

Бојана Гавриловић¹
РИТУАЛ У МАКАМБИ СРЂАНА ХОФМАНА²

САЖЕТАК: У овом раду разматран је појам ритуала у делу *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни оркестар, Срђана Хофмана. Реч је о ритуалу који нема религијску конотацију и у ком слушацац не може да препозна о ком тачно ритуалу је реч. Неодређености ритуала доприноси сам вокални извођачки апарат, женски хор, који евоцира сцену жртвовања у обреду и пева несемантизован текст. Сам текст постаје средство остварења екстазе. Циљ овог семинарског рада је да се аналитичким путем покаже ритуалност у делу *Макамба*, као и начин на који је Хофман користио западноевропска хармонска средства и инструментални састав сврхе истицања ритуалног. Односно, видећемо како је композитор путем западноевропских музичких средстава описао ваневропски, ритуални музички свет, у оквирима постмодерног музичког језика.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Срђан Хофман, *Макамба*, вокално-инструментална музика, ритуал, постмодернизам, несемантизовани текст, европско као ваневропско.

Увод

Дело Срђана Хофмана (1944) *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни оркестар (1997)³ побуђује теоријску пажњу из неколико разлога. Већ сам поднаслов (или жанровско одређење?) овог дела указује на један одређен и свеприсутни моменат и феномен који је у њему третиран. Реч је о ритуалу, то јест препознавању ритуалног. У вези са тим, поставља се питање шта у Хофмановом делу наводи на доживљај *Макамбе* као ритуала? Који све елементи наводе на препознавање ритуала? Који механизми покрећу ту ритуалност и како су они исказани? Да ли је уопште важно да одредимо чији је то ритуал и где се изводи? За кога је писан и у коју сврху? Да ли је композитор имао на уму референце на неку одређену заједницу или племе? Ово су само нека од питања која проистичу из поднаслова дела и која условљавају проблематизовање његових осталих аспеката. Сам композитор не пориче да се у *Макамби* чује ритуал, али напомиње да тај ритуал не можемо са прецизношћу лоцирати и именовати: „У *Макамби* слушацац препознаје ритуал, али у исто време нема довољно података који би га обавестили о каквом се ритуалу ради. Тај ритуал је потпуно нејасан. Оно што би по мом мишљењу требало да буде недвосмислено јесте да је то заиста ритуал, али ритуал певан на неком језику који нам је непознат, посвећен неким боговима које не знамо.“⁴ Према интерпретацији коју даје Миодраг Шуваковић, дело *Макамба* успоставља се као систем различитих порука, које се могу уочити кроз наслов, поетске ставове композитора па

¹ boka.bela@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман, школске 2010/2011. године.

³ Дело је премијерно изведено на Шестој међународној трибини композитора у Београду, 17. маја 1997. године у интерпретацији хора *Collegium musicum* и камерног ансамбла: флаута, кларинет, тромбон, хорна, контрабас, клавир, удараљке.

⁴ Цитирано према: Миодраг Шуваковић, „Мимезис мимезиса – естетско као трансгресивни елемент музике“, *Нови звук* 10, 1997, 84.

и самом музичком композицијом, чиме се указује на нешто изван западноевропског музичког дела, на означавање самог звука као оног ритуалног. У том контексту, Шуваковић каже: „Макамба не представља егзотични звук ритуала, већ знање како ритуална музика звучи и семиолошку моћ музике да трансгресивно (преступнички) постави звук западне вокално-инструменталне музике као звук ритуала.“⁵ „Макамба није ритуал већ се у том делу чује звук ритуала.“⁶ Овим делом, композитор приказује „музику у музици“, односно путем (типичних) западноевропских музичких средстава конструише неевропски звук.⁷ Хофманова композиција има моћ да прикаже, симулира и призове једну далеку и прадавну музичко-извођачку праксу, оживљујући је и „легитимишући“ је у оквиру постмодерне музике. Управо, „мимезис мимезиса“ и јесте постмодернистичка концепција приказивања „начина приказивања“ у уметности и култури.⁸ Слушалац засигурно чује ритуал, препознаје механизме деловања и манифестовања ритуала, али истовремено није у потпуности сигуран о каквом је ритуалу реч. „Композитор се у овом делу позива на ритуал који је, схваћен као један древни систем, као архетипски потенцијал могућег ритуала, као могућа музичка формула једног конструисаног, апстрактног система.“⁹

Треба напоменути да позивање на ритуал које је остварено у овом делу нема религијску конотацију, односно да нема религијско значење.¹⁰ Ово је битно нагласити с обзиром на то да се уз појам ритуал готово увек везује домен религијског. Ипак, поједини аутори ритуал објашњавају чак и као било коју врсту свакодневног људског деловања и интеракције, без премиса религијског. Значење ритуала се остварује управо кроз само извођење и акцију ритуала који делује на својствене начине.¹¹ „Постали смо све више уверени да ритуал није дискретна област људског деловања и интеракције и да се не издваја од других облика људског деловања, већ да је његова улога веома важна као начин комуникације у свету, те је он у том смислу као такав увек препознатљив.“¹² По мишљењу Виктора Тарнера (Victor Turner), „граничност, маргиналност и структурална инфериорност су стања из којих често настају митови, симболи, обреди, филозофски суслови и умјетничка дела. Ти културни облици пружају људима низ шаблона, модела или парадигми, који су на једној разини, периодичне класификације збиље (или барем друштвенога искуства) и човјекова односа према друштву, природи и култури. Но они су више од пуко сазнајних класификација, јер потичу људе на деловање и мишљење.“¹³

С обзиром на то, сматрам да је битно утврдити на које начине Срђан Хофман „говори“ о ритуалу, на који га начин музички промишља и како га одређује у *Макамби*. Стога је циљ овог рада проналажење оних поступака који омогућују да западноевропска музика делује као ритуална и путем којих се у *Макамби* приказује израз неког општег, али уједно и апстрактно конципираног ритуалног света. У вези са тим, неоспорно је да позивање на ритуал претпоставља, неки, одређени начин коришћења музичких параметара у циљу реконстру-

⁵ Исто, 84.

⁶ Исто, 83.

⁷ Исто, 86.

⁸ Исто, 86.

⁹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’“, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 280.

¹⁰ Премда постоје мишљења да је немогуће разлучити религијске од свакодневних ритуала, јер ритуали често садрже и религијски и световни аспект. Више о овоме видети у: Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, second edition, New York–London, Routledge, 2006, 52.

¹¹ Ритуал се може тумачити и као свакодневна радња коју обављамо; у данашње време појам „ритуал“ је схваћен у широком смислу и нема више црту мистичног или нечег апстрактног, он је на неки начин „ушао“ у сталну употребу свакодневног живота. О овоме више видети у: Adam B. Seligman, Robert P. Weller, Michael J. Puett и Bennett Simon, *Ritual and Its Consequences*, New York, Oxford University Press, 2008.

¹² Исто.

¹³ Victor Turner, *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec, 1989, 106.

исања специфичног звука ритуала. Стога је и анализа музичког језика која следи, постављена у контекст наведених тумачења и прожимања ритуалног и уметничког и њиховог преламања у постмодернистичком музичком језику Срђана Хофмана. Из тог угла, осврнућемо се у даљем току рада на анализу свих релевантних параметара у *Макамби* и покушати да објаснимо шта је то у основи звука тог дела што звучи као ритуал, уједно га призива и тиме наводи на препознавање контекста ритуалног.

Анализа *Макамбе*

На почетку анализе *Макамбе*, требало би се осврнути на сам текст. Наиме, музички параметри и текст (који је аутор сам написао) у тесној су спрези са одређењем овог дела као ритуала. Као што је напоменуто, композитор користи несемантизовани текст. Међутим, звучност коју носи, акцентуација појединих речи, као и укупан третман текста асоцирају на неки древни и егзотични језик на којем се ритуал одвија. Тиме, текст представља низ језичких симбола који су у директној вези са ритуалношћу. Он је, заправо, у функцији целокупне драматургије дела, где се не говори о одређеном времену и одређеном народу, већ о једном општем и универзалном ритуалу који постоји „без временског одређења“. Такође, структура текста може се довести у везу са неком врстом заумног језика, који доприноси конкретности која је потребна да се систем препозна као ритуални.¹⁴ Строфа се састоји од осам стихова, који су подељени као 2 + 4 + 2, тако да се добија троделна форма, АВА.¹⁵ Поред изражене драматуршке функције коју има, чини се да је третиран на начин посредника између извођача и ритуала. Наиме, текст има врло снажан звучни потенцијал, што је резултат специфично конструисаних речи и, стога, гласовних односа у њима. У моментима драматуршког климакса (на пример, у тактовима од 70 до 78, в. пример 2) може се уочити да текст постаје средство путем којег се остварује екстаза, односно транс. У том смислу, текст се може схватити као спона између извођача, односно учесника у ритуалу и самог извођења ритуала, који представља неку врсту катарзе, потпуног ослобађања.

Аспект који је такође од круцијалног значаја за проблематизовање ритуалног у овом делу јесте употреба женског хора. Коришћење женског хора јасно је усмерено и подређено ритуалном, јер његов третман евоцира сцену жртвовања у обреду, тиме што приказује жену на начин на који је третирана у ритуалима и обредима. Женски хор као такав у овом делу представља колектив, универзално женско „тело“. Жена је овде схваћена у антрополошком смислу као предмет жртвовања у процесу одвијања ритуала. Стога је и женски „глас“ медиј кроз који се успоставља веза са трансом, са екстатичним. Међутим, иако Хофман третира хор као колектив, не третира га и као хомогену целину. У оквиру колективног „гласа“ егзистирају, сукобљавају се и интерполирају индивидуални гласови. Већ се на почетку дела (тактови, од 12 до 24, в. пример 1) може уочити начин на који композитор ради са хором. Основни хорски слој представљају алтови, који доносе први део првог стиха, „Макамба дуи макамба“. Мелодија поверена алтовима постаје фон над којим се одвија излагање сопрана, који доносе наставак првог стиха, „Сизего харат“. Након оваквог, поступног „разложеног“ излагања укључују се алтови (23. такт) који доносе први полустих („макамба дуи макамба“). Једно сложеније ритмичко-мелодијско ткање, односно сукобљавање и преплитање гласова може се уочити од 51. до 62. такта (в. пример 2). Мелодија у деоници других алтова чини неку врсту остинатног слоја, над којим се излажу мелодија првих алтова (која као да стоји у инверзно-аугментираним односу према мелодији других алтова) док је мелодија сопрана дата „акордски“, као спој секундних сазвучја. Најинтензивнију и најизраженију улогу хора можемо наћи у тренуцима драматуршког климакса. Кључни пример за то били би тактови, од 105. до 146, у којима

¹⁴ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 280.

¹⁵ Троделна форма текста условила је донекле и концепцију музичког тока. Наиме, првом делу текста (А) одговара први део композиције (од 1. до 43. такта); другом делу текста, који се састоји из четири стиха, а подељен је на делове В (од 44. до 146. такта) и С (од 147. до 230. такта), одговарају део В (од 44. до 146. такта) и С (од 147. до 230. такта) музичке форме. Поседни део текста фигурира у *codi* (од 231. до 269. такта).

се може уочити градација, постепено интензивирање мелодијског тока, које се остварује наслојавањем и усложњавањем мотивског садржаја, а завршава се акордском фактуром.

На плану инструментације примећујемо занимљив одабир инструмената. Камерни ансамбл чине флаута, кларинет ин „бе“, хорна ин „еф“, тромбон, удараљке (ксилофон, томови, бонгоси, конга, чинела), клавир и контрабас. Већ сам избор перкусионистичких инструмената представља „извор“ звука ритуала. Мелодијско-ритмички мотиви поверени удараљкама (који се излажу већ на самом почетку) и њихова понављања, указују на врсту ритуалног трансa. Примећује се да композитор бира по два представника из групе дувачких инструмената (два из групе дрвених, два из групе лимених), групи ударачких инструмената делимично се придружује клавир, али и контрабас, који су третирани на начин удараљке. Дакле, у ширем смислу може се уочити подела на дувачке и ударачке инструменте (с обзиром на третман клавира и контрабаса), што директно упућује на евоцирање атмосфере, то јест самог звука ритуала. Улога ансамбла је разнолика. Ансамбл може да наступа самостално (независно од хора, односно у моментима чисто инструменталних пасажa) или да се прожима и преплиће са наступима хора. У том смислу, карактеристичан је сам почетак композиције (тактови од 1 до 12, в. пример 1): у там-тамовима свирају мотив у секстолама, који ће се појављивати током читавог дела (чиме добија улогу одређеног симбола), док се остали инструменти накнадно укључују. На почетку, инструментални и вокални парт изложени су сукцесивно, без међусобне интеракције. У другом наступу ансамбла (тактови од 9 до 12) дрвени дувачки инструменти имају израженију улогу, док су остали инструменти третирани као јединствена целина.

У другом делу композиције (од 44. до 146. такта) примећује се интензивније присуство ансамбла. Наиме, композитор третира ансамбл на сличан начин као што третира и хор, уз прожимање и сукобљавање мелодијских линија уз диференцијацију инструменталних боја. Ипак, ово не треба схватити као потпуну еманципацију одређених инструмената, јер је и ансамбл третиран као колектив. Формирање остинатних слојева, најчешће је у деоници контрабаса или клавира. Иначе, инструменти доносе тематски материјал који је различит од материјала вокалног парта (у тактовима од 64 до 69, хор „лежи“ на завршном акорду, в. пример 2) или да доносе тематски материјал вокалног парта (тактови од 81 до 83, деоница удараљки, в. пример 2). Доминантни мотив у овом делу композиције јесте сазвук це-дес-ес, који пулсира у деоници удараљки, а који се уједно може чути и у вокалном парту (тактови од 87 до 88, али и пре, в. пример 2). Интересантно је приметити на који начин композитор групише инструменте. У том смислу, карактеристично место би било од 104. до 111. такта (в. пример 3). У деонице контрабаса, хорни и тромбона присутан је сличан мотивски материјал, а тој скупини може се прикључити и кларинет (с обзиром на сличност тематског материјала), док клавир износи различито акцентоване акорде, који представљају неку врсту ритмичког остината. У деоници удараљки примећује се комплементарно излагање бонгоса и конге.

У трећем делу (од 147. до 230. такта) главни мотивски материјал налази се у инструменталном парту и представља материјал који се појавио у гласовима у претходном делу (тактови од 105 до 110, в. пример 3). Ту се уочава раслојавање између дувачких инструмената и ударачких схваћених у ширем смислу. Прва група инструмената доноси мотивски материјал у шеснаестинама, који карактерише наступ гласова у тактовима од 105 до 110, док друга група инструмената доноси већ поменути „акорд“ це-дес-ес (упоредити: тактови од 87 до 88, деонице сопрана, в. пример 2). Као и у претходна два дела композиције и овај део започиње инструменталним уводом, а примећује се већа диференцијација вокалних и инструменталних деоница, у смислу ређег симултаног наступања, што је био случај у другом делу. Имамо утисак да је тежиште на вокалној деоници, јер инструменти наступају наизменично са гласовима (тактови од 165 до 186, в. пример 4). Симултано звучање гласова и инструмената одиграва се од 200. такта, што представља моменат врхунца композиције. Мелодија коју до-

носе гласови је смиренија, у дужим нотним вредностима, док инструменти имају покретљивију ритмичку и мотивску слику.

Поновно звучање стихова са почетка, „макамба дуи макамба“, означава почетак последњег дела (од 231. до 258. такта). Ово излагање представља последњи врхунац пред коначно смиривање музичког тока и његово замирање у *pianissimo* динамици. Инструментални слој је интензивнији од вокалног, да би се након 249. такта „саживео“ са вокалним и постепено умирио. Овај смирени мелодијски ток уводи у кратку *codu* (од 259. до 269. такта), у којој се још једном може ослушнути примамљив сигнал ритуала, „макамба дуи макамба“. Излагање се одвија над тремолом у удараљкама и контрабасу, док остали инструменти „ћуте“ (као што је случај са тромбоном) или доносе одређени мотивски материјал (флаута, кларинет, клавири и хорна).

Поред наведених параметара музичког језика, стоје хармонија, динамика и темпо, који такође доприносе креирању ритуалне звучности. Динамика и темпо имају веома битну улогу; различити акценти, нагле динамичке промене или коришћење целокупног динамичког спектра (од *forte fortissimo* до *piano pianissimo*) у складу су са драматуршким врхунцима, док су промене темпа приметне у моментима интензивирања музичког тока и у прелазима између појединих одсека. Наглашеном улогом ритма се потврђује заумност или архаичност текста.

У погледу хармоније, примећују се ослањање на модалност, затим секундна сазвучја, квартни скокови, као и примесе пентатонике. Може се приметити да је вертикала последица композиторовог линеарног мишљења. Управо ова типична западноевропска хармонска средства (која припадају хармонском језику паганског експресионизма) и јесу она средства помоћу које Хофман постиже ефекат неевропског, ритуалног звука. С обзиром на то могло би се поставити питање да ли се могу повући извесне паралеле са „прототипом“ ритуалног звука, балетом *Посвећења пролећа* (*Le Sacre du printemps*, 1913) Игора Стравинског. У смислу обраћања модалном звуку могу се повући извесне сличности, с тим што треба имати на уму да је начин компоновања двојице композитора веома различит. Док Стравински на одређени начин симулира звук ипак једног конкретног ритуала, користећи сазвучја превасходно у дијапазону пентатонске и модалне лествице, Хофман успоставља својеврсну музичку „дефиницију“ ритуала као музичког феномена, значењски сродним средствима. Може се, дакле, рећи да је *Макамба* дело које се дистанцира од конкретно ритуалног. *Макамба* је заправо, музика о музици ритуала.

Закључак

Хофманово дело *Макамба* реализовано је традиционалним (западноевропским) музичко-изражајним средствима, којима је приказан један ваневропски звучни свет. Приликом конципирања дела, композитор се ослањао на специфичне симболичке потенцијале које је уткао у различите компоненте музичког тока, пре свега у ритам и мотивску структуру. Осим тога, начин на који композитор третира вокални парт (женски хор) и инструментални парт ишчитава се као реконструисање и стварање ритуалног чина у оквирима једног постмодерног музичког језика. Дакле, ритуал је у овом делу дат као жива, актуелна пракса, музичка пракса, а не као историјски артефакт. Оно што је композитор остварио овим делом улази у домен тумачења које се односи на прелазак из сфере естетског и уметничког у сферу панесететског. У односу према ритуалу, композитор се поставља критички, активно, покушавајући да „уђе“ у дијалог са одређеним компонентама ритуала и да их оживотвори. У ритуалу који носи назив *Макамба* нема поделе на извођаче и слушаоце; постоји тенденција да се сви који присуствују извођењу „обухвате“ ритуалом, односно да постану активни учесници тог мистериозног процеса. Испитујући границе слушаочевог знања, продирући у најдубље слојеве људске психе и играјући се различитим симболима и архетипима, Срђан Хофман конструише свет ритуала, свет једне неодређене, па и непознате древне праксе која побуђује чулност

и емоционалност. Ритуал који се одвија пред слушаоцима није познат и не мора бити познат, јер је он део свих нас, онолико колико смо ми део њега.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'“, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Руже, Жилбер, *Музика и транс – Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Нови Сад, Издавачка књижарица Зорана Стојановића, 1944.
- Seligman, Adam B., Robert P. Weller, Michael J. Puett and Bennett Simon, *Ritual and Its Consequences*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, second edition, New York–London, Routledge, 2006.
- Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec, 1989.
- Шуваковић, Миодраг, „Мимезис мимезиса – естетско као трансгресивни елемент музике“, *Нови звук* 10, 1997, 83–91.

Bojana Gavrilović

RITUAL IN SRĐAN HOFMAN'S MAKAMBA

SUMMARY: This paper examines the idea of ritual (rite) in piece *Makamba*, ritual for women choir and chamber orchestra by Srđan Hofman. It is the ritual that doesn't have religious connotation and where listener can't recognize exactly which type of ritual is used. The vagueness of ritual is supported by women choir itself, that evokes scene of sacrificing in ceremony and sings non-semantic text. Text itself becomes medium for realization of ecstasy. Main goal of this text is to show rituality in *Makamba* by using analytical approach, and to point out the way Hofman used western-european harmonic medium and instrumental ensemble for emphasizing the ritual. In other words, we will see how composer described non-european, world of ritual musical, within the postmodern musical language, by using western-european musical mediums.

KEYWORDS: Srđan Hofman, *Makamba*, music for choir and orchestra, ritual, postmodernism, non-semantic text, european as non-european.

ПРИЛОГ

Пример 1. Срђан Хофман, *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни ансамбл, почетак првог дела, т. 1–24, ♩ = 80.

makamba

ritual

za ženski hor i kamerni ansambl

Srđan Hofman
Beograd 1997.

♩ = 80

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Flauto

Cl. basset
in Si b

Corno in Fa

Trombone

Tim-Tam

Rhythm

Piano/forte

Contrabasso

♩ = 76

S1

S2

A1

A2

Fl

ClB

Cm

Tuba

Bass

Pfo

Cb

Ma kam - hu

da - i ma-kam - hu

Ma kam - hu

da

Handwritten musical score for the piece "Ritual in Makambi" by Srđan Hofman. The score is written for a large ensemble, including vocalists (S1, S2, A1, A2), woodwinds (Fl, ClA), brass (Cm, Trbn), strings (Viol, Vla, Cb), and percussion (Bat). The tempo is marked $\text{♩} = 80$. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal parts and the beginning of the instrumental parts. The second system shows the continuation of the instrumental parts, with the woodwinds and brass playing more active roles. The third system shows the continuation of the instrumental parts, with the woodwinds and brass playing more active roles. The score is written in a clear, professional style, with a focus on the melodic and harmonic development of the piece.

10

Score for measures 10-12 of 'The Fire of Love'. The score includes parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Cello (Cello), Double Bass (Bass), and Piano (P). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features vocal entries for S1 and S2 in measure 10, followed by A1 and A2 in measure 11. The instrumental parts include a complex flute and clarinet passage in measure 10, and a cello and double bass line in measure 11. The piano part features a 'Pia sosp. c.h. morbida' section in measure 11. The lyrics 'Ma - kam - ha' are written under the vocal lines in measure 11.

S1

S2

A1

A2

Fl

Cl

Cello

Bass

Pia

Ma - kam - ha

Ma - kam - ha

Pia sosp. c.h. morbida

pp

f

Fl

Clb

Cm

Tuba

Bass

Pfor

Cb

S1

S2

A1

A2

du - i ma-kum - ba

du - - - - - i

This musical score is for a symphony orchestra, spanning three measures. The instruments and parts are arranged as follows:

- Vocalists:** S1 and S2 (Soprano 1 and 2) have a melodic line in the third measure, marked *f* (forte) and *Si* (Si). A1 and A2 (Alto 1 and 2) are silent.
- Woodwinds:** Flute (Fl) and Clarinet Bb (Cl.B) play a complex, rapid melodic line in the first measure, marked *ff* (fortissimo). They are silent in the subsequent measures.
- Brass:** Cornet (Cm) and Trombone (Tbn) play a rhythmic, eighth-note pattern in the third measure, marked *ff*.
- Drums:** Bass Drum (Bati) plays a "Tom-Tom" pattern in the first and third measures, marked *ff*.
- Percussion:** Pipedream (Pfe) plays a rhythmic pattern in the third measure, marked *ff*.
- Other:** Cb (Cello/Bass) plays a rhythmic pattern in the first and third measures, marked *ff*.

The score is written on a grand staff with multiple systems. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The page number 8 is centered at the bottom.

20

S1

S2

A1

A2

ne - go ha - rat

Si - -

ne - go ha - rat si - -

Fl

Clb

Ctr

Trbn

Ban

Pfe

Ob

323

Score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written for the following parts: S1, S2, A1, A2, Fl, Clb, Crn, Trbn, Bari, Pfr, and Cb.

The vocal parts (S1, S2, A1, A2) have lyrics in Latin: "re - go ha - - - - - ra", "go ha - - - - - ra", "Ma kam-tu-da-i mekam - ha", and "Ma-kam-tu da - - - - - i".

The instrumental parts include Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Clb), Cor Anglais (Crn), Trombone (Trbn), Baritone (Bari), Piano (Pfr), and Cello (Cb). The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

Пример 2. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из другог дела, т. 50–88, $\text{♩} = 136$.

S 1
 S 2
 A 1
 A 2
 Fl
 Cl
 Cra
 Trbn
 Bari
 Pfte
 Cb

O - has - ken amz-di gru-ha-tan

54

S 1 *f* Glo - ri - a - tis su - bak *f* Glo - ri - a - tis su - bak

S 2 *f* Glo - ri - a - tis su - bak *f* Glo - ri - a - tis su - bak

A 1 *mf* O - - - - -

A 2 *mf* su - bak O - lus - kes - zis - di - glo - ri - a

Fl *p* *pp*

Cl *p* *pp*

Oboe

Trombone

Bassoon

Piano *p* *mf*

Cello/Double Bass *mf*

f *mf*

S 1 gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak O - - - O - - - O - - -

S 2 gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak O - - - O - - - O - - -

A 1 lon aza - di gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak

A 2 tar su - bak gro - ha - tar su - bak gro - ha - tar su - bak su - bak gro - ha - tar

Fl

Cl

Ob

Tbn

Bar

Pfe

Cb

f *mf* *ff* *f*

(Bb)

S1 *cresc. ---*
 S2 *cresc. ---*
 A1 *gro - ha - tar su - bak gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak*
 A2 *su - bak gro - ha - tar gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak - su - bak su -*
 Fl *p*
 Cl *p*
 Cra
 Tuba *pp*
 Bari
 Pfr *mf p mf f*
 Cb *mf*

The image displays a page from a musical score for Beethoven's 'Gloria'. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the top and instrumental parts below. The vocal parts are labeled S 1, S 2, A 1, and A 2. The instrumental parts include Fl (Flute), Cl (Clarinet), Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, Cello, and Double Bass. The lyrics are in German, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *p*). The page is numbered 154 in the bottom left corner.

65

cresc. ---

S1

S2

A1

A2

Fl

Cl

Cra

Trbn

Bass

Pffe

Cb

f *ff* *sf* *ff* *sf* *ff*

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (S1, S2, A1, A2) are at the top, followed by woodwinds (Fl, Cl, Ob), brass (Tbn, Bar), piano (Pfl), and cello (Cb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *f*, *sf*, and *sfz*. The tempo is marked *Allegro*. The key signature has one flat (B-flat). The score is for a full orchestra and vocal ensemble.

This musical score is arranged in a system of 12 staves. The top four staves are vocal parts: S1, S2, A1, and A2. The next four staves are woodwinds: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Cra (Cornet), and Tuba. The bottom four staves are percussion and strings: Bongos and Conga (grouped), Pdr (Percussion), and Cb (Cello/Double Bass). The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The percussion parts include specific notation for Bongos, Conga, Pdr, and Cb.

75

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top section includes four vocal staves labeled S1, S2, A1, and A2. Below these are staves for woodwinds (Flute and Clarinet), brass (Cra and Tuba), strings (Viol and Pfla), and percussion (Cb). The score is characterized by a high density of notes, many of which are tied across measures, and a complex use of accidentals, including many flats and naturals. A circled number '75' is positioned above the first vocal staff. The bottom of the page features a small, stylized graphic element.

S1
 huc - ken zant-di gro-ha - tur su - bak
 S2
 huc - ken zant-di gro-ha - tur su - bak
 A1
 huc - ken zant-di gro-ha - tur su - bak
 A2
 huc - ken zant-di gro-ha - tur su - bak
 Fl
 Cl
 Cra
 Trbn
 Strn
 Pfor
 Cb

This musical score page, numbered 26, features ten staves for various instruments and voices. The top four staves are for vocal parts: S 1, S 2, A 1, and A 2, all in treble clef. Below them are the Flute (Fl) and Clarinet (Cl) staves, followed by Oboe (Ob) and Trombone (Tbn). The next two staves are for the Baritone (Bar) and Piano (Pfe), with the Piano part split into two systems. The bottom staff is for the Contrabass (Cb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A specific instruction 'Xylofono' is written above the Baritone staff. The page concludes with a centered page number '26'.

85

Score for measures 85-87, featuring vocal and instrumental parts. The score is written for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Oboe (Ob), Trumpet (Tbn), Bassoon (Bsn), Piano (P), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *ff*. The vocal parts (S1, S2, A1, A2) have lyrics in Latin: "O - ba -". The instrumental parts include a piano accompaniment (P) and a cello part (Cb). The score is divided into three measures, with measure 85 starting at the top and measure 87 ending at the bottom.

Vocal Parts:

- S1:** *f* O - ro - ha - tar su - bak *f* O - ro - ha - tar su - bak
- S2:** *f* O - ro - ha - tar su - bak *f* O - ro - ha - tar su - bak
- A1:** *mf* O - - - - - ha - - - -
- A2:** ken - zuz - di gro - ha - tan su - bak *mf* O - ha - -

Instrumental Parts:

- Fl:** *p*
- Cl:** *p*
- Ob:**
- Tbn:**
- Bsn:** *mf*
- P:**
- Cb:**

Пример 3. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из другог дела, т. 104–112, $\text{♩} = 136$.

The musical score is arranged in a system of staves. The top four staves are for strings (S1, S2, A1, A2), each marked with a forte (*f*) dynamic. The next three staves are for woodwinds: Flute (Fl), Clarinet (Cl), and Cor Anglais (Cra). The percussion section includes a pair of Tom-toms (Toms), a Bongos part, a Conga part, a pair of Pjls (Pjls), and a Cb (Cello Bass) part. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. A circled measure number '106' is visible at the top. The bottom of the page shows a page number '-37-'.

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (S1, S2, A1, A2) are at the top, followed by woodwinds (Fl, Cl, Ob), brass (Tbn), Baritone (Bar), Piano/Accordion (P/A), and Cello (Cb) at the bottom. The notation is dense, with frequent beaming of notes, suggesting a fast or complex rhythmic pattern. There are several rests throughout the piece, particularly in the vocal and woodwind parts. The key signature appears to have one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but likely 4/4 or 2/4 based on the phrasing.

The musical score is for the piece 'Hosanna' by Franz Schubert. It is arranged for vocal soloists (S1, S2, A1, A2), a choir (F1, C1), and an orchestra (Cm, Trbn, Bsn, Pffe, Cb). The score is written in 2/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in German: 'hau - ken zeh - di gro - ße - tar' and 'sa - bak'. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The vocal parts have lyrics written below them, and the instrumental parts are for various instruments including Flute (Fl), Clarinet (Cl), Corn (Cm), Trumpet (Trbn), Bassoon (Bsn), Piano (Pffe), and Cello (Cb). The score is divided into three measures, with the first measure starting with a key signature change from B-flat to A-flat.

Пример 4. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из трећег дела, т. 164–187, ♩ = 72.

The musical score is arranged in systems. The first system includes vocal parts S1, S2, A1, and A2. S1 and S2 have lyrics 'Men - zel'. A1 and A2 have lyrics 'di - nit'. The second system includes Fl, Cl, Ob, and Tbn. The third system includes Bsn. The fourth system includes Pft. The score is in 2/4 time, indicated by the tempo marking ♩ = 72. Dynamics include pp (pianissimo) and p (piano). A circled measure number '165' is present above the first vocal staff.

pp Men - - - zat di - zak Men - -
 zat Men - zat *p* Men - zat di - zak Men - zat *p* Men - zat
 zat *p* Men - zat di - zak ha - de - ku ha - de - ku shir - zu - ko ha - de -
 di - zak shir - zu - ko shir - zu - ko ha - de - ku

Fl
 Cl
 Ob
 Tbn
 Trpt
 Pfor
 Cb

S 1
 S 2
 A 1
 A 2
 Fl
 Cl
 Oboe
 Tromp
 Horn
 Bassoon
 Violin
 Viola
 Cello
 Double Bass

This musical score page contains measures 175, 176, and 177. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) have lyrics in Cyrillic: "Мен - - - - - рад ді - рад" (Measure 175) and "ба - де - ба" (Measure 176). The instrumental parts include Flute (Fl), Clarinet (Cl), Oboe (Ore), Trombone (Tuba), Bassoon (Bass), Piano (Pfe), and Cello (Cb). The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat.

poco a poco accelerando -----

sf *cresc.*

S 1 a - - - ki - bo ha - de - ku Men - rat

S 2 a - - - ki - bo ha - de - ku Men - rat

A 1 ki - bo ha - de - ku Men - rat shir - zu - lo a -

A 2 ki - bo ha - de - ku Men - rat shir - zu - lo a -

f

poco a poco accelerando -----

Fl

Cl

Cor

Trbn

Bsn

poco a poco accelerando -----

Pfte

Cb

----- Presto

S1 *sf* *sf*

S2 *sf*

A1 *sf*

A2 *sf*

Fl *pp*

Cl *pp*

Cr

Tbn

Bsn

----- Presto

Pfte

Cb

Score for *Ritual in Makambi* by Srđan Hofman, page 63. The score includes staves for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Flute, Clarinet, Oboe, Trombone, Bass, Piano, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 120. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sf*.

185

The musical score is arranged in systems. The first system contains vocal parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), A1 (Alto 1), and A2 (Alto 2). S2 and A1 have lyrics 'M' and '(M)' respectively. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. The second system features woodwinds: Fl (Flute) and Cl (Clarinet). The third system features brass: Cra (Cornet) and Trbn (Trumpet). The fourth system features strings: Viol (Violin) and Vla (Viola). The fifth system features percussion: Pfc (Percussion). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. A tempo marking of $\text{♩} = 72$ is present at the beginning of each system. The key signature has one flat (B-flat).