

ЗБОРНИК РАДОВА
ОСАМНАЕСТОГ ПЕДАГОШКОГ ФОРУМА СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
одржаног 11–13. децембра 2015. године у Београду

Уредник
др Милена Петровић

Издавач
Факултет музичке уметности у Београду

Главни и одговорни уредник издања
Факултета музичке уметности у Београду
Gordana Karan

За издавача
мр Љиљана Несторовска, декан

ISBN 978-86-88619-74-5

**Осамнаести
Педагошки форум сценских уметности**



Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења

Тематски зборник

Уредник
др Милена Петровић



Факултет музичке уметности
Београд, 2016.

Садржај

АРТИКУЛАЦИЈА У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ

Вера Миланковић

Артикулација и како је објаснити 9

Ведрана Марковић

Пјесме из источне Црне Горе као дидактички примјери
у настави солфеђа 16

Бранислав Ивковић

Артикулација у народној песми 24

Александра Милетић

Solfeggetto као (породична) парадигма артикулисања и
значања мелодике 32

Адмира Коничанин, Алма Трговац

Примена музике према структури часа физичког васпитања 39

Алма Трговац, Адмира Коничанин,

Корелација музичке културе и осталих наставних области у млађем
школском узрасту 48

АРТИКУЛАЦИЈА У ИЗВОЂАШТВУ

Марија Голубовић

Артикулација као средство хумора у
клавирском извођењу 57

Светлана Калаба

Артикулација у стваралаштву, интерпретацији и
перформансу Телонијуса Манка 68

Маја Маријан

Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења:
Трајање као вишедимензионални и вишезначни медијум звука 74

Вера Обрадовић

Развој артикулисаног тела и покрета путем вођене импровизације 85

Александра Ковач

Музичка љубавна тема у холивудском мејнстрим филму –
употреба музичких конвенција као најпоузданијег средства
за изазивање емоција код гледалаца 92

МУЗИКОЛОГИЈА И МУЗИЧКА ТЕОРИЈА**Бојана Радовановић**

„Један лични поглед на ствари“ – телевизијски циклус
Рађање српске музичке културе Драгутина Гостушког 103

Дина Војводић

„Реч две о музичкој култури“: критике Миленка Живковића
објављене у новинама *Време* (1934–1941) 112

Ана Ђорђевић

Упоредни приказ музике филмова партизанског ратног спектакла:
Козара – Неретва – Сушјеска 119

Милош Браловић

Организација музичких параметара у
Трећем гудачком Квартету Јосипа Славенског 127

Зоран Божанић

Фактори рашчлањавања и повезивања елемената структурног плана
ренесансне текстурално-музичке форме 135

Марија Томић

Могућа интерпретација артикулације у Сонати за флауту и
басо континуо у е-молу BWV 1034 Јохана Себастијана Баха 142

ПСИХОЛОГИЈА МУЗИКЕ**Марија Савић, Бланка Богуновић**

Метакогнитивне стратегије вежбања кратке композиције на
клавиру – експлоративна студија 157

Стеван Ковачевић, Никола Здравковић Експресивност приликом извођења музичких композиција за децу .	167
Миљана Стаменић, Тијана Мировић Колико, када и како вежбају студенти музике	178
Бланка Богуновић, Никола Здравковић, Наталија Поповић, Ивана Милутиновић Саморегулативне стратегије читања с листа клавирског комада	191

Милош Браловић

МА, независни истраживач, Република Србија
milosbralovic@gmail.com

ОРГАНИЗАЦИЈА МУЗИЧКИХ ПАРАМЕТАРА У ТРЕЋЕМ ГУДАЧКОМ КВАРТЕТУ ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ

Сажетак

Три гудачка квартета Јосипа Славенског настајала су између 1923. и 1938. године, односно у време када се у европској уметничкој музици појављује конструктивизам (а ту се пре свега мисли на појаву додекафонске технике, односно серијализације тонских висина, која се потом ширила на друге параметре). Познато је да гудачки квартети (као и опус Славенског у целини) имају снагу раног, револуционарног експресионизма. Али, у њима се уочава кореспондирање са неким елементима конструктивизма. У том смислу, најинтересантнији је Трећи гудачки квартет (1938), у којем Славенски успоставља специфичан однос према савременим композиторским поетикама прве половине XX века, који се сагледава из организације ритма и тонских висина обликованих тако да указују на елементе предобликовања, типичног за композиторе Друге бечке школе, али тако да, у целини, Трећи гудачки квартет не губи на степену композиторске слободе.

Увод

У првој половини XX века, постепено се успоставио нов начин третмана музичких параметара. То се односи на чињеницу да они почињу да се третирају, односно да се организују одвојено. Таква промена је најпре уочљива у третману мелодије и ритма. Као последица оваквог третмана музичких параметара, настају промене у фактури дела, а потом и у његовој структурној и формалној организацији. Такве тенденције су можда најуочљивије у стваралаштву аутора Друге бечке школе (Арнолда Шенберга [Arnold Schoenberg], Антона Веберна [Anton fon Webern] и Албана Берга [Alban Berg]), где је главни импулс за промену третмана музичких параметара дао настанак додекафоније између два светска рата.

Трећи гудачки квартет Јосипа Славенског завршен је 1938. године и представља једно од дела у којем се појављују промене у третману музичких параметара, а односе се на одвојено организовање мелодије и ритма. Будући

да Славенски не припада групи аутора који су у потпуности посезали за додекафонском техником, као средством организације тонских висина, у Трећем гудачком квартету, јављају се другачији принципи организације музичких параметара у односу на оне који се јављају у стваралаштву композитора Друге бечке школе (овде најпре мислимо на технику предобликовања, каква се у периоду између два светска рата јавила у стваралаштву Антона Веберна. Опширније у: Veselinović, 1983: 157–162). У том смислу, покушаћемо да сагледамо начине на који Славенски организује поменуте параметре, имајући у виду чињеницу да у његовој поезици увек постоји висок степен стваралачке слободе.

Трећи гудачки квартет

У Трећем гудачком квартету Славенски чини отклон од традиционалних формалних образаца. У сва четири става овог циклуса, коришћена је адитивна форма, осим у другом ставу који је по форми тродел. У овом делу, адитивна форма је на неки начин постала последица специфичног музичког мишљења Славенског. Начин на који композитор изграђује музички ток има основу у мелодији, чија је најзначајнија карактеристика учествовање „...у гласби понављањем, а не развојем”, (Sedak, 1984: 85).¹ Наравно, ова карактеристика мелодије је уочљива у већини дела Јосипа Славенског.

Будући да је други став (чији је формални образац тродел, а музички језик дијатонски, тоналан) изграђен на основу традиционалних композиционих техника, у даљем разматрању, осврнућемо се на први, трећи и четврти став Трећег гудачког квартета.

У првом ставу Трећег гудачког квартета уочавају се три линијске формације. Оне се називају и тематске формације и према речима Еве Седак, оне преузимају „...мјесто, али не и функцију теме”, (Sedak, 1984: 126). Односно, мелодија која настаје понављањем материјала гради једну линијску формацију и тако се уочава начин на који понављање материјала добија структурни значај. Ако бисмо даље посматрали начине изградње линијских формација, намеће се питање на који начин у њему учествују сами музички параметри, конкретно, мелодија и ритам.

Постоје три различита начина на који се у првом ставу Трећег гудачког квартета организују тонске висине. То су примена тонских низова, модерничког тоналитета² традиционалног тоналитета.

¹ Поред ове карактеристике, наводи се да је мелодија површина хармоније која остварује засебне мелодијске помаке и аутономна појава која делимично или у целини „...измиче апсорпцијској енергији хармоније”, (Sedak, 1984:85).

² Модернички тоналитет подразумева употребу еманципованих дисонанци, услед чега нестаје функционално усмерен тоналитет, али тонални центар у виду гравитационог поља опстаје, (Cf. Ulehla, 1994: 251).

Табела 1. Тонални план првог става Трећег гудачког квартета

Формација	Такт	Деоница: тонски низ	Напомена/промене тонских низова по деоницама	Тонални центри/ специфичности/ друго
I	1-49	Vn I, II, VI: g-a-h-d-e Vc: c-d-e-g-a	два пентатонска низа (разлика: тонови c-h)	тонални центар in e
	50-61	-II-	-II-	VI: тон a се мења у ais
	62-72	Vn I: инфрапентатоника: des-es-ges Vn II, VI, Vc: in c	од т. 66 Vc: истарска in c	
II	73-82	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in cis Vc: in h/in fis	VI: појављује се фолклорна тоника у линијској формацији – тон dis Vc: имитација линијске формације	Vn II: тонови cis-e
	83-85	VI: fis-gis-ais-cis-dis Остале деонице исто		
	86-95	Vn I, II, Vc: e-fis-gis-h-cis VI: in h	Vn II: комплетна пентатоника се јавља само у т. 86-87. Иначе се понављају тонови cis-e	
	96-115	VI: in gis остале деонице исто.	Vn II: -II- Vc: од т. 98 in gis. Т. 109-119 tacet	
	116-122	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in f Vc: in f (од т. 119)		
	123-133	Vn I: in a остале деонице исто	VI, Vc: од т. 124 in d; од т. 132 in c	Vn I: низ a-h-cis ₁ -e ₁ -g ₁ -ais ₁ (b ₁). Од т. 127: додаје се тон h ₁
	134-142	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI, Vc: in c		
	143-158	Vv I, II: in gis остале деонице исто		

	159–164	VI, Vc: e-fis-gis-h-cis		Vn I, II: tacet VI, Vc: деонице центриране in e
	165–176	Vn I, II: истарска		Vn I, II: деонице центриране око b/des
III	177–193	in f: I VII I--- -- IV III IV--- --- --- I ⁶ / IV I IV V ⁶ / ₅ IV VII I I ⁶ IV I IV-- ---....	слободна (имитациона) полифонија, quasi fuga?	
	194–205	Vn I, II: in c VI, Vc: as-b-c-es-f	Vc: од т. 199 in f	VI, Vc: деонице центриране in es
	206–213	Све деонице: as-b-c-es-f	Vn I, II: од т. 207 in c	
	214–219	све деонице in b: I	VI: од т. 218 in ges	састав акорда: b-f-c
	220–225	Vn I, II: c-d-a Vc: in f	VI: од т. 220 tacet	
	226.	in c: VII ⁷	„ђлесак”/ чвориште	
	227–230	Vn I: in f Vn II: in c VI, Vc: in b		
	231–245	Vc: in f остале деонице исто		
	246–248	in e: I		састав акорда: e-h-fis

У табели, дат је преглед тонских низова по деоницама. Приметна су бројна одступања од почетних „задатих” шест тонова, који су, иако коришћени као тонски низ, тонално центрирани. Низови се смеђују са модернистичким тоналитетом, али и са традиционалним дијатонским тоналитетом.

Организација ритма у првом ставу се своди на рад са ритмичким честицама: деонице прве и друге виолине, као и деоница виолончела садрже по једну, односно две ритмичке групе, третиране као изоловане ритмичке честице, а рад са њима се своди на додавање и одузимање ритмичких јединица, као и метроритмичко варирање. Изнећемо овде пример деонице виолончела.

Слика 1. Јосип Славенски, *Трећи гудачки кваријет*, I став, *Allegro estatico vitale*, деоница виолончела, т. 1-28

Allegro estatico vitale (♩ = 132)
col legno

5

10

15

20

25

метроритмичко варирање

etc...

Деоница виоле је сачињена од осам основних и четири изведене ритмичке комбинације, које се нижу у слободном редоследу.

Слика 2. Ритмичке комбинације. *Трећи гудачки кваријет*, први став, деоница виоле

Osnovne:

Izvedene:

(x2)

(-2)

(-1)

(2)

(-1)

Промене које настају у току става се односе на прекиде музичког тока у тренутку смене двају формација, као и чињенице да постепено, током става, деонице најпре прве виолине и виолончела (током друге формације), а онда и друге виолине (током треће формације) бивају обликоване помоћу помених ритмичких комбинација. Односно, ритам је организован по принципу *ars combinatoria* – у овом случају базиран на слободном преметању ритмичких честица, односно комбинација. Нешто слично се уочава и у организацији тонских висина, барем онда када су у питању сегменти засновани искључиво на тонским низовима. Рад са тонским низовима се своди на њихово стално пермутовање, док је след вертикалних склопова случајан.

У трећем ставу, јавља се незнатно транспарентнија нотна слика, сачињена од мелодијске линије, то јест линијске формације, остинантног слоја и деонице виолончела у којој се ради са једном ритмичком честицом, по принципу додавања и одузимања ритмичких јединица. Тонске висине су редуковане на „...два оријентална тетраорда, од којих је доњи променљив (c-h-as-g-f-e-des-c, односно c-h-as-g-fis-es-d-c)”, (Sedak, u: Slavenski, 1984: 10), али је тонално центриран in g.

Последњи став, у целини центриран in a се састоји из остинантне плохе сачињене од аугментација и диминуција теме црногорског ора (која се једини пут у целини јавља у т.), наспрам које протичу линијске линијске формације.

Табела 2. Тонски низови у четвртном ставу Трећег гудачког квартета

Остинантни слој:	in a:	
	<ul style="list-style-type: none"> - g-a-h-c-des-es (подлога која траје током целог става, а постепено се формира од т. 1 до т. 55) - од т. 170 тон h се мења у b и тон des у d (низ: g-a-b-c-d; губи се тон es) 	
Формација:	Деоница	Низ
т. 77	VI: балкански мол in a	c-dis-e-fis-g
т. 88	Vc: -II-	c-dis-e-fis-g-a
т. 116	Vc: -II-	-II-
т. 129	Vc: балкански мол in a	a-h-c-dis-e-fis
т. 148	Vn I, VI, Vc: балкански мол in a	a-h-c-dis-e-fis-g
т. 170	Vc: in a	a-b-cis-d-es-fis-g
т. 203–204: завршни сазвук e-h		

Закључак

Према периодизацији Марије Бергамо, експресионизам се дели на три фазе: револуционарну (до Првог светског рата), конструктивистичку (1918–1925) и фазу у којој експресионизам престаје да буде јединствени стил, која почиње у периоду између два светска рата и наставља да траје и након Другог светског рата, (Cf. Бергамо, 1980: 17–22). Стваралаштво Славенског се углавном везује за прву фазу експресионизма, али на основу ове анализе, закључујемо да постоје јаке везе са међуратним конструктивистичким експресионизмом, који и одлика времена у којем настаје квартетски опус Славенског. Чињеница је да ниједно дело Јосипа Славенског не губи на квалитетима који одликују рану фазу експресионизма, те се тако успоставља специфична корелација између револуционарних и конструктивистичких тенденција експресионизма.

Сличне појаве у третману параметара тонских висина и ритма након Славенског уочљива је у стваралаштву Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen), а које се односе на употребу разних (фолклорних, модалних) лествичних конструкција, модуса са ограниченим бројем транспозиција, неретроградних ритмова и друго и, такође се свде на пермутације тонских низова, или додавање и одузимање ритмичких јединица, (опширније у: Veselinović, 1983: 273–275). С тим у вези је и један исказ Никше Глига у вези са односом композиторске слободе и конструисаних система: „...бит Месијанове глазбе може [се] уочити посве независно од сустава који остаје само унутрашњи складатељски регулатив”, (Gligo, 1987: 55). Тако и код Славенског, сваки елемент конструкције, или условно, предобликовања није кључан елемент његове поетике, којој је својствена паганска, фолклорна, праисконска чулност и експресивност. Било какве технике јесу искључиво начини артикулисања музичког тока, што композитора чини блиским тенденцијама међуратног композиторског експресионизма.

Референце

- Gligo, Nikša (1987). *Problemi nove glazbe 20. stoleća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar.
- Sedak, Eva (1984). *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzički informativni centar.
- Sedak, Eva (1984). Treći gudački kvartet. U: Josip Slavenski, *Treći gudački kvartet* [partitura], (7–12), Zagreb–Beograd: DSH–UKS.
- Ulehla, Ludmila (1994). *Contemporary Harmony, Romanticism through the Twelve-Tone Row*. Burlington: Advance Music.
- Veselinović, Mirjana (1983). *Stvaralačka poetika evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Summary

Three string quartets by Josip Slavenski were composed between 1923 and 1938, namely in the time when constructivism appeared in European music (by that we consider the appearance of dodecaphonic technique, in other words, the appearance of pitch serialisation, which later expanded to other musical parameters). It is well known that the string quartets (and Slavenski's opus as a whole) possess the force and strength of the early revolutionary expressionism. Having in mind the period in which they were composed, and several features of compositional techniques applied in them, these factors may point out the correspondence between string quartets and elements of constructivism. In that manner, the most interesting oeuvre is the Third String Quartet (1938) in which Slavenski builds a specific relationship with contemporary composers' poetics (organisation of pitch, rhythm, and even pre-composing), but in whole, in this quartet there isn't any loss of compositional freedom.