

24. ПЕДАГОШКИ ФОРУМ СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
Тематски зборник

24TH PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING ARTS
Thematic Proceedings

На насловној страни: Жорж Брак, *Музички инструменти*, 1908.
(Georges Braque, *Musical instruments*, 1908)

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

ЗБОРНИК РАДОВА
ДВАДЕСЕТ ЧЕТВРТОГ ПЕДАГОШКОГ ФОРУМА
СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ „ФОЛКЛОР У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ”
одржаног од 1. до 3. октобра 2021. у Београду

PROCEEDINGS OF THE 24TH PEDAGOGICAL FORUM
OF PERFORMING ARTS “FOLKLORE IN MUSIC EDUCATION”
Belgrade, October 1–3, 2021

Уредник / Editor

др Милена Петровић
dr Milena Petrović

Издавач / Publisher

Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

Главни и одговорни уредник / Editor-in-Chief

др Гордана Каран
dr Gordana Karan

За издавача / For Publisher

мр Љиљана Несторовска, декан
Ljiljana Nestorovska MMus, Dean

Рецензенти

Сања Радиновић
Миомира Ђурђановић
Наташа Црњански
Сабина Видулин
Катарина Хабе
Блаженка Баћлија Сушић
Драган Ашковић
Саша Павловић
Милена Петровић

Reviewers

Sanja Radinović
Miomira Đurđanović
Nataša Crnjanski
Sabina Vidulin
Katarina Habe
Blaženka Bačlija Sušić
Dragan Ašković
Saša Pavlović
Milena Petrović

ISBN 978-86-81340-55-4

ISMN 979-0-802022-27-0

24. Педагошки форум сценских уметности
24th Pedagogical Forum of Performing Arts



ФОЛКЛОР У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ

Тематски зборник

FOLKLORE IN MUSIC EDUCATION

Thematic Proceedings

Уредник

др Милена Петровић

Editor

dr Milena Petrović



Факултет музичке уметности

Београд, 2022.

Faculty of Music

Belgrade, 2022

Срђан Тепарић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
teparic@gmail.com

Интерпретација елемената фолклора у новијим делима српских композитора на предмету Анализа музичких стилова

Сажетак

Предмет Анализа музичких стилова поседује три нивоа учења. Први је теоријско-лингвистички и у том сегменту предмет се бави питањима стила. Други је теоријско-историјски и на том нивоу бави се стилским епохама. Трећи је аналитички и заузима најзначајнији простор, како и сам назив предмета на то указује. Теоријска база рада заснована је на уобичајеној методологији стилске анализе, о чему је писао Јан Ла Ру (Jan LaRue). Стилска анализа креће од најширих поставки везаних за контекст, да би се опсег сужавао ка појединачним аспектима звука, хармоније, мелодије, ритма и њихових међусобних комбинација, које Лару назива „раст”. За приказ ове методологије изабрана су два примера новије српске музике. Први пример је став Терцет из свите *Мала ојера* за камерни оркестар Милорада Маринковића (2010), а други је први став Концерта за виолончело и оркестар *Unceasing Prayers* Ђуре Живковића (2013). Третман квазифолклорних и квазицрквених напева у овим композицијама је такав да је избегнута цитатност или стварање постмодернистичког колажа. Спој авангарде и, у најширем смислу, византијског са стилским цртама традиционалних западноевропских стилова (барока на пример), доводи до једног сасвим новог контекста који још увек није довољно протумачен. С обзиром на чињеницу да је реч о композицијама које се обрађују на настави, циљ рада је да објасни на који начин се поменуте референце третирају у сасвим новом, пост-постмодернистичком контексту. На такав начин, оставља се простор за размишљање о томе да се и на овом, али и на другим предметима у оквиру науке о музици, отворе нове могућности за тумачења савременог стваралаштва.

Кључне речи: Анализа музичких стилова, децентрализација, стилска анализа, фолклор, црквени напеви

Увод

Предмет Анализа музичких стилова представља значајан искорак од школских, базичних дисциплина које се проучавају на академском нивоу. Разлог томе лежи у чињеници што он спаја различите вештине бављења анализом научене током претходних година школовања. Да би студент на прави начин стилски анализирао одређено музичко дело, он мора

да поседује добре основе познавања музичке форме, хармоније, контрапункта. Ширење видика иде и ка употреби знања из општег образовања, па је нужно применити и сазнања везана за историју уметности, књижевност, филозофију и естетику. Макар у најширем смислу, потребно би било упоредити дела исте епохе али различитих уметности и објаснити рецимо, зашто Малармеова песма, Монеова слика и Дебисијева музика спадају у исту раван, да парафразирамо Гостушког (1968).¹ Проблем стилске анализе нарочито је изазован када је савремена уметност у питању, јер је у мноштву актуелних стилских тенденција тешко раздвојити шта је то што ће постати синдром епохе, а шта је оно што је на маргини. За прецизније дијагностицирање оваквих појава потребна је извесна временска дистанца. Међутим, то не би требало да спречава предаваче да се даве анализом савремених уметничких дела. У том смислу, овај рад ће показати како се управо традиционалним методама стилске анализе може приступити анализи савремене српске музике чије је пасторално усмерење, па тако и коришћење фолклора, битно стилско одређење. Анализа која ће бити приказана намењена је студентима Одсека за музичку теорију и бављењу овом проблематиком у завршном, четвртог семестру слушања предмета Анализа музичких стилова. Да би уопште могло да се схвати како се дошло до контекста бављења савременом музиком, укратко би требало да изложимо шта је то што студенти уче током две године трајања овог предмета.

Структура и усмерење предмета Анализа музичких стилова

За студенте музичке теорије Факултета музичке уметности у Београду Анализа музичких стилова је обавезан предмет од петог до осмог модула, односно, наставу похађају током треће и четврте године основних академских студија. Анализу музичких стилова 1 и 2 слушају и студенти композиције, дириговања, оргуља и чембала, док је као изборни предмет понуђен студентима музичке педагогије, музикологије и готово свих инструменталних одсека. У првој години, предмет је подељен на два сегмента: теоријско-лингвистички и аналитички. Теоријски део заснован је на проучавању појма стил. Почиње се са историјом овог појма, од антике до реторичких теорија стила 17. века. Потом, посебна пажња посвећена је Адлеровој формалној (*Formenanalyse*) и анализи садржаја (*Inhaltsanalyse*), односно, идеји овог теоретичара по којој долази до спајања ове две врсте анализе, што је у најши-

¹ Оригинални цитат гласи: „Другим речима, мора постојати систем операција помоћу кога ће се све експресивне детерминанте једне уметности моћи пренети на неку другу уметност, посебно у оквиру исте стилске епохе. У том смислу, ми се осећамо у праву да у исти план анализе поставимо Малаермову (*Mallarmè*) поезију, Монеове (*Monet*) слике и Дебисијеву (*Debussy*) музику” (*Gostuški*, 1968: 30).

рем смислу основа сваке методологије анализе музичког стила. Следи проучавање најважнијих теорија 20. века, подељено на три области: метода иманентна делу, формализам и структурализам и критика дуалистичких теорија која напада „парове” претходног периода: норма-одступање, неутрално-обележено, означитељ-означено, дубинска структура-површинска структура итд. Теоријски део предмета посвећен је још и основним естетским начелима (*esthesis, mimesis, poiesis*), феномену „кашњења” стила у музици, питањима шта је то стилска црта (*stilema*) и стилска формација, феноменима историјности и променљивости стила, класичним и романтичним универзалним моделима стила, шта су репрезентативне форме стила, граничне зоне, шта су стил епохе, стил нације, стил групе или школе, период, правац, индивидуални стил. Други сегмент предмета посвећен је историјском и аналитичком проучавању епоха, од барока до постмодернизма. Осим што је свака методолошка јединица посвећена једној епохи, значајан сегмент предмета заузима сама анализа. Тако се на часовима обрађују композиције од Монтевердија (Claudio Monteverdi) до Шниткеа (Алфред Гаријевич Шнитке) и то по методу који је веома сличан поставци Јана Ларуа (Jan LaRue). Овај аутор наиме, говори о четири комбинујућа елемента стилске анализе – звуку, хармонији, мелодији и ритму, који унутар музичког дела стварају раст (*growth*), како овај аутор назива било коју комбинацију ових елемената.² Заправо, анализа је базирана на идентификацији стилских црта и њиховом међудејству из чега произлази стилско тумачење дела и његово постављање у ваљане стилске оквире.

Анализа музичких стилова 3 и 4 у наредној години посвећена је само студентима музичке теорије. На том нивоу студија долази до проучавања неких суптилнијих појава везаних за музички стил. Лекције су подељене на неколико области, а то су стил и значење, стил и жанр, интертекстуалност и постмодернизам. Што се саме анализе тиче, први модул је посвећен делима композитора прве половине 20. века заснованим на коришћењу референци прошлости као што су Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский), Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев), Барток (Béla Bartók), Хиндемит (Paul Hindemith), Равел (Maurice Ravel) де Фаља (Manuel de Falla) итд. Главни задатак је открити стратегије мењања значења у односу на референце, те у том смислу се говори о стилским имитацијама или стилским трансформа-

² Јасно је и да ниједан од комбинујућих елемената не може да стоји сам за себе, осим у изузетним случајевима. О томе аутор наводи следеће: „Пет основних елемената не стоје баш на потпуно једнаким основама. Посматрани изоловано, звук, хармонија, мелодија и ритам у већини случајева сами за себе не могу да створе ваљане музичке структуре. (Независно функционисање мелодије у напеву или народној песми поучан је изузетак). У том смислу, они функционишу као комбинујући елементи” (LaRue, 1970: 11).

цијама и различитим поступцима као што су пародија, пастиш, омаж и сл. У другом модулу, предмет се бави истим овим питањима на примерима савремене српске музике, па се тако анализирају и дела која су предмет овог рада, *Мала ојера* за камерни ансамбл Милорада Маринковића (2010) и *Unceasing Prayers* (Непрестана молитва) за виолончело и оркестар Ђуре Живковића (2013). Методолошка проблематика анализе ових дела тиче се начина третмана референци, које у најширем смислу припадају двома различитим сферама. Једна је западноевропска, у случају Милорада Маринковића барокна, док је у случају Ђуре Живковића у питању француска модернистичка традиција. Друга се тиче фолклора или црквених напева, али без посредне повезаности. У питању су указивања на народно или византијско у најширем смислу. Због тога ћемо оно што наводи на црквено појање третирати као фолклорну референцу, јер она то у ширем смислу заиста и јесте.³ Најзад, начин третмана референце уједно је и стилско питање, јер се у различитим епохама спроводи на различите начине.

Интерпретација елемената фолклора – црквених напева у примерима музике Милорада Маринковића и Ђуре Живковића

Композиција Милорада Маринковића је свита састављена од кратких ставова, или још ближе речено, коментара постављених у односу на наслове који алудирају на француску барокну оперу. Наслови су Пролог (Prologue), Речитатив (Recitative), Арија (Aria), Интерлудијум – Балет (Interlude – Ballet), Терцет (Trio), Корал (Chorale) и Епилог (Epilogue). Требало би приметити да став који је предмет анализе – терцет – аутор у преводу насловљава као трио (пример 1). С обзиром на чињеницу да композитор алудира на вокалну музику, у овом разматрању ћемо се држати назива терцет. У свити као целини, сви искази су сажети, јасни и недвосмислени.

³ Овде се мора дати напомена да је за разлику од других појачких традиција, нарочито Српско црквено народно појање прожето елементима фолклора, о чему говори и Петар Бингулац: „Свештеници, учитељи и други, народни, добровољни, појци, музички необразовани, који су усмено, и само усмено, јер нису знали неуме, – а слабо и ноте, учили црквено певање, и истим га начином даље предавали, били су под утицајем здравог снажног, природног смисла за музику. И зато се нису трудили да приме оне туђе, за њих артифицијелне и неприродне теорије византијског певања о многобројним врстама интервала и сложеним типовима лествица, па тако и о тоналним основама своје црквене музике” (Бингулац, 1988: 13). У концерту Ђуре Живковића не би могло да се говори о указивању на конкретну појачку традицију, али би у очима савременог слушаоца навикнутог на какофонију различитих музичких традиција, овакав вид указивања деловао као „world music” референца. Самим тим, у његовој би свести могла да се појави асоцијација на одјеке музика давно несталих народа.

Пример 1. Два одломка из става Трио свите Мала ојера Милорада Маринковића.

16

The first page of the score (page 16) features four staves. The top staff is for Flute, the second for Clarinet in Bb, and the third for Piano. The bottom staff contains the vocal line with lyrics in Serbian: "Mla, Mo, Siba, Lela, Mla, Ojra, Siba, Mla, Ojra, Siba". Above the Flute staff, there are tempo markings: "10'' - 15''", "7'' - 10''", and "20''". The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *f*), articulation marks, and phrasing slurs. Boxed annotations highlight specific passages in the Flute and Clarinet parts, with arrows pointing to the corresponding vocal lines. A legend on the right side explains these annotations: "In the part of Flute and Clarinet, performer can get a choice and continue his/her phrase, ending with one or two phrases. Performer can play phrases in the order which he/she wants, and can repeat any phrase several times before the next. One in each of Flute or Clarinet, performer can alternate in choice to the continuous with phrases, and if you are not satisfied by them, you can play again the phrases which you liked most, because the melody." The page number "16" is located at the top left.

17

The second page of the score (page 17) features four staves. The top staff is for Clarinet in Bb, the second for Flute, the third for Violin I, and the fourth for Violin II. The vocal line continues from the previous page. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ritardando*, *diminuendo*), articulation marks, and phrasing slurs. Boxed annotations highlight specific passages in the Clarinet and Flute parts, with arrows pointing to the corresponding vocal lines. The page number "17" is located at the top right.

У наредном одломку (пример 2) може да се примети неколико сфера на које се указује и које су тако густо распоређене кроз временски ток да делују неухватљиво. Носилац мелодије је виолинска деоница, док улога флауте, кларинета ин бе, харфе и клавира лежи у градњи густог текстурног ткива. На самом почетку, снажно акцентована реторичка инструментална мелодија наликује на кукање нарикача. У даљем току, мелодијска деоница виолине доноси нешто попут мелодије црквеног појања (такт 37) која у једном моменту као да прелази у кафанску песму (такт 40). Томе доприноси наглашено разлагање у деоници клавира. Између ове две појаве мелодије долази и до промене карактера. Мелодија појања, како бисмо могли да је назовемо, не реферира ни на једну појачку традицију директно, али бисмо лако могли да је замислимо као неки црквени глас. Мала секунда, мала терца у оквиру триоле, успињање до мелодијског врхунца, а затим поступно секвентно мелодијско спуштање у шеснаестинама, све то указује на простор Истока, на сетну евокацију левантског простора, или, да се још слободније метафорички изразимо, на тугу за Константинопољем. Обрт у такту 40 је карактерни обрт, а већ поменути орнаментирана пратња указује на трансфер из најшире схваћеног барокног. Сусрет ове две сфере заправо говори о томе да барок у овом случају није неутрализован, да се сама суштина не губи у драперијама, већ се барок и Византија сусрећу на такав начин да поново метафорички можемо да говоримо о ономе што заправо никада није ни постојало: византијском бароку. Ова врста постмодернистичке „ишчашености” у себи нема ништа од иронијског или подругљивог, она је лудичка. Спајање рефе-

ренци кроз густо текстурно ткиво заправо доводи до спајања две децентрализоване референце, два знака који у оваквој констелацији губе све од својих оригиналних својстава. Слично је и у другом примеру, одломку из првог става концерта за виолончело и оркестар *Unceasing Prayers* Ђуре Живковића (пример 2).

Пример 2. Одломак из првог става концерта за виолончело и оркестар
Unceasing Prayers Ђуре Живковића.

I- "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ."
Very fluid, distant. (*♩* = 76)

Harp
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Very fluid, distant. (*♩* = 76)

Very fluid, distant. (*♩* = 76)

11

11

1-4 unis.

1-6 unis.

Cl. I
 I. Vib.
 Pno.
 S. Vcl.
 Vn. II
 Vla.
 Vlc.

Cl. I
 Cl. II
 I. Vib.
 Hp.
 Pno.
 S. Vcl.
 Vn. I
 Vn. II
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

The image shows a page of a musical score, measures 31 to 33. The score is for a symphony and includes parts for Clarinet 1 and 2, Horns 1 and 2, Violin, Viola, Violoncello, Double Bass, Piano, Harp, and Trombone. The music is in 3/4 time and features a complex melodic structure with various dynamics and articulations. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 3/4. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The score includes various articulations such as *pp* (piano), *ppp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *ppp sf* (pianissimo sforzando). The score also includes various articulations such as *pp* (piano), *ppp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *ppp sf* (pianissimo sforzando). The score includes various articulations such as *pp* (piano), *ppp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *ppp sf* (pianissimo sforzando). The score also includes various articulations such as *pp* (piano), *ppp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *ppp sf* (pianissimo sforzando).

У првом ставу назива *Ich ruf zu dir* (Зовем те), мелодија коју доносе клавира, виолина и виолончело, елемент је градње свих вертикалних и хоризонталних покрета целог става. У питању је кружни мелодијски покрет чији почетни трихорд гласи а-бе-це, а који се уз непрестана понављања, незнатна проширења и метричке измене увек појављује у нешто другачијем облику, што указује на репетитивност која није доследна. Међутим, доследност или недоследност репетитивног покрета не би требало да буде повезана са минимализмом или постминимализмом, јер у тим случајевима сама репетитивност неутралише садржај, свдећи кретање на оно што је оно за себе – пука мелодијско-ритмичка формула. Репетитивност у овом случају произлази из мелодије која указује на неку источну појачку традицију. Као и код Маринковића, сасвим би свеједно било одредити је у смислу да ли је у

питању знамењи распев (знаменный распев), сиријско или византијско појање, јер само указивање је експлицитно управо због наглашене архитектстуалности. Ова појава увек наводи на дубинско понирање ослобођено од било којих наслага значења осим оних који се тичу архетипског.⁴ Оваквом контексту доприноси оркестрација као својеврсна референца на француску традицију која се протеже од Берлиоза (Hector Berlioz) до савремених композитора из круга музичких спектралиста. У питању су својеврсна светлуцања текстуре, издвајања појединачних боја које брзо промичу кроз временски след. Текстура у овом случају није лигетијевска, али бисмо такође могли да говоримо о звучној маси која поседује специфичне квалитете који опет, наводе на поставангардни проседе.

Закључак

Два анализирана примера специфична су по коришћењу фолклорног идиома у најширем смислу те речи, па би тако као подразумевајућу требало узети чињеницу да се и алузије на црквено појање третирају као референца на народно. У том смислу, у оба примера долази до задирања у свет простора Истока, онога што се у најширем смислу назива византијским. Уосталом, таквих покушаја у српској музици је било, па бисмо подсетили на албум Милоша Петровића *Историја Византије* из 1991. године, или у новије време, на композицију *Док мислим на тебе* (2016) Татјане Милошевић у којој долази до спајања византијског идиома са референцом на Доменика Скарлатија (Domenico Scarlatti). У својим ранијим истраживањима у којима сам се бавио музиком прве половине 20. века, као две главне стратегије обраде референци навео сам генерализацију и неутрализацију.⁵ Укратко речено,

⁴ Појам архитект, па самим тим и архитектстуалност, веома добро објашњава Зденко Лешић: „Тај дубински текст, који се сам никад не реализује, али који је способан да производи мноштво истоврсних текстова, неки модерни теоретичари (Жерар Женет, Јулија Кристева и др.) називају архитект. Њиме они означавају дубинску структуру текста у којој је текст повезан с одређеним типом дискурса. Архитект се не реализује у неком конкретном тексту, који би био његово потпуно испуњење, већ се реконструише на основу инваријантних одлика разних текстова” (Лешић, 2010: 98).

⁵ Оба термина су преузета од Џозефа Штрауса (Joseph N. Strauss) који о њима говори у контексту теорије скупова. Постоји још неколико термина који су у вези са стратегијама ресемантизације тоналности у првој половини 20 века. Наредни цитат говори о суштини генерализације и неутрализације које би могле да се сматрају основним стратегијама тоналне музике модернизма: „Примена аналитичког метода ресемантизације показала је да се референце на старе стилове налазе у самом језику, на нивоу означитеља. Као што је класични стил заснован на драматургији конфликта који се налази између тоничног и доминантног тоналитета, могло би се рећи

модернистичка референца бива третирана тако да је можемо сматрати усвајајућом јер се генерализује у новом контексту, или поништавајућом јер се у новом контексту неутрализује. Што се најновије српске музике тиче, па и музике постмодернизма, у духу наведених термина, извео сам стратегију децентрализације. Децентрализација би се односила на чињеницу да стари знакови у новом контексту не бивају неутрализовани као у модернизму већ децентрализовани, јер сами по себи не губе ништа од својих својстава. Другим речима, у односу на објекат на који реферирају, децентрализује их сам контекст. Децентрализација је стратегија коју бисмо природно могли да вежемо за архитектуралност, јер указује на „чишћење” референци од наслага, на њихово ослобађање од композиторских интервенција и самим тим, на понирање у дубинске архетипске структуре. Референце на црквено и на народно у комбинацији са западноевропским, од самих фолклорних предлога граде архетипске наративне структуре. Ова два различита вида третирана фолклорног, заправо кореспондирају са стилском тенденцијом новије српске музике. Оно што се у српској музици уврежило као карактеристично и што ће постати тенденција, јесте нека врста интензивнијег прилива осећања нечег што Михаил Епштајн (Михаил Наумович Эпштейн) назива „новом искреношћу” (Епштајн, 1998: 135).⁶ Наиме, између чињенице аутора и квази-цитата у ове две композиције, не стоји више типично постмодернистички однос ироније у којој је аутор пасиван коментатор. У овом случају, постмодернистичка естетика бива замењена поигравањима аутора са архетипским обрасцима фолклорног или црквеног који бивају спојени са оним што бисмо у најширем смислу могли да сматрамо европском традицијом уметничке музике. У таквом односу не долази до трења између две, наизглед неспојиве референце, већ напротив, оне бивају децентрализоване до те мере да бисмо могли да говоримо о (1) чињеници истицања аутора, и (2) појави

и да је модернизам, који се наводно враћа на тоналност, заснован на драматургији која одговара двама основним стратегијама – генерализацији и неутрализацији. Тиме се овај део модернизма уклапа у генералну особину стила који гаји интензиван и амбивалентан однос према прошлости – усвајајући или негирајући” (Тепарић, 2020: 211). Видети и Strauss, 1990.

⁶ „Нова искреност је постцитатно стваралаштво, када се из узајамног односа ауторског гласа и цитираног материјала рађа ‘треперава естетика’ (такође термин Дмитрија Пригова)” (Епштајн, 1998: 135). Навешћемо и још неке композиције тог типа у српској музици, иако их је мноштво: Исидора Жебељан, *Селиштије* (1987), Милан Михајловић, *Елеџија за јудачки оркестар* (1989), Властимир Трајковић, *Повратиак Зефира – три митолошка њориреџа за флауџу, виолину и клавир* (2001), Ивана Стефановић, *Extraordinary Scenes from Homer’s Grave in Smyrna – New additions for Hans Christian Andersen for flute, piano, harpsichord, accordion, percussion, string orchestra and narrator in ten images* (2005), Бранка Поповић, *Тоба за симфонијски оркестар* (2006), итд.

нове врсте осећајности која стоји насупрот модернистичкој ресемантизацији референци прошлости и постмодернистичкој иронији у односу на било коју традицију које се дотакне. Оно што је народно у овом случају, тиче се колективно несвесног, односно архетипског.⁷ Емотивни аспект који произлази из те дубине било би оно што називамо личним, а тиче се непомућених осећања, као што су носталгија и жал за добрим, старим временима. Заиста је незахвално из угла савременика говорити о стилским тенденцијама епохе, али оно што је централни закључак ове анализе било би следеће: начин третмана фолклора и било које друге децентрализоване референце, говори о тенденцији ка осећајном и универзално романтичном.⁸ Није ли то најавна нова епохе, оно што се често назива пост-постмодернизмом, метамодернизмом и слично, или је још један у низу постмодернизама, време ће показати. Можда ће управо студенти, који се овим анализама баве, у будућности моћи да прецизније одговоре на ову дилему.

Литература

Bingulac, Petar (1988). O problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda. U: *Napisi o muzici* (str. 7–14). Beograd: Univerzitet umetnosti.

Gostuški, Dragutin (1968). *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta.

Епштајн, Михаил (1998). *Постмодернизам*. Београд: Zepter Book World.

Jung, Karl Gustav (2015). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Narodna knjiga & Miba Books.

LaRue, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton Company.

Лешић, Зденко (2010). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.

Strauss, Joseph (1990). *Remaking the Past – Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.

⁷ Према Јунгу „колективно несвесно је један део психе који се од индивидуално несвесног може разликовати утолико што оно за своју егзистенцију не треба да захвали индивидуално несвесном и отуда не представља никакву личну тековину. (...) Појам архетипа, који чини незаобилазни корелат идеји колективно несвесног, показује постојање одређених форми у психи, које су свеприсутне или свуда раширене. (...) Колективно несвесно се не развија индивидуално, већ се наслеђује. Оно се састоји од преегзистентних форми, Архетипова, који тек секундарно могу постати свесним и садржајима свести дати уоквирену форму” (Jung, 2015: 51–52).

⁸ У новије време говори се о различитим врстама превазилажења постмодернизма, па тако постоји и теза о метамодернизму који има „другачији однос према прошлости и будућности од постмодернизма” (van den Akker, 2017: 28). Метамодернизам нас „снажно извлачи од гомиле историјске гвожђурије према оним елементима који нам омогућавају да презначимо садашњост и замишљање будућности” (van den Akker, 2017: 30).

Тепарић, Срђан (2020). *Ресемантизација националности у првој половини XX века*. Београд: Факултет музичке уметности.

van den Akker, Robin (2017). Metamodern Historicity. In: *Motomodernism, Historicity, Affect and Depth After Postmodernism* (pp. 22–33). London, New York: Rowland & Littlefield International.

INTERPRETATION OF FOLKLORE ELEMENTS IN CONTEMPORARY WORKS OF SERBIAN COMPOSERS IN THE ANALYSIS OF MUSICAL STYLES SUBJECT

Analysis of Musical Styles is an undergraduate studies course at the Faculty of Music in Belgrade. Musical analyzes that are covered in this course is based on the study of individual parameters related to sound, harmony, melody and rhythm and on finding distinctive elements of style (stylistic features). The analysis of church melodies and elements of traditional music in the excerpts of *Mala opera* by Milorad Marinković (2010) and *Unceasing Prayers* by Đuro Živković (2013) shows how the reference is approached in the latest works of Serbian music. The context of the style is explained through the strategy of decentralization and fitting into the “new sincerity”, which seems to be its special feature. Time will tell if this is a dawn of a new era or just another type of postmodernism. Yet, this dilemma seems to be a good occasion to explain stylistic tendencies within the modern period.

Keywords: Analysis of Musical Styles, decentralization, style analysis, folklore, church chants