sa melodijsko-ritmičkim česticama, pitanja linearnosti muzičkog toka i drugo) pomoglo je u definisanju nečega što bi moglo da se označi kao modernistički kompozicioni postupak. Taj modernistički postupak se sastoji iz odabira određenog materijala (uglavnom folklorne provenijencije), koji se zatim podvrgava određenoj kompozicionoj tehnici (radu sa česticama, na primer), pri čemu se taj materijal – u procesu rada koji se sa njim izvodi – značenjski neutralizuje.

Modernistički postupak je u slučaju gudačkih kvarteta primarno rezultat Slavenskog usvajanja savremenih kompozitorskih postupaka tog vremena. Ali, samim tim on (modernistički postupak) postaje sredstvo kojim se ostvaruju ekspresionističke tendencije. Ukoliko bi se sabrali rezultati koji se dobijaju ovim pregledom gudačkih kvarteta, dobija se podloga za dalje ispitivanje drugih dela iz opusa Slavenskog. Drugim rečima, ukoliko bi se metode uz pomoć kojih su u ovom radu posmatrani gudački kvarteti prenele na druga ostvarenja Slavenskog dobilo bi se potpunije tumačenje celokupnog opusa. S obzirom na to da su gudački kvarteti u prostoru koji je „na međi“ folklorno inspirisanog i kosmogonijskog dela opusa Slavenskog, trebalo bi, na primer, da se uporedo razmotre dva dela koja predstavljaju krajnosti dvaju navedenih kategorija. U tom smislu, gudački kvarteti predstavljaju ispravnu polaznu tačku, ali, imajući u vidu da „...muzički folklor i istraživanje zvuka, ali i čvrste relacije između ovih fenomena koji [...] proizlaze iz istih težnji i na poseban način upućuju na jedinstvo opusa“,<sup>1</sup> zaključujemo da bi mogle da se načine veoma jake veze između dela koja su naizgled u suprotnosti.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Биљана Милановић, „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба...*, оп. cit, 144.

<sup>2</sup> Опширније у: *ibid.*

Mada su se, ekspresionizam, avangarda i modernizam naizgled nametnuli kao „kalupi“ u koje se veštački uglavljaju dostignuća gudačkih kvarteta, oni (za početak) predstavljaju moguće označitelje muzičkog identiteta, odnosno individualnog stila Slavenskog. Ali, koliko god bilo koja od ovih kategorija bila prisutna (ili ne) u gudačkim kvartetima, modernizam se nameće ne samo kao (sveobuhvatni) zajednički imenitelj korišćenih kompozicionih postupaka, već i, uopšte, kao rezultanta pre svega ekspresionističkih ali i avangardnih nastojanja Slavenskog.

Mada su se, ekspresionizam, avangarda i modernizam naizgled nametnuli kao „kalupi“ u koje se veštački uglavljaju dostignuća gudačkih kvarteta, oni (za početak) predstavljaju moguće označitelje muzičkog identiteta, odnosno individualnog stila Slavenskog. Ali, koliko god bilo koja od ovih kategorija bila prisutna (ili ne) u gudačkim kvartetima, modernizam se nameće ne samo kao (sveobuhvatni) zajednički imenitelj korišćenih kompozicionih postupaka, već i, uopšte, kao rezultanta pre svega ekspresionističkih ali i avangardnih nastojanja Slavenskog.

Već smo utvrdili: spontanost uzrokuje nedoslednu primenu sistema. To svedoči o važnosti načela stvaralačke slobode za Slavenskog. Oscilovanje između sistemski organizovanih i slobodnije tretiranih segmenta, kakvo se najviše uočava u Trećem gudačkom kvartetu, može da se razume i kao određeni vid muzičke dramaturgije dela, naročito ako imamo u vidu da muzički tok može da se tumači i kao smena različitih „stanja“. Ali, moramo da imamo u vidu da njih sve, kao što smo do sada uočili, obuhvata modernistički kompozicioni postupak koji podrazumeva prihvatanje, ali i lično tumačenje novih kompozicionih tehnika.

Ovaj rad je trebalo da predstavi jedan vid čitanja muzičkog dela, na osnovu kojeg se sagledava određena pojava u muzici. Pri tome, akcenat je bio pre svega na specifičnosti same pojave. Poređenjem sa drugim, aktuelnim pojavama u muzici prve polovine XX veka, kao i izmeštanjem u neposrednu budućnost, pokušali smo da uočimo sve one osobenosti na kojima se zasniva specifičnost gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog.



## 5. LITERATURA

**Albright**, Daniel, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.

**Бергамо**, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980.

**Birger**, Peter, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998.

**Бујић**, Војан, „Тематска структура у Првом гудачком квартету Јосипа Славенског“, *Музиколошки зборник*, sv. XIV, Ljubljana, 1978, 73–87.

**Cramer**, Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.

**Cross**, Jonathan, „Modernism and Tradition and Traditions of Modernism“, *Musicology*, No. 6, Belgrade, Musicological Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts, 2006, 19–42.

**Gligo**, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, Muzički infomativni centar, 1987.

**Griffits**, Paul, *Modern Music, A concise history from Debussy to Boulez*, New York, Thames and Hudson, 1986.

**Kohoutek**, Ctirad *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.

**Leeuw**, Ton de, *Music of the Twentieth Century – a Study of its Elements and Structure*, (transl. by Stephen Taylor), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

**Makević**, „Zorica, Uloga folklora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Јосипа Славенског“, у: Ljubica Đujić-Jovanović, Eva Sedak, Roksanda Pejović (ur.), *Međimurje*, časopis za društvena pitanja i kulturu, br. 13/14, 1988, 14–36.

**Масникоса**, Марија, „Експресионизам“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192.

Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010.

**Mayer**, Leonard, *Music the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press Chicago and London, 1967.

**Медић**, Милена, „Архетипске слике Јосипа Славенског“, у: Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 4–6, Београд, Clío, 1995, 92–107.

**Mertens**, Wim, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, , New York, Pro/Am Music Resources Inc., White Plains, 1983.

**Микић**, Весна, „У потрази за новим звуком – Јосип Славенски: 'Музика у природном тонском систему'" (1937), у: Мирјана Живковић (ур.), *Josip*

*Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 150–156.

**Милановић**, Биљана, „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 141–149.

**Миљин**, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија*, бр. 6, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 93–116.

**Радета**, Игор, „Елементи конструктивизма у гудачким квартетима Јосипа Славенског“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 199–208.

**Саболчи**, Миклош, *Авангарда & неоавангарда*, (прев. Марија Циндори-Шинковић), Београд, Народна књига, 1997.

**Sedak**, Eva *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza, svezak prvi*, Zagreb, Muzički informativni centar, 1984.

**Slavenski**, Josip, *Gudački kvartet br. 1*, [partitura], DSH-UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

**Slavenski**, Josip, *Gudački kvartet br. 2*, [partitura], DSH-UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

**Slavenski**, Josip, *Gudački kvartet br. 3*, [partitura], DSH-UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

**Slavenski**, Josip, *Klavirska Djela II*, [partitura], DSH-UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

**Stockhausen**, Karlheinz, „Moment-forming and momente“, in: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London – New York, Marion Boyars, 1989, 63–75.

**Stockhausen**, Karlheinz, „Points and groups“, in: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London – New York, Marion Boyars, 1989, 33–42.

**Špirić**, Danijela, *Daleki svijet muzikom dokučen (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Štolcer Slavenski*, Durham Theses, Durham University, 2003, <http://etheses.dur.ac.uk/3141/>, ac. 04.05.2015, at 22:45.

**Špirić**, Danijela, „Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the First Yugoslavia“, у: Мирјана Живковић (ур.), Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 157–168.

**Šuvaković**, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.

**Тешић**, Гојко, *Авангарда, историја и теорија појма*, Београд, Народна књига, 1997.

**Ulehla**, Ludmila, *Contemporary Harmony, Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994.

**Васиљевић**, Маја, „'Хаос' и 'Музика 38' као стваралачки одговор на питања додекафоније“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*,

Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 75–101.

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

**Веселиновић-Хофман**, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 30–31, Београд, Clio, 2002, 18–32.

**Živković**, Mirjana, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog“, u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 19–24.

**Živković**, Mirjana, „Harmonski jezik Josipa Slavenskog“, u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 79–108.

**Živković**, Mirjana, „Muzički folklor u studijama Josipa Slavenskog“, u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 67–78.

**Živković**, Mirjana, „Težnja ka višem umetničkom redu“, u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 124–129.

## Indeks imena

### A

**Ajvz, Čarls** (Charles Ives), 372 (fn)

### B

**Bartok, Bela** (Béla Bartók), 385

**Bergamo, Marija**, 329 (fn), 331, 332 (fn), 373, 378, 383, 393

**Beethoven, Ludvig van** (Ludvig van Beethoven), 372

**Birger, Peter** (Peter Bürger), 381, 382 (fn)

**Bujić, Bojan**, 358

### C

**Cindori-Šinković, Marija**, 382 (fn)

### D

**Debisi, Klod** (Claude Debussy), 362, 363 (fn), 387, 388 (fn)

**Despić, Dejan** 337 (fn)

### Đ

**Dorđević, Vladimir**, 344 (fn)

### G

**Gligo, Nikša**, 338 (fn), 374 (fn)

**Grifits, Pol** (Paul Griffits), 372 (fn)

### K

**Kejdz, Džon** (John Cage), 381, 386

**Kohoutek, Ctirad** (Ctirad Kohoutek), 337, 357

**Kramer, Džonatan** (Jonathan Cramer), 361, 362, 363, 364, 376, 385, 388 (fn)

**Kros, Džonatan** (Johnatan Cross), 386

### L

**Lev, Ton de** (Ton de Leeuw), 362 (fn)

### M

**Makević, Zorica**, 333, 350 (fn)

**Maler, Gustav** (Gustav Mahler), 363 (fn), 387

**Marino, Adrijan** (Adrian Marino), 382

**Masnikosa, Marija**, 332 (fn), 360 (fn), 379 (fn)

**Medić, Milena**, 358

**Medić, Hristina**, 358 (fn), 381 (fn)

**Mejer, Lenard** (Leonard Mayer), 392

**Mertens, Vim** (Wim Mertens), 360

**Mesijan, Olivje** (Olivier Messiaen), 374

**Mikić, Vesna**, 390 (fn)

**Milanović, Biljana**, 394 (fn)

**Milin**, Melita, 387, 388, 389

**Milutinović**, Zoran, 381 (fn)

## O

**Olbrajt**, Danijel (Daniel Albright), 385, 386, 387 (fn), 389, 390

## R

**Radeta**, Igor, 361 (fn), 379 (fn)

## S

**Sabolči**, Mikloš (Miklos Szabolsci), 381, 382 (fn)

**Sedak**, Eva, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337 (fn), 339, 344, 350 (fn), 353, 354 (fn), 355 (fn), 368, 370, 371, 372, 379, 382

**Slavenski (Štolcer)**, Josip, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 389, 390, 391, 393, 394

Prvi gudački kvartet, 335–343, 369–370

Drugi gudački kvartet, 343–350

Treći gudački kvartet, 350–357, 364–377

**Stravinski**, Igor (Игорь Федорович стравинский), 362 (fn), 379, 384, 386, 387, 388 (fn)

## Š

**Šenberg**, Arnold (Arnold Schönberg), 387, 389

**Šostakovič**, Dmitri (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), 387

**Špirić**, Danijela, 330, 331, 332, 333, 343, 385

**Štokhauzen**, Karlhajnc (Karlheinz Stockhausen), 372, 373, 374, 375, 376, 377

**Šuvaković**, Miško, 386 (fn)

## T

**Tejlor**, Stiven (Stephen Taylor), 362 (fn)

**Tešić**, Gojko, 382 (fn)

## U

**Ulehla**, Ludmila (Ludmila Ulehla), 337 (fn), 354, 357 (fn)

## V

**Vagner**, Rihard (Richard Wagner), 388

**Vasiljević**, Maja, 383 (fn)

**Vebern**, Anton fon (Anton fon Webern), 373, 379, 381

**Veselinović (-Hofman)** Mirjana, 332 (fn), 361 (fn), 374 (fn), 377, 378 (fn), 379 (fn), 380, 381 (fn), 382 (fn), 384 (fn), 386 (fn)

## Ž

**Živković**, Mirjana, 333, 359, 361 (fn), 380, 383 (fn) 385 (fn), 390 (fn), 394 (fn)

## Summary

### ELEMENTS OF MODERNISM IN STRING QUARTETS BY JOSIP SLAVENSKI

In this study derived from MA thesis written for the final examination at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade, we tried to define the main characteristics of Josip Slavenski's opus in order to position his three string quartets in it. Having concluded that Slavenski's opus is mainly expressionistic, in the introductory chapter, with great influence of musical folklore, but it also corresponds to constructivism which came about between the First and Second World War, when the quartets have been composed. By analysing string quartets in the second chapter, "Analytical overview of the string quartets" a great number of elements of constructivism is found. It is manifested in both the treatment of musical language and treatment of the thematic material, ranging from chromatic, 20<sup>th</sup> century tonality to tone rows (still with a tonal centre), or interchanging several fragments of thematic material to interchanging melodic-rhythmical cells (as a specific treatment of pre-composing techniques).

In the First String Quartet (1923), 20<sup>th</sup>-century tonality (to use the term of Ludmila Ulehla) is treated in a very specific way: the dynamic of the form of the first movement is managed by separating and unifying tonal centres of the parts. Nevertheless, in the second movement, musical language more simple, therefore its form is articulated by a specific treatment of music materials, here treated as a forerunner of melodic and rhythmic cells.

The Second String Quartet (1928) contains a significant simplifying of musical language due to transforming thematic material from traditional motives, figures to melodic and rhythmic cells. Therefore, Josip Slavenski continues to explore different, typically modernist, compositional techniques.

In, so far the most interesting work examined here, the Third String Quartet (1938), Slavenski uses several tone rows, combining them with traditional tonality and 20<sup>th</sup>-century tonality, mentioned in the cases of the First and Second String Quartet. Music materials are reduced to specifically composed rhythmic combinations (or cells), which are treated by the principle known as *ars combinatoria*.

Also, in each of those rhythmic combinations, there can be found subtraction or addition of rhythmic units.

Nevertheless, any system that points to constructivism appears foreign to Slavenski's poetic - in the string quartets there is also a significant amount of compositional freedom, and a great influence of folklore, as we concluded in the third chapter titled "Josip Slavenski's musical identity". In the last chapter, titled "Conclusion", we came to a point that all those elements are unified, and assimilated within musical modernism, as one of its many various faces.

**Beleška o autoru:** Miloš Bralović (1991) završio je osnovne i master studije na odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Učestvovao je na Forumu studenata muzikologije u Novom Sadu (2013. i 2014. godine), na naučnoj tribini u okviru Mokranjčevih dana u Negotinu, u okviru kolektivnog istraživanja, na 17. i 18. Pedagoškom forumu scenskih umetnosti u Beogradu (2014. i 2015. godine), kao i na okruglom stolu posvećenom Josipu Slavenskom povodom 120 godina od kompozitorovog rođenja u organizaciji Srpske akademije nauka i umetnosti (2016. godine). Ima objavljene radove u časopisima *Novi zvuk*, *Mokranjac*, kao i u zborniku radova *Muzikološka mreža/muzikologija u mreži* i Zborniku radova 17. pedagoškog foruma scenskih umetnosti.

**Note on the Author:** Miloš Bralović (1991) completed undergraduate and graduate studies at the Department of Musicology at Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade. He participated in Forum of Musicology Students at University of Novi Sad, Academy of Arts (in 2013 and 2014), a collective research for a colloquium within The Mokranjac Days Festival in Negotin, 2014, in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Pedagogical Forum of Performing Arts in Belgrade (in 2014 and 2015), and in round table in honour of Josip Slavenski's 120<sup>th</sup> birthday in organisation of Serbian Academy of Arts and Sciences (in 2016). He has published papers in *New Sound International Journal of Music*, *Mokranjac* and collection of students' papers *Musicological Network/Musicology in a Network* and *Collection of Papers from 17<sup>th</sup> Pedagogical Forum of Performing arts*.