

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Бојан У. Пешић

**Дувачки квинтет у опусу српских композитора
– улога обое у свитама Петра Коњовића,
Дејана Деспића и Зорана Христића**

докторски уметнички пројекат

Ментор: др ум. Горан
Маринковић, редовни
професор

Београд, 2022. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Chamber Music Department

Bojan U. Pešić

**Wind quintet in the opus of Serbian composers –
oboa's part in suites by Petar Konjović, Dejan
Despić and Zoran Hristić**

Doctoral Art Project

Menthor: PhD Goran
Marinković, full professor at
Chamber Music Department

Belgrade, year 2022.

Апстракт

Циљ писаног дела докторског уметничког пројекта под насловом „Дувачки квинтет у опусу српских композитора – улога обое у свитама Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића“ јесте да представи видове музичке интерпретације дувачких квинтета српских композитора Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића, и то са намером да се прикаже улога обое у делима поменутих српских композитора. Насловљене композиције уједно представљају и програм извођачког дела.

У оквиру писаног рада истражиће се специфичности интерпретације одабраних композиција, третман обое и њен утицај на целокупан звук ансамбла. Програм докторског уметничког пројекта биће сагледан у знатно ширем контексту који подразумева историјски развој дувачког квинтета у европској и српској музици, стилски контекст стваралаштва поменутих композитора, као и историјски и музичко-формални приказ анализираних композиција. Аналитичком и интерпретативном анализом указаће се на њихову међусобну повезаност кроз уочавање историјских, стилских и композиционих сличности и разлика. У том смислу, елементи попут оркестрације, инструментације, динамике, опсега и боје представљаће основу интерпретативне анализе. С тим у вези, одређени елементи попут компонената оркестрације, инструментације, динамике, опсега и боје представљају основу интерпретативне анализе. У том смислу, писани део рада пружа теоријски допринос извођачкој пракси извођења српске музике ради јаснијег увида у функционисање ансамбла које такође може бити коришћено у педагошке сврхе. У концертном делу докторског уметничког пројекта биће примењени резултати истраживања писаног рада.

Кључне речи: дувачки квинтет, обоа, Петар Коњовић, Дејан Деспић, Зоран Христић, свита, српска камерна музика, интерпретација, анализа.

Abstract

The aim of thesis „Wind quintet in the opus of Serbian composers – oboa’s part in suites by Petar Konjović, Dejan Despić and Zoran Hristić“ as an intergral part of the Doctoral Artistic Project is to exhibit ways of music interpretation of wind quintets written by Serbian composers Petar Konjović, Dejan Despić and Zoran Hristić, by presenting the role of the oboe in the works of the mentioned authors. The titled compositions are forming the recital program of the author’s Doctoral Artistic Project.

The thesis will examine the interpretational specifics of the chosen works, treatment of the oboa part and its influence on the overall sound of the ensemble. The scope of the analysis is to research and analyse the different aspects of historical context in development of wind quintet in european and serbian music and composers musical style, as well as to give historical, musical and formal analysis of these compositions. With the analytical approach and interpretational research the author is aiming to establish the relation between the mentioned works by exposing their historical, stylistic and compositional similarities and differences. Therefore, the specific elements like orchestration, instrumentation, dynamic, range and use of color represent the basis of the interpretational analysis. In this regard, this thesis provides a theoretical contribution to the interpretative practice of performing Serbian music in order to have a clearer insight into the functioning of the ensemble which can be also useful in pedagogical purposes. The performance of the practical part of the Doctoral Artistic Project is based on the practical interpretational musical techniques and creative approach to the musical text where the results of this thesis are used as a starting point and inspiration for the interpretation.

Keywords: wind quintet, Petar Konjović, Dejan Despić, Zoran Hristić, suite, serbian chamber music, interpretation, analysis.

Садржај

1.

Увод.....	1
-----------	---

2. Развој дувачког квинтета.....4

2.1. Настанак дувачког квинтета.....	4
--------------------------------------	---

2.2. Дувачки квинтет у српској камерној музици.....	6
---	---

3. Дувачки квинтет Петра Коњовића.....9

3.1. Композиторски стил Петра Коњовића.....	9
---	---

3.2. Сан летње ноћи (1940).....	14
---------------------------------	----

4. Дувачки квинтет Дејана Деспића.....36

4.1. Композиторски стил Дејан Деспића.....	36
--	----

4.2. Дувачки квинтет <i>A cinque</i> , оп. 115 (1994).....	39
--	----

5. Дувачки квинтет Зорана Христића.....52

5.1. Композиторски стил Зорана Христић.....	52
---	----

5.2. 15 рукохвата по Стевану (2009).....	55
--	----

6.

Закључак.....	80
---------------	----

7. Литература.....	83
8. Биографија уметника.....	

1. Увод

Дугогодишње искуство рада и бројних јавних наступа са Дувачким квинтетом Београдске филхармоније сузило је избор за докторски уметнички пројекат на остварења посвећена управо овом камерном саставу – класичном дувачком квинтету. Одабир композиција за завршни пројекат извршен је на неколико различитих нивоа, при чему је важан критеријум био заједнички формални образац, у овом случају форма свите. Хронолошки гледано, српска музичка баштина обухвата низ дела за дувачки квинтет насталих пре Коњовићеве свите за позоришни комад. Значаја дела су: Дувачки квинтет Љубице Марић (1909–2003)¹ који датира из њених студентских дана (1931) и написан је у форми четвороставачног сонатног циклуса као и студентско остварење (1941) Илије Маринковића у форми троставачног сонатног циклуса за исти састав. Рани радови јесу и Прелудијум и пасакаља Мирјане Живковић (1935–2020) за дувачки квинтет. На другој страни стоји значајан број једноставачних композиција за дувачки квинтет новијег датума, квинтети Милана Михајловића (1945), Милане Стојадиновић-Милић (1962), Ивана Бркљачића (1977) и других аутора млађе генерације.

Значајнији замах у стварању инструменталне музике код нас започиње са генерацијом српских модерниста, у периоду између два светска рата. Изразити представник ове генерације композитора јесте Петар Коњовић (1883–1970), чији инструментални опус обухвата читав низ првенаца различитог жанра. Пређени пут на пољу оперског жанра има своју рефлексију на дувачки квинтет из 1940. године.

Квинтет носи назив Сан летње ноћи, а настао је као музика за истоимени комад Вилијама Шекспира (William Shakespeare). Поред Коњовићеве музике за Сан летње ноћи, форму свите има композиција *A cinque* („Упеторо“, 1994) Дејана Деспића (1930), изведена премијерно на Бемусу 1996. године. Дело новијег датума јесте и свита – *15 рукохвата по Стевану* (2009) Зорана Христића (1938–2019), настала као поруџбина за музичку манифестацију Мокрањчеви дани 2009. године.²

¹ У оквиру овог рада ћемо назначити године рођења/смрти српских композитора и музичара, док ћемо за иностране композиторе (али и друге личности) истаћи само име у оригиналу

² Композицију је премијерно извео Дувачки квинтет Београдске филхармоније.

Иницијални мотив за настанак ове студије управо је недостатак теоријске литературе посвећене дувачком квинтету, са пионирским доприносима у новије време³, односно извор информација неопходан интерпретаторима ради бољег разумевања дела, самим тим и пружања ширег дијапазона могућности његовог извођења. С тим у вези, циљ рада представља теоријски допринос интерпретативној пракси извођења српске музике Коњовића, Христића и Деспића ради пружања јаснијег увида у функционисање ансамбла при тумачењу поменутих композиција.

Централни део рада се састоји из два дела: први обухвата теоријска разматрања и историјска полазишта на основу којих је проистекла тема рада, док други подразумева аналитичка разматрања насловљених дела на основу предложене методологије. Теоријски део биће посвећен историјском контексту настанка дела и његовој стилској профилизацији, који се сматрају неопходним полазиштима. Сваком аналитичком поступку претходи ужа и детаљнија поставка контекста у оквиру потпоглавља, односно стила сваког од композитора. С обзиром на то да су одабрана дела за дувачки квинтет организована као цикличне форме, прво ће укратко бити представљене најзначајније чињенице везане за развој дувачког квинтета и форме свите, као и кратак преглед развојних путева српске камерне музике XX века, како бисмо лакше позиционирали композиције које ће бити анализирани.

У другом делу рада биће представљена анализа партитуре наведених дела, те ће потпоглавља бити насловљена према називима композиција. Наиме, сложеност и обим теме захтева више нивоа анализе, те ће база ове студије биће заснована на музичко-формалној анализи наведених камерних дела Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића. Тиме би биле обухваћене све особености макро и микро организације композиција, чији се значај огледа у представљању избора примењених композиционих средстава и стилских карактеристика дела. Други корак подразумева примену интерпретативне анализе дела, а он подразумева детаљну анализу свих специфичности физиономије обоистичке деонице која ће бити сагледана изоловано. Резултати првог и другог аналитичког корака биће представљени паралелно, при чему ће музичко-формална анализа бити орјентир за тумачење интерпретативног нивоа. С

³ Горан Маринковић, Профилација звука и интерпретативна улога фагота у камерним делима српских композитора 20. и 21. века – докторски уметнички пројекат одбрањен на Факултету музичке уметности под менторством мр Зорице Ћетковић, затим низ музиколошких написа посвећених дувачком квинтету Љубице Марић, као и текст Иване Вуксановић: „Милана Стојадиновић-Милић: Каледоскоп, шест комада за дувачки квинтет“, видети Ивана Вуксановић, „Милана Стојадиновић-Милић: Каледоскоп, шест комада за дувачки квинтет“, *Нови звук* (20), Београд, 2002, 91–95.

тим у вези, биће разматрана динамичка, артикулациона и агогичка средства у спрези са употребом средстава хармонског језика. Истовремено, свака инструментална линија у камерном саставу такође мора бити посматрана, у оној мери у којој је то значајно за схватање и доживљај мањих и већих делова форме, као и на процес стварања жељеног звука ансамбла. У том смислу, одређена пажња биће посвећена и тембровским карактеристикама дувачких инструмената у квинтету. Према томе, аналитичком делу рада одговараће индуктивни метод анализе који омогућава доношење закључка након сагледавања ситнијих делова музичког тока сваке композиције и њених ставова понаособ, док ће компаративни метод послужити као надоградња методологије након свих резултата анализе. Представљање резултата оба аналитичка корака неизоставно ће пратити дескриптивна метода, а целокупан уметнички пројекат биће допуњен нотним примерима) партитура о којима је реч, што ће скупа бити представљено у поглављима разврстаним према ставовима композиција.

2. Развој дувачког квинтета

2.1. Настанак дувачког квинтета

Посматрано из термилошког аспекта, дувачки квинтет се истовремено односи и на дувачки ансамбл од пет инструмената (флаута, обоа, кларинет, фагот, хорна), али и на камерну композицију писану за овај ансамбл.⁴ Музичка литература посвећена дувачким ансамблима знатно је сиромашнија у обиму од оне посвећене гудачким саставима.

Историјат дувачких ансамбала може се пратити од почетка XVIII века. Током класицизма, шест инструмената – две обое, две хорне и два фагота – представљало је типичан дувачки секстет, да би потом био проширен у октет, са додата два кларинета, или су пак кларинети додавани уместо обоа. По потреби, уврштаване су (као замена или додатак) флауте, хорне, бас-кларинети и други дувачки инструменти, те су изводили такозване „лаке жанрове“ попут дивертимента, серенада и слично, који су 'позадински' пратили друштвене догађаје или разговоре европске (енглеске, француске, бечке) аристократије, али су такође свирали и на приватним и јавним концертима, када је овај ансамбл имао улогу пратње солисте.⁵ Овај вид састава повезиван је са такозваним *Harmoniemusik* ансамблима који су у то време били заступљени широм Европе.⁶ Репертоар који су изводили био је претежно заснован на транскрипцијама познатих опера и балета, а музика писана за ове ансамбле носила је ознаку *paritita*.⁷

Композитор који је међу првима писао за стандардизован дувачки квинтет, а који се састоји из пет соло инструмената – флауте, обое, кларинета, фагота и хорне – и који је репертоар писан за дувачки ансамбл учинио богатијим, попут репертоара за гудачки квинтет, био је композитор Ђузепе Камбини (Giuseppe Maria Gioacchino Cambini). Препознавши потенцијал дувачког квинтета, Камбини је сваки инструмент виртуозно третирао, престао да удваја деонице сродних инструмената, те на тај начин истакао

⁴ Redakcija, „Duhački kvintet“, *Muzička enciklopedija I*, u: Krešimir Kovačević (ured.), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 481.

⁵ Roger Hellyer, „Harmoniemusik“, *Grove music online*, приступљено 9. 8. 2020. у 16:05.

⁶ У ужем смислу термин је примењиван од друге половине XVIII века до 1830. када се првобитно везивао за аристократске дувачке ансамбле у Европи и музика која је за њих писана, а потом се односио и на уличне „банде“ и мале војне оркестре. У ширем смислу, термин означава музику за дувачке инструменте. Постоји у више варијанти, али се увек односи на музику у којој доминира дувачки ансамбл. Опширније на: Hellyer Roger, „Harmoniemusik“, нав. дело.

⁷ Једно од познатих дела које је транскрибовано је арија 'Non più andrai' из Моцартове опере *Фигарова женидба*. Упор. Mark A. Radice, *Chamber Music: An Essential History*, USA, University of Michigan Press, 2012, 83.

праве могућности „оркестрације“ дувачког квинтета.⁸ Током XIX века, Антон Рајха (Anton Reicha) и Франц Данци (Franz Danzi) су конституисали дувачки квинтет као стандардни ансамбл, сада са усавершеним механизмима инструмената, побољшаном интонацијом и могућностима, што је резултирало појачаним извођачким захтевима за инструменталисте у ансамблу у ком је сваки инструмент имао подједнаки значај и виртуозну улогу.⁹

На преласку из класицизма у романтизам, дувачки квинтет добија значајнију позицију у композиторским опусима¹⁰, да би потом, у другој половини XIX века ослабило интересовање за овај жанр. Током XX века, за овај састав писали су познати композитори из различитих земаља: Паул Хиндемит (Paul Hindemith), Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg), Ђерђ Лигети (György Sándor Ligeti), Даријус Мијо (Darius Milhaud), Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) и многи други. Са порастом броја аматера и интересената за извођаштво у овој сфери, развијала се и педагошка литература за дувачке инструменте, дувачки квинтет, али и бројне и разноврсне, нетипичне ансамбле који су укључивали било лимене било дрвене дувачке инструменте.¹¹

Уочавамо да је обоа од самих почетака популаризације дувачких ансамбала имала значајну позицију, будући да је била обавезан члан и секстета и октета током XVIII века, али и касније, у оквиру „класичног“ састава дувачког квинтета какав постоји и данас. Иако је обоа у техничком смислу мање виртуозна од флауте и кларинета, покретљива је у лествичном, скоковитом и акордском низању тонова. Укупан звук дувачког квинтета обоа такође може да обогати својом прецизном и изразитом артикулацијом, мелодијским украсима који долазе до изражаја.¹² Експресиван и јасан сопрански звук чине обоу истакнутим мелодијским инструментом, стога јој се често поверавају широке, мирне, пасторалне теме, док њен звук такође одговара и источњачком колориту, те украшена мелодијска кретања могу веома лако да дочарају атмосферу оријента. Обоа је често носилац истакнутих тема, нарочито у делима или

⁸ Исто, 83–84.

⁹ Исто, 86.

¹⁰ Редакција, „Duhački kvintet“, нав. дело, 48.

¹¹ Wolfgang Suppan, „Wind quintet“, *Grove music online*, приступљено 9. 8. 2020. у 16:05.

¹² Упор. Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1993, 203.

ставовима лаганог темпа, али се може наћи и у улози пратећих деоница међу осталим дувачким инструментима.¹³

2.2 Дувачки квинтет у српској камерној музици

Развој дувачког квинтета у Србији може се пратити од међуратног периода, тачније од тридесетих година XX века¹⁴. Листу остварења српских комозитора писана за дувачки квинтет можемо јасније сагледати из следеће табеле у којој се налазе и предложена дела Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића.

Прилог бр. 1: Табела композиција за дувачки квинтет српских композитора¹⁵

¹³ Исто, 205

¹⁴ Почети камерног музицирања у Србији везују се за осамдесете године XIX века, када се формира укупан, активан уметнички музички живот у Београду, а потом и Србији. Корени ове области музицирања код нас се најпре везују за делатност гудачких квартета, као и хорских састава, да би се у XX веку, након формирања и прве музичке школе у Србији постепено проширивала како музичка литература писана за различите камерне саставе, тако и повећао број извођачких камерних ансамбала. Оснивањем Музичке академије (потом Факултета музичке уметности) у Београду, камерно музицирање и компоновање за камерне саставе постаје део српске уметничке музичке традиције. Опширније у: Соња Маринковић, „Развој камерне музике до 1950.“ и Тијана Поповић-Млађеновић и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 459–493.

¹⁵ Табела је израђена према подацима из књиге *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, те напомињемо да се у њој не налази укупан број српских дела написаних за дувачки квинтет, већ она која су аутори ове књиге (посебно у поглављима о камерној музици) навели, како би се стекао општи утисак о композиторском стваралаштву за дувачки квинтет у Србији и истакла значајнија дела на овом пољу. Подебљани називи и аутори дела у табели представљају композиције које ће бити детаљно анализирани у раду. Дела која не садрже информацију о години настанка постављена су у табели по редоследу који је дат у наведеној литератури.

Година	Композитор	Наслов дела
1930.	Јосим Славенски	<i>Дувачки квинтет</i>
1931.	Љубица Марић	<i>Дувачки квинтет</i>
1933.	Драгутин Чолић	<i>Дувачки квинтет</i>
1936.	Милан Ристић	<i>Дувачки квинтет</i>
1940.	Петар Коњовић	<i>Концертна свита</i>
1940.	Петар Коњовић	<i>Сан летње ноћи</i>
1941.	Илија Маринковић	<i>Дувачки квинтет</i>
1962.	Мирјана Живковић	<i>Два става за дувачки квинтет</i>
	Мирјана Живковић	<i>Прелудијум и пасакаља за дувачки квинтет</i>
1969.	Златан Вауда	<i>Пастели I</i>
1971.	Душан Радић	<i>Багателе, за дувачки квинтет</i>
1971.	Енрико Јосиф	<i>Записи</i>
1972.	Енрико Јосиф	<i>Frescobaldiana</i>
1972.	Милан Ристић	<i>Пет карактера за дувачки квинтет</i>
	Енрико Јосиф	<i>Дивертименто, за дувачки квинтет</i>
1981.	Боривоје Симић	<i>Свита за дувачки квинтет</i>

1981.	Берислав Поповић	<i>Игра сенке за дувачки квинтет</i>
	Јосип Калчић	<i>Каденце 5+1 за дувачки квинтет са удараљкама снимљеним на траци</i>
1983.	Александар Обрадовић	<i>Дивертименто, за дувачки квинтет</i>
1983.	Срђан Хофман	<i>Рефрен за дувачки квинтет</i>
1983.	Милан Михајловић	<i>Noturni за гудачки квартет и дувачки квинтет</i>
1984.	Златан Вауда	<i>Пастели II</i>
1993.	Александра Вребалов	<i>Larry is not with us anymore</i>
1994.	Дејан Деспић	<i>A cinque, за дувачки квинтет</i>
1995.	Наташа Даниловић	<i>Афекти</i>
	Војислав Костић	<i>Дувачки квинтет</i>
1998.	Иван Бркљачић	<i>Flobclhoffy, за дувачки квинтет</i>
2001.	Милана Стојадиновић-Милић	<i>Калеидоскоп</i>
2009.	Зоран Христић	<i>15 рукохвата по Стевану</i>

На основу табеларног приказа истакнутих дела писаних за дувачки квинтет у Србији, можемо уочити да током и након Другог светског рата интересовање за дувачки квинтет опада, да би од шездесетих година XX века поново оживело у опусима како старијих, тако и млађих генерација композитора. Дакле, европске тенденције и праксе су имале одјека у Србији, не само у погледу композиционих и уопште, стилских тенденција, већ и у жанровском погледу, што се огледа и на примеру праксе компоновања дувачког квинтета.

Дела жанра дувачког квинтета којима ћемо посебно посветити пажњу у докторском уметничком пројекту, а нарочито улози обое у истим, писана су у форми свите, те и из тог разлога представљају посебан вид композиција писаних за дувачки квинтет, а она су следећа: *Сан летње ноћи* Петра Коњовића, *A cinque* Дејана Деспића и *15 рукова* по Стевану композитора Зорана Христића. Свако од дела поседује изванредну комуникациону снагу, коју остварује било путем програмности (код Коњовића), очигледне инспирације Мокрањчевим делом (код Христића) или апсолутношћу музичког дела (код Деспића). Ова остварења, не само да су обогатила музички уметнички репертоар дувачког квинтета, већ су допринела и литератури посвећеној форми свите¹⁶ у српској музичкој литератури.

Анализом дела за дувачки квинтет Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића, упознаћемо се са начином на који су наши композитори XX и XXI века организовали форму свите, колико су пратили, а колико одступали од традиционалног обрасца и да ли одабрана остварења припадају пољу апсолутне или програмске музике.

3. Дувачки квинтет у перу Петра Коњовића

¹⁶ Свита у општем смислу означава било који редослед/низ инструменталних комада. Реч је о цикличној композицији чији ставови углавном представљају мање музичке облике једноставније садржине и грађе (дводели, тродели). Сам термин је први пут употребљен још 1557. године, а први писац који је 1676. описао свиту као композициони облик састављен од редоследа комада који подсећају на „класичну“ свиту био је Енглец Томас Мејс (Thomas Mace). Упор. Dušan Skovran i Vlastimir Perićić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 182.

Дејвид Фулер истиче да је Мејсово увођење израза који потиче из Француске, доказ да је термин „свита“, као група алеманде, куранте и сарабанде, већ био успостављен у Француској, одакле је вероватно дошао у Енглеску заједно са француским напевима и музичким стиливима. 18 Током XVII века се усталио редослед игара – алеманда, куранта, сарабанда, жига – док су тзв. интермеци, менует, гавота, паспје, полонеза и друго могли да се нађу између сарабанде и жиге. Упор. David Fuller, „Suite“, *Grove Music Online*, приступљено 16. 8. 2020. у 15:37.

3.1. Композиторски стил Петра Коњовића

„Свако време има своју романтику и сваки човек сложеније природе носи у себи

извесну наклоност ка романтици.“

Петар Коњовић¹⁷

Обимна делатност Петра Коњовића обухвата како композиторску делатност, писану реч о музици, тако и диригентски, педагошки и богат организаторски рад, везан најпре за оперу. Као композитор, писао је опере/музичке драме (Кнез од Зете, Коштана, Сељаци, Отаџбина...), вокална дела (циклус Моја земља, Лирика, хорови), камерна (два гудачка квартета, два дувачка квинтета, сонате...), клавирска, као и оркестарска дела (На селу, Макар Чудра, Три псалма...). Све дужности које је обављао за живота су се прожимале и утицале једна на другу, нарочито делатност у оквиру институције опере која се посебно одразила на његов целокупан опус.

Стваралаштво Петра Коњовића припада првој етапи модернизма, према подели коју је спровела Мелита Милин, односно генерацији која је, након Мокрањчевог (1856–1914) стваралаштва, почела да усваја како импресионистичке тако и експресионистичке стилске карактеристике.¹⁸ Коњовићево стваралаштво у великој мери остаје ослоњено на постулате романтизма, што укључује и истицање националног духа и народног мелоса у композицијама, где модернистички елементи имају улогу потцртавања психолошки и драмски важних момената у делу. Како су његова примарна интересовања била везана за оперу и соло песму, импресионистичка и експресионистичка средства израза су итекако имала важну улогу у дочаравању одређених емоционалних стања, условљених текстуалним предлошком (или програмом), која представљају кључ за разумевање дела романтичарске провенијенције.

Стил компоновања Петра Коњовића је у литератури различито окарактерисан. Композитор никада није у потпуности дефинисао ком стилу његово стваралаштво припада, остављајући простора музиколозима да изводе закључке на основу његове музике и написа. Према речима Надежде Мосусове „у младим годинама сматрао је

¹⁷ Петар Коњовић, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965, 7.

¹⁸ Упор. Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, нав. дело, 103

себе за модернисту, за уметника који иде у корак с временом.“¹⁹ Касније, анализирајући дела композитора на чије се стваралаштво у великој мери и угледао (попут Леоша Јаначека [Leo Eugen Janáček]), Коњовић изјављује да је поносан што модерни правци нису у тој мери утицали на његово дело. Ипак, модерна струјања јесу имала одјека и у његовом опусу, а нарочито утицај дела Јаначека, Руске петорке, Беджиха Сметане (Bedřich Smetana) и Модеста Мусоргског (Модѣст Петрѳвич Мусоргский), дакле, словенских стваралаца, посебно чешких са чијим се делима сусрео током студија у Прагу (1904–1906).²⁰ Са друге стране, посебан утицај било је западноевропско наслеђе, или конкретно, стваралаштво Рихарда Вагнера (Richard Wagner)²¹ које је такође имао прилику да упозна током студија у Прагу. Временом, Коњовић је изградио амбивалентан однос према његовом стваралаштву, у ком је видео и сопствене тежње – изградњу модерног националног стила у Србији, што потврђује чињеницу да се налази на ‘међи’ између истока и запада, односно да је синтезом утицаја два ‘блока’ остварио своју замисао – модеран национални опус XX века.

Дефинишући Коњовићев оркестарски композициони стил, Мелита Милин наводи термин „неоромантичарски реализам“, који је први употребио Драготин Цветко како би описао композиторово стваралаштво. Она наводи да су стилске карактеристике (посматрајући читав опус) променљиве код Коњовића, те да у раним делима преовладавају раноромантичарске²² уз карактеристике класицизма (најчешће у примени формалних образаца) док каснија дела садрже неоромантичарске особине, које га везују за дела руских и чешких аутора, али и Мокрањца. Будући да у потоњим делима примењује рапсодичност, експресивну мелодику, разноврсне ритмове, промене

¹⁹ Упор. Надежда Мосусова, „Стилска оријентација Петра Коњовића“, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, 1989, 39–45, 40.

²⁰ Исто.

²¹ О утицају Вагнеровог стваралаштва на Коњовићево пише Катарина Томашевић: „Тиме што је управо тих година одлучио да лично преузме бригу о драматуршкој адаптацији и либретима својих будућих музичких драма, *Кнеза од Зете и Коштане*, тиме што је изградио став према лајтмотивици, тиме што је путем рада на соло песни градио препознатљиви вокални стил базиран на синтези речитативне декламације и ариоза, тиме што је у хармонском језику и у симфонизираној оркестрацији препознао моћна психолошка средства музичке драматургије, тиме што је до краја разумео значај режије и инсценације као равноправних делова *Gesamtkunstwerk*-а, свим тим крупним корацима предузетим на путу уметничког сазревања Петар Коњовић показао је, истовремено, колико много тога је – директно или посредством својих словенских и француских савезника – о модерној музичкој драми од Рихарда Вагнера научио и усвојио.“ Детаљно у Коњовићевом односу према Вагнеру као личности и композитору видети у: Катарина Томашевић, „Петар Коњовић *Pro et contra* Вагнер – Прилог проучавању историје националне музичке драме“, у: Соња Маринковић (уред.), *Вагнеров спис Опера и драма данас*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 119–135, 132.

²² Ту би спадала дела попут *Serbia liberata*, Симфонија, Легенда и друга. Упор. Мелита Милин, „Стилски профил Коњовићеве оркестарске музике“, у: Димитрије Стефановић (уред.), нав. дело, 47.

метра и богату хроматику, Мелита Милин сматра да би се Коњовићева зрела оркестарска дела могла окарактерисати термином „каснаромантичарска модерна“.²³ Павле Стефановић (1901–1985), говоривши о музичком језику композитора, наводи да је Коњовић остао веран тоналној бази уз проширења која је ‘донео’ позни романтизам и експресионистички правац у уметности, на основу чега изводимо закључак да је романтизам основа музичког језика Петра Коњовића, уз стилске карактеристике модернистичких праваца који употпуњују језик његових експресивних дела.²⁴ Како наводи и Живојин Здравковић, Коњовић „ (...) под утицајем Мусоргског и Јаначека, пропагира чврст програм националног музичког реализма.“²⁵ Наследивши љубав према народном од Мокрањца, а уједно и опчињеност театром, као и утицај реализма, како руских аутора тако и Јаначека, уз примесе европске модерне, Коњовић пише врхунска дела, националног духа, које бисмо могли описати синтагмом коју употребљава Мелита Милин – „неоромантичарским реализмом“.

Јаснију слику Коњовићевог приступа музици који се уједно односи и на квинтет *Сан летње ноћи* можемо стећи из ауторовог односа према програмности²⁶ која је, као и формализам, имала одјека и у српској средини. За њега је „култ музикалне драматичности“ повезан са непосредним унапређењем развоја српске уметничке музике.²⁷ Кључ Коњовићевог приступа лежи у изразу најдубљих емоција и стања које се могу истаћи тесним повезивањем музике и текста, односно испољавањем емоција које доноси текст кроз тонове. Како наводи Живојин Здравковић, „Коњовићево дело у својој сржи заснива се на песми (...)“.²⁸ У том смислу, Коњовић је, попут српских композитора на које се угледао – Станковића (1831–1865), Мокрањца, Маринковића (1851–1931) – инспирацију налазио у народној песми и „њеној психолошкој бази“²⁹ и игри, која је обојила готово читав његов опус. Са друге стране, ту су сценска дела која

²³ Ауторка термин „каснаромантичарска модерна“ преузима од Детлефа Гојовија и тој фази припадају дела попут *Јадрански капричо*, *Макар Чудра*, *Три псалма* и друга. Упор. исто, 46–48.

²⁴ Pavle Stefanović, „Skica za filozofiju Konjovićeve muzike“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 341–347, 342.

²⁵ Упор. Живојин Здравковић, „Предговор“ у: Петар Коњовић, *Огледи у музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965, 7–24, 9.

²⁶ Кључна разлика између апсолутне и програмске музике јесте у употреби текстуалног предлошка као вида метафоре (асоцијације у музици) или избегавање истог (у случају формализма) где музика представља искључиво односе тонова и форми. Самим тим, програмска музика представља оне уметничке музичке форме које у основи садрже ванмузички подстицај или инспирацију.

²⁷ Slavko Batusić, „Konjović i Zagrebačko kazalište“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 330–338, 334.

²⁸ Упор. Живојин Здравковић, нав. дело, 13

²⁹ Стана Ђурић Клајн, „Предговор“, у: Петар Коњовић, *Књига о музици – српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 3–12, 9.

најтранспарентније осликавају његову опчињеност како позориштем (од младих дана)³⁰, тако и литературом, а најзад, и његова инструментална дела откривају утицаје програмности и инспирисаност било народном, било светском књижевношћу и тематиком.³¹ На основу Коњовићевих дела намењених за сцену и рада на глумачкој и говорној експресији са извођачима, можемо говорити о његовом „тананом осећају за емоционални сценски говор“.³² Колико му је програм био важан сведочи и његова изјава да не жели да пише музику која представља одређени вид потпоре тексту у оквиру драме, већ „funkcionalne fragmente muzičke drame“ који ће подржати текст, нарочито на кључним драмским местима која исказују најдубље емоције.³³ Јер, како смо већ и навели, композитору је најважнији израз најдубљих емоција и психолошких стања које доноси програм, пре него форма дела.³⁴ Под утицајем текста или песме, композитор даје примат мелодији у својим делима, коју формира на основу декламације текста, чак и када је инструментална композиција у питању.³⁵ Коњовић је у своја дела уткао сопствено животно искуство, усмеривши га одређеним програмом који му је био близак, али и без ког би музички доживљај остао богат „звучним манифестацијама света“.³⁶

О утицају програмности на музички језик Коњовићевих инструменталних дела говорила је и Стана Ђурић-Клајн:

„Занимљиво је како се у неким лаганим ставовима – из Другог (гудачког, прим. Б. П.) квартета, из Концертне свите, из Сонате (за виолину и клавир, прим. Б. П.) – огледа чињеница да је Коњовић у првом реду вокални и драмски композитор: појединим инструментима су поверени дуги солистички одломци с карактером драмске декламације, која као да је поникла из непотписаног текста!“³⁷ Отуда произилази и основа његове композиционе технике: „Грађење музике из говорне мелодије,

³⁰ Коњовић је певао у хору када 1900. године у Сомбору изведен Чаробни стрелац од стране Српског народног позоришта. Упор. Катарина Томашевић, „Прилог за биобиблиографију: Петар Коњовић (1883–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 44, Нови Сад, 2011, 153–165, 154.

³¹ Упор. Петар Коњовић, *Књига о музици – српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947.

³² Josip Kulundžić, „Konjović i pozorište – iz rediteljevih zapisa“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 352–360, 359.

³³ Исто, 360.

³⁴ Dragotin Cvetko, „Stvaralački lik Petra Konjovića“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 348–351, 350.

³⁵ Упор. Надежда Мосусова, нав. дело, 41.

³⁶ Упор. Pavle Stefanović, нав. дело, 344.

³⁷ Властимир Перичић, Петар Коњовић, Београд, САНУ, 1981, 232.

разрађивање и плетење из тога чак и оркестарских партитура, друга је заједничка црта између Јаначека и Коњовића.“³⁸

Закључујемо да је Коњовићево стваралаштво у сржи програмско, те да из текста, и када дословно постоји, а и када постоји програм као инспирација, композитор музички издиже на површину чворна драматуршка места, пуна емоционалног набоја, на основу којих гради ‘околни’ музички ток, заснован на мелодији као примарном средству израза. Како наводи Мосусова, у последњој, послератној зрелој стваралачкој фази, Коњовић достиже врхунац сопственог музичког стила и израза.³⁹ Управо у овој фази настаје и дувачки квинтет из 1940. године, писан на Шекспиров комад под називом *Сан летње ноћи*, по ком је квинтет и добио наслов.

³⁸ Стана Ђурић Клајн, „Предговор“, нав. дело, 11.

³⁹ Надежда Мосусова, нав. дело, 43

3.2. Сан летње ноћи (1940)

Године 1940. Коњовић пише два дувачка квинтета – *Концертну свиту* и *Сан летње ноћи*, дакле за концертно и сценско извођење. Оба квинтета Коњовић је написао у пет ставова, и у односу на дела овог жанра која су настала нешто раније, претежно композитора „прашке школе“⁴⁰ код Коњовића су, иако зрела дела позне стваралачке фазе, ткана касноромантичарским музичким језиком са елементима импресионизма у случају Концертне свите.⁴¹ Дакле, Коњовић остаје веран програмској концепцији дела и романтичарском стилу у оба квинтета.

Музика дувачког квинтета Петра Коњовића прати програм Шекспировог дела, те су ставови и добили наслове према догађајима, односно ликовима драме. Писан у форми свите, Попут Шекспировог комада који је подељен у пет чинова, од којих сваки садржи по две сцене⁴², дувачки квинтет *Сан летње ноћи* садржи увертиру и четири става:

Пример бр. 1: Концепција ставова свите, Сан летње ноћи, Петар Коњовић.

I Увертира (*Allegro scherzando*)

II Љубавна песма (*Andante amoroso misterioso*)

III Игра вила (*Andante non troppo*)

IV Скерцо малог Пука (*Allegro con brio*)

V Сељачка игра (*Allo non troppo ma rubasto*)

⁴⁰ Као део студијског програма у Прагу, млади композитори су у жанровима камерне музике (па и дувачком квинтету) испољавали експерименталне композиционе технике експресионистичке оријентације, а ту спадају дувачки квинтети (и друга камерна дела) Љубице Марић, Милана Ристића и Драгутина Чолића. Упор. Соња Маринковић, „Развој камерне музике до 1950.“, нав. дело, 462.

⁴¹ Упор. исто.

⁴² Упор. Александар Саша Петровић (прев.), нав. дело, https://sr.m.wikisource.org/sr-ec/%D0%A1%D0%B0%D0%BD_%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%9A%D0%B5_%D0%BD%D0%BE%D1%9B%D0%B8.

Формално, сви ставови остају у оквирима мале или велике песме, плесног карактера, уз присутан контраст темпа и карактера, у складу са мотивиком која се у њима обрађује. Дакле, Коњовић се држи традиционалног броја ставова свите, чију форму гради на слободан начин. Ставови су изграђени по принципу еволутивног развоја, где је тешко разлучити архитектонске обресе песме. Коњовић се најпре фокусира на сценски, драмски ток самог програма, на основу чега компонује музику у којој се не држи строгих граница класичних формалних образаца, већ их прилагођава драмском току. Стога, слушајући дело, примећујемо стално прекидање и изливање музичког тока попут драме на сцени. У тоналном смислу, Коњовић остаје у границама тоналног система, уз проширења које је донео позни романтизам, хроматику и модалне обрасце.

Шекспирово дело⁴³ представља комбинацију комедије и пасторале, са веома комплексном радњом, митским ликовима и замагљеном границом између сна и јаве. Радња се може поделити у три етапе – љубавни заплет на двору војводе Тезеја, свадбене припреме међу народом Атине и трећи део који је посвећен магичној Летњој ноћи. Локације комедије чине Атина и околина Атине, односно шума. Радња је следећа:

Први чин описује свадбену еуфорију Тезеја и Хиполите, када им у посету долази Старац Егеј, чија је ћерка Хермија заљубљена у Лисандра, те не жели да се уда за Деметрија. Тезеј наређује Хермији да се уда за Деметрија, иначе ће по казни морати или да се замонаши или ће је убити. Хермија и Лисандар одлучују да побегну, те се састају у шуми. Хелена која је заљубљена у Деметрија открива план о бекству, како би придобила Деметријеву љубав.

Други чин укључује личност вилинског краља Оберона, који, у жељи да супруги преотме дечака који јој је остављен у аманет, након смрти његове мајке, зачара своју жену цветним соком. У међувремену, краљ је чуо разговор Хелене и Деметрија и одлучио да зачара и Деметрија, како би се заљубио у Хелену, међутим, Пук који је извршавао наредбу краља грешком зачара Лисандра.

⁴³ Сматра се да је *Сан летње ноћи* Шекспир написао 1595. или 1596. године. Упор: B. D, „San letnje noći“, Vilijam Šekspir, Lektire.rs, <https://www.lektire.rs/san-letnje-noci-vilijam-sekspir/>, приступљено 17. 8. 2020. у 19:48.

Трећи чин подразумева сцену народа који припрема представу Пирам и Тизба за венчање војводе Тезеја. Краљица Титанија (жена Оберона) се под утицајем чаролије заљубљује у Вратила који, захваљујући Пуковој магији, има магарећу главу. Лисандар је грешком заљубљен у Хелену, а Хермија због тога пати. Увидевши да ништа не иде по плану, краљ Оберон одлучује да прекине магију, те се Деметрије заљубљује у Хелену, а Лисандар поново у Хермију.

Четврти чин се одвија у шуми, где Тезеј и Егеј проналазе заљубљене, те Тезеј прихвата предлог да се Деметрије венча са Хеленом, а Лисандар са Хермијом. Љубав тријумфује, након много проблема условљених чаролијом Пука.

У петом чину се три срећна пара венчавају а народ изводи представу коју су припремали у трећем чину.

Примећујемо да у оквиру драме (комедије) постоји „представа у представи“, што је типично за Шекспирово стваралаштво, те да је радња испуњена комичним љубавним заплетима, елементима магије (коју спроводи Пук) које ликови драме нису ни свесни.⁴⁴ Шума као локација коју испуњавају чудесна бића и у којој се одвијају магични догађаји, представља, поред претходно наведених елемената комедије и пасторале (митска, шумска бића, виле, плес, чаролије), типичну локацију за пасторалу. На основу драме већ можемо закључити да се ради о пасторали као експресивном жанру комедије, а потом и музике.⁴⁵ Стога не чуди што музику за овај комад Коњовић поверава управо дувачком квинтету, односно дрвеним дувачким инструментима и хорни који, као што је познато, имају изразиту улогу у дочаравању пасторалне атмосфере, нарочито у операма.

Пре него што се упустимо у анализу музичког тога *Сна летње ноћи*⁴⁶, требало би напоменути да је Коњовић у овом делу користио лајтмотиве – Вагнеров поступак у карактеризацији одређених ликова, појава, предмета и уопште, мотива. Како је сваки став посвећен одређеном, кључном мотиву или догађају из драме, музика осликава тај мотив. Ипак, Коњовић не развија лајтмотиве на начин на који то чини Вагнер – симфонијским третманом музичког тока, већ их пре примењује као карактеризације одређених мотива из драме. У том смислу, композитор даје „звучне слике“ одређених

⁴⁴ Упор. Александар Саша Петровић (прев.) „Сан летње ноћи“, Виљем Шекспир, Викизворник, https://sr.m.wikisource.org/src/%D0%A1%D0%B0%D0%BD_%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%9A%D0%B5_%D0%BD%D0%BE%D1%9B%D0%B8, приступљено 17. 8. 2020. у 18:57.

⁴⁵ 75 Више о појму експресивног жанра видети у: Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana, Indiana University Press, 2017.

⁴⁶ У аналитичком поступку намерно увертиру остављамо као последњи став који ћемо образложити.

појава, које музички обрађује у засебним ставовима, али не на начин на који би то било учињено у музичкој драми Вагнера.⁴⁷

Први став – Увертира (Overture)

Први наступ обое у 16. такту (партитурни број 15) карактерише колоратурна и хармонска улога инструмента јер је су и деонице флауте и кларинета записане у истом ритму али на различитим тонским висинама, тако да заједно образују трозвук доминанте (е-гис-ха) основног а-мола. Овај део музичког тока употпуњује деоница хорне чији лежећи тонови „е“ и „ха“ дају простор и позадину музичкој фрази, са наглашеним контра ритмом који се постиже акцентованим тоновима. Фраза подразумева мелодијско степенасто кретање од *pp* динамике до *ff* кроз наредних девет тактова које карактерише употреба максималног крешенда ради достизања кулминације у 24. такту. Постизање целовитости фразе и музичког покрета захтева додатни опрез будући да она завршава на тонској висини „с³“. С тим у вези, у 24. такту треба обратити пажњу да при *ff* динамици одсвирана висина не звучи интонативно несигурно и изобличено у боји тона, што ће бити избегнуто свирањем целе мелодијске линије на један дах. С друге стране, треба имати у виду да обоа наступа први пут у виду надградње претходног дијалога хорне и фагота, потом флауте и кларинета, што диктира и музичку мисао свих уметника. Даљи наставак музичког тока (25-49. такта) карактерише распадање мотива у *pp* динамици, што је реализовано дијалогом свих инструмената (пример бр. 2). Будући да све деонице квинтета подразумевају кратке наступе у бржем темпу који се надовезују једни на друге, ради постизања целовитости музичке фразе неходно је обратити пажњу на међусобно слушање.

⁴⁷ О лајмотивима Вагнера видети у: Josip Andreis, „Lajtmotiv“, у: Krešimir Kovačević (ured.), Muzička enciklopedija II, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 415.

Пример бр. 2: Петар Коњовић, Сан летње ноћи, први став *Увертира* – 2/4, *Allegro scherzando*, т. 16-27.

The image displays a musical score for the first movement of 'San Letnje Noći' by Petar Konjović, measures 15 through 27. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a solo flute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo and mood are marked as *Allegro scherzando*. The score is divided into three systems, each containing four measures. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated in boxes above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as dynamics (*pp*, *cresc.*, *mp*, *f*, *ff*, *fp*), articulation marks (accents, slurs), and phrasing slurs. The first system (measures 15-18) features a gradual crescendo in the strings, starting from *pp*. The second system (measures 19-22) shows a more pronounced crescendo, reaching *f* by measure 22. The third system (measures 23-26) begins with a *ff* dynamic, followed by a *fp* dynamic in measure 25, and then a *pp* dynamic in measure 26. The solo flute enters in measure 23 with a *pp* dynamic and continues through measure 27.

Друга тема (50. такт) подразумева опонашање тамбурина играчким наступом соло флауте којој се прикључују обоа и кларинет у контраритму. На играчки карактер њихових деоница упућује фрагментирана мелодијска линија са стакато акцентованим

тоновима кратких нотних вредности (осмине). Улога соло наступа флауте додатно је истакнута преузимањем исте теме у деоницама обое и кларинета (56. такт, партитурни бр. 55) чије свирање треба да буде усаглашено по питању динамике и артикулације, те ће обликовање теме у флаути одређивати и њене даље имитације. Поред композиционог поступка, смештање теме у деонице обое и кларинета говори о композиторовој намери да истакне значај колоратурне разноврсности ансамбла при чему боје обое и кларинета треба додатно да истакну њен плесни карактер (пример бр. 3).

Пример бр. 3: Петар Коњовић, Сан летње ноћи, први став *Увертира* – 2/4, *Allegro scherzando*, т. 50-59.

The image displays two systems of a musical score for the first movement of the Overture to 'San letnje noći' by Petar Konjović. The score is in 2/4 time, marked *Allegro scherzando*. The first system, starting at measure 50, is labeled 'Poco meno mosso' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 55, features a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is written for five instruments: Flute (top staff), Oboe (second staff), Clarinet (third staff), Bassoon (fourth staff), and Cello/Double Bass (bottom staff). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic contrasts.

Промена у приступу музичара наступа од 69. такта – *rosso più mosso* при агогичкој назнаци *rosso meno mosso* која захтева нагло убрзање. Поред флауте и кларинета који износе мелодију лествичног покрета уз употребу хроматског кретања, наступ обое и фагота има више ритмичку улогу те се ови инструменти откривају као носиоци убрзавања. Њихово свирање у овом делу уједно подразумева свирање супротног ритма налик покрету тапшања рукама. Поигравање музичара нарочито долази до изражаја при развоју теме од 79. такта при акцентованим упадима флауте и кларинета на ненаглашеном тактовом делу у супротном ритму последње две шеснаестине. Оба поменута инструмента тада свирају у супротном ритму са осталим члановима ансамбла, при чему долази до стварања благо хумористичног звука, те би овај ритмички захтеван део у бржем темпу требало да произведе супротан ефекат код слушаоца, а то је лаган и једноставан звук. Хумористичном призвуку доприноси и појава наизглед лирске теме у деоницама обое и хорне које је изводе унисоно. Наиме, изоловано гледано, спој боје хорне као лименог и обое као дрвеног дувачког инструмента при извођењу унисоно мелодије даје утисак пасторалне атмосфере. Међутим, лирски карактер њихове мелодије нарушава поменути контраритам у флаути и кларинету, што чини овај део музичког тока ироничним и гротескним (пример бр. 4). С тим у вези, на овом месту неопходно је истаћи боју обое и хорне наглашенијим вибратором како би се тај „карикатурални“ призвук флауте поништио. Томе у прилог иде и динамика коју диктира партитура, која подразумева да је поменуто понављање кратке римичке фигуре у флаути и кларинету записано у *pp*, док је мелодија у хорни и обои истакнута *ff* динамиком. Према томе, поштовањем динамичких ознака створиће се жељени звучни баланс ансамбла, с тим да ће употреба вибрата обојити и додатно нагласити композиторову мисао у овом делу музичког тока.

Ситуационо нов и изазован део музичког тока представља развој теме закључно са 113. тактом. У питању је захтеван део у којем шеснаестински покрет (од 97. такта) у флаути и кларинету, а потом и обои (од 101. такта) представља начин на који се градационо припрема и потом достиже кулминација у 113. такту. Ова композициона идеја подцртана је и динамичким ознакама које подразумевају кретање од *pp* до *ff*, да би на микро плану ови покрети требало да буду обликовани истоветно – на начин успона и пада крешендом и декрешендом у оквиру сваке групе шеснаестина са акцентом на првој ноти оба тактова дела. Разлог за овакав начин обликовања лежи у јачању интонативне и ритмичке прецизности извођења, што је додатно омогућено и деоницом

фагота која, износећи мелодијску акцентовану линију с почетка композиције, даје ритмичку стабилност. Зато је битно да артикулација мелодије у фаготу буде доследна до краја фразе како ритмички ослонац не би био пољуљан. Посебну пажњу треба обратити на последње тактове фразе где динамичке ознаке *ff* прати висок регистар флауте и обое који чини ово место изазовним за свирање. У оваквој ситуацији постоји могућност интонативног „исклизивања“ те пажњу треба усмерити на ритмички ослонац и прецизност у артикулацији како не би дошло до непрецизности (пример бр. 4 и 5). У супротном, интонативна проблематика овог места неће бити решена уколико се непрецизност буде маркирала само јачином звука у флаути и обои, јер ће онда и боја њихових инструмената нарушити баланс звука целокупног ансамбла.

Пример бр. 4: Петар Коњовић, Сан летње ноћи, први став Увертира – 2/4, *Allegro scherzando*, т. 85-99.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system starts at measure 85, the second at measure 90, and the third at measure 95. The woodwind staves (top two) show complex melodic lines with many slurs and ties, while the string staves (bottom two) provide a rhythmic foundation with sustained notes and some moving lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte) throughout, with a *dolce* marking in the second system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Пример бр. 5: Петар Коњовић, Сан летње ноћи, први став Увертира – 2/4, *Allegro scherzando*, т. 99-113.

The image displays a musical score for the first movement of the overture 'San Letnje Noći' by Petar Konjović, measures 100 through 113. The score is written for a five-staff ensemble, likely a string quartet or a small chamber group, in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and mood are indicated as *Allegro scherzando*.

The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 100, 105, and 110. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain whole notes or rests. The overall texture is light and playful, characteristic of the *Allegro scherzando* tempo.

Требало би истаћи да је тематско повезивање присутно и у овом квинтету, а прва појава везује се за мелодију у обои од 130, а потом и у флаути од 135. такта. Ова орнаментирана мелодијска линија са трилерима коју карактерише скоковито кретање у високом регистру са стакато артикулацијом, звучно осликава пев птица, а смештањем у регистар обое је додатно наглашен њен пасторални призив. Ова звучно упечатљива тема биће употребљена за тему другог става, при чему ће њен карактер бити промењен.

За разлику од проблематике високог регистра флауте и обое, музички ток који наступа променом метра са дводелног на троделни (3/8) у темпу *presto*, захтева вештину извођача у ниском регистру обое и кларинета. Записана артикулација на месту ниског регистра не представља толико честу и удобну свирачку позицију, те стога постоји могућност да се мекан и пријатан звук погрешно реализује штуром бојом. Најзад, крајња истрајност у фокусу ка чистом звуку неопходна је поново у високом регистру обое и високим регистрима флауте и кларинета у 235. такту.

Други став – *Љубавна песма (Andante amoroso e misterioso)*

Други став, или „Љубавна песма“ осликава љубавну тематику драме, увек присутну у делу. Љубавна тема се први пут појављује у деоници обое, док флаута у наредна два такта употпуњује звучну слику овог лајтмотива. Током читавог става, обоа ће имати кључну улогу у доношењу лајтмотива љубави, док су остале деонице (касније) полифоно уобличене, те употпуњавају пасторалну, љубавну атмосферу овог става. С тим у вези, обои је дата улога носиоца лирске теме (такт бр. 6), крајње романтичарске мелодије дугог даха, док остали инструменти ансамбла дају хармонску пратњу са благо истакнутим фигурацијама које у *pp* динамици додатно подцртавају лирску атмосферу и у предњи план истичу главну мелодију. За разлику од осталих инструмената ансамбла чије су деонице записане у *pp* динамици са доминантном *legato* артикулацијом, обоа је истакнута оштријим акцентима и *fp*, док се крешенда и декрешенда у свим деоницама односе на микро динамичке промене у оквиру поменутих фраза ради што јаснијег обликовања мелодијске линије. Поред тога, обои је као носиоцу главне мелодијске линије ипак дата слобода ка наглашенијој музичкој изражајности ознаком *espressivo*. Требало би напоменути да је флаути такође поверена истакнута улога, али њени краћи наступи су записани с циљем додатног регистарског

наглашавања главне мелодијске линије, у виду техничког украса изнад обое. Према томе, треба имати у виду да овај благи дијалог обое и флауте треба да звучи усклађено као да се музички материјал свира на једном инструменту (пример бр. 7). Карактерне ознаке *amoroso, dolce, espressivo* уз *pianissimo* динамику која само на моменте излази из својих оквира подржавају миран и мистериозан карактер става. Интересантно је препознавање ове теме као љубавне, будући да представља својеврсну алузију на тему љубави из фантазије-увертире *Ромео и Јулија* Петра Илича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский)⁴⁸, коју такође изводе флауте и обое (пример бр. 8).

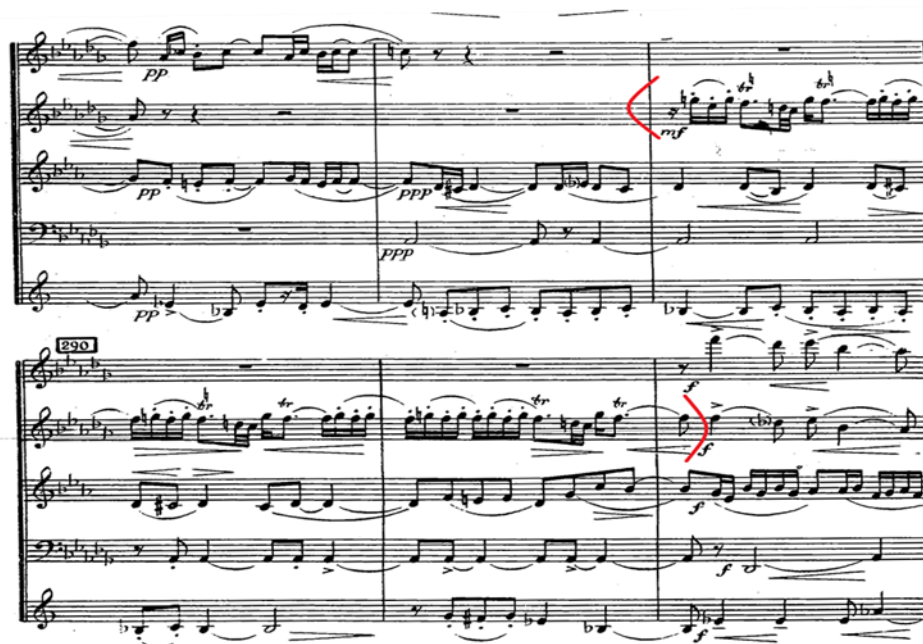
Пример бр. 7: Лајтмотив љубави, „Љубавна песма“, *Сан летње ноћи*, Петар Коњовић, т. 281–286.



⁴⁸ Значајно је истаћи да лајтмотив љубави у Коњовићевом делу подсећа на тему љубави из дела Чајковског које је такође писано на Шекспиров комад.



Пример бр. 8: Тема љубави, деонице флауте и обое, *Ромео и Јулија*, Петар Илич Чајковски, т. 212–216.



У оквиру овог става тематски контраст присутан је наступом друге теме, поново у деоници обое која износи мелодијску линију записану *staccato* артикулацијом. Њоме су обележена брза и скоковита кретања, која на својеврстан начин, уз трилере, подсећају на пев птица, која се потом улива у тему љубави, овог пута удвојеној у деоници флауте (пример бр. 9).

Пример бр. 9: „Љубавна песма“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 281–286.



Трећи став – Игра вила

Трећи став чини игра, те се јавља и звучна, упечатљива плесна слика вила, које су окарактерисане имитативним шеснаестинским покретом у флаути и кларинету. Став почиње постепеним имитативним укључивањем инструмената у музички ток. На основу броја инструмената који доносе плесне теме вила током овог става, може се закључити да постоје укупно три виле, будући да увек три инструмента - флаута, обоа и кларинет изводе кружне, шеснаестинске, лучне теме. Музички ток овог става почиње солистичким наступом хорне којој је поверена улога носиоца теме (1-10. такт). Она се потом имитира у обои (11-20. такт) и фаготу (13-19. такт), који износе варирану мелодијску линију теме. Овакавим композиционим поступком који одудара од традиционалне реализације канонске имитације Коњовић тежи да истакне боју сваког инструмента, док недоследна имитација која се служи само фрагментима теме даје довољно препознатљиву асоцијацију да је реч о истом тематском материјалу. Имитација теме у три различита инструмента ансамбла, као и њихови даљи развој деоница при извођењу истовремено сведочи о композиторовом циљу да истакне колоратурну разлику сваког инструмента и да третира ансамбл као један инструмент, чија је густина произведеног звука налик оргуљама. Оргуљски звук чује се без обзира на динамичке могућности свих инструмента јер су оргуљски регистри осликани

истицањем различитих боја дувача у ансамблу. С друге стране, захваљујући константном ритмичко-мелодијском покрету једног или више инструмената, „Игра вила“ одаје утисак моторичности или непрестаног покрета, што у извођачком погледу изискује максималну издржаност тонова и концентрацију на паралелно слушање ансамбла и главне мелодијске линије (пример бр. 10). У дочаравању „благог немира“ који наступа од 328. обоа има улогу да боји лежеће тонове који су извођачки изазовни јер природно штрче. Другим речима, на овом месту није битно да боја обое буде изражена, те је неопходно затамнити њен звук како баланс боја свих деоница ансамбла не би био нарушен. Изразита промена боје тона наступа наступом *rosso più mosso*, који подразумева метричку промену у такт 2/4 и играчки карактер музичког тока. С тим у вези, резак и рустичан призвук обое остварен је сфорцандима и акцентима који теже оштром звуку.

Пример бр. 10: Теме вила, деоница флауте и кларинета, „Игра вила“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 326–336.



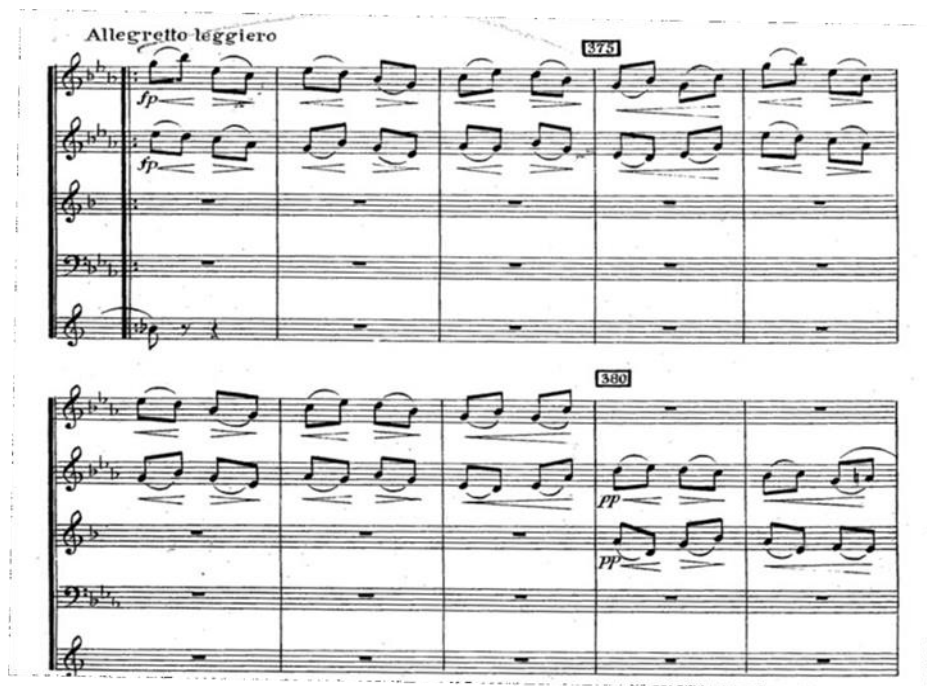
У наредном одсеку ће се појавити и трећа вила, те ће свака бити у свом „плесном заносу“. И овде најистакнутије, самосталне улоге имају флаута, обоа и кларинет, док фагот и хорна имају улогу „басовских“ инструмената који хармонски подржавају деонице осталих инструмената.

Пример бр. 5: „Игра вила“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 347–350.



Претерани и искачући акценти у инструментима који су на границама својих опсега уочавамо у 357. такту. Следећи одсек доноси склад плесова вила, који и визуелно и звучно потцртава хомофона фактура и чести терцни, односно секстни интервалски односи. У овом сегменту фагот и хорна у потпуности изостају. Виле се смењују у наступима, те складан музички ток изводе увек два инструмента (две виле) – флаута и обоа, потом обоа и кларинет и напоследку флаута и кларинет.

Пример бр. 6: „Плес вила“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 372–386.



Већ опис трећег става може нам указати на извесну сценску, кореографску поставку плеса вила, где можемо претпоставити и број плесача на сцени (укупно три виле), који би био осмишљен као имитативан, потом самосталан плес засебних вила, затим плесни склад међу паровима вила и најзад, посредством ознаке *Da capo al Fine*⁴⁹, можемо претпоставити поновно извођење почетног одсека — односно имитативног плеса на сцени.⁵⁰

⁴⁹ Која указује и на троделност, односно репризност форме.

⁵⁰ Како сценско извођење овог дела није било доступно током писања докторског уметничког пројекта, препустили смо се музичком току као својеврсној водиљи у замишљању сценске и могуће кореографске поставке овог комада.

Четврти став - Скерцо малог Пука (*Allegro con brio*)

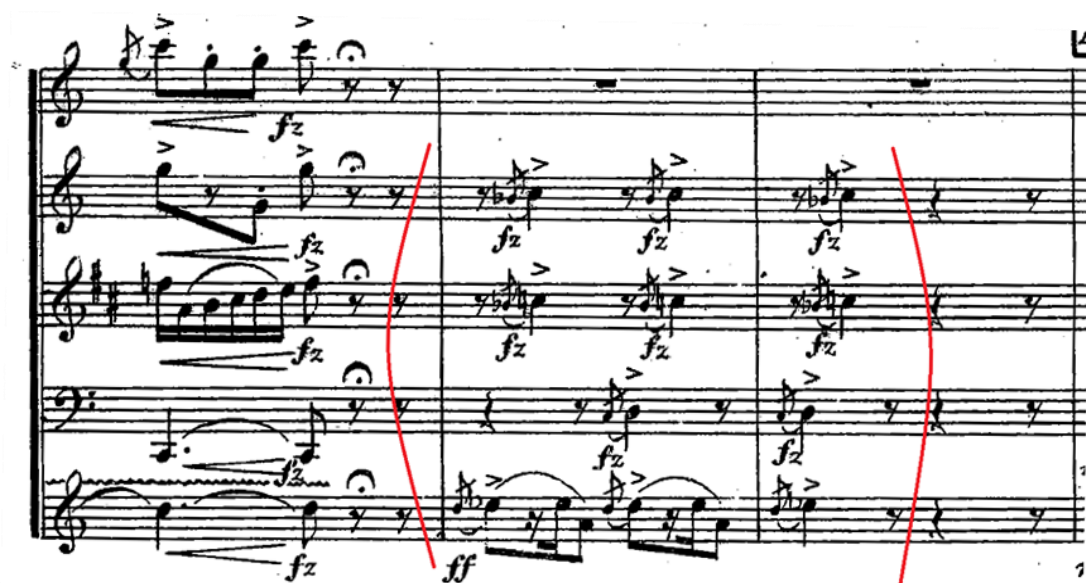
Рапсодичан ток четвртог става дувачког квинтета потцртава слику малог Пука који плете мрежу погрешно примењених чаролија и 'мрси' читав драмски ток. Скерцозан музички ток овог става одликују чести прекиди, односно употреба како краћих, тако и дужих пауза које раздвајају карактерно различите сегменте музичког тока. Док је први испрекидан, богат мотивима, други је мистериозан, у непрекидном мелодијском покрету у деоници флауте, да би трећи одсек донео *legato* музички ток испуњен пунктираним фигурама и сичилијанама, поново у деоници флауте. Звук скерца очигледан је већ у првим тактовима, а на њега упућује фрагментирана мелодијска линија сачињена од константног низања мотива у брзом темпу. Ова композициона идеја је додатно подцртана доминантном *staccato* артикулацијом са акцентима на првој и четвртој шеснаестини као метричким ослоњцима 6/8 такта. С тим у вези, иако је увод (1-425. такта) замишљен у *piano* динамици, *staccato* артикулација не би требало да буде на било који начин „угушена“ тежњом ансамбла да постигне што вернији динамички баланс. Другим речима, ради јаснијег одређења приступа музичком току можемо навести поентилистички поступак као паралелу искрицавог тачкастог, а уједно разговетног звука.

Препознавање скерца у овом ставу означено је и метричком диференцијацијом одсека: након 6/8 следи 2/8, а потом 6/16, док варијантно поновљен први одсек доноси поновну појаву 6/8 метра. Променљивост и мобилност Пука који је присутан у оба света (сна и јаве) осликана је управо рапсодичношћу и сталним мотивским променама у скерцу. С друге стране, на то упућује и подељеност улога инструмената при чему флаута и кларинет представљају његов прави карактер променљивошћу док су деонице обое и фагота репетитивним (остинатним) тоновима усмерене на покретљивост извођења. С тим у вези, ова два инструмента представљају ослонац скерца, те се ангажованост музичара у погледу максималне разговетности записаног нотног текста намеће као неопходност за очување стабилности извођења музичке мисли у погледу јасног дочаравања скерцозног карактера и његове ритмичности.

Карактеризација лика малог Пука обухвата неколико типичних мотива, где се најпре истиче *staccato* триолски покрет, уз употребу хроматских пролазница и

скретница, као и брзи повезани шеснаестински пасаж у флаути, инструменту који се често користи у карактеризацији ликова пасторале, односно ликова из шуме. Још један типичан мотив је наглашена *fortissimo* фигура са украсом у хорни, док изнад ње, сви инструменти осим флауте изводе украшене осмине, које подвлаче комичну црту лика Пука.

Пример бр. 7: „Скерцо малог Пука“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 412–415.



Брзим шеснаестинским покретом који се нагло прекида, у флаути, обои и кларинету, дочарава се његова нестајућа природа и припадност оном неземаљском, магичном свету снова. У том смислу, изазити су акцентовани тонови у дубоком регистру обое који треба да звуче оштро и рустично (такт бр. 425).

Пример бр. 8: „Скерцо малог пука“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 451–454.



Пет став – Сељачка игра

Најзад, последњи став, „Сељачка игра“, представља рустичан плес сељана који прослављају венчања срећних парова. Рустичност народне игре у музици је окарактерисана једноставном хармонизацијом музичког тока, која се своди на неколико акорада, или пак унисоно (октавно) извођење, где истакнуту улогу има пиколо флаута, додата уместо флауте. Пиколо подвлачи једнообразну мелодију која представља својеврстан симулакрум фолклорне мелодије⁵¹, изводећи је у јако високом регистру (претежно у трећој октави), а дисонантну пратњу изводи остатак квинтета са константним украсима пред осминама. Овако конципирана пратња може сугерисати присуство Пука, без чијег уплитања читав драмски заплет не би ни постојао, као и украшене осмине које чине граничне целине између формалних сегмената у овом ставу.

⁵¹ Симулација јесте симулирање неких мелодијских образаца, хармонских процеса и формалних типова. Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 65–66.

Пример бр. 9: „Селјачка игра“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 481–488.

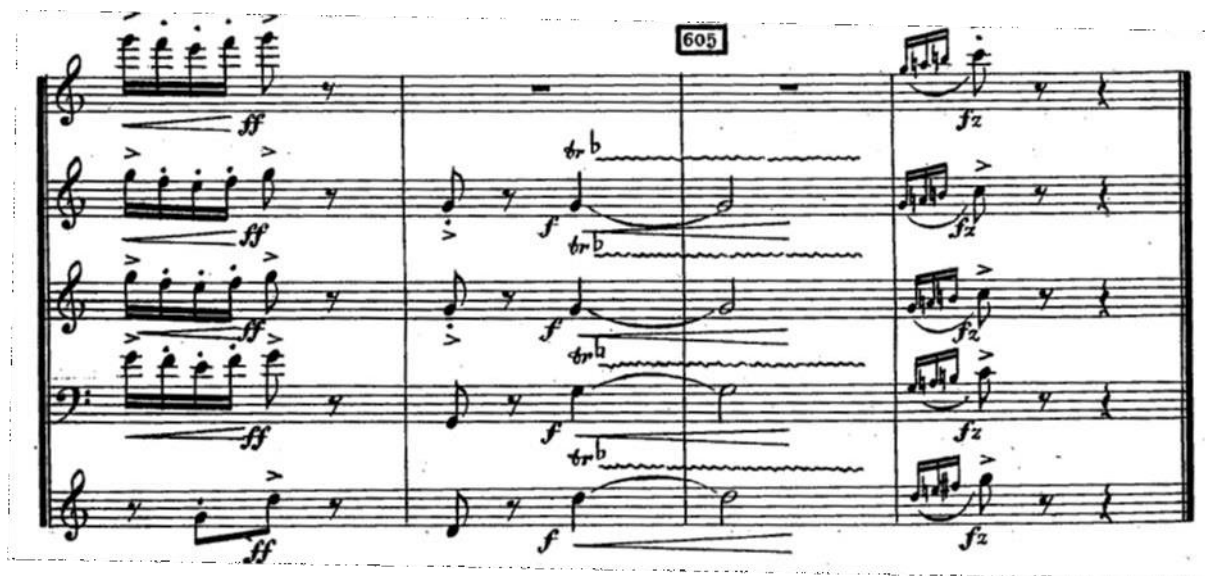
Allegro non troppo, ma rubato (M.M. 100)

Плесни и шаливи карактер става подржавају осмински скокови у пиколо флаути, на тону „ге³“, који је такође украшен. Музички ток је испуњен *staccato* артикулацијом и акцентима, што додатно боји атмосферу рустичног плеса. Обоа и кларинет имају задатак да свирају акцентован контраритам са предударима наглашавајући други тактов део, док хорна и фагот сфорцандима наглашавају прву добу. На тај начин се постиже звучна слика рустичног плеса, чијем стварању додатно доприноси доста груб и оштар звук. Он је постигнут употребом свих регистара код обоа, тако да она на моменте звучи врло грубо, нарочито у ниском регистру унисоно са кларинетом и фаготом (такт бр. 507).

Наредни одсек (т. 501) подразумева истакнуту мелодију у деоницама кларинета и фагота, а потом и обоа, који мелодију изводе у хомофоној фактури, да би се потом поново јавила, овог пута благо варирана првобитна тема. Све три поменуте мелодије садрже својеврстан фолклорни карактер. Начин извођења остаје исти до појаве ознаке *piu mosso* у 560. такту када се музички ток до краја убрзава, још већим активирањем целог корпуса инструмената који у строгој хомофоној фактури и завршавају како став,

тако и целокупно дело. Последња три такта композиције, са трилерима и унисоним извођењем групе шеснаестина пред завршном осмином на тону „це“ заокружују драмски, позоришни карактер дела. Све што преостаје јесте спуштање завесе која је дочарана врло ефектном завршницом – дужим трилером и сфорцандом на кратком унисоном тону „це“ дуплираном у октавама. Поред употребе високих регистара свих деоница ансамбла, ефектна завршница композиција поступно је уведена све већим динамичким појачавањем до крајњег *ff*.

Пример бр. 10: „Сељачка игра“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 603–606.



Након анализе ставова свите *Сан летње ноћи*, враћамо се на сам почетак, односно увертиру дела. Како је дело намењено за сценску поставку Шекспировог комада, те садржи лајтмотиве и карактеризацију драмских ликова, Коњовић се водио оперском или програмском праксом „најављивања“ свих тих мотива (тема) и догађаја у самој увертири. Тако, она садржи целокупан корпус мотива и карактера које смо имали прилику да уочимо у претходно анализираним ставовима дувачког квинтета.

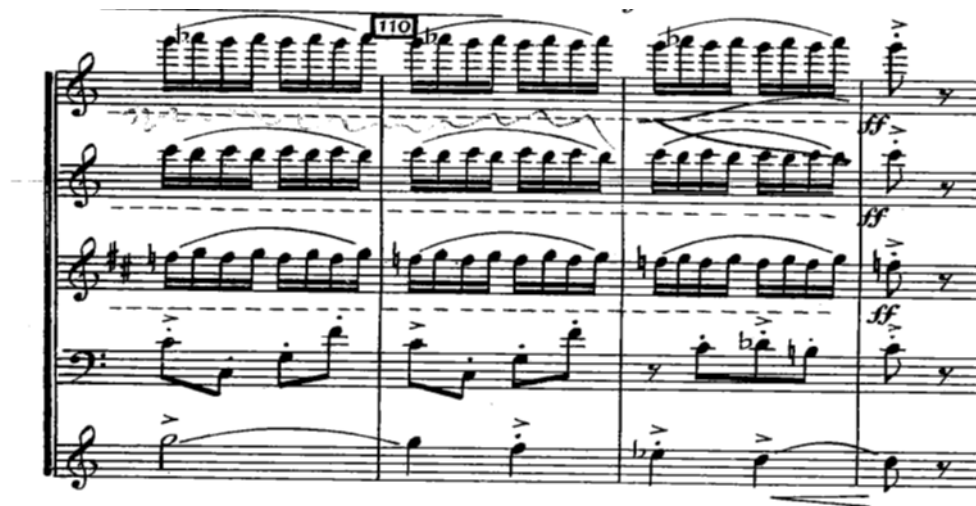
Ознака *scherzando* указује на комичан карактер целокупног дела, а почетак увертире почиње поступним, имитативним наслојавањем деоница, почевши од фагота и хорне која у почетку има педал на тону „е¹“, попут почетка „Игре вила“. Убрзо се појављују шеснаестине у брзом секундном покрету, у флаути, обои и кларинету, какве смо имали прилику да видимо на крају „Скерца мало Пука“ (Пример бр. 9). Дакле, на самом почетку увертире увиђамо мотиве и ликове из шуме. Потом следи музички ток који

подсећа на „Скерцо малог Пука“ и који достиже кулминацију (т. 112) у *fortissimo* динамици.

Овако конципиран почетак увертире указује на важност мотива малог Пука, чије ће чаролије највише утицати на драмски ток, односно комичне љубавне заплете *Сан летње ноћи*. Стога је логично што након његових чаролија у увертири следи љубавна музичка тема из другог става, коју и овог пута изводи обоа.

Даљи ток увертире доноси покрет триола у *presto* темпу (поново мотив Пука), који се спроводи кроз различите деонице, да би се потом поново јавио брз шеснаестински покрет, са краја „Скерца“. Увертира се завршава у *prestissimo* темпу, уз покрет триола које карактеришу лик малог Пука.

Пример бр. 11: „Увертира“, Сан летње ноћи, Петар Коњовић, т. 109–112.



Дувачки квинтет пружа бројне могућности за инструментацију, контрасте најпре тембровског типа, те композитор користи бројне тембровске и извођачке могућности састава у романтичарском третману музичког тока. У том смислу, обоа се у овој свити јавља у сваком ставу, а најистакнутију улогу има у другом.

4. Дувачки квинтет у перу Дејана Деспића

4.1. Композиторски стил Дејана Деспића

Иако су стилска опредељења српских композитора била веома разнолика, Дејан Деспић је аутор који је „остао веран“ неокласицизму кроз читав свој стваралачки живот. Како музиколог Весна Микић наводи, неокласицизам би требало разумети као стил чије је основно обележје обраћање прошлости, тј. флексибилно упијање црта различитих стилова или техника из прошлости.⁵² Прецизније, реч је о обраћању најразноврснијем наслеђу европске музике, па тако и успостављању односа са импресионизмом, експресионизмом, чак и социјалистичким реализмом – дакле, није у питању само оживљавање техника Хајдна (Franz Joseph Haydn), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовена (Ludwig van Beethoven) будући да сам термин наводи на такву помисао. С обзиром на то да сваки композитор прелама дату прошлост кроз сопствену призму, могуће је прецизирати на који начин је третирана та прошлост и „која је њена улога и значење у новонасталом неокласичном делу“.⁵³ Примера ради, Доналд Мичел (Donald Mitchell) његову неокласичну музику карактерише као музику о прошлости/музика-коментар, затим стваралаштво француских аутора и Ерика Сатија (Erik Satie) могуће је одредити као музику садашњости⁵⁴, док је Паул Хиндемит стварао музику за садашњост. У том смислу можемо да закључимо да се Деспићев неокласицизам приближава Хиндемитовом (музици за садашњост), јер је наш композитор заиста водио рачуна о непрекорној реализацији својих дела, комуникацији са извођачима, али и публиком.⁵⁵

Употреба материјала из прошлости у неокласицизму огледа се у парафрази и симулацији изабраног модела. Парафраза представља донекле строгу и доследну

⁵² Упор. Весна Микић, „Неколико бележака о неокласицизму“, нав. дело, 107.

⁵³ Исто, 109.

⁵⁴ *Музика садашњости* подразумева однос према прошлости заснован на идеји о „прочишћењу“ француске музике „у духу француског класицизма и лирске опере, уз укључивање елемената савремене популарне музичке праксе“. Упор. исто.

⁵⁵ Упор. исто, 110.

употребу карактеристика (теме, структуре...) дела из прошлости.⁵⁶ За разлику од романтичара, неокласичар не мора да се везује само за једно дело/једног аутора; у том смислу већи број модела нуди реализацију колажа у хоризонталном надовезивању „података“, док се у вертикалном остварује наслојавањем тих „музика“. С друге стране, реч је о симулацији као употреби појединих елемената дела аутора, школе, стила, епохе, тј. о симулирању мелодијских образаца, формалних типова, хармонских процеса.⁵⁷ Управо у овим методама неокласицизма, Весна Микић види „универзални рецепт за успостављање комуникације унутар и изван самог музичког дела“.⁵⁸ У том контексту, Дејан Деспић остаје веран неокласичном изразу, иако се на моменте само приближава предворју постмодерне. Коришћење традиције је у постмодерни сасвим различито у односу на неокласичне поступке са истом. Постмодерни аутори третирају историјски фонд музике као скуп чињеница које су постављене без икакве хијерархије.⁵⁹ Тако композитор слободно бира шта ће узети из одређеног „музичког речника“ без личног односа према традицији – личан је само избор тих података.

Деспић је композитор који је више пута, у различитим интервјуима и гостовањима у радијским емисијама, истакао да се његова музика у најширем смислу одређује као неокласична, иако није присталица категоризације и смештања музике у поједине „фиоке“. Већ током шесте деценије XX века, његово стваралаштво је формирано и примарно засновано на методи симулације, реинтерпретирајући моделе барокне, романтичарске и импресионистичке музичке провенијенције.⁶⁰ У моменту када компонује, потпуно је растерећен бриге и мисли о стилском опредељењу.⁶¹ У том смислу, издвојили смо неколико речи нашег композитора које најбоље описују његова поетичка начела:

„Иначе мислим (...) да се мој неокласицизам превасходно исказује у тежњи (...) ка јасноћи и прецизности мисли, логичном узрочно-последичном току музичког садржаја, формалној прегледности и композиционо-техничкој перфекцији – у којој ми је одиста Тајчевић био узор: увек сам се, наиме, трудио (...) да ниједне ноте не буде премало, нити сувише, да свака има своје место, улогу и разлог! Као што се уопште грозим људске брбљивости и

⁵⁶ Исто, 111.

⁵⁷ Упор. Весна Микић, „Неокласичне тенденције“, нав. дело, 197–198.

⁵⁸ Весна Микић, „Неколико бележака о неокласицизму“, нав. дело, 111.

⁵⁹ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе...*, 107–135, 124.

⁶⁰ Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam...*, 140.

⁶¹ Упор. Ана Котевска, „Комуникација отвореним путевима – разговор с Дејаном Деспићем“, *Нови звук* (15), Београд, 2000, 17–27, 21.

(самим тим, неизбежног) празноречја, тако ми још више смета у музици, па зато избегавам сваку декоративност без значења, празан ход без садржаја, пуко ‘голицање ушију’ или ‘таламбасање’ звуцима који су сами себи сврха.”⁶²

Дакле, композитор пре свега компонује музику за „човека, слушаоца и љубитеља“, не желећи да свој креативни чин подреди разнородним системима којима се „убија тоналитет“. Мелодија је водећи елемент његових остварења, ритмичка основа је кичма музичког тока, којег додатно краси јасна вертикала, хармонија и фактура, уз недвосмислену важност хијерархије међу наведеним чиниоцима.⁶³ Када је реч о стваралаштву Дејана Деспића, не смемо изгубити из вида чињеницу да је комуникација како са публиком, тако и са извођачима од виталног значаја за разумевање композиторове музике. Нарочито у нашем случају, када се бавимо питањима улоге сваког појединачног инструмента у камерној музици/дувачком квинтету, при чему је и међусобна комуникација извођача свакако неопходна. Деспић ствара за клавиром, не за столом, како би избегао „папирнату“ музику, јер музика је, према његовом мишљењу, ту да се слуша, а не да се посматра.⁶⁴ Такође, један је од ретких ствараоца који брине о могућностима извођења појединих жанрова у нашој средини, стога његов опус, који броји преко две стотине педесет дела, подразумева између осталог клавирску, камерну, хорску, концертантну музику, али и једну оперу. Будући да је од свог професора Марка Тајчевића наследио склоност ка минијатури, сасвим је јасно зашто је жанр балета једини који недостаје у Деспићевом опусу.

На питање музиколога Ане Карловић који би инструмент изабрао да је извођач, Деспић истиче да на првом месту бира виолончело, а потом обоу.⁶⁵ Наклоност дувачким инструментима је приметна и када посматрамо осамнаест Деспићевих остварења за соло инструменте (пored клавира), с обзиром на то да је чак седам дела написано управо за ову групу инструмената.⁶⁶ Уопште узевши, бројна су дела (инструментална дуа, трија, квартети, квинтети, концертантне композиције...) која су написана за дувачке инструменте – флауту, обоу/енглески рог, кларинет, фагот, хорну, трубу. У том смислу, какво место заузима дувачки квинтет *A cinque* у стваралачком опусу нашег композитора? „Интимно, лично мислим да је *A cinque* једно од мојих најуспелијих дела

⁶² Дејан Деспић, *На крају пута*, Београд, САНУ, 2015, 20–21.

⁶³ Упор. исто, 21.

⁶⁴ Исто, 30.

⁶⁵ Исто, 106.

⁶⁶ *Партита за флауту*, оп. 60 (1975), *Варијације на рођенданску песму*, за флауту, без оп. (1980), *Девет игара за кларинет*, оп. 62 (1976), *Пасторале за обоу*, оп. 64 (1977), *Колаж за фагот*, оп. 139 (1998), *Књига бајки за обоу/енглески рог*, оп. 140 (1999), *Пантомима за енглески рог*, оп. 225 (2011).

те врсте“, то су речи су којима Дејан Деспић описује дувачки квинтет о којем ће бити више речи у наставку текста.⁶⁷

4.2 Дувачки квинтет *A cinque*, оп. 115 (1994)

Композиција је настала у периоду када је стваралаштво Дејана Деспића било везано за поетске инспирације, те као апсолутна музика, представља „неку врсту предаха“.⁶⁸ Дувачки квинтет *Les Bacchanales* премијерно је извео поменуто остварење на БЕМУС-у 1996. године, док о успешности дела говоре следећи подаци: 1) жири Међународне трибине композитора 1997. доделио је трећу награду овом остварењу; 2) композиција је 1998. године изабрана за извођење у Љубљани од стране фестивала *Musica Danubiana*; 3) *Cologne Wind Quintet* је 2006. године извео ово дело у Келну и Паризу!⁶⁹ *A cinque* је једно од пет остварења које је Деспић написао за дувачки квинтет. У одређеном смислу можемо и да пратимо развојни пут ове музичке форме у стваралаштву нашег композитора и то на линији *Вињете*, оп. 43b (1963) – *Сонатина*, оп. 53 (1970) – *A cinque*, оп. 115 – *Састанак*, оп. 195 (2008). Девет фуга за дувачки квинтет, *Das Schulwerk*, оп. 238 (2013), разликују се у односу на претходна остварења, будући да су писане у барокном маниру, уз слободнија формална и хармонска решења. Деспић је наведену композицију окарактерисао као „још једну ‘вежбу’/игру из полифоне технике“.⁷⁰

Када је реч о извођачком аспекту квинтета *A cinque*, међусобна сарадња музичара је неопходна до најситнијих појединости, при чему и сам наслов композиције подвлачи ову компоненту – музика „упеторо“ (*A cinque*). Како композитор Иван Брклјачић примећује, Деспић сваку деоницу гради врло пажљиво, уз међусобно приближавање и удаљавање појединих инструмената, што за резултат даје компактан звук дувачког квинтета.⁷¹

⁶⁷ Упор. Evica Radevska, „Horna u kamernim ansamblima Dejana Despića – iz vizure hornistkinje – *Vinjete*, op.43b, za duvački kvintet (1963), *A cinque*, op.115, za duvački kvintet (1994)“, u: Miloš Zatkalić (ured.), *U čast profesora Dejana Despića: radovi sa Osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2012, 128–145, 133.

⁶⁸ Упор. Дејан Деспић, нав. дело, 173.

⁶⁹ Исто, 174.

⁷⁰ Исто, 176.

⁷¹ Упор. Ivan Brkljačić, „Despićevi duvački kvinteti: *Vinjete*, op.43C, *A cinque*, op.115 i *Sastanak*, op.195 – Komparativni analitički prikaz“, u: Miloš Zatkalić (ured.), нав. дело, 120–127, 121.

Квинтет обухвата занимљива музичка решења, те ако пођемо већ од саме форме дела, закључићемо ће да је реч о употреби технике симулације и лаганом балансирању између форме свите и дивертимента. Иако у оригиналу на италијанском језику реч *divertimento* упућује на забаву, Дејан Деспић жели да ствара музику која тежи да буде више од игре (тонова).⁷² Циклус, дакле, упућује и на форму свите састављене од седам међусобно контрастних ставова – „Intrada“, „Marcia“, „Pastorale“, „Scherzo“, „Ostinato“, „Danza“, „Moto Perpetuo“. С обзиром на то да се поједини тематски материјали спроводе кроз цело дело, тј. да чине тематску срж, немогуће је издвојити било који став из целине – јединства вишег реда. Примена цитата је још једно обележје које краси дувачки квинтет *A cinque*, међутим, Деспић никад није посезао за (ауто)цитатима, као потезом карактеристичним за постмодернизам:

„Ни толико раширеној моди свакојаког цитирања нисам се придружио као таквој – јер презирем помодарство, не само у облачењу – него примена цитата (и аутоцитата) у споменутим мојим делима (и још понеким) увек проистиче, с пуним ‘оправдањем’, из саме њихове основне замисли. Ако су такви случајеви учестили у последњих петнаестак година мога стваралаштва, а очевидно јесу, то никако није ради укључивања у актуелни постмодернизам (...)“⁷³

Деспић квинтет *A cinque* третира не као групу, већ као један инструмент. У том смислу треба приступити извођењу овог дела, а то подразумева стварање једног звука и ослушкивање свих његових боја. То потврђује и сама партитура овог дела у којој се може уочити да композитор не тежи ка томе да истакне специфичности појединачних инструмената понаособ, већ тежи више ”оргуљском” звуку. С тим у вези, пажљиво одабран избор инструмената је у служби производње одређене боје једног звука које заједнички ствара једнак ангажман свих музичара. Могућности обое, као и других инструмената квинтета искоришћене су у највећем могућем степену. Амбитус инструмента захвата и најниже и највише тонове, али је то у партитури написано на том нивоу зналачки да за последицу не производи рески звук обое, док захваћени тонови не звуче као ”екстремни захтев”.

Први став („Intrada“) већ на самом почетку доноси секундни мотив постављен као нуклеус који се потом трансформише током целог става. Мотив први пут износи

⁷² Упор. Hubert Unverricht and Cliff Eisen, „Divertimento“, *Grove Music Online*, приступљено 8. 8. 2020. у 12:03; Дејан Деспић, нав. дело, 63.

⁷³ ¹⁰⁷ Ана Котевска, нав. дело, 23.

управо обоа уз кларинет и хорну (Пример бр. 12), док у звуку сва три инструмента стреме само једној боји. Тема је у том смислу замишљена као корал, док је цео став мишљен врло симфонијски. У овом ставу обоа, само на моменат, има соло наступ, те је углавном остварена веома блиска веза између унутрашњих гласова, тј. обое, кларинета и хорне, који наступају истовремено или у имитацији. Од момента наступа флауте у 11. такту ова три инструмента прелазе у *piano* динамику. Флаути се најпре прикључује обоа са "флаутандо" звуком, "ушуњава" се на постојећу тему, а онда то на исти начин ради и кларинет. Дакле, сваки соло наступ не подразумева инструменталну доминацију над пратећим коралним звуком преостала три инструмента, већ је тражен исти тембровски манир. Обоа је у потпуности равноправна са осталим инструментима у првом ставу, при чему кларинет на моменте има брже покрете у шеснаестинама, доносећи још један карактеристичан мотив – пасаж разложеног ундецимакорда (пример бр. 13) који се појављује у делу и то у различитим ритмизацијама („Scherzo“, пример бр. 14). Важно је да истакнемо и употребу аутоцитата, односно једну од тема из финала дувачког квинтета Сонатина оп. 53, која је сада делом модификована (Пример бр. 15а).

Пример бр. 12: „Intrada“, A cinque, Дејан Деспић, т. 1–4.



Пример бр. 13: „Intrada“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 19.



Релјефности нотног материјала у *Intradi* доприноси и полиритмија која се на појединим местима спроводи између флауте и фагота (шест тактова пре партитурне ознаке *B*), обое и хорне (пет тактова пре партитурне ознаке *D*), али и других инструмената, док је полиметрија заступљена у свих седам ставова. Од ознаке *B* почиње „игра” ритма између дуола и триола у основном 6/8 такту. Све инструменталне деонице квинтета имају изузетно сложен ритам. Изванредно Деспићево познавање могућности инструмената овде у пуној мери долази до изражаја, јер се прецизност у извођењу обезбеђује доследним поштовањем тражених артикулационих захвата. Од ознаке *C* у партитури инструменти на моменте остају сами. Наступи флауте и кларинета, затим обое звуче као гашење, односно „остаци” претходног материјала. Уследиће „философски“ соло фагота (ознака *D* у партитури) на подлози понављања ритмичког обрасца осталих инструмената и са морендо, замирућим звуком до краја става. Обоа на овом месту мора да буде нарочито мека у звуку, што је изузетно захтевно у овако ниском регистру инструмента.

Пример бр. 14: „Scherzo“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 160–161.



Пример бр. 15:

а) „Intrada“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 35–37.

b) Почетни тактови става „Finale“, Сонатина, оп. 53, Дејан Деспић.



Иако је следећи, други став („Marcia“) *attacca* повезан са претходним, звучна реализација дела не одаје такав утисак, будући да се први став завршава паузама у свим гласовима. Иста ситуација је и на крају другог става где се налази ознака *attacca* чиме су прва три става заправо груписана у једну целину. Деспић на крајевима прва три става зауставља музички ток већ поменутих паузама или издржаним акордским структурама, истичући тако тренутне врхунце у циклусу. Други став („Marcia“) доноси већ познати секундни материјал, сада у маршевском ритму, а излажу га кларинет, хорна и фагот, а потом се укључује и обоа, након што флаута два пута одсвира карактеристичан пасаж у тридесетдвојкама. Можемо рећи да цео став има обресе тродела (*aba + coda*), при чему је средишњи, пасторални део окружен маршевским. Уопште у овом Деспићевом циклусу налазимо обресе заокружених форми са

Карактеристично за овај инструмент, обоа има истакнуту улогу управо у делу *b*, где јој је поверен пасторални мотив у триолама (Пример бр. 16), који потом преузимају кларинет и флаута, заједно антиципирајући карактер следећег става. Док наведени инструменти размењују поменуте материјале, хорни је додељен педални тон, као својеврсна основа остината у дугим нотним вредностима.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a red box highlighting a triplet figure. The vocal line has lyrics in German and English.

Lyrics:
 German: Ich bin ein kleiner Rosenbaum, der steht im Garten.
 English: I am a little rose tree, who stands in the garden.

Instrumentation:
 - Piano (p): Accompaniment.
 - Voice (V): Main melody.

Key Signature: F major (one flat).

Time Signature: 3/4.

Tempo: Moderato.

Form: The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves (piano and voice). The second system contains the next two staves (piano and voice). The red box highlights a triplet figure in the piano part of the first system.

45

Трећи став („Pastorale“) је веома мелодичан, при чему је деоници кларинета поверена носећа мелодија. У осмом такту је преузима и флаута и током целог става флаута, обоа и кларинет доприносе мелодичности, док хорна и фагот имају изједначену улогу и чине интервалску основу над којом се развијају остала три гласа. Импровизационом карактеру става доприноси ритмички рељеф који је поново обогаћен занимљивом полиритмијом. Овај став се разликује од претходна два. Наиме, написан је у квази рубато маниру, али је као и све код Деспића мишљено мизурато. Све је прецизно записно, ритмички мишљено до те мере да би се могла направити минуциозна математичка анализа. Ефекат рубата направио је уз помоћ доњих, лежећих тонова са „чудним“ упадима ван добе. Оставља утисак попут Дебисијевог прелида *За поподне једног фауна*, као „излежавање на сунцу“. Код слова *I* кларинет има врло „дебисијевске“ пролазе у квинтолама и секстолама који стварају описани осећај. То је заправо само утисак који се ствара код слушаоца. Ту нема ни успорења ни убрзања, већ је све постигнуто ритмом, фактуром и оркестрацијом. На обои доминира ниски регистар са трилерима тешким за извођење. На многим обоама упитно је да ли овај трилер може да се изведе (це¹-дес¹). Следи поновно јављање теме флаута и обоа а две, а онда кларинет и фагот приводе крају став са ритарданом. Оно чему свакако у извођењу треба тежити јесте да се код слушаоца створи осећај безвремености.

Централни став („Scherzo“) потпуно контрастира претходном и започиње другу целину циклуса коју чине четири, *attacca* повезана става. Чврста веза између инструмената постигнута је сталним пребацивањем мотива из једне деонице у другу, те је присутан непрестани дијалог између гласова. Као што смо већ раније навели, управо у овом ставу су кларинету поверени другачије ритмизовани тонови ундецимакорда који су постављени у првом и другом ставу, док паралелни ток флауте и фагота на моменат граде праву гротескну атмосферу (Пример бр. 17). Обоа се готово током целог става јавља уз кларинет, хорну, али и фагот, те овог пута нема истакнуту улогу, док је хорна изузетно акустички значајна, будући да је дата у високом регистру (Пример бр. 18). Веома разноврсна артикулација у свим инструменталним деоницама утиче на енергичност централног става дувачког квинтета *A cinque*. Цео став је наглашено плесног карактера и у том смислу такође представља оштар контраст у односу на претходни. Извођење овог скерца захтева лак и светао тон са значајном употребом акцената. Код слова *L* флаута и хорна унисоно имају реминисценцију музичког материјала претходних ставова. На моменте, групе инструмената који се смењују имају

„ударачки“ манир, што подразумева кратко и акцентовано свирање. Цео став је заправо борба између парног и непарног такта (3/8 и 4/8). Код слова *N* јавља се нова лирска експресивна тема у обои, коју затим преузимају други инструменти. Занимљива је ситуација, технички захтевна у слову *O* када се у пратњи теме у кларинету јавља неколико изузетно технички незгодних кратких пасажа на обои. Важно је да се извођењем ових пасажа не ремети мирни ток главне теме. Став се завршава исецканим деловима мотива и наглим контрастима у динамици, на помало механички начин.

Пример бр. 17: „Scherzo“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 167–173.



Пример бр. 18: „Scherzo“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 218–225.



Пети став („Ostinato“) протиче у једном даху с обзиром на то да је током целог става присутна мрежа остинатних пулсација у осминама које се смењују са целостепеним

низовима. Хорна је у потпуности носилац драматуршког врхунца у оквиру шест тактова када доноси квартно-квинтни мотив навише и наниже (Пример бр. 19). Овај став поново доноси контраст у односу на претходни. Све се свира легатисимо. Флаута ствара подлогу у високом регистру у пианисиму при чему је важно да у звуку избегне механички покрет. Другим речима, флаутску деоницу треба свирати тако да буде перципирана као јасно пратећи глас. Следи наступ обое који не сме да ремети свирање флаутисте већ да се „ушуња“ у звук савршено чисто и тише од флауте, а да ипак на јасан начин изнесе тему. Она је лирска и легато уз поновну смену 3/8 и 4/8. У седмом такту испред слова *R* обоа кларинет и флаута крећу из динамике мецо форте великим крешендом до високог регистра, са кулминацијом на акцентованом тону, након чега са још већим крешендом следи повратак у најнижи регистар. У слову *R* обоа сама треба да свира акцентовано и стакатисимо наглашавајући пет тонова од форте до фортисимо сваки понаособ врло грубим и чврстим тоном. Од партитурног дела *S* уводни музички материјал се јавља у новој инструментацији: уместо флауте обоа свира соло пратећи мотив. Ознака мецо форте би у овом случају по мом мишљењу требало да буде пиано, јер се у противном неће постићи ефекат пратње, већ мотив може зазвучати као тема. Обоа би требало да звуком опонаша звук флауте с почетка става, што је веома захтевно јер је у супротности са природом инструмента.

Пример бр. 19: „Ostinato“, *A cinque*, Дејан Деспић, т. 289–294.



Претпоследњи, шести став („Danza“) такође контрастира претходном када је реч о карактеру става. Непрестано се смењују дводелни, троделни, али и мешовити метар, те се и главни мотиви сада излажу уз одређене измене. У том смислу, наступ обое на почетку имитира играчки покрет као код средњовековне игре, при чему треба да има рустичан звук. Обоа започиње доносећи аутоцитат – тему преузету из *Сонатине*, али

овог пута у оригиналном 5/8 такту, док је секундни мотив из првог става сада дат као квинтола која се доследно појављује у деоници флауте, обое, кларинета и фагота. Поред промене метра Деспић користи и неправилне фигуре, те тако поред смењивања дуоле и триоле, појављује се на пример на другој од пет осмина квинтола. Иако се секундни мотив – квинтола не појављује у деоници хорне, она је и у овом случају нарочито истакнута, будући да неколико пута спроводи тему преузету из претходног Деспићевог циклуса за дувачки квинтет.

Музички ток је јасно и минуциозно израђен, али захтева брижљиво тумачење. Поменута ситуација може наизглед деловати „збуњујуће“ ритмички, али се заправо тиме постиже ефекат изузетне елеганције. С тим у вези, овај став од обоисте захтева изузетну техничку спремност и високу концентрацију.

Код слова *U* у шестосминском такту јавља се „предах“ у музичком току. Након девет тактова Деспић се враћа на такт 5/8 и описане квинтоле које су зналачки „уметнуте“ у све инструменталне деонице. Доминантан је осећај баланса, уз могућност да се на ову музику плеше. Квинтоле се доживљавају као питања и одговори међу различитим инструментима, врло захтевни за бројање и упад. Треба обратити додатну пажњу због могућности дезоријентације извођача који у сваком тренутку мора да зна да ли је шеснаестинска квинтола уметнута у осминску дуолу или у триолу.

Последњи, седми став („*Moto perpetuo*“) још једном потврђује значај хорне у овом циклусу, с обзиром на то да се кључни мотиви дела јављају управо у овом инструменту (Пример бр. 20). Сам наслов става упућује на непрекидни ток који је и остварен шеснаестинским покретима у свим деоницама. Овај непрекидни пулс, „као последњи откуцај музичке игре“, указује и на могућу отвореност циклуса, било ка сопственом почетку или неком даљем наставку.⁷⁵ Тек се на самом крају става смирује музички ток, али поново уз присутну полиритмију која на моменте одаје утисак импровизације. Лествице које се стално померају са једног основног тона на други указују на непостојање тоналног центра.

⁷⁵ Упор. Драгана Стојановић-Новичић, „Више од игре – дувачки квинтет *A cinque* Дејана Деспића“, *Нови звук* (10), Београд, 1997, 99–106, 100–101.

Као што и његов назив сугерише (*Moto perpetuo*), музички ток овог става одаје слику сложене, добро подмазане машине у јасном контрасту са осталим ставовима који су или лирског или плесног карактера. Донекле „сув“ у звуку подсећа на Хиндемита. На обои су коришћене технички компликоване лествице. Осећај „механичности“ који ансамбл треба да створи у овом ставу је по мом мишљењу је основни захтев. Егзактност је подцртана акцентованим упадима на ненаглашеним тактовим деловима што даје помало цезерски карактер (само у назнакама). Мотиве из претходних ставова Деспић користи са циљем „убрзања“ музичког тока, док су лирски мотиви сада карактерно измењени у складу са стилем става.

Од ознаке АА карактеристичне ритмичне покрете у деоницама хорне, фагота и обое треба третирати у ударачком маниру. Бројни акцентовани тонови, како на тешким тактовим добама, тако и на потпуно неочекиваним местима попут синкопа, или акцентоване било које од шеснаестина у групи, прожимају цео став и дефинишу га. Музички ток овог става одликује једнообразни приступ свим деоницама, не издвајајући ни једну на солистички начин.

Пример бр. 20: „Moto perpetuo“, A cinque, Дејан Деспић, т. 429–431.



Дакле, неокласицизам Дејана Деспића се у овом циклусу огледа у одабиру форме свите – која прати традиционалан број ставова, уз њихову слободнију организацију која указује на постојање тродела, али само у обрисима – јасној и прегледној форми и

фактури (композитор није посегао за динамичким и регистарским екстремима инструмената), тоналном плану који се креће у границама проширеног тоналитета уз слободно коришћење разноврсних тонских низова, те успостављању хијерархије између деоница које у појединим моментима доносе важне мотиве, теме и мелодије и оних инструмената који су у датом моменту интервалска/акордска основа за развој. Иако је реч о апсолутној музици, а с друге стране сходно плесном карактеру појединих свитних ставова – ставови „Intrada“, „Marcia“, „Pastorala“, „Danza“(…) својим именом сугеришу врсту игре и амбијент – могуће је размотрити и евентулану сценску/плесну поставку дувачког квинтета *A cinque*.

Као што смо раније навели, Деспић је написао пет дела за дувачки квинтет, док циклус *A cinque* заузима врло важно место када је реч о развоју овог жанра. Четири дувачка квинтета (Вињете, Сонатина, *A cinque* и Састанак) показују да је нашем композитору циклични принцип иманентан, при чему су циклуси *Вињете*, *A cinque* и *Састанак* организовани као свите. Три наведена циклуса отпочињу уводом, својеврсним фанфарама које најављују шта ће се догађати у остатку дела, отварају се материјали који ће се користити, тј. увод је ту да на неки начин „позове на игру“.⁷⁶ Квинтети *Вињете* и *A cinque* садрже *attacca* ознаке између ставова, али оне, као што смо видели, имају много већи значај у *Вињетама*, него у циклусу *A cinque*. Када је реч о организацији ставова, у Вињетама само један став нема заокружену форму са репризом, док је слика потпуно другачија, слободнија и развијенија у квинтету *A cinque*. У том смислу, Иван Бркљачић истиче да *Састанак* представља логичан наставак, те је варијациони принцип доминантан у целом делу.⁷⁷ Тонални план ових циклуса недвосмислено приказује пут прогресије од класичних дур-мол елемената, модалних оаза, проширеног тоналитета, до неодређене тоналности, битоналности и атоналности. Иако Деспић води рачуна о томе да сваки инструмент буде подједнако важан у квинтетима, видели смо да хорна има истакнуту улогу у циклусу *A cinque*, док обоа преузима примат у *Састанку*, те усамљена отпочиње и завршава наведено остварење.

⁷⁶ Упор. Ivan Brkljačić, нав. дело, 122.

⁷⁷ Упор. исто, 124.

5. Дувачки квинтет у перу Зорана Христића

5.1. Композиторски стил Зорана Христића

Квалитет живота зависи од квалитета рада⁷⁸ (и обрнуто)

Зоран Христић

Композитор Зоран Христић је генерацијски близак Дејану Деспићу, али потпуно далек у погледу естетичких, поетичких и стилистичких начела која красе његов стваралчаки пут. Будући да је писани траг о Христићевом животу и делу заиста оскудан, искористићемо ову прилику да систематизујемо и представимо доступне податке из различитих извора, при чему су од изузетног значаја интервјуи и снимљени разговори са композитором.

Христић је био композитор савремене уметничке музике (солистичка, камерна, вокално-инструментална дела, балети), али и аутор радиофонских остварења и многобројних композиција за филм, позориште и телевизију. Рођен је 1938. године у Београду, где је и започео своје музичко образовање у класи проф. Јеле Кршић (1915–2005) која је, према композиторовим речима, одредила његов животни пут.⁷⁹ Његов отац је био богат човек, али се нико у породици није бавио музиком, осим мајке

⁷⁸ Упор. емисија: „Опуштено – Zoran Hristić 01 oktobar 2016“, <https://www.youtube.com/watch?v=9U6s0NssIck>, приступљено 20. 8. 2020. у 16:15.

⁷⁹ Упор. емисија: „Život sa muzikom: Zoran Hristić“, <https://www.youtube.com/watch?v=8jgaX0ir6uk>, приступљено 19. 8. 2020. у 14:25.

Враћанке која је умела лепо да пева. Прве ноте Христић је написао већ са девет година, након што је остао фасциниран филмом о Шопену (Frederic Chopin), при чему је „нерв за сцену“ добио са четрнаест година када га је његов отац одвео у Југословенско драмско позориште да гледа комедију Дундо Мароје.⁸⁰ Управо у том тренутку је схватио да, између осталог, жели да компонује музику за позориште. Занимљиво је да је годину дана касније послао своју композицију (токату) на један студентски конкурс, освојивши притом прву награду и то под лажним именом.⁸¹ У том периоду је ступио у контакт са Станојлом Рајичићем који му је помогао да се спреми за пријемни испит, те је и студирао на конзерваторијуму „Ђузепе Верди“ у Милану, а композицију је дипломирао 1963. године на Музичкој академији у Београду.

У иностранству се упознао са савременим стремљењима у музици и испрва је био приврженик авангардистичких струјања, додекафонске технике, док је „привучен нарочито експериментима нове пољске музике“⁸² оформио „тонски језик, у коме су спорадични елементи серијалних структура у служби апартног, па и бизарног звуковог обликовања“.⁸³

Дуго је био у статусу слободног уметника, сарађивао је са Миодрагом Поповићем (филмови *Човек из храстове шуме*, *Хасанагиница*⁸⁴...) и није се много дружио са музичарима, већ управо са сликарима као што су Владимир Величковић, Младен Србиновић, Радомир „Џони“ Рељић и други. Христића је нарочито привлачила ангажована тематика, те је често писао дела одређеним поводом – поводом тридесет година АВНОЈ-а пише дело Опомена, за Велики школски час у Крагујевцу пише Цвет слободе 1974. године, а за Вуков сабор у Тршићу 1976. – Свијету на видiku.⁸⁵ Оно што је свакако променило Христићев живот јесте прича Душана Петровића „Шанета“ о мајци која је жртвовала себе и своје три ћерке, како не би одала борца – припадника партизанског покрета у селу Рајковац. Инспирисан овом причом, Зоран Христић је

⁸⁰ Упор. исто.

⁸¹ Исто.

⁸² Утицај „пољске школе“ огледа се већ у студентским радовима: *Виза*, соната за кларинет и клавир из 1961. године и у дипломском раду *Наслови*, за хор и оркестар. Упор. Соња Маринковић, *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008, 185.

⁸³ Vlastimir Perić, „Hristić Zoran“, u: *Muzički stvaraoči u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 135.

⁸⁴ *Хасанагиницу* је Христић писао у три верзије – за филм, позоришну представу и за отворени простор. Радивши на музици за филм, искористио је нов инструмент архитекте Пеђе Ристића који су прозвали „дрндафон“. Упор. емисија: „Мож лићни реџат – Зоран Христић“, <https://www.youtube.com/watch?v=d8xSMGt5ZMs&feature=youtu.be>, приступљено 19. 8. 2020. у 15:03.

⁸⁵ Упор. Соња Маринковић, *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008, 185.

написао музику за балет Даринкин дар (1974), при чему је професор Бен Арнолд (Ben Arnold) са Универзитета у Кентакију, у својој докторској дисертацији уврстио наведено дело у пет најзначајнијих антиратних остварења XX века!⁸⁶ Балет је премијерно изведен 1974. године на смотри уметности „Мермер и звуци“ у Аранђеловцу, а потом исте године у оквиру БЕМУС-а. Још једно веома значајно дело је *Сила крста* (1998) настало по наруџбини Српске православне цркве поводом прославе осам векова манастира Хиландар.⁸⁷ Написао је музику за преко шездесет филмова⁸⁸, око сто позоришних представа, а компоновао је и музику за отварање Зимских олимпијских игара у Сарајеву 1984. године.⁸⁹ Од класичних, вокално-инструменталних дела композитор издваја *Шест београдских концертних слика*, *Завештање* и *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*.⁹⁰ Био је уметнички директор и селектор БЕМУС-а и фестивала „Мокрањечев дани“, као и главни и одговорни уредник Музичке редакције РТС-а; добитник је више домаћих и међународних награда: две Стеријине награде за сценску, две Златне арене за филмску музику и награда за животно дело Мали принц.⁹¹

⁸⁶ Упор. емисија: „Profesionalci: Zoran Hristić – kompozitor“, <https://www.youtube.com/watch?v=NCSiLZAcMXE>, приступљено 20. 8. 2020. у 13:20.

⁸⁷ Зоран Христић је боравио неколико недеља на Хиландару под благословом Патријарха Павла. Упор. емисија: „Život sa muzikom: Zoran Hristić“, <https://www.youtube.com/watch?v=8jgaX0ir6uk>.

^{88 122} Писао је музику за игране филмове попут: *Човек из храстове шуме*, *Пас који је волео возове*, *Чувар плаже у зимском периоду*, *Ужичка република*, *Варљиво лето '68* и друге. Упор. емисија: „Autoportret: Zoran Hristić“, <https://www.youtube.com/watch?v=T5o6c4mMzbg&feature=youtu.be>, приступљено 20. 8. 2020. у 13:30.

⁸⁹ Дело које носи наслов *Југославица*, у којем је објединио „све музике“ Југословенских народа. Упор. емисија: „Trag u vremenu“ (Zoran Hristić), 30. april 2011., <https://www.youtube.com/watch?v=aFpxjeY1vPw&feature=youtu.be>, приступљено 20.8. 2020. у 13.30.

⁹⁰ Упор. емисија: „Autoportret: Zoran Hristić“, <https://www.youtube.com/watch?v=T5o6c4mMzbg&feature=youtu.be>.

⁹¹ Упор. емисија: „Profesionalci: Zoran Hristić – kompozitor“, <https://www.youtube.com/watch?v=NCSiLZAcMXE>.

5.2. 15 рукохвата по Стевану (2009)

Настало као поруџбина за Мокрањчеве дане у Неготину, дело представља својеврстан омаж нашем великом композитору, Стевану Стојановићу Мокрањцу.⁹² С обзиром на то да је Зоран Христић стварао најразличитија дела (од романтичарских до постмодернистичких), те да су бројна остварења настала по поруџбини, рукохвате овог пута нећемо покушавати да сврстамо у дело настало под одређеним стилским усмерењем. Како наводи Христић, пре него што је почео са радом на рукохватима, преслушао је свих петнаест Мокрањчевих Руковети, те из богате ризнице народних (вокалних) песама које је Мокрањац уврстио у своје дело, одабрао оне које су му биле погодне за инструменталну адаптацију.⁹³ С тим у вези, својеврстан отклон је учињен управо на нивоу одабира инструменталног жанра.

Као и претходна два анализирана дела, и рукохвати су писани за дувачки квинтет, уз додатно коришћење гласа, дромбуља и перкусија. Извођачи, поред употребе својих матичних инструмената, изводе музику уз помоћ тарабуке, дромбуља, звончића, узвикивања, али и певања! Према томе, композитор настоји да сваки став („рукохват“) ослика различитим тонским решењима, комбинацијама инструмената, као и употребом ударачких инструмената. На тај начин се тонској боји коју пружа поменута комбинација инструмената истовремено креира јединствена атмосфера и у потпуности чува дух оригинала. Једна од очигледних аналогја са делом нашег великог композитора јесте део наслова „15 рукохвата“ који одмах упућује на петнаест Мокрањчевих *Руковети*. За разлику од *Руковети* које нуде могућност изведбе једне

⁹² Мокрањчеву *Литургију* (посебну Херувимску песму) и *Руковети* сматра генијалним делима. Упор. емисија: „Trag u vremenu“ (Zoran Hristić), 30. april 2011., <https://www.youtube.com/watch?v=aFpxjeY1vPw&feature=youtu.be>.

⁹³ Упор, исто.

или више њих по избору, *15 рукохвата по Стевану* јесте циклично остварење, од петнаест „ставова“ – рукохвата, намењено интегралном извођењу у трајању око пола сата. Приликом инструменталне обраде, Христић се држи распореда народних песама онако како их је Мокрањац поставио у сваку од петнаест руковети, готово не мењајући њихове оригиналне тоналитете, али мењајући редослед песама унутар сваког рукохвата. У хармонском смислу песме су такође обрађене у романтичарским оквирима који су постављени код Мокрањца, а за свој уметнички израз Христић је одабрао следеће песме:

Прилог бр. 2: Табела народних песама преузетих из Мокрањчевих Руковети⁹⁴

Песма	Рукохват/руковет
1. „Бојо ми, Бојо“	I
2. „Осу се небо звездама“	II
3. „Јесам ли ти, Јелане“	II
4. „Маро Ресавкињо“	II
5. „У Будиму граду (миш посеја проју)“	II
6. „Разболела се Гривна мамина“	III
7. „Текла вода Текелија“	III
8. „Чимбирчице, чимбир ми дала“	III
9. „Аој, Нено, лепа ти си“	III
10. „Ој Мирјано“	IV
1. „Мој се драги на пут спрема“	V
12. „Леле, Стано, мори“	V
13. „Коња седлаш, куд се спремаш“	V
14. „Шта то миче кроз шибљиче“	V

⁹⁴ Народне песме у табели су поређане онако како их је Христић распоредио у рукохватима, при чему је за поређење коришћена књига: Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела (Световна музика I – Руковети)*, Војислав Илић (прир.), Књажевац – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.

15.	„Повела је Јела“	V
16.	„Књигу пише Мула-паша“	VI
17.	„Расло ми је бадем дрво“	VI
18.	„Море, извор вода извирала“	VII
19.	„Варај, Данке, гиздава девојко“	VII
20.	„Што Морава мутно тече“	VIII
21.	„Џанум, на сред село“	VIII
22.	„Разграна се грана јоргована“	VIII
23.	„Пољем се њија“	IX
24.	„Роса плете русе косе“	IX
25.	„У Ивана господара“	IX
26.	„Биљана платно белеше“	X
27.	„Динка двори мете“	X
28.	„Пушчи ме“	X
29.	„Писаше ме, Стано, мори“	XI
30.	„Црни горо, црни сестро“	XI
31.	„Калугере, црна душо“	XI
32.	„Цвеће цафнало“	XII
33.	„Дека си била“	XII
34.	„Да л’ немам“	XII
35.	„Девојка јунаку прстен повраћала“	XIII
36.	„Дјевојка виче из танка грла“	XIV
37.	„Кара мајка Алију“	XIV
38.	„Марија, бела Марије“	XV
39.	„Бог да го убије, мамо“	XV

„I рукохват“ нам доноси песму „Бојо ми Бојо“⁹⁵ истакнуту у деоницама дрвених дувачких инструмената, чиме се појачава ефекат строго хомофоне фактуре и унисоно (октавног) извођења, како је то учињено и у Мокрањчевој Првој руковети, са гласовима. Имитативно спровођење теме, а потом мотивска разрада исте указују на већ очигледан инструментални третман народне песме, што се нарочито огледа у романтичарском третману соло флауте пред последњи сегмент Presto.

Уводни тактови првог рукохвата износе тему „Бојо ми, Бојо“ у кларинету, обои и флаути унисоно уз фагот октаву ниже. Као што смо претходно поменули, извођачи треба да теже јединственом тембру, уз настојање да се ни један од инструмената не истиче сопственом бојом. Овај принцип се провлачи кроз цео став, нарочито на оним местима где у оригиналу мешовити хор пева унисоно. Форте на почетку првог такта је мек, без акцента или „оштрог“ почетка, док се динамика целог уводног дела, односно првих седамнаест тактова креће између јасног форте у облику „питања“ и пиано у виду „одговора“. Треба напоменути да ово место треба изводити са вибратором у флаути и обои који мора остати дискретан, не сме бити у првом плану.

Пример бр. 21: „I рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 37–48.

The musical score is for a woodwind ensemble and voice. It features staves for Flute (Fl.), Oboe, Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Voice, and Percussion (Perc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two sections: 'Attaca' and 'Solo (quasi Cadenza)'. The 'Attaca' section starts at measure 35. The 'Solo (quasi Cadenza)' section starts at measure 40. The 'Attaca' section features a melody in the Flute, Oboe, and Clarinet, with the Horn and Bassoon playing a rhythmic accompaniment. The 'Solo (quasi Cadenza)' section features a melody in the Flute, Oboe, and Clarinet, with the Horn and Bassoon playing a rhythmic accompaniment. The Voice part is silent throughout the score. The Percussion part is also silent throughout the score. The score ends at measure 48.

⁹⁵ „Бојо ми Бојо“ је прва песма из Мокрањчеве *Прве руковети*, те на тај начин Христић „отвара“ циклус као и Мокрањац.

У наредних седам тактова (од 18. до 24. такта) артикулација се мења, наступа фагот са осминским покретом изразитом стакато артикулацијом правећи контраст у односу на почетак композиције. Затим обоа, у високом регистру истом артикулацијом као фагот али са акцентима износи кратак мотив. Извођачи у овом делу имају задатак и да „узвикују“ припев „Хај, Хај“ који раздваја фактурно различите сегменте музичког тока.

До нагле промене темпа и динамике долази од 25. такту при шеснаестинском покрету у обои, флаути и кларинету. Међутим, музичком току треба приступити тако да крајњи звук ансамбла буде јединствен и сливен. После поновљених узвика „Хај, Хај!“ следи велика каденца флауте, која треба да подсети на звук фруле. Став се завршава поновљеним фуриозним крешендом у шеснаестинском покрету и са великим ралентандом у последњем такту. У ларго темпу, првих шест тактова хорна износи тему „Осу се небо звездама“ легатисимо и „широким“ тоном, након чега почиње тема „Јесам ли ти јелане“ на кларинету уз пратњу фагота и дромбуља које овом одељку дају духовит призив.

„П рукохват“ почиње песмом „Осу се небо“ коју доноси хорна, попут лаганог увода уз пратњу дромбуља у ларго темпу. Почетних шест тактова треба свирати легатисимо, широким тоном. Тема се потом улива у полетну „Јесам ли ти јелане“, након које „Маро ресавкињо“ инструменталисти изводе певајући, како и каже и ознака „Квинтет пева!“.

Пример бр. 22: „II рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 19–26.

8

15 rit. - - - - - Квинтет пева!

Fl.

Oboe muta in Oboe

Cl.

Hn.

Bsn.

Voice

Perc.

Ma - ro Re - sav - ki - њо Ma - ro

rit. - - - - - Квинтет пева!

22

Fl.

Oboe

Cl.

Hn.

Bsn.

Voice

Perc.

Re - sav - ki - њо је - сил' ви - дла Ma - ро ре - sav - ске ју - на - ке ,

Наредни одсек доноси песму „У Будиму граду“ (или „Миш посеја проју“) у обои, коју у следећем сегменту музичког тока изводи цео квинтет у хомофаној фактури. У односу на претходне три песме, Христић само у овој прати Мокрањчеву концепцију и то у последњем одсеку који подсећа на сам завршетак песме „У Будиму граду“ из Друге руковети. Ова тема од тринаест тактова написана је на врло класичан начин са обоом

која наступа солистички са темом. Деоницу треба обликовати поштујући записане акценте који су јасно истакнути, док остатак ансамбла треба да остане у улози пратње. Од ознаке *riu vivo* (такт бр. 40) исти овај мотив ансамбл изводи нешто снажније и живахније од претходног одељка. Разлика у извођењу одражава се нарочито на деоницу флауте која има доминантну улогу имитирајући соло глас. Типично „Хм“ за ову песму се чује на самом крају „II рукохвата“ која се изводи вокално. Христић се труди да истакне главне теме везане за песме које је одабрао, не упуштајући се у дубљу разраду истих.

Пример бр. 23: „II рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 27–35.

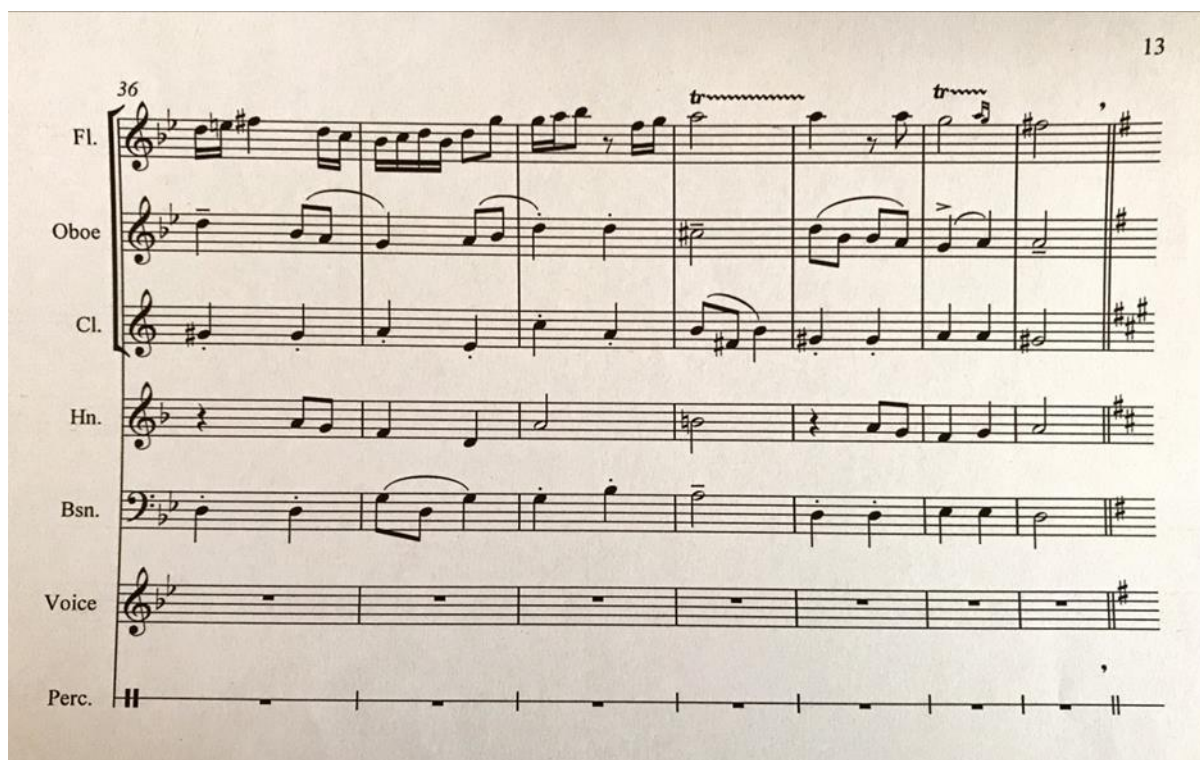
„III рукохват“ почиње песмом „Разболела се гривна мамина“, најпре кратко уведен ом у деоници флауте, а потом слично конципирана као код Мокрањца.

Музички ток почиње веома споро са наступом алт флауте, која мирно и пианисимо износи тему меким и дифузним звуком. Хорна дугим лежећим тоновима без јасних ајнзаца настоји да се „ушуња“ у звук алт флауте не реметећи га. У осмом такту се придружује обоа са осминским покретом који не сме бити у првом плану, већ динамички мора остати испод алт флауте јер постоји опасност да својим конкретним звуком поремети амбијент става. Ансамбл треба да настоји да овакав динамички баланс задржи до краја одељка, да се звучно максимално амалгамише и створи

јединствену боју. У двадесетом такту нагло почиње скерцозна „Текла вода текелија“ хомофоне фактуре у двочетвртинском такту са темом у обои, која је у јасном контрасту са претходним одсеком. У овом одељку, од такта двадесет до такта четрдесет два, обоа, кларинет, фагот и хорна износе тему, а после десет тактова се придружује пикола која на врло солистички начин и динамички изнад остатка ансамбла изводи виртуозан соло. Занимљива је деоница флауте додата у другом делу ове песме, која пасажима украшава главну тему а коју изводи обоа.

Пример бр 24: „III рукохват“, 15 руковата по Стевану, Зоран Христић, т. 30–42.

The image displays a musical score for Example 24, titled „III рукохват“, 15 руковата по Стевану, Зоран Христић, т. 30–42. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Voice, and Percussion (Perc.). The music is in 2/4 time and begins at measure 29. The Flute and Oboe parts feature a complex, rapid melodic line with many accidentals, while the other instruments provide a steady accompaniment. The Voice part is marked with a double bar line and a small 'H' symbol, indicating a specific performance instruction. The Percussion part is marked with a double bar line and a small 'H' symbol, indicating a specific performance instruction.



Соло кларинет потом изводи *ad libitum* сегмент који представља импровизациону обраду „Чимбирчице“, након које следи „Аој Нено лепа ти си“ попут брзог кола (такт бр. 49). Флаута на овом месту може по избору да изађе из оквира „академског“ свирања и дозволи себи импровизацију. Последњих пет тактова су у темпу ларго, захтевају „оргуљски“ звук са диминуендом до краја става. У оквиру ове песме истакнути су завршни стихови „играм, певам, мило ми је, нико не зна како ми је“ у одсеку са ознаком *Piu vivo*⁹⁶ и *Largo*, где потоњи носи исту ознаку за темпо као сам завршетак *Треће руковети*.

Пример „IV рукохвата“ је посебно занимљив, будући да се у инструментаријум укључује и тарабука. Из *Четврте руковети* Христић није преузео целокупну песму „Мирјано“, већ само сегмент „ла, ла, ла“ који код Христића изводи флаута и обоа. У руковети, овај део песме је праћен кастањетама, а код Христића тарабуком. Интересантно је да у овом сегменту, а будући да је код Мокрањца у извођење *Четврте руковети* укључен и клавир, док фагот имитира бас деоницу леве руке клавира. У овом пет четвртинском ставу кларинетиста свира тарабуку и током целог става понавља ритмички образац. Тему „Ој Мирјано“ износе флаута и обоа у петом такту унисоно у динамици форте, сливеном, једнообразном тонском бојом. Њу потом преузимају и остали инструменти у канонском маниру, при чему треба тежити да боја сваког

⁹⁶ *Piu vivo* ознака код Христића замењује Мокрањчево *Vivo* у овом делу песме.

инструмента понаособ буде истакнута како би се нагласила специфичност њихових наступа. Став се завршава у тути звуку са крешендом и проминентном тарабуком.

Пример бр. 25: „IV рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 5–6.

The musical score for Example 25, measures 5-6, is presented for a woodwind ensemble and percussion. The instruments are Flute (Fl.), Oboe, Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Voice, and Percussion (Perc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. Measures 5 and 6 show the Flute and Oboe playing a melodic line with a forte (f) dynamic. The Clarinet plays a rhythmic pattern. The Horn and Bassoon play a simple harmonic line. The Voice part is silent. The Percussion part has a single hit in measure 5.

„V“ и „VI рукохват“ су *attaca* повезани. Пети је започет звиждуком песме „Мој се драги на пут спрема“, најављујући готово наративно, уз маршевски корак извођача, песму „Леле, Стано, мори“ у којој момак одлази у рат да спасе вољену из руку Турака. Пета рукохват је првобитно замишљена са аутором на сцени у улози Стевана Мокрањца који би, шетајући позорницом одзвиждао тему. Међутим, ту улогу је преузела флаута изводећи тему на медитативан начин, одсутно и у маниру који треба да подсети на тихо звиждање. У Христићевом делу, песма „Леле, Стано, мори“ је испраћена ударима стопала о под налик маршу, те у овом делу музичког тока долази до изражаја хумор у музици. Уз непрестано марширање кларинет први износи тему „Леле Стано мори“, након чега се остали инструменти прикључују и у форте динамици завршавају фразу уз узвик ”И-Ха!“. Цео одељак је војнички озбиљан осим последња два такта у којима је аутор убацио препознатљиву музичку шалу. Попут Мокрањца, композитор постепено „попуњава“ фактурну слику, до хомофоне организације фактуре, која се јавља након узвика инструменталиста „И-ха“.

Пример бр. 26: „V рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 20–32.

19

16

Fl.

Oboe

Cl.

Hn.

Bsn.

Voice

Perc.

И - ха

subito *ff*

subito *ff*

subito *ff*

subito *ff*

subito *ff*

26

Fl.

Oboe

Cl.

Hn.

Bsn.

Voice

Perc.

Потпуна промена атмосфере наступа у наредном одсеку у којем наредних седам тактова обоа и флаута у контрапунктском односу, надовезујући се једна на другу, износе тему „Коња седлаш, куд се спремаш“ на изразито експресиван начин, широким и садржајним тоном. Употреба широког вибрата ипак не би требало да доведе до непримереног екстрема који подразумева белканто вибрата. Пратња је на овом месту тиша од обое, али ипак са садржајним тоном. Потом цео ансамбл унисоно изводи тему „Шта то миче кроз шибљиче“ као и њену варијацију у троделном такту.

Пример бр. 27: „V рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 35–41.

20

34 Lento ♩ = 46

Fl.

Oboe

Cl.

Hn.

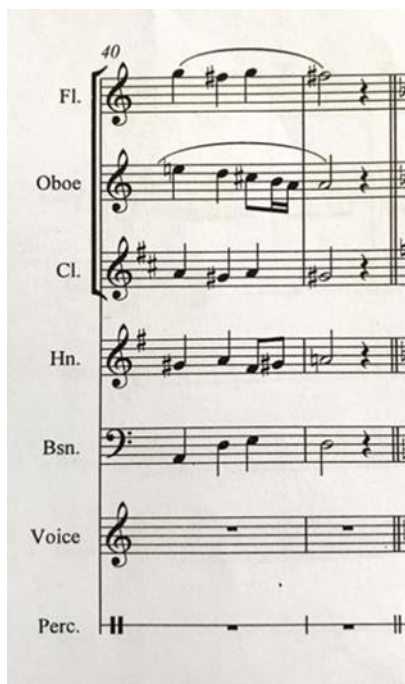
Bsn.

Voice

Perc.

Lento ♩ = 46

3/4



Нешто више је разрађена песма „Шта то миче кроз шибљиче“, са променом метра. Песма је започета хомофонијом свих инструмената, како је то учинио и Мокрањац у *Петој руковети* са хором. Када наступи промена метра у 3/8, обоа изводи варирану тему ове песме.

Пример бр. 28: „V рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 42–55.

21

48

Fl.

Oboe

Cl.

Hn.

Bsn.

Voice

Perc.

rit. .

Presto

rit. .

Presto

Последња песма коју Христић преузима за „V рукохват“ је „Повела је Јела“ (такт бр. 56), која наступа након кратког ритарданда у темпу престо коју доносе флаута као соло глас, обоа и кларинет. Обоа и кларинет на овом месту имају на смену одсечне и кратке осмине и дуге лежеће тонове који ни у једном моменту не смеју бити динамички изнад флауте. Хорна у 68. такту преузима улогу солисте и уз крешендо и благ ачелерандо доводи став до врхунца, док у том моменту флаута остаје сама и уз велики крешендо прави прелаз на шести рукохват који следи атака. Хроматским покретом навише у флаутама на самом крају става Христић нас уводи у „VI рукохват“.

Првом песмом *Шесте руковети* „Књигу пише Мула паша“ започет је и „VI рукохват“ Христића. која, за разлику од соло тенора код Мокрањца, сада представља унисоно (октавно) извођење главне теме од стране целокупног квинтета, те се прави контраст са наредним сегментом – одговором у кларинету (уз пратњу фагота), на стихове „Мула паша из Видина“. Будући да је последњи наступ теме песме „Књигу пише Мула паша“ у *fortissimo* динамици, хомофној фактури, унисоној (односно октавној) поставци, овај сегмент рукохвата алудира на стихове које је овако конципирао Мокрањец у *Шестој руковети*: „Главу дајем, Крајну не дајем! Хај, хај, хај, хај“. Дакле, Христић поступа управо супротно од Мокрањца – уместо редоследа *solo-tutti*, он примењује *tutti-solo* контраст између првог и другог дела мелостиха ове песме. Цео ансамбл износи тему кроз три такта у 5/8 и 7/8 такту и динамици фортисимо са акцентима на свакој осмини. Кларинет и фагот (такт бр. 4) субито пиано настављају изношење наредног мотива који композитор само у пролазу „дотиче“ и не задржава се на њему. Нагла промена темпа и целокупног амбијента (од 9. до 17. такта) наступа уз ангажовање енглеског рога и алт флауте који сами износе наредни мотив „Расло ми је бадем дрво“. Иако оба инструмента припадају алтовом гласу и сличног су тембра, ипак треба водити рачуна да један од инструмената не доминира над другим, већ да се створи јединствена боја. Започети мотив из четвртог такта се у такту бр. 18 поново уводи, али овог пута композитор га развија до краја и цео ансамбл доводи став до краја у фуриозном маниру, са акцентима на свим тоновима, у готово мартелато артикулацији. На овај начин Христић формира својеврстан тродел.

Пример бр. 29: „VI рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 1–5.

VI РУКОХВАТ

23

Fl. *ff* *poco vivo* *muta in Fl. Alto*

Oboe *ff* *muta in E. H.*

Cl. *ff* *subito p*

Hn. *ff*

Bsn. *ff*

Voice

Perc. *poco vivo*

„VII рукохват“ почиње ударима дланом о длан од стране извођача уз узвикивање „И-Ха!“ у стилу „немог кола“ чиме нас уводе у песму „Море, извор вода извирала“, коју изводи соло хорна уз хомофону осминску пратњу свих инструмената осим флауте. Обоа, кларинет и фагот свирају пратњу у којој је акценат стављен на артикулацију, која, према мом мишљењу треба да опонаша пратњу на гитари. Након ове, следи песма „Варај Данке“ (такт бр. 18) овог пута праћена ударцима дланова и даирама. Тему најпре изводи фагот, потом хорна, обоа и на крају кларинет. Самим тим, читава песма се своди на извођење једног инструмента уз пратњу плјеска и даира коју изводе они чланови ансамбла који у том тренутку не свирају тему, што (уз изузетак перкусија) прати Мокрањчеву концепцију песме. „VII рукохват“ се завршава узвиком „И-ха“.

„VIII рукохват“ почиње песмом „Што Морава мутна тече“ у хорни, док флаута, обоа и кларинет изводе имитативне пасаже у квинтолама и тридесетдвојкама. У техничком смислу представља најзахтевнији став. Тему је потребно извести експресиво, али не динамиком која би нарушила миран амбијент става. Флаута, обоа и кларинет имају задатак да пасажима навише и наниже у тридесетдвојкама дају својеврсну звучну позадину која ни у једном моменту не сме постати доминантна. Скале и пасажии на ова три инструмента морају бити апсолутно сливени, са савршеним надовезивањем, у истој боји и динамици.

Пример бр. 30: „VIII рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 1–2.

28

VIII РУКОХВАТ

Fl. *mf*

Oboe *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf espress.*

Bsn.

Voice

Perc.



Песму „Џанум на сред село“ (такт бр. 8) изводе сви инструменти унисоно у хомофоној фактури, по узору на Мокрањчеву *Осму руковет*, уз пратњу фагота. Тема представља јасан контраст у односу на претходни одсек. Песма је испуњена акцентима који алудирају маршевски карактер. Нову тему - „Разграна се грана јоргована“ испрва изводи фагот (код Мокрањца сопран) у новом бржем темпу, а њему се прикључују хорна и потом кларинет изводећи тему у аугментацији. Испрва се понавља почетни мотив песме да би се потом јавио и други део мелостиха („оф, нека, нека“), али веома повезан, за разлику од узора. У овом одеску такође доминира вокални, хорски звук.

Почетак „IX рукохвата“, односно песме „Пољем се њија“ карактерише поступак имитације у којој тему најпре изводи кларинет у ниском регистру, легатисимо и веома експресивно. Њој се у трећем такту придружују обоа, изnoseћи тему за кварту више, а потом и флаута у петом такту при чему треба имати у виду да дахови и артикулација буду једнаки при наступима сва три инструмента да би имитирана мелодијска линија била јасно подвучена. Поред тога што цео став одише миром, нарочито би требало тежити да се уз сва ограничења дувачких инструмената очува квалитет звука што сличнији људском гласу. За разлику од прве, различиту концепцију наредне две песме прати и потпуно другачији приступ ансамбла који је третиран врло класично, чему сведочи тип оркестрације врло сличан Хајдновим камерним композицијама. То првенствено важи за песму „Роса плете русе косе“ која наступа у тринаестом такту (обоа, кларинет, хорна, фагот), а потом и у другој песми „У Ивана господара“, флаута, обоа и кларинет (потом и хорна, док фагот има улогу „бордуна“). С тим у вези, требало би напоменути да је за достојну интерпретацију неопходно разумети да је спој самог напева и класичарске оркестрације у једној целини препознатљив знак ауторовог

хумора који музичари морају пренети слушаоцима. Томе у прилог иде и пракса да у песми „Роса плете русе косе“ уз свирање игра и коло (оро, видети пример бр. 31).

Пример бр. 31: „IX рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 13– 21.

„Х рукохват“ доноси највеће промене у односу на узор – *Десету руковет* Мокрањца. Песма „Биљана платно белеше“ је дата у виду валцера у деоници флауте, уз пратњу тарабуке, при чему је њен „лик“ готово непрепознатљив, да би потом била дата у метру 7/8. Можемо рећи да је Христић желео да додели мелодији наглашено плесни, па чак и менуетски карактер. Као што је то случај са претходним ставом, овде је такође присутан ауторов хумор остварен звуком тарабуке који сам по себи, а нарочито уз употребу тремола никако не припада овом стилу. Остатак ансамбла прати флауту стакатисимо, врло оштрим и кратким осминама које треба да оставе утисак имитације жичаног инструмента. Иако њену тему флаута износи у мецо форте динамици, наступ овог инструмента карактерише јасно солистичко свирање. Од десетог до деветнаестог такта соло тарабука у такту 7/8 прави прелаз у крешенду до следеће теме. Песму „Динка двори мете“ изводи обоа у првом плану али само у оквиру јединственог звука и динамике, уз динамичну пратњу флауте, са хорном и фаготом, те представља потпуни контраст хомофоном извођењу ове песме код Мокрањца. Врло романтичарски

Пример бр. 32: „Х рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 20–30.

This musical score covers measures 24 through 31 of the piece. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe, Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Voice, and Percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The score features several dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). There are two performance instructions in boxes: 'Fl. muta in Fl. Alto' at the top right and 'Ob. muta in E.H.' (Oboe changes to English Horn) on the Oboe staff. The music is written for measures 24-31, with measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 indicated at the top of the staves. The score ends with a double bar line at the end of measure 31.

Поменуца каденца уједно представља увод за песму „Пушчи ме“, односно једна је од најекспресивнијих тема у целом делу. Аутор у овом случају не одступа од оригинала у погледу амбијента и тембра. Томе сведоче сордонирана хорна, фагот, и алт флаута који свирају четири уводна такта легато и пианисимо једном бојом. Целу строфу песме „Пушчи ме“ потом изводи обоа, док остали инструменти, по узору на Мокрањчеву *Десету руковет*, изводе поступни секундни покрет навише, а потом наниже, док се у сваком другом такту на трећој доби оглашава и звоно. Енглески рог у петом такту улази солистички али у пиано динамици, водећи рачуна да почетак тона наступи „из даљине“ што јесте изазовно за извођача, нарочито што у тихој динамици треба да се свира све време вибрато. У интерпретативном смислу можемо рећи да крешендо у педесетом такту не би требало да напусти пиано динамику, већ да његов приступ више иде у смеру максималног ширења свих тонова у оквиру темпа и учесталог вибрата.

Пример бр. 33: „Х рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 40–54.

39

40 *Andante e molto espressivo* ♩ = 52

Fl. *p*

Oboe *p* 3

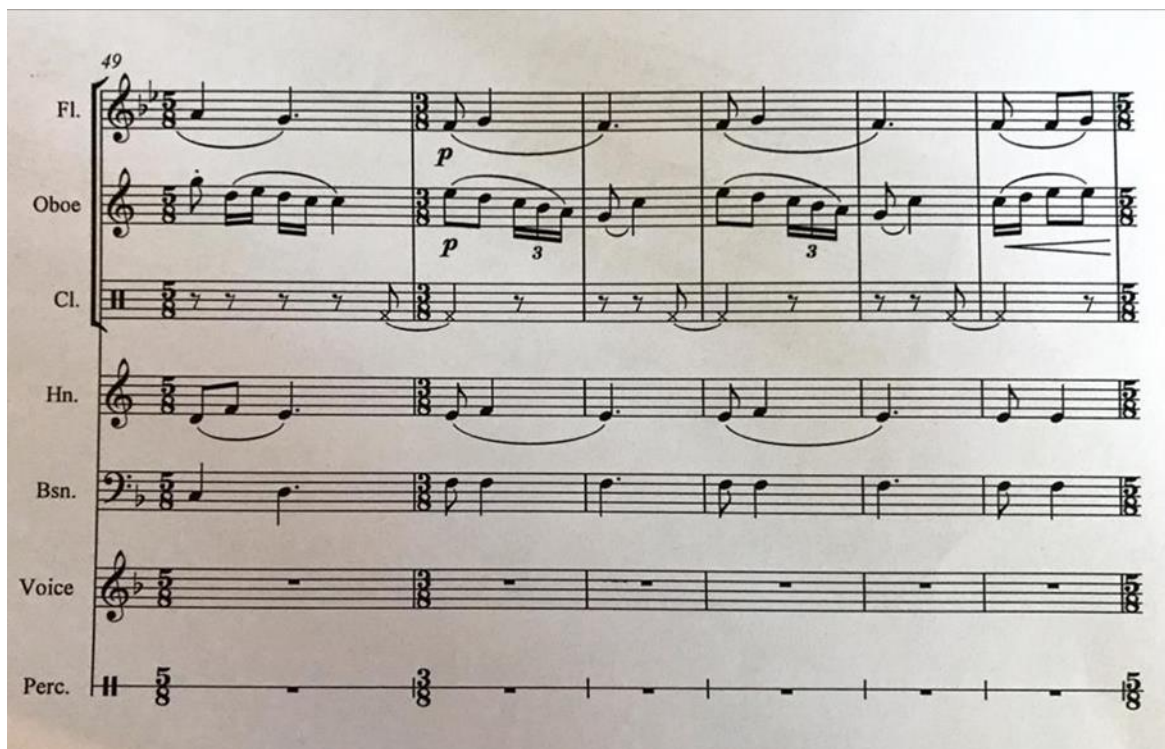
Cl. *con sord.* *p*

Hn. *p*

Bsn.

Voice

Perc. *Andante e molto espressivo* ♩ = 52



Када је реч о „XI рукохвату“, Христић га отпочиње истом песмом која отвара *Једанаесту руковет*, „Писаше ме, Стано, мори“. Иста ознака за темпо је такође задржана, а разлика у запису лежи у смештању мелодије из оригиналног $\frac{3}{4}$ у такт $\frac{2}{4}$. За разлику од Мокрањца који ангажује све хорске, као и смену мушких и женских гласова, Христић се користи постепеним наслојавањем инструмената – мелодију прво доносе хорна и фагот, затим кларинет, обоа и на крају флаута. Девети став отвара се у форте динамици врло робусним звуком, а у моменту када флаута последњи пут одсвира тему, песма се завршава *fortissimo* динамиком. На овом месту примећујемо да се аутор највише приближио симфонијском звуку у целој композицији. Следећа песма је „Црни горо, црни сестро“ – друга по реду и рукохвату и у Руковети. Поново уз исти темпо као у *Једанаестој руковети*, Зоран Христић поверава мелодију дубљим регистрима, тј. хорни и фаготу, док Мокрањац изоставља сопране, чиме је додатно подвучена текстуално исказана трагика неминовности. Наредних седам тактова карактерише веома миран, медитативан тон у спором темпу који не би требало обликовати са вибратором и већим експресивним узлетом. Тему би требало свирати на начин да сваки тон и свака нотна вредност буде одсвирана до своје пуне дужине како би се истакао њен елегични карактер. Иако је написан јасно мизурато, овај део треба да пробуди ефекат код слушаоца као да је одсвиран *ad libitum*.

Трећа и последња песма рукохвата „Калугере, црна душо“ (такт бр. 28) је последња (четврта) песма Руковети. Мокрањац је у оквиру ове песме ангажовао све хорске гласове, док је Христић то учинио само у моментима када дувачки квинтет изводи покрет који се у оригиналној песми Руковети односи на узвик „Ајде де!“, док солисти у овом ставу нису истакнути. Песма наступа као велики контраст у односу на претходни део, што је остварено бржим и покретљивијим темпом. Завршница (последњих пет тактова) рукохвата и Руковети је идентична, те звук треба што више приближити хорском оригиналу.

„XII рукохват“ је формиран на основу три песме преузете из *Дванаесте руковети* чије мотиве комбинује третирајући их као један. Током прва четири такта рукохвата, кларинет соло доноси тему песме „Цвеће цафнало“ у 5/8 кантабиле и легато опонашајући сопране, док се у следећих седам тактова надовезује тема песме „Дека си била“ коју аутор значајно успорава и у потпуности јој мења артикулацију. У оригиналу алегро грациозно сада постаје андантино е семпре легато, при чему је извршена промена из $\frac{3}{4}$ у $\frac{5}{8}$ такт како би се обе теме подудариле. Њу изводи обоа уз пратњу кларинета, хорне и фагота. Христић потом још једном понавља песму „Дека си била“ у хорни којој се једино придружује обоа са лежећим тоном у средњем регистру уз употребу широког вибрата у пианисиму. Дванаести став „XII рукохват“ се завршава чувеним рефреном песме „Да л’ немам“ који изводе сви инструменти квинтета, чиме је Христић уједно подцртао упечатљив завршетак става (Пример бр. 34).

Зоран Христић је искористио само једну (прву) песму за „XIII рукохват“ - „Девојка јунаку прстен повраћала“. У Мокрањчевој *Тринаестој руковети* песму започињу сопрани, алтови и тенори, а затим од другог такта тему доносе и басови. Исто тако Христић тему прво поверава енглеском рогу уз ритмизовану пратњу у осминама у кларинету и фаготу која је заснована на молским акордима, да би од шестог такта тему преузела и хорна. Пратња у поменутиим инструментима наступа као увод за велики лирски соло енглеског рога у средњем регистру, а његов наступ од самог почетка би требало да буде динамички изнад осталих са широким вибратом налик певачком. Прелаз у високи регистар енглеског рога (такт бр. 8) који је по својој природи без великог волумена требало би испратити са усклађеном динамиком тако да солиста остане у првом плану. У овом рукохвату су такође употребљени звончићи и то „по слободном нахођењу“ флаутисте, који тек од шеснаестог такта заправо изводи мелодију песме на флаути.

Пример бр. 34: „XII рукохват“, 15 рукохвата по Стевану, Зоран Христић, т. 23–26.

23 45

Fl. $\text{♩} = 96$ f

Oboe f

Cl. f

Hn. f

Bsn. f

Voice

Perc. $\text{♩} = 96$ 4/4

Следећи рукохват почиње песмом „Девојка виче из танка грла“ у мецо форте динамици са умереним ситнијим покретима, при чему обоа поново има истакнуту улогу доносећи мелодију првих сопрана, кларинет изводи деоницу других сопрана, док је фаготу испрва поверена деоница алтова из Мокрањчеве *Четрнаесте руковети*. Поменути почетак (од 1. до 15. такта) је готово истоветан оригиналу, а лични ауторов печат означен је веома брзим хроматским пасажима у флаути са високим крешендима који дају контраст теми. Улога кларинета је у „XIV рукохвату“ такође подвучена, будући да му је додељена мелодија песме „Кара мајка Алију“ уз пратњу фагота. Наступ поменуте мелодијске линије припремљен је четворотактим уводом – наступом фагота у осминском покрету, који ће послужити као индикација темпа за предстојећу тему. Одмах затим цео квинтет понавља тему (од 28. такта), а рукохват се завршава својеврсном малом каденцом соло хорне. Наступ свих музичара означен је као рубато док је аутор желео да поменути одсек доведе до екстрема убрзавањем „без контроле“ и успоравањем до заустављања музичког тока. Став завршава великим солистичким

наступом хорне, који би требало свирати медитативно, а овај смирај постигнут је и у виду реминисценције на претходно коришћене теме чији се елементи појављују на самом крају.

Последњи, „XV рукохват“ је сачињен од две песме преузете од Мокрањца. Прва је „Марија, бела Марије“ и постављена је у солистичком наступу енглеског рога, која уједно представља интегрални део заједничког звука кларинета, хорне и фагота. У овом делу експресивност не би требало тражити толико у интензитету колико у квалитету тона, вибрату, као и крешендима и декрешендима. Ауторова сугестија била је да се овај одсек изводи у виду што вернијег опонашања хорског певања, те таквом звуку треба стремити. Од 9. до 12. такта Христић преузима припев и редукује га на два гласа, односно поверава га флаути и фаготу. Од 23. такта је постављена песма „Бог да го убије, мамо“, а отвара је кларинетиста који до краја рукохвата свира истоветни ритам користећи тарабуку. Ову тему Христић у потпуности мења, дајући јој енергичан и жив карактер. Препознатљив ритмички образац који се провлачи кроз целу песму композитор појачава поновном употребом тарабуке чији наступ из пианисима у крешендо боји четири уводна такта. Остали инструменти заједно доносе материјал песме и завршавају дело фортисимо динамиком, док на самом крају сви извођачи тапшањем подржавају ритам тарабуке.⁹⁷

⁹⁷ Досадашња анализа Христићевог остварења показала је да композитор од извођача захтева промену улога, с обзиром на то да кларинетиста свира и тарабуку, флаутиста звончиће, а сви заједно додатно тапшу, певају и узвикују (а приликом премијерног извођења и сам аутор излази на сцену и звижди). С тим у вези можемо да успоставимо аналогију са делом словеначког композитора и тромбонисте Винка Глобокара (Vinko Globokar), а реч је о композицији *Коло* за мешовити хор, тромбон и електронику (1988). У наведеном остварењу такође запажамо замену улоге – тромбониста преузима улогу диригента хора, те управља хорским дешавањима, док се из хорског парта местимично чују узвици и крици. Тромбон заправо изводи вибрата, тремола, а задатак хора је да „деформише“ оно што је извођач одсвирао. Уз помоћ различитих средстава и техника (извођачки покрети, гестови, мимика, говор, светлост, видео-пројекције...), Глобокар тежи да оствари *инструментални*, односно *музички театар*, као синтезу музике и позоришта. Упор. Драгана Стојановић-Новичић, *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*, Београд, Факултет музичке уметности, 2013, 66 и 132–133.

6. Закључак

Три остварења – *Сан летње ноћи*, *A cinque* и *15 рукохвата по Стевану* – дела су три генерацијски удаљених композитора, различитих поетика, стилских усмерења, а и жанровских опредељења. Док је Коњовић пре свега окренут оперском стваралаштву, које је за Христића било једино поље на ком није желео да се опроба⁹⁸, код Деспића имамо широку жанровску палету дела композитора који је тежио да употпуни српску музичку литературу; док је Христић најпре био оријентисан на филмску и позоришну музику, поред бројних других успешних, жанровски различитих дела. Ипак, једно од поља сусрета за ова три композитора јесте жанр дувачког квинтета.

Од романтизма до постмодернизма, сва три поменута композитора, иако стилски удаљени, нашли су се на истом 'терену' – дувачком квинтету, а интересантно је да су сва тројица испољили исту тенденцију у оквиру овог жанра, а то је управо обраћање прошлости. Како смо већ навели, речима нашег истакнутог музиколога Весне Микић, обраћање прошлости је „универзални рецепт за успостављање комуникације унутар и изван самог музичког дела“.⁹⁹ Дакле, сва три композитора у претходно анализираним делима теже управо комуникацији са слушаоцима путем обраћања прошлости, иако то постижу на различите начине.

Коњовић то чини најпре освртом на литерарно дело Шекспира, из XVI века, као и ослањањем на стилске постулате касног романтизма. Програмски оријентисан, Коњовић овим музичким делом намењеним за извођење уз позоришну представу, „прича причу“ слушаоцима. Иако Христићево дело не можемо назвати програмским, рукохвати представљају својеврстан омаж Мокрањцу, те користећи материјал из његових руковети, вокалног типа, дакле дела са текстуалним предлошком, ипак гради једну имагинарну причу о великом српском ствараоцу. На тај начин се Христић обраћа српској прошлости и реинтерпретира Мокрањчево стваралаштво, кроз инструментални медијум, где инструменти „певају“ народне песме слушаоцима. Супротно од њих, Деспић остаје у оквирима апсолутне музике, међутим, попут њих, инструментима

⁹⁸ Упор. емисија: „Trag u vremenu“ (Zoran Hristić), 30. april 2011., <https://www.youtube.com/watch?v=aFpxjeY1vPw&feature=youtu.be>.

⁹⁹ Весна Микић, „Неколико бележака о неокласицизму“, нав. дело, 111.

дочарава „музике прошлости“, али пишући *музику за садашњост*, односно за одабрану публику у датом тренутку.

При обраћању прошлости, Коњовић и Христић се служе романтичарским средствима израза – јер је читав Коњовићев опус романтичарског стилског профила са елементима модерности, а Христић по узору на Мокрањца, чије је дело реинтерпретирао. Тако, обојица остају у границама тоналности, романтичарске инструменталне виртуозности и емоционалног испредања музичког тока, чију потку чини управо текст на који пишу дувачке квинтете *Сан летње ноћи* и *15 рукохвата по Стевану*. Обојици је циљ оживљавање емоционалног набоја програма којим се служе, с тим што Христић често мења музички ток песама које преузима од Мокрањца, али у ком ипак следи романтичарски узор. Са друге стране, Коњовић прати драмски ток представе коју пише, те у складу са сопственим постулатима, пише свиту која наликује духу његовог оперског стваралаштва. Деспић је у том смислу изузетак: његов музички језик у квинтету *A cinque* додире чак и границе атоналности, користи неокласичне принципе обраћања музичкој прошлости, те симулира музичке обрасце у којима тежи прецизној и прозачној, јасној фактури и музичком току у коме нема емоционалне пренаглашености. Можемо рећи да Коњовић и Христић у својим квинтетима заступају осећајну, а Деспић формалистичку естетику дела.¹⁰⁰

У погледу третмана инструмената у дувачком квинтету, сва три композитора остају у традиционалним оквирима – инструменти су солистички третирали и сваки од њих у одређеном сегменту (наведене три) композиције добија на значају – истакнуту солистичку улогу, солистички третман или извођење главне теме у одређеном ставу. Обоа, као инструмент развијених техничко-извођачких способности, веома погодан за извођење елегичних, оријенталних, мирних мелодија, широког даха и сентименталне боје, али и брзих и виртуозних пасажа, захваљујући специфичном тембру, има истакнуту улогу у одређеним сегментима три анализирана дувачка квинтета. Наводимо карактеристичне моменте из сва три дела, као подсећање.

¹⁰⁰ О наведеним појмовима видети фусноту бр. 46.

У *Сну летње ноћи*, Коњовић је обои поверио доношење главне теме другог става (која се налази и у увертири) – теме љубави – мирног, повезаног тока и лирског, *espressivo* карактера. Са друге стране, у истом ставу, обоа доноси и покретљиву, *staccato*, скоковиту мелодију која наликује певу птица.¹⁰¹ У трећем ставу овог дела, обоа ће „плесати“ плес једне од вила, заједно са флаутом и кларинетом, док у осталим ставовима обоа својим тембром, а захваљујући техничкој покретљивости, често изводи брзе шеснаестинске пасаже, украшене деонице, или пак изводи издржане тонове који подржавају мелодију у деоници неког другог инструмента.

У дувачком квинтету *A cinque* Дејана Деспића, обоа има претежно равноправну улогу са осталим инструментима, нарочито флаутом, са којом често изводи исте фразе, с тим што је свакако њена улога значајна у погледу извођења дугих мелодичних фраза, веома повезаних и плесних, попут оне у уводном ставу „*Intrada*“, коју изводи првобитно флаута а потом имитативно и обоа.¹⁰² У другом ставу „*Marcia*“ обоа изводи триолски покрет у нешто нижем регистру, у ком њен тембровски квалитет доприноси пасторалној атмосфери, најављујући истовремено карактер наредног става.¹⁰³ Током читавог дела, иако је „стопљена“ у музички ток са осталим инструментима, обоа је и у полифоним и у хомофоним сегментима дела веома виртуозно третирана, што ритмички у ставу „*Scherzo*“ или при константним метричким променама у ставу „*Ostinato*“, тако и мелодијски, када изводи изузетно захтевне пролазе, пасаже и брзе шеснаестинске покрете, попут оних у ставу „*Moto perpetuo*“.

Последње анализирано дело, дувачки квинтет *15 рукохвата по Стевану* доноси разноврстан третман целокупног дувачког квинтета, који, као што је већ напоменуто, пева, узвикује, свира на перкусијама, звижди и слично. Обоа, као и у претходна два квинтета, има равноправну или пак истакнуту улогу у одређеним рукохватима, где често доноси саме теме песама, попут „У Будиму граду“ („Миш посеја проју“) из „II руковата“, „Текла вода текелија“ из „III руковата“, или варирану тему песме „Шта то миче кроз шибљиче“ из „V рукохвата“; „Роса плете русе косе“ из „IX рукохвата“,

„Динка двори мете“ и „Пушчи ме“ из „X рукохвата“, „Дека си била“ из „XII рукохвата“, „Девојка јунаку прстен повраћала“ из „XIII рукохвата“ и „Девојка виче из танка грла“ из „XIV рукохвата“. Дакле, Христић солистички третира инструменте

¹⁰¹ Видети пример бр. 1 и пример бр. 3.

¹⁰² Видети пример бр. 13.

¹⁰³ Видети пример бр. 16.

квинтета у том смислу да сваки има прилику да изводи тему одређене песме, при чему обоа изводи знатан број мелодија. Чести су случајеви где обоа са флаутом, или пак целим квинтетом „пева“ одређену песму, а пример може бити рефрен песме „Да л' немам“ из „XII рукохвата“.¹⁰⁴ Поред виртуознијих пасажа¹⁰⁵, обоа се прилагођава фолклорном третману народних песама које, по Христићевој концепцији, не изискују обиље (са изузецима) технички захтевних линија инструмената.

Дувачки квинтети *Сан летње ноћи*, *A cinque* и *15 рукохвата по Стевану* показују поједине заједничке црте у третману музичког тока од стране аутора – Петра Коњовића, Дејана Деспића и Зорана Христића – у погледу (условно речено)

„оркестрације“ дувачког квинтета и третмана, али и извесне разлике. Док би сличности биле равноправност у третману засебних инструмената, истицање виртуозитета и тембровских квалитета истих, максимално коришћење свих динамичких и артикулационих потенцијала флауте, обое, кларинета, хорне и фагота, разлике би се тичале најпре стилских карактеристика и односа према саставу у складу са апсолутном, односно програмском концепцијом дела.

Деспићево дело се издваја у наведеним карактеристикама музичког језика и третману састава најпре зато што се ради о делу апсолутне музике, где је сва пажња усмерена на фино грађење музичких линија, готово до техничког перфекционизма.¹⁰⁶ Са друге стране, програмски конципирано дело Коњовића прати драмски ток Шекспировог дела, те су инструменти подређени својим „улогама“ које остварују при сценском извођењу дела. И најзад, Христићево дело подразумева угледање на народне мелодије из Мокрањчевих Петнаест руковети, те инструментаријум дувачког квинтета опонаша или обогаћује посебним бојама и инструменталним пасажима деонице хорског парта из Мокрањчевог ремек-дела. На тај начин Христић реинтерпретира Мокрањчево дело и поново показује колики је његов утицај на целу плејаду српских композитора. Из наведених разлога, анализирана дела су изузетне вредности, као литература намењена дувачком квинкету, подједнако интерпретативно изазовна за обоу као и за остале инструменте овог састава. Истовремено, три посматрана и из извођачке перспективе тумачена квинтета представљају немерљив композиторски допринос целокупној српској музичкој литератури.

¹⁰⁵ Видети пример бр. 34.

¹⁰⁶ Видети страну 36. докторског уметничког пројекта.

7. Литература

1. Адорно, Теодор, *Филозофија нове музике*, прев. Иван Фохт, Београд, Полит, 1968.
2. Batušić, Slavko, „Petar Konjović i Zagrebačko kazalište“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Београд, 1963, 330–338.
3. Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације и српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.
4. Божидаревић, Саша, „Мокрањац у делима наследника – од цитатне имитације до цитатне полемике“, *Музикологија* (I, 22), Београд, 2017, 199–220.
5. Brkljačić, Ivan, „Despićevi duvački kvinteti: *Vinjete*, op.43C, *A cinque*, op.115 i *Sastanak*, op.195 – Komparativni analitički prikaz“, у: Miloš Zatkalik (ured.), *U čast profesora Dejana Despića: radovi sa Osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 120–127.
6. Васиљакис, Јелена, „Хармонски аспекти песме *Цвеће цафнало* у делима С. С. Мокрањца, П. Милошевића и Д. Радића“, у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (уред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија уметности, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 862–874.
7. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983.
8. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас* (30–31), Београд, 2002, 18–32.
9. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.
10. Вуксановић, Ивана, „Милана Стојадиновић-Милић: *Каледоскоп*, шест комада за дувачки квинтет“, *Нови звук* (20), Београд, 2002, 91–95.

11. D., B., „San letnje noći“, Vilijam Šekspir, Lektire.rs, <https://www.lektire.rs/san-letnje-noci-vilijam-sekspir/>, приступљено 17. 8. 2020. у 19:48.
12. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
13. Despić, Dejan, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1993.
14. Деспић, Дејан, *На крају пута*, Београд, САНУ, 2015.
15. Jakšić, Đura, „Konjovićeve simfonije“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 361–366.
16. Kovačević, Krešimir (ured.), *Muzička enciklopedija (I–III)*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971–1977.
17. Котевска, Ана, „Комуникација отвореним путевима – разговор с Дејаном Деспићем“, *Нови звук* (15), Београд, 2000, 17–27.
18. Коњовић, Петар, *Књига о музици: српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947.
19. Коњовић, Петар, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965.
20. Kulundžić, Josip, „Konjović i pozorište – Iz rediteljevih zapisa“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 352–360.
21. Logar, Mihovil, „Prvi kontakt sa Vilinim velom“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 339–340.
22. Маринковић, Горан, *Профилација звука и интерпретативна улога фагота у камерним делима српских композитора 20. и 21. века*, (Докторски уметнички пројекат, ментор мр Зорица Ћетковић) Београд, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2013.
23. Маринковић, Соња, „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“, у: Драгослав Девећ, Димитрије О. Големовић, Соња Маринковић и Драгана Стојановић-Новичић, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1997, 165–187.
24. Маринковић, Соња, „Максимовићева посвета Мокрању: *Руковџ за флауту, виолину и гудаче*“, *Нови звук* (28), Београд, 2006, 175–180.

25. Маринковић, Соња, „Развој камерне музике до 1950.“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 459–466.
26. Маринковић, Соња, *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
27. Марковић, Татјана, „Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика“, у: Драгослав Девић, Димитрије О. Големовић, Соња Маринковић и Драгана Стојановић-Новичић, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1997, 93–120.
28. Масникоса, Марија, „Експресионизам“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
29. Медић, Милена, „Постмодернистичко руковедање“, *Нови звук* (18), Београд, 2001, 69–79.
30. Микић, Весна, „Неколико бележака о неокласицизму“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (22–23), Нови Сад, 1998, 107–115.
31. Микић, Весна, „Неокласичне тенденције“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–213.
32. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
33. Микић, Весна, „‘Наш’ Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, *Мокрањац* (14), Неготин, 2012, 2–12.
34. Mikić, Vesna, „Tradicija/Mokranjac kao inspiracija: kreativna recepcija Mokranjčevog dela u srpskoj muzici posle 1945. godine“, у: Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија уметности, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 7–14.
35. Mikić, Vesna, „Socrealizam u srpskoj muzici – produkcija i recepcija“, rukopis.

36. Милин, Мелита, *Стилски профил Коњовићеве оркестарске музике*, Београд, САНУ, 1989.
37. Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
38. Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* (6), Београд, 2006, 93–115.
39. Mosusova, Nadežda, „Najnovije delo Petra Konjovića – Opera *Otadžbina*“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 367–373.
40. Николић, Милоје, „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети“, у: Драгослав Девић, Димитрије О. Големовић, Соња Маринковић и Драгана Стојановић-Новичић, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1997, 21–37.
41. Пејовић, Роксанда, *Музичка критика и есејистика у Београду: (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.
42. Пејовић, Роксанда, *Концертни живот у Београду: (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004.
43. Perićić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
44. Перичић, Властимир, *Петар Коњовић*, Београд, САНУ, 1981.
45. Перичић, Властимир, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас* (26), Београд, 2000, 64–80.
46. Петровић, Александар Саша (прев.), „Сан летње ноћи“, Виљем Шекспир Викизворник,
https://sr.m.wikisource.org/srec/%D0%A1%D0%B0%D0%BD_%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%9A%D0%B5_%D0%BD%D0%BE%D1%9B%D0%B8,
приступљено 17. 8. 2020. У 18:57.
47. Petrović, Veljko, „Sećanje iz mladosti na Petra Konjovića“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 317–320.
48. *Поводом 80-годишњице рођења Петра Коњовића*, Београд, Музиколошки институт, 1963.

49. Popović Mladjenović, Tijana, „Hristić, Zoran“, *Grove Music Online*, приступљено 23. 8. 2020. у 15:00.
50. Поповић Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине 20. века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
51. Поповић Млађеновић, Тијана и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.
52. Премате, Зорица, „Све ствари стоје на начин на који бивају опажене“, *Музички талас*, Београд, 2002, 34–40.
53. Radevska, Evica, „Horna u kamernim ansamblima Dejana Despića – iz vizure hornistkinje – Vinjete, op.43b, za duvački kvintet (1963), A cinque, op.115, za duvački kvintet (1994)“, u: Miloš Zatkalik (ured.), *U čast profesora Dejana Despića: radovi sa Osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2012, 128–145.
54. Radice, Mark A., *Chamber Music: An Essential History*, USA, University of Michigan Press, 2012.
55. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
56. Стевановић, Ксенија, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, *Нови звук* (14), Београд, 1999, 101–114.
57. Стефановић, Димитрије (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића: зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења*, Београд, САНУ, 2009.
58. Stefanović, Pavle, „Skica za filozofiju Konjovićeve muzike“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 341–347.

59. Стојановић Мокрањац, Стеван, *Сабрана дела (Световна музика I – Руковети)*, Војислав Илић (прир.), Књажевац – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.
60. Стојановић-Новичић, Драгана, „Више од игре – дувачки квинтет *A cinque* Дејана Деспића“, *Нови звук* (10), Београд, 1997, 99–106.
61. Стојановић-Новичић, Драгана, *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*, Београд, Факултет музичке уметности, 2013.
62. Supran, Wolfgang, „Wind quintet“, *Grove music online*, приступљено 9. 8. 2020. у 16:05.
63. Томашевић, Катарина, „Петар Коњовић Pro et contra Вагнер – Прилог проучавању историје националне музичке драме“, у: Соња Маринковић (уред.), *Вагнеров спис Опера и драма данас*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 119–135.
64. Томашевић, Катарина, *На раскрићу истока и запада – О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд, САНУ, 2009.
65. Томашевић, Катарина, „Прилог за биобиблиографију: Петар Коњовић (1883–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 44, Нови Сад, 2011, 153–165.
66. Unverricht, Hubert and Cliff Eisen, „Divertimento“, *Grove Music Online*, приступљено 8. 8. 2020. у 12:03.
67. Фохт, Иван, *Савремена естетика музике*, Београд, Нолит, 1980.
68. Fuller, David, „Suite“, *Grove Music Online*, приступљено 16. 8. 2020. у 15:37.
69. Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana, Indiana University Press, 2017.
70. Hellyer, Roger, „Harmoniemusik“, *Grove music online*, приступљено 9. 8. 2020. у 16:05.
71. Cvetko, Dragotin, *Stvaralački lik Petra Konjovića*“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 58, Beograd, 1963, 348–351.

72. Whittall, Arnold, „Programme music“, *Grove music online*, приступљено 14. 8. 2020. у 15:50.

YouTube извори:

1. „Autoportret Zoran Hristić“,
<https://www.youtube.com/watch?v=T5o6c4mMzbg&feature=youtu.be>,
приступљено 20. 8. 2020. у 13:30.
2. „Emisija – Tajna zvuka – gost kompozitor Zoran Hristić“,
<https://www.youtube.com/watch?v=Y0lWtDIjcbY>, приступљено 21. 8. 2020. у 16:37.
3. „Život sa muzikom: Zoran Hristić“,
<https://www.youtube.com/watch?v=8jgaX0ir6uk>, приступљено 19. августа 2020. у 14:25.
4. „Moj lični pečat – Zoran Hristić“,
<https://www.youtube.com/watch?v=d8xSMGt5ZMs&feature=youtu.be>,
приступљено 19. августа 2020. у 15:03.
5. „Opušteno – Zoran Hristić 01 oktobar 2016“,
<https://www.youtube.com/watch?v=9U6s0NssIck>, приступљено 20. августа 2020. у 16:15.
6. „Profesionalci: Zoran Hristić – kompozitor“,
<https://www.youtube.com/watch?v=NCSiLZAcMXE>, приступљено 20. августа 2020. у 13:20.
7. „TV lica kao sav normalan svet: Zoran Hristić i Voki Kostić“,
<https://www.youtube.com/watch?v=Zcbfg-Lm2Mk>, приступљено 21. августа 2020. у 12:18.
8. „Trag u vremenu“ (Zoran Hristić), 30. април 2011.,
<https://www.youtube.com/watch?v=aFpxjeY1vPw&feature=youtu.be>,
приступљено 20.8. 2020. у 13:30.

8. Биографија уметника

Бојан Пешић је рођен у Београду 1972. године. Дипломирао је на Факултету Музичке Уметности у Београду 1993. у класи професора Љубише Петрушевског. Још током студија се запослио у Београдској филхармонији на позицији друге обое. 1997. године уписује се на Mannes College of Music у Њујорку, где је студирао у класи професора Ричарда Дилесија и 1999. добио диплому професионалних студија. У исто време био је на позицији прве обое у оперском оркестру *The Lyric Theatre*, из Хобокена, Њу Џерси. 2003. године је магистрирао на Факултету Музичке Уметности у Београду. Исте године добија позицију прве обое у Београдској Филхармонији на којој је и данас. Поред оркестра, активно наступа и као камерни музичар са којима свира Са двојицом колега, фэготистом Ненадом Јанковићем и кларинетистом Вељком Кленковским, оснива Београдски Дувачки Трио. Са овим ансамблом наступа широм региона и снима CD са ПГП-РТС-ом. Трију се 2005. године придружују флаутискиња Марина Ненадовић и Хорниста Ненад Васић, трансформишући га у квинтет назван Дувачки квинтет београдске филхармоније који је активан до данас.

Bojan Pešić was born in Belgrade in 1972. He graduated from the Faculty of Music in Belgrade in 1993 in the class of Professor Ljubiša Petruševski. During his studies, he got a job at the Belgrade Philharmonic as the second oboe. He started his education at the Mannes College of Music in New York in 1997, where he studied in the class of Professor Richard Dilesi and received a degree in professional studies in year 1999. At the same time he was in the position of first oboe in the opera orchestra The Lyric Theater, in Hoboken, New Jersey. He received his master's degree in 2003 from the Faculty of Music in Belgrade. In the same year, he got the position of the first oboe in the Belgrade Philharmonic, where he is still today. In addition to the orchestra, he actively performs as a chamber musician – he plays with two colleagues and friends, bassoonist Nenad Janković and clarinetist Veljko Klenkovski, in and Belgrade Wind Trio (he is the one of the founders). He performs with this ensemble throughout the region and records a CD with PGP-RTS. In 2005, flutists Marina Nenadović and hornist Nenad Vasić joined the trio, transforming it into a quintet called the Wind Philharmonic Quintet of the Belgrade Philharmonic, which is still active today.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Бојан Пешић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта

односно докторске дисертације:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Дувачки квинтет у опусу српских композитора – улога обое у свитама Петра Коњовића,
Дејана Деспића и Зорана Христића

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Бојан Пешић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта

односно докторске дисертације:

Студијски програм:

Наслов докторског уметничког пројекта

односно докторске дисертације: Дувачки квинтет у опусу српских композитора – улога обое у свитама Петра Коњовића, Дејана деспића и Зорана Христића

Ментор: др ум. Горан Маринковић, редовни професор

Коментор:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивањена порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду _____

Потпис докторанда _____

НАСТАВНО-УМЕТНИЧКО-НАУЧНОМ ВЕЋУ ФАКУЛТЕТА

Катедра за камерну музику на седници одржаној 11.4.2022. године, разматрала је Пријаву теме докторског уметничког пројекта/докторске дисертације студента Бојана Пешића под називом: Дувачки квинтет у опусу српских композитора – улога обое у свитама Петра Коњовића, Дејана деспића и Зорана Христића.

Катедра је донела одлуку да је тема адекватна нивоу докторских академских студија и предлаже следећи састав Комисије за процену теме докторског уметничког пројекта/за оцену испуњености услова за стицање доктората и научне заснованости предложене теме докторске дисертације:

1. др ум. **Теа Димитријевић**, редовни професор, председник Комисије,
2. др ум. **Горан Маринковић**, редовни професор, ментор,
3. др ум. **Дејан Суботић**, редовни професор,
4. др ум. **Игор Лазић**, ванредни професор,
5. мр **Соња Антунић**, редовни професор Академије уметности у Новом Саду.

шеф Катедре _____

ПОТПИС

