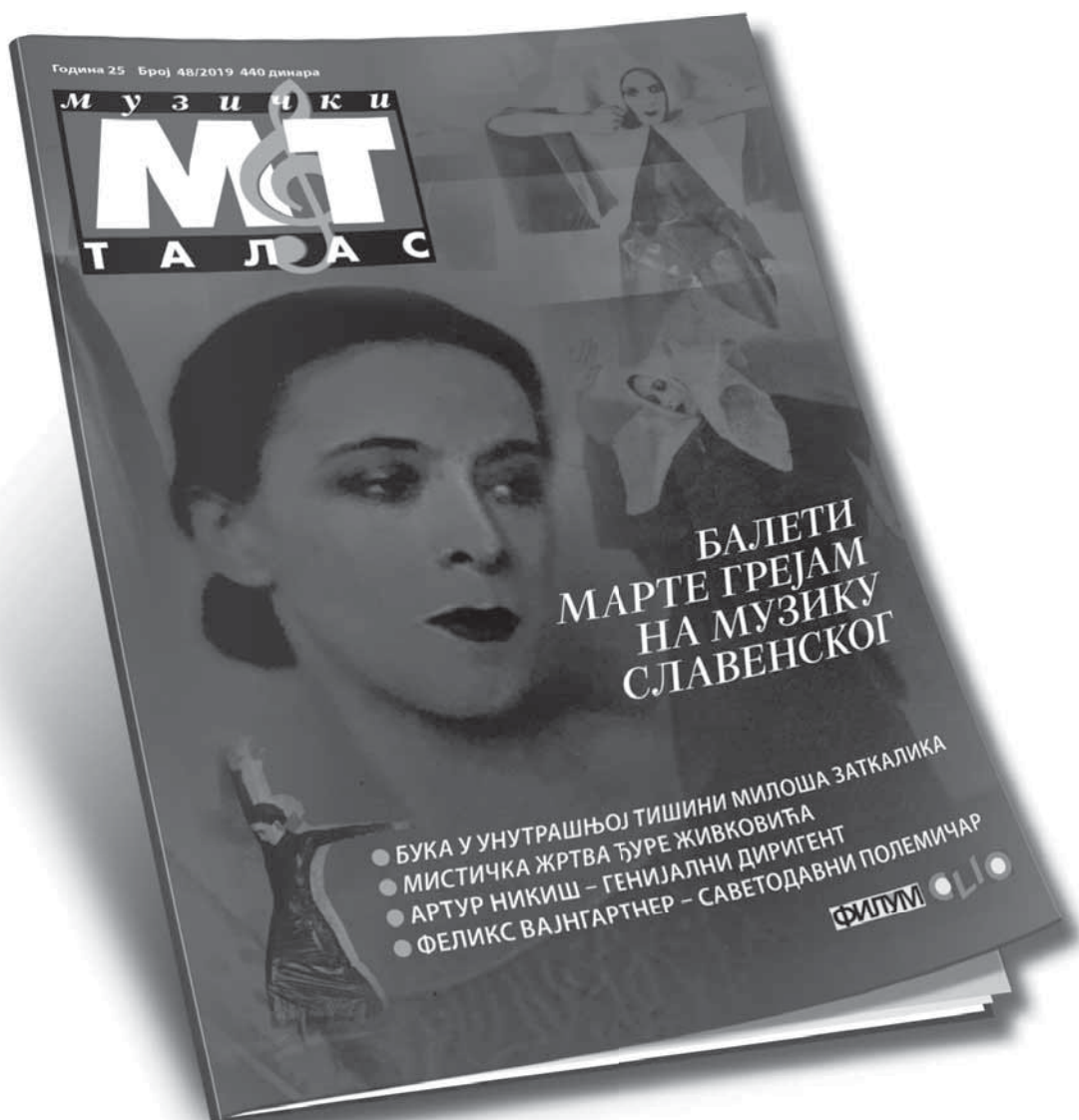




- ТЕХНОЛОШКЕ И УМЕТНИЧКЕ ОРИЈЕНТАЦИЈЕ ЕЛЕКТРОНСКОГ СТУДИЈА РАДИО БЕОГРАДА
- МУЗИКА КАО ЗНАК КОЈИ ПРИЗИВА СЕЋАЊЕ
- КЊИГА КОЈУ СМО ЧЕКАЛИ



ХИМНА СЛАВОСПЈЕВ СВ. БИРИЛУ И МЕТОДУ МЕДА ПУЦИЋА



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 26. бр. 49/2020.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

Издавачи

Издавачко предузеће

CLIO

Господар Јованова 63, Београд

www.clio.rs

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића 66, Крагујевац

www.filum.kg.ac.rs

За издаваче

Зоран Хамовић

мр Зоран Комадина

*

Главни уредник

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

*

Редакција

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

МА Христина Медић

Клио

*

Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић-Влајнић (САД)

Др Јелена Новак (Холандија)

*

Дизајн корица

Милена Лакићевић

*

Лектура и коректура

Владимир Ранчић

*

Технички уредник

Дејан Тасић

*

Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једанпут годишње

На насловној страни

Дубровачко издање песме Меда Пуцића

САДРЖАЈ

Contents

◆ РАДИОФОНИЈА

Владан Радовановић: ТЕХНОЛОШКЕ И УМЕТНИЧКЕ
ОРИЈЕНТАЦИЈЕ ЕЛЕКТРОНСКОГ
СТУДИЈА РАДИО БЕОГРАДА 2

◆ RADIOPHONY

Vladan Radovanović: TECHNOLOGICAL AND ARTISTIC
ORIENTATIONS OF ELECTRONIC
STUDIO OF RADIO BELGRADE 12
(Abstract)

◆ Насловна страна дубровачког

издања (око 1867/1868) песме Меда Пуцића
Књижаре Василије Лаиновић и Драгутина Претнера 13
Cover page of the Dubrovnik edition (around 1867/1868)
of Medo Pucić's poem by Vasilija Lainović
and Dragutin Pretner's Bookstores

◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Вера Црљић: ХИМНА СЛАВОСПЈЕВ
СВ. ЂИРИЛУ И МЕТОДУ МЕДА ПУЦИЋА 14

◆ MUSIC AND OTHER ARTS

Vera Crljić: ANTHEM SLAVOSPJEV ST. CYRIL
AND METHODIUS BY MEDO PUCIĆ 30
(Abstract)

◆ Листова композиција У славу св. апостола Ђирила

и Метода (XXV) из панчевачког
издања (1879/1881) Књижаре Браће Јовановића 31
Liszt's composition *In honor of Saint Apostels Cyril
and Methodius* (XXV) from the Pancevo
edition (1879/1881) of the Braće Jovanovića Bookstore

◆ НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА

Тања Вучковић: МУЗИКА КАО ЗНАК КОЈИ ПРИЗИВА
СЕЃАЊЕ – СТУДИЈА СЛУЧАЈА ЖЕНСКЕ
ПЕВАЧКЕ ГРУПЕ МИЛЕНКО ЂУКИЋ ЧИКО 32

◆ TRACING THE ETHNOSOUND

Tanja Vučković: MUSIC AS A SIGN THAT EVOKES MEMORY
– A CASE STUDY OF THE FEMALE
SINGING GROUP MILENKO ĐUKIĆ ČIKO 50
(Abstract)



Vol. 26, No. 49/2020.
UDC 78:781(05)
No. in registry: 632-120494-03
ISSN 0354-9313
muzickitalas@clio.rs

Publishers

CLIO
Belgrade, Gospodar Jovanova 63, Serbia
www.clio.rs

ФИЛУМ
Faculty of Philology and Arts
Kragujevac, Jovana Cvijića bb, Serbia
www.filum.kg.ac.rs

Executives
Zoran Hamović
Zoran Komadina, M.Sc.

Editor in Chief
Branka Radović Ph. D., Faculty of
Philology and Arts, Kragujevac

Editorial Board
Snežana Nikolajević Ph.D.
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Melita Milin Ph.D.
Institut of Musicology SASA, Belgrade
Marija Ćirić Ph.D.
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Ivana Medić Ph.D.
Institut of Musicology SASA, Belgrade
Iva Nenić, Ph.D.
Faculty of Music, Belgrade
Hristina Medić, MA
Clio

Editorial Council
Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)
Sanja Grujić-Vlajnić Ph.D. (USA)
Jelena Novak, Ph.D. (Netherland)

Cover Design
Milena Lakićević

Copy Editor and Proofreader
Vladimir Rančić

Prepress
Dejan Tasić

Printed by
Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Page
Dubrovnik edition of Medo Pusić's poem

САДРЖАЈ

Contents

- ◆ Листова композиција У славу св. ајосџола Ђурила и Меџога (XXVI) из панчевачког издања (1879/1881) Књижаре Браће Јовановића 51
Liszt's composition In honor of Saint Apostels Cyril and Methodius (XXVI) from the Pancevo edition (1879/1881) of the Braće Jovanovića Bookstore
- ◆ **НОВИ ПОГЛЕДИ**
Ксенија Стевановић: КЊИГА КОЈУ СМО ДУГО ЧЕКАЛИ 52
- ◆ **NEW VIEW**
Ksenija Stevanović: THE BOOK WE HAVE BEEN WAITING FOR A LONG TIME 56
(Abstract)
- ◆ Листова композиција У славу св. ајосџола Ђурила и Меџога (XXVII) из панчевачког издања (1879/1881) Књижаре Браће Јовановића 57
Liszt's composition In honor of Saint Apostels Cyril and Methodius (XXVII) from the Pancevo edition (1879/1881) of the Braće Jovanovića Bookstore
- ◆ **ИНДЕКС ИМЕНА** 58
INDEX OF NAMES
- ◆ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ** 60
REVIEWERS IN THIS ISSUE
- ◆ Листова композиција У славу св. ајосџола Ђурила и Меџога (XXVIII) из панчевачког издања (1879/1881) Књижаре Браће Јовановића 61
Liszt's composition In honor of Saint Apostels Cyril and Methodius (XXVIII) from the Pancevo edition (1879/1881) of the Braće Jovanovića Bookstore

Часопис је у целини доступан на:
The journal is indexed in: www.filum.kg.ac.rs

*

Часопис се налази на листи RILM-а – музичких публикација са апстрактном и пуним текстом чланака.
The Journal is on the List of musical journals included in RILM Abstracts of Musical Literature with Full Texts.

*

Објављивање овог броја суфинансирао је СОКОЈ
The publication of this issue was financed by SOKOJ – Serbian Music Authors' Organisation



Хармонија светске грађевине јесте првотна, исконска и оригинална музика. А човек, показујући се као микрокосмос, ствара у своме свету слику те космичке музике – музику сродну његовој природи.

Григорије Ниски

Владан Радовановић*

ТЕХНОЛОШКЕ И УМЕТНИЧКЕ ОРИЈЕНТАЦИЈЕ ЕЛЕКТРОНСКОГ СТУДИЈА РАДИО БЕОГРАДА

УДК: 789.983

316.774/775:654.191(497.11)"1972/..."

Bibliid: 0354-9313, 26(2020) pp. 2-12

Примљено: 22. фебруара 2020.

Одобрено за штампу: 3. јуна 2020.

Прегледни рад

Сажетак: Оснивање Електронског студија планирао сам још 1966, док сам радио у Варшави. Предлог за оснивање студија прихватио је тек Александар Ацковић, руководилац Трећег програма. Из финансијских разлога није основан компјутерски студио, већ аналогни с напонским управљањем. Основни задатак био је реализовање дела самосталне електроакустичке музике. Ради овладавања процесом компоновања композитори су се обучавали за самосталан рад или су сарађивали са особљем Студија. У опсегу између објектног и менталног опредељивало се и за детерминизам и за индетерминизам. Медијске оријентације ишле су од електронске иманенције до симулације вокално-инструменталне музике помоћу електронике. Оствариване су и музичке компоненте за вишемедијска дела. Стилска усмереност обухватала је и модернизам и постмодернизам. Крајем деведесетих година прошлог века активности Студија су редуковане и такво је стање остало до његовог поновног активирања 2015.

Кључне речи: електроакустичка музика, аналогно, дигитално, детерминизам, индетерминизам, објектно, ментално, електронска иманенција, вишемедијска уметност, постмодернизам.

* **Владан Радовановић**, рођен у Београду 1932. Композицију дипломирао у класи проф. Миленка Живковића. Иницирао оснивање Електронског студија Радио Београда и њиме руководио од 1972. до 1999.

Ствара на подручју сликарства, музике, књижевности, тактилизма, записа снова, пројектизма, воковизуела, идеограма, рада с телом, синтезијске уметности. Написао преко 250 теоријских текстова.

Радио у студијима у Варшави, Паризу, Утрехту и Будимпешти. Одржао 27 самосталних изложби. Композиције су му трипут представљале Југославију на фестивалима Међународног друштва за савремену музику.

Објавио 12 књига, две мапе, шест партитура, четири ауторске плоче, две касете, пет ауторских компакт-дискова.

*vladanr@eunet.rs

Предуслови

Не могу се изоставити неки детаљи који претходе оснивању Електронског студија Радио Београда. Мој рад у пољском Експерименталном студију несумњиво је био од извесног значаја за настанак нашег студија. Пред крај праксе у пољском студију определио сам се за четири поставке за које ми се чинило да их свакако треба узети у обзир у случају оснивања електронског студија у нашој земљи.

Прво, схватио сам да је неопходно у Југославији, конкретно у Београду, основати центар сличног типа, како југословенски композитори не би морали одлазити у иностранство ради реализације својих пројеката електронске музике.

Друго, увидео сам на које је начине углавном могуће структурирати звуковни материјал да то одговара природи електронске музике, а да не представља подражавање начина грађења структура вокално-инструменталне музике.

Треће, сматрао сам да треба настојати да се композитори довољно обуче и постану способни да сами, без веће помоћи техничара, реализују своја електронска дела. Узор не треба да буде сарадња Пендерецког са инжењером звука, него композиторово лично овладавање потребним знањем за реализацију властитог електронског дела сопственим снагама. Постало ми је јасно да ће оно бити сопствено тек када га сам и реализујеш.

Четврто, на мене је утицало мишљење композитора Артура Медокса из Илиноиса да је перспектива електроакустичке музике у компјутерском студију.

Чим сам се 1966. вратио у Београд, одмах сам настојао да своје идеје спроведем у дело. Покушао сам то редом, у Удружењу композитора Србије, у Удружењу композитора Југославије, на Музичкој академији. Разговарао сам са Александром Обрадовићем који је 1967. у Принстону компоновао електронску *Токају и фују*, а иначе заузимао високе положаје у нашим музичким институцијама. Нажалост, и он је био уверен да за такав подухват није могуће обезбедити финансијску подршку и да наши композитори нису заинтересовани за ту врсту музике, те да је такав подухват осуђен на неуспех.

Остало ми је још да покушам на Трећем програму, на којем ми се баш крајем шездесетих емитовао *Сфероон*, који је добио и радијску награду. На моје изненађење, наишао сам на пуно разумевање код Александра Ацковића, првог главног уредника Трећег програма Радио Београда, за идеју о оснивању електронског сту-

дија, када сам му је предложио 1969. године. Ацковић је веровао да ће се моћи обезбедити материјална подршка за формирање студија при Радио Београду, али је предложио да се претходно посете неки главни европски центри електронске музике и, с обзиром на њихове особености и цене, формира профил нашег будућег студија. Наговестио сам да би најбоље било стартовати са што вишом технологијом – с компјутеризованим студиом. У вези с тим, сазнали смо да ће се 1970. у Стокхолму организовати симпозиј под називом *Композицијор у ери техникe* – што је представљало добар повод за мој одлазак тамо. Уз то, сугерисао сам да се у предвиђено истраживање укључи и Пол Пињон, композитор и дипломирани физичар, који је тада живео у Београду. Пињон је отишао у Лондон да посети фирму EMS (Electronic Music Studio), а ја у париски студио GRM, и у стокхолмски студио EMS, један од, свакако, најбоље опремљених студија на свету у то време, чије је компјутеризовање било у току. По повратку у Београд, на састанку с још неким инжењерима из Радио Београда, одлучено је да се између аналогног студија с напонским управљањем који није био најмоћнији али је финансијски био релативно приступачан и компјутеризованог студија који је био моћан али за нас прескуп, определи за први тип студија, аналогно-дигитални, односно за студио који садржи аналогне уређаје с дигиталним управљањем.

Оснивање Електронског студија

За тадашњу Југославију нови период стварања у области електроакустичке музике почиње 1972, оснивањем Електронског студија Радио Београда. Пошто се искристалисала замисао стожерног уређаја будућег електронског студија, њу је Питер Зиновијев прихватио, допунио и реализовао. Из те сарадње произишао је уређај Synthi 100, један од тада најмоћнијих синтетизера, због чега се Електронски студио сврстао, како је речено, у студије аналогно-дигиталног типа. Такав хибридни студио омогућивао је разноврсна руковања машинама у оквиру синтетизера. Одређеном машином се могло управљати ручно, помоћу друге машине (тзв. напонско управљање) и посредством секвенцера. Поред синтезе нових звукова, омогућена је и обрада снимљених. Вишеслојност, која се до краја шездесетих углавном остваривала преснимавањем и миксовањем, у синтетизеру се постигала директно. Композитору је електронски медиј омогућио да најзад стекне оно што су сликари и књижевници одувек имали: непосредан надзор над делом у настајању и „физичко“ чување музике која се ствара.

3

Задаци Студија

Дефинитиван састав екипе Студија – аутор овог исказа, Зорана Храшовец-Царић и Пол Пињон – одредила је основне задатке Студија. Профил активности Студија оцртали су реализовање дела самосталне електроакустичке музике кроз сарадњу с композиторима, израда пропратне музике за потребе Радија и других уметничких институција, едукација, разматрање технолошких и естетских проблема, психоакустички експерименти и концерти остварења Студија.

Онтолошко сажимање модалитета електронске музике

У време оснивања Студија већ сам у својим размишљањима о начину постојања вокално-инструменталне музике свео десет Бузонијевих модалитета музике на пет: постојање музике у унутарњем слуху композитора, у нотном запису, у интерпретативној свести диригента и извођача, у техничком извођењу, тј. у звучању и слушању и, најзад, у сећању (Радовановић, 2010: 337–362). У електроакустичкој музици долази до даљег сажимања ових модалитета. Ово сажимање није нешто што се може бирати када се нађе у студију, него самим тим што се определило за стварање електроакустичке музике, опредељује се и за онтолошко сажимање. У том случају, електроакустичко дело не постоји у свести извођача – диригента, певача и инструменталиста, већ само у свести композитора. Такође, дело не мора постојати ни у виду партитуре, већ се може директно уписати на траку или у секвенцер.

Процес компоновања у Студију

Што се тиче процеса компоновања у Студију, односно начина композиторовог рада у њему, имао сам и даље у виду концепцију формирану још у Варшави о потреби да композитор овлада електронским медијем да би могао сам да реализује своју електронску композицију. Али, очи-

то се у почетку морало унеколико попустити у тим захтевима, док се едукација на Музичкој академији евентуално не усклади с технолошким напретком у музици – како је то учинила „режисерија музична“ у Варшави. Ипак, недостатак едукације на Музичкој академији тада смо надокнадили едукацијом у Студију. Но, у сваком случају морала су се установити два начина рада у Студију.

Прво, за композиторе који нису радили у електронском медију, или им је било теже да савладају потребне технолошке процесе, предвиђено је упућивање у основне поставке и потом сарадња са особљем Студија. Пошто композитор упозна типове електронских звукова и начине њиховог организовања, без обучавања у њиховом произвођењу и структурирању, сама реализација композиције одвијала се тако што је композитор своје замисли објашњавао речима и графичким приказима, а коаутор-реализатор на основу тога конструисао „инструменте“ и методе организовања. Такву сарадњу остварили смо с Војином Комадином, Лудмилом Фрајт, Душаном Радићем, Лојзетом Лебичем, Бранимиром Сакачем, Натком Девчићем, Јосипом Магдићем, Срђаном Хофманом, и са страним композиторима Никол Лашартр, Питером Бејлсом, Георгом Кацером и другима.

Други вид тицао се композитора који су имали више времена да се посвете изучавању технологије стварања у Студију, и подразумевао је њихово оспособљавање за претежно самосталан рад без сарадње на нивоу коауторства. Тај вид се односио на композиторе, већином из иностранства, који су познавали технолошку страну нове музике, те су реализовали своје пројекте углавном сами. Међу њима су били Богуслав Шефер, Фриц Вајланд, Анджеј Добровољски, Томас Велс.

Технолошке оријентације Студија, аналого-дигитална и дигитална

Електронски студио Радио Београда је отпочео као студио треће генерације, аналого-дигитални или хибридни, а тек је 1987. године компјутеризован, захваљујући залагању директора Радио Београда Драгослава Никитовића. У том случају може се говорити о промени технолошке оријентације, из аналого-дигиталне у дигиталну. Компјутерски почетак Електронског студија веома је скроман: с компјутером Atari Mega ST2, синтетизерским модулима Yamaha TX816 и с програмом Notator SL, који је био и креатор. Упркос томе, Марјан Шијанец је, захваљујући своје већ стеченом искуству и у програмирању, саставио сопствени програм и остварио *Музику вайре* (1988) и *Сашурналије II* (1988). Обе композиције припадају циклусу компјутерских про-

Пример бр. 1 – Владан Радовановић: *Аудиосцџацијал* (страница партитуре)

грама названих „музика космичких модела“ који формирају експертни систем за симулирање вештачке интелигенције. У компоновању *Сайурналија II* на основу сопственог програма, аутора је водило поимање „стварности вишег реда“ условљене космичком свешћу као прајезгром. У техничкој реализацији компјутерски програм управља дигиталним синтетизером. Док поменуте композиције припадају компјутерској музици, у свој осталој продукцији компјутер је коришћен само као један од (равноправних) уређаја Студија.

Амерички композитор Томас Велс је остварио композицију *Гласови који се сукобљавају* (1997) помоћу компјутера NeXT 040, који је после оставио Студију на дар. У тој композицији је обрадом сигнала народна музика трансформисана у једну евокативну компоненту рада као суштину пре него као цитат. Софтвер коришћен у композицији укључује програм Spusic и апликације за миксовање.

Начини формирања структура, управљање (детерминизам), препуштање случају (индетерминизам), аутоматизовано одлучивање

Захтев тоталне серијелне организације свих параметара музике у свету водио је заснивању електроакустичког медија који је потом омогућио тачан надзор и управљање. Наиме, први композитори Келнске школе веровали су да електронска музика представља једину могућност развоја Веберновог серијализма. Код српских композитора се происхођење електроакустичке музике из захтева серијализације није очитовало, али се последица тога произлажења испојила у максимализовању контроле над свим параметрима. Појам управљања у уметности у ужем смислу подразумева да иза сваког разлучивог звучног догађаја стоји композициона одлука да он тако „изгледа“. У начелу, управљање је могуће у различитом степену. Лично, тек сам у *Electri* (1973) остварио потпуно управљање и својствима звука, која раније нису била довољно обрађивана, а каква су, на пример, динамичка и тембрална овојница. Поред тога, уместо стварне синтезе конкретног и вокално-инструменталног звука, у тој композицији сам тежио постизању илузије те синтезе помоћу чисто електронских извора. У *Hardware Performance* (1972) Пињон је истраживао својства (performance) уређаја (hardware), но може се разумети и да је посредни извођење (performance) које уређај (hardware) остварује под непосредним композиторским управљањем.

Случајност у новој вокално-инструменталној музици појављује се у виду математичких прорачуна у организовању партитуре или као препуштање извођачима да се у актуелном времену опредељују за звучни материјал. Тако је Ксенакисова стохастичка музика начин компоновања у којем се посредством рачуна вероватноће уводи случајност у одређивање својстава музичке структуре, док Кејц, Браун, Волф, припадници њујоршке школе, негују индетерминизам који је пре последица психолошке случајности. У електронској музици рађеној код нас примењивала се пак машинска случајност коју је обезбеђивао генератор случајно променљивих напона. Помоћу њега нису рађене целе композиције, већ је он коришћен само местимично. Чини се да присуство машинске случајности противречи управљању, али у продукцији Електронског студија има и примера управљања пропорцијама детерминистичког и случајног. Примери таквог управљања су *Фигуре у њокрејџу* (1979) Лудмиле Фрајт, засноване на звучним обрасцима који се понављају уз промене боје, ритма, мелодијског опсега, густине звука и динамике.

Крајем седамдесетих година испитују се другачије концепције управљања уређајима и односа између времена доношења одлука и времена њиховог спровођења. Посреди је аутоматизовано одлучивање о распореду догађаја, које се не доноси у садашњем времену. У садашњости се одлучује само о типу могућих догађаја, о аутоматизмима који тек у некој будућности „окидају“ стварне следове звукова у времену. Уместо стварним и појединачним звуком, управља се могућним и вероватним. Међутим, пројекција композиционих одлука у будуће време, аутоматизам, повлачи губитак властитости и надзора, сразмеран степену аутоматизације. Пињонова дела *Four* (1978) и *Mechanical Cartoons* (1980) обележавају период рада у Студију повезан не само с природом електронског звука него и с поменутим видом композиционог одлучивања у којем су раздвојени време доношења одлука и време њиховог спровођења. Са система веза јединица, тј. „инструментата“, аутоматизованих махом на елементарном нивоу, прешло се на „органске машине“ – системе веза који мањим бројем управљачких потеза делују на све што чини композицију, од детаља до целине.

Опсег духотворства, објектно и ментално, материјализација и дематеријализација

Духотворством сам назвао генус у који се могу заједно сврстати наука, филозофија, уметност, умника и друго. Јер, концептуална уметност, по моме мишљењу, није уметност него је умника – менталистичка област која се деривирала од уметности и развија се напореда с њом. Негде одмах после стартавања Студија, појавила се 1973. књига Луси Липард која се концептуалном уметношћу позабавила подробније (Lippard, 1973). Из те књиге се очитовало да се тај неоавангардни приступ све више развија, постаје све заступљенији и код нас, и да се не може пренебрећи. Тако смо имали, с једне стране, електроакустичку музику с материјализацијом и естетским, а с друге – концептуалну уметност с тежњом ка дематеријализацији и деестетизацији. Разумљиво је да је с концептуалистичких позиција био беспредметан и технолошки прогрес, јер је развој технологије везан за објектно. Будући да је електронска музика настала под знаком увођења нових звучних објеката, објектно је неодвојиво од те музике и није долазило у обзир да се Студио повлачи с позиција објектне уметности. Али, мислио сам, могуће је дати нешто места

Пример бр. 2 – Наташа Богојевић: *Full Moon Circle of Ground* (фрагмент партитуре)

COLOUR A

OFB:
0, 0,4,7, 9,7, 6,5,8, 6,3,7

COLOUR C

$Q_1, M, F: 5 \quad L: 6.5$
 $Q_2, M, F: 5 \quad L: 6.2$
 $Q_3, M, F: 6 \quad L: 7.3$

COLOUR B

$Q_{s_1} \sim F: 7.5 \quad L: 6.5$
 $Q_{s_2} \sim F: 7.5 \quad L: 6.5$
 $R_1 - \text{Mix}: 5 \quad L: 6.5$

COLOUR E

Пример бр. 3 – Владан Радовановић: Сазвезђа (страница партитуре)

PASSEGGIO VII/PROMENADA VII

248 249 250 251 252

soprano 1
kugla 1

sfera 1

sopran 2
kugla 2

sfera 2

sopran 3
kugla 3

sfera 3

alt 1
kugla 4

sfera 4

alt 2
kugla 5

sfera 5

alt 3
kugla 6

sfera 6

ten 1
kugla 7

sfera 7

ten 2
kugla 8

sfera 8

ten 3
kugla 9

sfera 9

bas 1
kugla 10

sfera 10

bas 2
kugla 11

sfera 11

bas 3
kugla 12

sfera 12

electr 1

electr 2

electr 3

electr 4

musica elettronica

messa in scena

proiezione

7

и реализацији менталистичких пројеката, ако они потребују тај медиј. Зато сам позвао Ивана Ладислава Галету да у Студију реализује *Звучни пројекат бр. 1* (1978), а и ја сам (1975), у домену свога пројектистичког ментализма, остварио *Глас из звучника* и друге пројекте те врсте.

Медијске оријентације; електронска иманенција или аутономизација, електронска и вокално-инструментална музика, електронски медиј и симулација вокално-инструменталног медија помоћу електронике, једномедијско и вишемедијско

Инсистирање на специфичној природи „трећег стадија“ музике и окретање од вокално-инструменталне музике, почиње већ увођењем неоктавних лествица (на пример, у мојој *Електронској студији*, 1966–1967). Аутономизација се даље испољила у одбацивању медијски неиманентних смерова истраживања. Будући да је потенцијал Студија омогућивао и стварање музике која не одражава самосвојност електронског медија, поставила су се питања суштине електроакустичке музике и њеног разграничења од остале музике. Одређивање њене бити почиње разграничавањем од препознатљивих звукова вокално-инструменталне музике и њиховог начина организовања. Међутим, током рада у Студију све више су се испољавале тешкоће у изналажењу типично електронских звукова – нарочито уколико у препознатљиве улазе и звукови слични амбијенталним. Чинило се и да су за појам типично електронске музике најчвршће везани баш они звукови и начини организовања који припадају почецима те музике, а средином седамдесетих се већ осећају помало истрошеним. Појам типично електронског морао се, дакле, унеколико проширити. Прво дело типично електронске оријентације с карактеристикама аутономизације које је настало у Студију јесте већ поменути Пињонов *Hardware Performance*, али се та оријентација повремено испољава и касније. У *Студији 4* (1977) Милоша Петровића супротстављеност вокалног и електронског материјала огледа се у томе што је вокални парт третиран у домену уобичајене певности, док је електроника заснована на својим иновацијама и разлици од вокално-инструменталне музике. Штавише, електронику заступају и звукови који су на граници технолошки непожељних. Наведеним композицијама може се приброджати и *In Medium* (1979) Миодрага Лазарова Пасхуа.

Успостављање успешнијег контакта с публиком један је од разлога настанка електронике уживо крајем шездесетих година, и настанка мешане електронике у којој се комбинују наступи извођача на акустичким инструментима са електронским партом. Дела мешане електронике појављују се у српској музици почетком шездесетих, а једно од таквих дела остварених у Студију јесте мој *Аудиоџаузал (видејски пример бр. 1 на сџр. 4)* за женске гласове и електронику (1975–1978).

Поред стваралаштва које остаје у границама музике, у Студију су израђиване и електроакустичке компоненте вишемедијских целина. Траке са електроакустичком музиком остварене су за Радићев *Oratorio profano* (за хор, оркестар, рецитатора, глумицу и траку, 1975) и за моје *Варијације за ТВ* (1977, 1984), које припадају синтезијској уметности. Петровићево дело *Анџон с Веберном или без Веберна* (1981) исплетено је од три медијске линије – звукови, покрети, речи – чији су односи прецизно усклађени, компоновани а не импровизовани. Музички слој дела је инспириран сензибилитетом који зрачи из дела Антона Веберна. Овој групи дела припадају и Пињонов *Magic Bread* (за два извођача, видео и траку, 1982) и *Full Moon Circle of Ground* (1986–1987) Наташе Богојевић (*видејски пример бр. 2 на сџр. 6*). Моје остварење *Лажно ојлегалло* (за сопран, алт, флауту, виолину, фагот, кретање, тонску траку и видео, 1986–1988) засновано је на идеји узајамног визуелног и духовног огледања бића и ствари. И вишемедијску верзију *Сазвежђа* (за 12 певача-извођача-ходача, 12 звучно-светлосних кугли, два слајд пројектора, видео-бим, тонску траку, 1997) исплићу три компоненте: звучна, визуелна и кинетичка. *Сазвежђа* нису представљена само визуелно већ су „пројектована“ и на нотни систем, тако да та пројекција упливише на констелације звукова (*видејски пример бр. 3 на сџр. 7*). У музичком слоју употребљено је 56 синтетички иницијализованих звукова. Музика у оба последња дела рађена је помоћу компјутера.

Стилске оријентације, модернизам (максимализам и минимализам) и постмодернизам

Све што се компоновало у Студију у већини случајева припадало је модернизму. Ако у оквиру тога уочимо поларитете максимализам и минимализам, моје лично опредељење у погледу кори-

Пример бр. 4 –Лудмила Фрајт: *Нокџурно* (страница партитуре)

шћења развијености музичких параметара било је окренуто ка максимализму. О својој максималистичкој оријентацији писао сам у једном броју часописа *Interface* (Радовановић, 1980: 207–209). Та оријентација била је блиска и Пињону. Међутим, не желећи да сопствене уметничке напоре наметнемо свој продукцији Студија, одредили смо се за стилску отвореност, с тим да се не пренебрегну услови дати самом природом медија. Тако су у начелу прихватани и пројекти максималистичке и минималистичке оријентације, па чак и они – како је већ поменуто – усмерени ка концептуализацији музике, под условом да је електроакустички медиј био по нечему битан за њих. Можда је по продубљенијем приступу минимализму највише обећавала електронска композиција Мартина Даворина Јагодића, која, нажалост, није завршена.

Електронско симулирање природе живог звука названо је „оживљавање“, у смислу успостављања односа између чисто електронског и неелектронског звука као узора који су одликовали, на пример, неистрајност таласног облика, учестаности и амплитуде. Наравно, ово одстојање од узора могло се бирати и контролисати. Пињон у својој композицији *Четијоро* „подражава“ али и „музикализује“ разговор четири фиктивне особе. Калчићев *Дубоки До* (1974) и *Нокџурно* (1975) Лудмиле Фрајт угледају се на амбијенталне звукове (*видети пример бр. 4*). У начелу, прибли-

Пример др. 5 – Срђан Хофман: *Déjà vu* (део партитуре)

DÉJÀ VU

for Clarinet and Tape

Srdjan Hofman
(1985)

Clarinetto
in Si₃

♩ = 52 *успори тачно (poco rubato)*

ppp *p* *mp*

Cl. *pp* *p*

Cl. *ppp* *mp*

Cl. *mf*

Start Tape 1 →

Cl. 1min. 40 sec.

TAPE →

Cl. *p* *mp*

TAPE →

Cl. *mp* *p* *mf* *p* *mf*

TAPE →

Cl. *f*

TAPE →

Cl. *mf* *pp*

TAPE →

Cl. *mf* *p*

TAPE →

J. S. Bach: Das wohltemperierte Klavier I, Præludium No 5 (Takte 1-16)

Cl. *p* *mf* *p*

TAPE →

жавањем моделу, симулација се повећавала а с њом и могућност да синтетизован звук делује као сам модел, пошто недостаје објашњење да није модел. Исход ове електронске симулације појавно се изједначава са ефектом конкретне музике (с ниском трансформацијом материјала), а заобилазни пут и тешкоће које се савлађују у чисто електронском медију дају томе приступу посебну драж.

Инспирисана прославом тристагодишњице рођења Баха, Скарлатија и Хендла, композиција Срђана Хофмана *Déjà vu* за кларинет и магнетофонску траку (1985) реализована је постмодернистичком техником колажа и цитата одломака из дела те тројице композитора (*видети пример др. 5 на сџр. 10*), аутоцитата става „Орао“ из сопствене композиције *Ойисци звучања*, и звукова који подсећају на природне. Према Џонатану Крамеру, који је најпотпуније и најтачније описао обележја постмодернистичке музике, овом делу можемо приписати најмање три таква обележја (Kramer, 2002: 16–17). Пре свега, што је већ поменуто, веома се истиче цитатност. Временско порекло цитата утиче на припадност историјском, но нема сумње да равнотежу томе држи и довољно убедљиво присутан савремени третман тонских структура. Поред тога, опредељење за музички састав кларинет и магнетофонску траку указује на присуство нетехнолошког и технолошког момента.

Редуковање активности Студија

Од 2002. године Студиом руководи композитор Владимир Јовановић, и он остаје једина особа која у њему ради. Активности Студија су потпуно редуковане, јер више нема услова да се финансира гостовање страних композитора нити рад домаћих. Такође, Студио више не производи пропратну музику ни за програмске потребе самог Радио Београда, а камоли за друге институције. Ипак, као важнији догађај који се збио између 2002. и 2008. треба истаћи издавање два компакт-диска поводом тридесетогодишњице активности Студија. Дискови доносе избор из композиција остварених у периоду од 1972. до 2002. године. Позитивна околност је што и у таквим условима Јовановић остварује низ електроакустичких композиција. Једна од првих је *Трајови сна о далеком Небу* (2004), која се састоји од 15 ставова и представља део звучне целине као компоненте сложенијег аудио-визуелног догађања.

11

Закључак

Може се закључити, дакле, да су у Србији, претежно кроз активност Студија, до почетка деведесетих прошлог века на овим просторима били обухваћени готово сви видови електроакустичке музике: конкретна, електронска, синтетска, електроника уживо, мешана електроника, компјутерска, вишемедијске творевине са електроакустичком музиком и менталистички звучни радови. У кратком свођењу скоро трдесетогодишњег рада Студија, за време док је званично испуњавао све своје функције, у њему је радило око тридесет југословенских композитора (међу њима Душан Радић, Лудмила Фрајт, Бранимир Сакач, Јанез Матичић, Војин Комадина) и десет иностраних композитора (међу којима Анджеј Добровољски, Никол Лашартр, Фриц Вајланд, Иван Патачич, Томас Велс), при чему је остварено 77 дела самосталне електроакустичке музике, 23 радиофонска, менталистичка и звучно-поетска рада, и преко 90 нумера функционалне музике. Поред тога, остварења Студија освојила су 13 награда и разних признања у земљи и иностранству. Како год изгледале ове бројке, треба се сетити колико је спора, дуготрајна и мукотрпна била израда електронских дела у прекомпјутерском периоду.

На крају, радо се сећам изузетне помоћи коју је Александар Ацковић пружио приликом оснивања Студија и подршке коју је директор Драгослав Никитовић обезбедио за његову компјутеризацију. Сећам се и успешне сарадње коју сам имао с главним уредником Драмског програма Ђорђе Малавразићем и, потом, са уредником Предрагом Стаменковићем, и изузетног стваралачког садејства с тон-мајстором Зораном Јерковићем. Истина, желео бих да заборавим – али не могу – како на свечаности одржаној 2015. године у Центру Сава, поводом годишњице Радија, није ни споменуто да је Електронски студио Радио Београда уопште и постојао.

Цитирана литература:

1. Радовановић, Владан (2010): *Музика и електроакустичка музика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 337–362.

2. Lippard, Lucy R. (1973): *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, New York: Praeger.
3. Radovanović, Vladan (December 1980): „The Composer Between Man and Music“, u: *Interface*, Volume 9 Number 3-4, 207–209.
4. Kramer, Jonathan (2002): „The Nature and Origins of Musical Postmodernism“, u: *Postmodern Music – Postmodern Thought*, Edited by Judy Lockhead and Joseph Auner, New York and London, 16–17.

RADIOPHONY

Vladan Radovanović*

TECHNOLOGICAL AND ARTISTIC ORIENTATIONS OF THE ELECTRONIC STUDIO OF RADIO BELGRADE

UDK: 789.983

316.774/.775:654.191(497.11)“1972/...”

Bibliid: 0354-9313, 26(2020) pp. 2–12

Submitted: 22nd February 2020Accepted for publication: 3th June 2020

Preview article

Summary: I planned the establishment of the Electronic Studio of Radio Belgrade back in 1966, while I was working at the Experimental Studio in Warsaw. The proposal for the establishment of the Studio was accepted only by Aleksandar Acković, the head of the Third Program. For financial reasons, a computer studio was not established, but rather an analogue one with voltage control. Its main task was to realize a part of independent electroacoustic music. In order to master the process of composing, composers were trained for independent work or collaborated with Studio staff. In the range between the objective and the mental, both determinism and indeterminism were chosen. Media orientations ranged from electronic immanence to simulation of vocal-instrumental music using electronics. Electronic music components for multimedia works were also realized in the Studio. The stylistic orientation encompassed both modernism and postmodernism. After the war in the 1990s, Studio activities were completely reduced and this situation remained until its reactivation in 2015.

Keywords: electroacoustic music, analogue, digital, determinism, indeterminism, object, mental, electronic immanence, multimedia art (Polymedia Art), postmodernism.

*Vladan Radovanović was born in Belgrade in 1932. He graduated in composition in the class of prof. Milenko Zivkovic. He initiated the establishment of the Electronic Studio of Radio Belgrade and managed it from 1972 to 1999. He proposed the project and founded the open group SINTUM 1993. The field of his creativity includes painting, music, literature, tactileism, dream recording, projectism, vocovisual, ideograms, body work, art synthesis. Radovanović has written over 250 theoretical texts on new tendencies in art. He worked in studios in Warsaw, Paris, Utrecht and Budapest. He held 27 solo exhibitions. His compositions have represented Yugoslavia three times at the festivals of the International Society for Contemporary Music. He has published twelve books, two maps, six scores, four original records, two cassettes and five-author CDs. He won eleven awards for music (three first prizes at the Yugoslav Music on Radio competitions, October Award 1971, 2nd prize in Bourges at the Electronic Music Exchange, Gianfranco Zafrani Prize at the Prix Italia in 1984, 1st prize at the International Tribune of Composers in Belgrade in 1998, *Stevan Mokranjac* Award in 2014), five for literature (Nolit Award in 1968, Diploma of the Poetry Republic in 2018, *Todor Manojlović* Award in 2018), eight for visual arts (1st award of the Ministry of Culture for the best exhibition in 1992, 1st award for video in Sao Paulo in 1997, 1st award of the City of Belgrade for the most valuable achievement in fine arts for 2007, *Ivan Tabaković* Award in 2008, *Mića Popović* Award in 2012) and the *Vuk* Award for outstanding contribution to the development of culture in 2014. He is a member of the Association of Composers of Serbia and the Association of Fine Artists of Serbia. From 2001 to 2012 he lectured at the University of Arts in Belgrade, Polymedia Art Group. In 2005, he became an honorary doctor of music from Columbus University, Ohio, and in 2007, an honorary doctor of multimedia art from the University of Arts in Belgrade.

*vladanr@eunet.rs



Слика бр. 1 – Насловна страна дубровачког издања (око 1867/1868) песме Меда Пуџића Литографичког завода и књижаре Василије Лаиновић и Драгутина Претнера

Вера Црљић*

ХИМНА СЛАВОСПЈЕВ Св. ЂИРИЛУ И МЕТОДУ МЕДА ПУЦИЋА

УДК: 784.087.68:781.61

821.163.42.09-1 Пуцић М.

Biblid: 0354-9313, 26(2020) pp. 13-30

Примљено: 10. октобра 2019.

Одобрено за штампу: 27. јула 2020.

Прегледни рад

Сажетак: У раду је реч о песми *Славоспјев Св. Ђирилу и Методу* Меда Пуцића, посвећеној овим словенским апостолима и просветитељима. Испевана је у част хиљадугодишњице од њихове моравске мисије (863). Музику за ову песму компоновао је Франц Лист. Изведена је први пут на прослави јубилеја у Риму 5. јула 1863, на српском језику, у присуству папе Пија IX. Поред основних био-библиографских података о аутору Меди Пуцићу (Orsato Pozza, 1821-1882) рад доноси податке о првим издањима песме с нотама Франца Листа. Тежиште је на првом српском издању *Славоспјева* с Листовим нотама које објављује Књижара Браће Јовановића у Панчеву (1879. односно 1881), као и дубровачком издању из око 1867/1868 Литографског завода и књижаре Василије Лаиновић и Драгутина Претнера. Рад даје податке како је песма пописана у Српској библиографији (књиге 1868-1944) и другим релевантним приручницима, као и податке о извођењу у нашим крајевима током 19. века.

Кључне речи: Медо Пуцић, Свети Ђирило, Свети Методије, *Славоспјев Св. Ђирилу и Методу*, Франц Лист

*Вера Црљић, библиограф саветник, рођена је 1959. Дипломирала је на Филозофском факултету у Београду 1984. године, на Групи за етнологију. У Народној библиотеци Србије ради од 1986. у Сектору за попуњавање фондова – селективна набавка, потом од 1992. у Библиографском одељењу, на пословима стручног сарадника – библиографа, редактора на ретроспективним и специјалним библиографијама књига и периодике. Првенствено ради на пројекту *Српска библиографија. Књиге 1868-1944*. Од 2003. године секретар је Уређивачког одбора за пројекат *Српска библиографија. Књиге 1868-1944*, а од 2007. и секретар Уређивачког одбора за пројекат *Српска библиографија. Периодика 1768-2005*. Била је координатор пројекта реконституције и поновног уређивања Библиотеке Епархије славонске СПЦ у Пакрацу (данас Република Хрватска) током година 1988, 1989. и 1990. Такође је била и секретар Друштва библиотечких радника Србије (касније Библиотекарско друштво Србије) од 1990. до октобра 1994. године. Учествовала је на стручним и научним скуповима у земљи и иностранству и објавила више радова у домаћим стручним зборницима и часописима.

*vera.crljic@nb.rs

Увод

У културној и духовној историји Словена Света браћа Ђирило (Константин) и Методије имају високо место као зачетници словенске писмености. Уређивањем словенске азбуке и преводом богослужбеног јеванђеља на словенски језик ушли су у темеље развоја словенске писмености (Ђорђевић, 1975).

Претходне, 2019. године, била је 1150-годишњица од смрти Светог Ђирила, а у 2020. обележавамо 1135 година од смрти Светог Методија. Константин (Кирило односно Ђирило) и његов старији брат Методије рођени су у Солуну (Ђирило је рођен 826/ 827, а Методије између 815. и 820), где су провели најранију младост. Претпоставља се да су били грчког порекла, али су, пошто је Солун био окружен словенским становништвом, од најранијег детињства знали словенски језик. Родитељи су им били грађани Солуна, богатог и угледног рода. Њихов отац Лав био је високи византијски војни заповедник. Ђирило, који је одрастао на царском двору, након завршених филозофских и теолошких студија био је у Цариграду постављен за библиотекара у патријаршијској цркви Света Софија као и за учитеља филозофије у цариградској Високој школи.

Моравски кнез Растислав тражио је од византијског цара Михаила III епископа и учитеља који би проповедао на словенском језику хришћанску веру, јер су на подручју његове државе хришћанство ширили франачки свештеници из регензбуршке (пасавске) дискупције. Бојећи се њиховог политичког утицаја, Растислав је у Византији тражио ослонац. Растислављева замисао је била да самостална моравска црква с домаћим свештенством и властитим литургијским језиком постане брана сваком страном утицају. Византијски цар Михаило III послао је Методија и Ђирила у Моравску у својству мисионара, 863. године, као одговор на молбу моравског кнеза Растислава. Поред изузетног знања и велике учености Свете браће од значаја за њихов избор је и то што су већ имали искустава у мисијама на двору арапског калифа у Самари и Хазарском каганату. Њихова проповед је имала велики успех међу народом. Упркос свесрдној подршци моравског кнеза Растислава, наилазили су на многе препреке и посебно на отпор дела немачког свештенства, које се противило употреби словенског народног језика у црквеној служби. После неколико немирних година рада у Великој Моравској, Света браћа су новембра 867. године дошла у Рим код папе по благослов, који је подржао њихову мисију. У Риму је Ђирило преминуо, где је и сахрањен, а Методије је постављен за епископа панонског. Папа је одредио Сирмијум (данашњу Сремску Митровицу) за седиште његове Панонске дијецезе.

После Ћирилове смрти, 14. фебруара 869, Методије је сам наставио борбу за словенско бого-служење. На путу за Сирмијум (870), немачки свештеници су га ухватили и осудили на тамницу заједно с његовим ученицима. Након неколико година заточеништва вратио се у Моравску. Пред крај живота је у Моравској наставио рад на преводу текстова на словенски језик.

Након Методијеве смрти 885. године, мисију Свете браће наставили су њихови ученици који су такође прогањани и осуђивани као следбеници огорчене борбе за народни језик. Услед прогона настављају своју мисију у јужнословенским земљама (Охриду, Бугарској, Рашкој, Далмацији). Можемо слободно рећи да је велико дело покрштавања словенских народа довршено у време ученика Свете браће, те их због тога све називамо равноапостолнима.

Данас су Ћирило (Константин) и Методије званично канонизовани свец и у православној и у католичкој цркви.

Проповедајући, Света браћа су вршила и културну и просветитељску мисију међу Словенима. Преводила су богослужбене књиге на тадашњи говорни језик, као и *Светио њисмо* и израдили су ортографски систем словенскога писма глагољице, а њихови ученици ћирилице. Постигли су да словенски језик буде званично увршћен у богослужење, дакле у духовни и световни живот и на тај начин Словене на овим просторима увели у културну заједницу цивилизованих народа Европе.

Током више од једанаест векова Свети Ћирило и Методије су постали култ словенског света који им је на много начина одавао почаст. Средином и у другој половини 19. века је у неким срединама њихов дан установљен и као празник који је ушао у црквени календар. Поводом слављења хиљадугодишњице моравске мисије светитеља 1863. године, Синод Руске православне цркве је установио 11. мај за дан сећања на заједнички празник Светих Ћирила и Методија.¹ Празник се у православној цркви прославља 24. маја (11. маја по старом календару). Проглашен је за Дан словенске писмености и културе, прихваћен и код других словенских народа. Хиљадугодишњица ћирилометодијевске мисије је посебно свечано обележена и у Риму јула 1863. године.

У периодици и другој литератури налазимо податке како је у Србији обележена хиљадугодишњица словенских апостола. На врло свечан начин је у Београду 11. маја 1863, заузимањем Друштва српске словесности, прослављена хиљадугодишњица Светих Ћирила и Методија. Београдске *Српске Новине*² су у више бројева у мају, увек на насловној страници, пропратиле свечаности. Потрудивши се да прослава буде народна светковина, Друштво је било представник осећања српског народа. Ова прослава добро илуструје тадашње београдско друштво и његове забаве. После службе Божје и беседе митрополита у цркви на дан прославе, сви чланови Друштва са архијерејима, грађанством и гостима отишли су у салу Београдске читаонице, где је потпредседник Димитрије Матић одржао говор о делима и значају Ћирила и Методија. Тај говор заједно с тумачењем и факсимилом једног старог рукописа о животу Методијевом, Друштво је штампало и раздавало³ (Матић, 1863: 1–27). Док су гости били служени житом освећеним у цркви, богослови су певали црквене песме.⁴ Увече тога дана, као други део прославе, била је велика забава у сали код *Српске круне*. Осим чланова Друштва и многих виђених грађана, на тој забави је учествовало и доста гостију са стране. После ломљења колача у част светитеља, *војничка банда свирала је лепе мелодије, које овој светковини доликују, а један наш народни ђевац ђевао је ојетш уз љусле српске јуначке љесме. Све је њо љако веселило љосише, да ће се они дуо сећаиши ове рејке светковине* (Миљковић, 1914: 76).

Прво извођење песме-химне *Славоспјев Св. Ћирилу и Методу*

Поводом годишњица смрти Светог Ћирила и Светог Методија – прилика је да се подсетимо свечаног обележавања хиљадугодишњице деловања Свете браће, уприличеног у Риму 5. јула 1863. када је, на српском језику, изведена химна *Славоспјев Светим Ћирилу и Методу* (Црљић, 2013а: 15–35).

Аутор текста *Славоспјева* је дубровачки песник Медо Пуцић, а музику (за мушки хор и оргуље) за ту свечаност компоновао је Франц Лист. Пуцић је написао да су 5. јула песму свечано на српском у Риму отпевали бугарски клерици пред папом Пијем Деветим који је дошао на службу

¹ Православная Энциклопедия, том 34, Москва, стр. 186–225. Доступно на: <http://www.pravenc.ru/text/1840253.html> (приступљено 4. 10. 2019).

² *Српске Новине*, Београд, год. 30, мај 1863, написи о прослави су на насловним страницама у бр. 54, 56 и 61.

³ Видети: *Хиљадугодишња светковина св. Ћирила и Методија*, Београд: Државна књигопечатња, 1863.

⁴ *Српске Новине*, Београд, год. 30, бр. 56, 1863, стр. 1.

Божју у Илирски колегијум Светога Јеронима (Пуцић, 1881: 39). Приликом првих извођења у Риму, Лист је лично свирао оргуље.⁵ Композиција је у 20. веку више пута објављена у издању Листових дела под називом: *Славимо Славно, Славени!* у верзији за мушки хор и оргуље (S. 33)⁶ и као варијанта (S.33) за клавир у две руке или два клавира (S. 503), или само за оргуље (S. 668).

Одласку Франца Листа из Вајмара у Рим претходиле су две породичне трагедије. Године 1859. (у то време већ је довршио ораторијум *Христос*) умире му двадесетогодишњи син Данијел, а 1862. и двадесетшестогодишња кћерка Блондина (те године довршава свој други ораторијум *Лејенда о Св. Елизабети*, као и кантату посвећену Светом Фрањи Асишком). Утеху проналази у изолацији и потпуној посвећености црквеној музици. Наредне године, 26. марта, на Алтије-ријевом тргу у Риму диригује концертом на којем изводи духовне композиције Хајдна, Баха, Бетовена, Менделсона, Палестрине, као и своје, а 20. јуна настањује се у манастиру Мадона дел Розарио недалеко од Рима; три дана касније придружио се фрањевачком реду. Затим 25. априла 1865. прима постриг. Тај период Листовог стваралаштва обележен је и компоновањем бројних вокалних и вокално-инструменталних дела на стихове псалама.

Живот и рад Меда Пуцића

Орсат Медо Пуцић (Orsatto Pozza), кнез од Загорја, песник и историчар, рођен је 12. марта 1821. у Дубровнику, који је тада био у саставу Хабзбуршке монархије. Био је потомак старе и једне од најугледнијих дубровачких властелинских породица. Почео је да се школује у Дубровнику, лицеј је завршио у Венецији, а права на Универзитету у Падови. После завршених правних наука, извесно време Орсат Поца – Медо Пуцић – провео је у путовању, обишавши 1845. године Србију и Хрватску. У периоду између 1844. и 1848. године био је „коморник и задримни кавалир“ на двору Карла Лудвига Бурбонског, војводе од Парме у Луки (Лусса).⁷ Од 1849. године Пуцић је боравио у Дубровнику, уз честа путовања по разним европским земљама (Италији, Немачкој, Француској, Енглеској, Русији). Поред Италије, својим радом био је везан и за Београд. Од 1868. до 1872. године био је на српском двору наставник кнеза Милана Обреновића (потоњег краља Милана). Пуцића је позвало тадашње Намесништво књажевског достојанства у Београд и на том је положају остао до кнежевог пунолетства, 10. августа 1872. Последњих десет година живота, Медо Пуцић провео је у Дубровнику, бавећи се поезијом, историјским студијама и публицистиком. Преминуо је у свом родном граду 30. јуна 1882. године (Црљић, 2013а: 19).

Био је члан римске Accademia des Duiriti од 1857,⁸ београдског Друштва српске словесности од 1860, односно Српског ученог друштва од 1864. и загребачке Југославенске академије знаности и умјетности (Црљић, исто: 20).

Медо Пуцић је своје различите таленте исказао као песник, научник, политичар и преводилац, увек с циљем да буде од користи свом народу. Песме је почео да пише од 1840. године. Приредио је прву антологију дубровачке поезије, *Slavjanska Antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*, објављену у Бечу 1844. године. Садржи песме једанаест дубровачких песника из 15. и 16. века (Арежина, 2016: 400). Прву збирку својих песама штампао је 1849. под насловом *Talianke*, затим објављује још неколико збирки: *Pjesne* (1862), *Cvijeta*, приповетка у стиховима из дубровачког живота (1864), *L'Helvétie* (1874), сабране *Пјесме* (1879. односно 1881) (*вигети слику др. 2 на сџр. 17*), *Карађурђевка*, еп о српском војду Карађорђу и обнављању Србије (1881). Избор Пуцићевих стихова преведен је 1866. на италијански језик: *Poesie serbe di Medo Pucic (Orsatto Pozza)*. Друго издање штампано је 1869. године. Био је један од оснивача и сарадника алманаха *Дубровник: цвиеи народној књижевсџва* (1849–1852) и часописа *Словинац* (1878–1882) (Црљић 2013а: 19), (Арежина, 2016: 400).

Књиге је штампао и ћирилицом и латиницом. *Сабране њесме Мега Пуцића Дубровчанина*, последња књига коју је за живота штампао, објављене су у Панчеву, ћирилицом, 1881. године, о чему ће бити више речи.

За време школовања у Италији, Медо Пуцић се одушевио националним покретом, подржао је италијански препород, а касније радио на српским и словенским идејама. Од великог значаја за Пуцићево књижевно и идејно формирање био је Јан Колар (1793–1852), с којим се срео у Падови

⁵ Песма је вероватно у то време у Риму била изведена и на другим местима. Према неким подацима, извођење је било 3. јула 1863. у Teatro della Torre Argentina. Доступно на <https://www.flaminioonline.it/Biografie/Liszt-biografia.html> (приступљено 4. 10. 2019)

⁶ Franz Liszt, *Slavimo slavno, Slaveni!* S. 33. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1936.

⁷ Аутобиографија у Архив САНУ бр. 7380/43, кутија LVI.

⁸ *Исџо*.

1841. године. Занесен народном поезијом, почиње да пише родољубиве и слободољубиве песме, које су имале велики утицај на омладину у Далмацији (Кораћ, 1987: 116). Што је боље упознавао народно песништво, његов стил се више приближавао изразу народне књижевности.

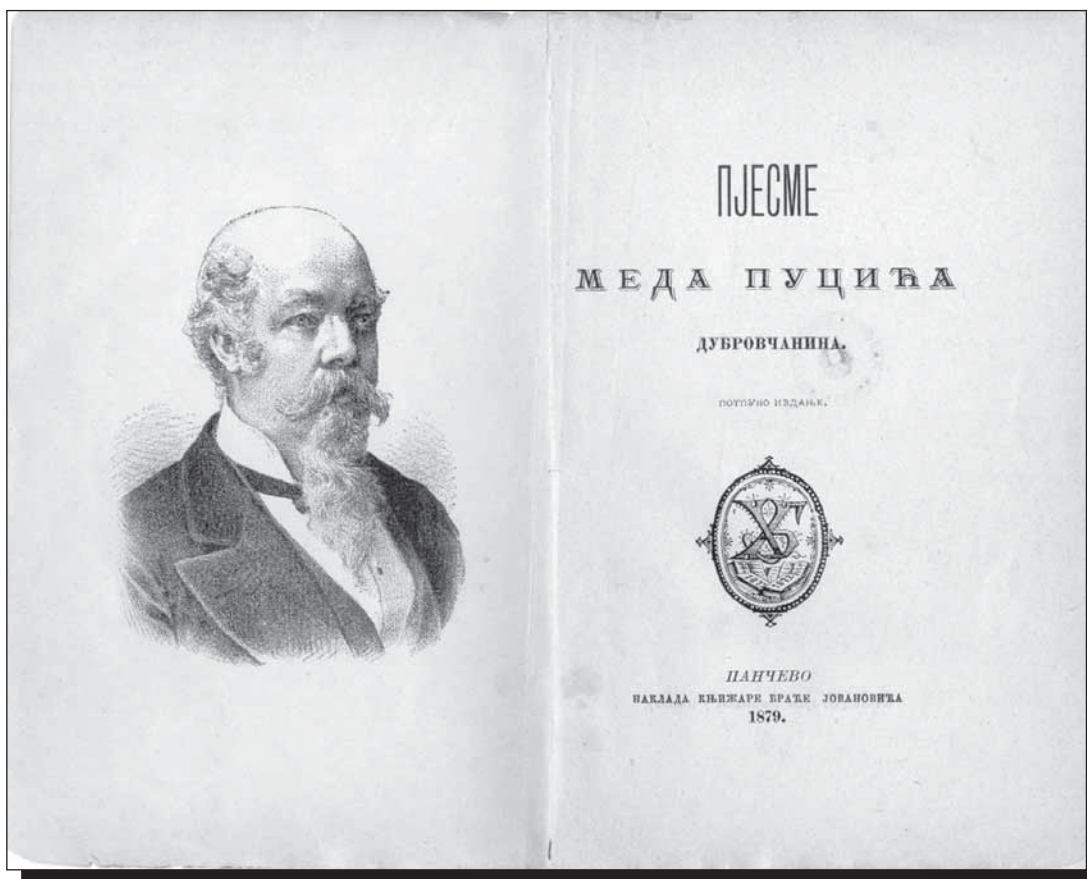
Пуцић је објављивао текстове у различитим листовима и часописима, нашим и страним. Сарађивао је у задарском листу *Osservatore Dalmato*, 1842/1843, у тршћанском листу *La Favilla*, где је писао чланке *Studi sugli Slavi*, затим 1843/44. у Гајевој *Даници*, 1845. године у *Зори Далмајинској*, 1849. и касније у књижевном алманahu *Дубровник*. Године 1867. писао је у фирентинском часопису *Nuova Antologia* о источном питању, што је објављено и као посебно издање: *La Serbia e l'impero d'Oriente* (Црљић, 2013а: 20), (Арежина, 2016: 401).

За прославу шестогодишњице Дантеовог рођења у Фиренци, 14. маја 1865, испевао је песму-химну: *Србија њоздравља Италију њри Дантјовој свейковини 14. свидња 1865. у Фиоренци*.⁹ (Даница, 1865: 708). На италијанском језику наслов је: *Saluto della Serbia all'Italia nella Festa Dan-tesca di Firenze*; песма је објављена на српском језику и под насловом *Италији. При свейковини Дантјеве славе* (Пуцић, 1881: 33–35).

У песмама *Босанске даворије*, у којима позива Србе да освете *њорушену нашу славу... име св'је-йло, српски род*, затим *Поми*, песми српског националног препорода, у спеву *Карађурђевка*, у којем се слави Карађорђе и обнова Србије, Пуцић изражава своје српско национално осећање, словенофилство; тешко му је падала подређеност Аустрији од тренутка укидања Дубровачке републике почетком 19. века.

Био је носилац културног и политичког живота у Дубровнику, с везама у Италији и у папској курији, познат у словеском свету и у владајућим европским круговима 19. века.

У Дубровнику је био водећа личност народног препорода; подизао је српску свест код свих Срба и православних и католика (Кораћ, 1987: 116). *Више но ико Мега Пуцић је учинио на дуђењу и развијању народне свесји у Дубровнику, и био душа српској њокреји код далмајинских католика и ценјар целога једнога круга њисаца и јавних радника* (Скерлић, 1914: 201).



Слика бр. 2 – Насловна страна панчевачког издања из 1879. песама Меда Пуцића Књижаре Браће Јовановића

⁹ Уредништво часописа *Даница* напомиње да је песму превео на италијански језик песник Ф. Дал Онгаро и да ће оригинал и превод бити објављени у споменици штампаној поводом Дантеове светковине.

Као песник, Пуцић је за живота био величан као директни и последњи представник класичне дубровачке поезије; био је савременик Петра II Петровића Његоша и Бранка Радичевића и, као и они, писао је стихове народним језиком.

Пуцићева поезија није током времена изгубила на значају; напротив, у новије време поново се проучава и тумачи. Шездесетих година прошлог века Миодраг Павловић је унео неколико песама Меда Пуцића у своју познату *Антологију српској њесништва*, и тиме је у жижу књижевне историје вратио једног песника који је био неправедно запостављен и заборављен.¹⁰ Слободан Ракитић је навео да је Пуцић по свом песничком делу изразити романтичар, да је претрпео велики утицај народне поезије, с једне, и европске књижевне традиције, пре свега италијанске, с друге стране; видљиви су и трагови утицаја дубровачке и приморске књижевности (Ракитић, 1978: 157).

Међу Пуцићевим песничким делима *Цвијетиа* се сматра најуспелијом. Подробно анализирајући ово дело, Никша Стипчевић је *Цвијетиа* сврстао у новелу у стиху, или причу у стиху, истакавши да је *Цвијетиа* *замисљена у жанровском систему који је њосијао у италијанском романџизму, уз велик ослонац на српску народну њоезију и, на Бранка Радичевића у сџиховима и сџилском њоїледу, јер је Пуцић од младих дана сакуїљао српске народне њесме, а Бранка Радичевића је веома ценио* (Стипчевић, 2000: 57). Деведесетих година 19. века према *Цвијетиа* је књижевник и археолог Јосип Берса написао либрето, а његов брат, правник и композитор Владимир Берса, компоновао је музику. Ово дело браће Берса је са успехом извођено на сценама у Сплиту (1896) и у Загребу (1898) (Жупановић, 1983: 712).

Медо Пуцић је изучавао књижевну и политичку историју Дубровника. Главно Пуцићево историјско дело настало је истраживањима Дубровачког архива: *Сџоменици Србски од 1395. до 1423.*, у две књиге (Пуцић, 1858, 1862). Овим делом, које обухвата ћирилску преписку Дубровачке републике са српским краљевима, војводама и кнезовима, претежно на народном језику, значајно је задужио српску историографију.¹¹

Под утицајем општег а посебно италијанског, демократског националног и верског либерализма, Пуцић је одвојио веру од народности и постао је убеђени и одушевљени Србин (Скерлић, 1914: 201) чија је основа била старо дубровачко и далматинско *словинсџиво*.

О песнику Меди Пуцићу навешћемо речи водећег српског књижевног историчара и критичара Јована Скерлића из *Историје нове српске књижевности*: *Овај заслужни јавни радник био је њоследњи бард дубровачки, за џиренуї је васкрсавао из њрошлосџи сџару дубровачку књижевност и везивао је са новом српском књижевношћу* (Скерлић, исто: 202).

Ћирило и Методије у поезији и музици

Феномен и велико дело Свете браће Ћирила и Методија као песничка тема и у музичкој обради нису довољно истражени. Сви словенски народи имају музичка дела овог тематског круга, посебно се везујући за годишњице почетка мисије и годишњице смрти словенских просветитеља.

Једно од дела настало пре прославе хиљадугодишњице од мисије Словенске браће, а изводи се и данас, јесте *Миса за Ћирила и Методија*¹² коју је 1758. године написао композитор и оргуљаш Михаел Хајдн (1737–1806), намењена солистима, оргуљама и малом оркестру. Тада двадесетогодишњи музичар, млађи брат Јозефа Хајдна, био је ангажован као капелмајстор и оргуљаш у Великом Варадину (данас Орадеа, Румунија) (Миладинова, 1995: 279), граду с више народа и вера, међу њима и Србима, као и другим словенским живљем.

Поводом хиљадугодишњице од Методијеве смрти 1885. године Петар Иљич Чајковски (1840–1893) је компоновао *Химну у часџи Светих Ћирила и Методија*,¹³ за мешовити хор а cappella. Химна је била добро оцењена и прихваћена, а задржала је популарност јер се и данас радо изводи. За део стихова химне аутор је био сам композитор. Годишњица је била обележена у Русији веома свечано у главним културним центрима 6. априла 1885. године. Поред Чајковског и други

¹⁰ *Антологија српској њесништва : (XIII – XX век) /* [саставио] Миодраг Павловић, Београд : Српска књижевна задруга, 1964; антологија је имала више издања.

¹¹ Објављено је 2007. године у Београду фототипско издање с предговором Радета Михаљчића.

¹² Michael Haydn, *Missa Sanctae Cyrilli et Methodii in C major* (K I:2), МН 13. Извођење доступно на јутјубу: Zbor Cantica Collegium Musicum (Martin); Canzona Neosolium (Banska Bystrica); Orchestra Camerata Novisoliensis.

¹³ „Обнимись со мной, славянский брат!” Гимн в честь Святых Кирилла и Мефодия. Православная Энциклопедия, том 34, Москва, стр. 186–225. Доступно на: <http://www.pravenc.ru/text/1840253.html> (приступљено 4. 10. 2019).

руски композитори су поводом годишњице компоновали дела, посвећена Светим апостолима, која су тада први пут изведена (Миладинова, 1995: 280–281).

Поменућемо Војтеха Хлавача (1849–1911), музичара чешког порекла, који је радом био везан и за Банат. Деловао је као хоровађа у Вршцу, најпре Немачког певачког друштва, а потом Српског црквеног певачког друштва. После четири године веома плодног рада на подизању музичке културе у том граду, 1871. одлази у Петроград (Ђурић-Клајн, 1974: 142). У Русији је познат као Војтех Иванович Главач. Компановао је *Химну св. Ћирилу и Методу* (Томандл, 1952: 175).

Словенски апостоли Свети Ћирило и Методије су били надахнуће песницима из наших крајева у време прославе хиљадугодишњице њихове мисије шездесетих година 19. века, између осталих, о њима су певали Милан Кујунџић Абердар, Илија Округић Сремац¹⁴. Мало је од тих песама заживело у музици, а још мање се изводе и данас.

Песма *Славоспјев Св. Ћирилу и Методу* Меда Пуцића с музиком Франца Листа, и поред периода заборавља код нас, познато је да се у иностранству и данас слуша. Доступно је више верзија на јутјубу у извођењу мушких или мешовитих хорова, уз пратњу оргуља, из Словачке, Чешке и Мађарске.¹⁵ Присутни су и снимци на јутјубу музичара који само на оргуљама изводе ову Листову композицију.¹⁶

Изводи се, односно пева прва строфа, како је и одштампано у првим познатим издањима, с препознатљивим и полетним рефреном који је исти за свих девет строфа колико садржи цела песма-химна.

У години кад је настала, Пуцићева песма је објављена у периодици под насловом *Tisućoljetna slava sv. Ćirilu i Metodu*, и то у задарским листовима: *Glasnik dalmatinski* 1863, бр. 17 и *Narodni list* односно *Il Nazionale* 1863, бр. 15; као и у *Zagrebačkom katoličkom listu* 1863, бр. 9. У сва три листа у поднаслову стоји да је *za porabu rimo-katoličke crkve* и датирана је „Dubrovnik, 25. siečnja 1863.“ Песма је исте дужине с девет строфа и рефреном.¹⁷

Касније је у периодичним издањима штампана или без наслова у дубровачком часопису *Slovina* 3/1880, бр. 12, у одељку *Sitnice – Glagoljačka misa* или с нешто промењеним насловом *Sv. Ćirilu i Metodu* у загребачком листу *Obzor* за 1891, бр. 148; и тршћанском часопису *Slovanski svet* за 1891, бр. 13. У наведеним публикацијама песма је исте дужине с девет строфа и готово истим текстом, незнатне разлике су у интерпункцији или понеком слову. Једино песма објављена у *Словинцу* има у петој строфи у трећем стиху *Римски ја Пајаа укори*, уместо *Римски ја ојаа укори* и у шестој строфи у првом стиху *Влагике Рим их јосџави*, уместо *Бискује џим их јосџави*, како је у осталим песмама штампаним у периодичним публикацијама.

По досадашњем сазнању прво објављивање песме у оквиру збирке песама је у књизи: *Cvijeta*. Издата у Бечу – „тијеском Lava Sommera“, 1864, штампана је на крају пева као додатак с посебним листом на коме су подаци: *Tisućnica S-oga Ćirila i Metoda. Crkovni Slavospjev ispjevan u slovinškom hramu S-og Jerolima u Rimu 5 Julija 1863 s napjevom slavnog skladaoca Frana Lista ugrina*. На полеђини листа Пуцић је штампао посвету Петру Манчуну, познатом бакроресцу и графичару, који је у то време био председник Илирске конгрегације у Риму (Ручић, 1864: 83–94) (*vigejū слику бр. 3 на сџр. 20*).

На новом листу је потом текст *Славоспјева*. Затим следи нотни запис Листове композиције (за мушки хор и оргуље) с насловом изнад нота: *U slavu Sv. ap. Ćirila i Methoda (vigejū пример бр. 1 на сџр. 22 и 23)*. На самом почетку књиге је посвета Магији Бану у Србији и Антуну Казалу „у Hrvackoj“.

Из писама Меда Пуцића, упућених Валтазару Богишићу, сазнајемо о разним потешкоћама које су пратиле објављивање *Цвијеџе*¹⁸ (Вукмировић, 1997/1998: 60–89). Писма од броја три до тринаест односе се на *Цвијеџу*. Она сведоче о Пуцићевој бризи и жељи да књига буде и по изгледу – распореду стихова, словима, насловима, посветама – лепа и *нобл јо швајски*. У свим овим пословима – избору штампара, распореду грађе, исправкама и коректури, корицењу па

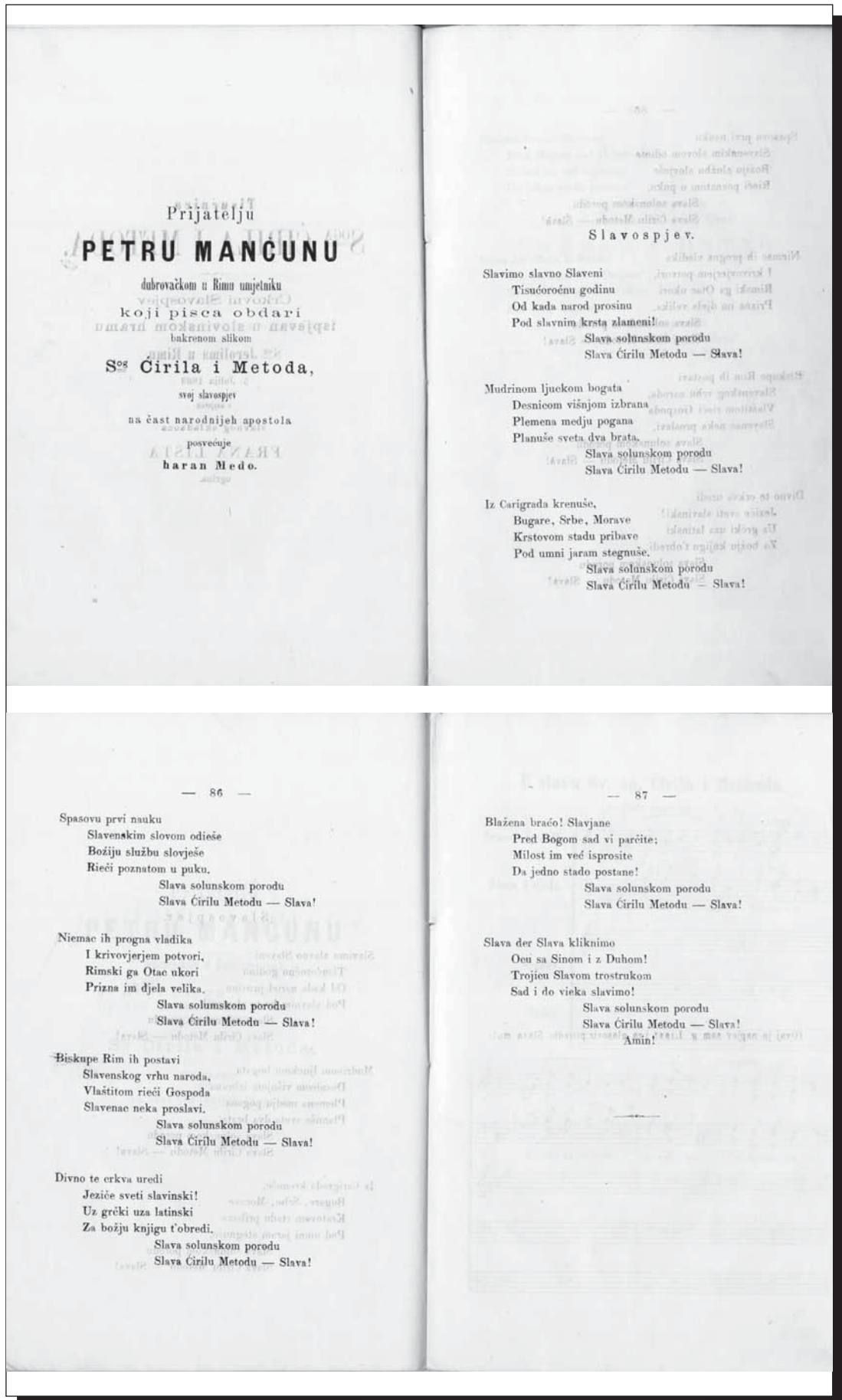
¹⁴ Самостално издање песме посвећене словенским апостолима Илије Округића је у публикацијама: *Slavospjev za blag-dan prvih slavjanskih apoštola Sv. Ćirila i Metoda* : pjevan u Osječkoj gradskoj župnoj crkvi... dne 14. ožujka 1861. Spjevo s'napjevom Ilija Okrugić. U Osijeku : D. Lehmann i druga, [1861] и *Tisućoljetna slava s. Ćirilu i Metodu* : 5. srpnja 1863. : pjesma. Spjevaio Ilija Okrugić. – U Karlovcih : Mitropolitско-gimnazialna tipografija, [1863].

¹⁵ Cantus, мешовити хор, Братислава, снимак из 2010; Vysokoškolský umělecký soubor, мешовити хор, Pardubice, Република Чешка, снимак из 2013; XV. Gödöllői Szkolatábor Kórusa, мушки хор, Gödöllői Királyi Kastély, Република Мађарска, снимак из 2014; DOS Danubius Octet Singers, мушки хор Братислава, снимак из 2016.

¹⁶ Оргуљаш Thorsten Pirkel, снимак из 2017.

¹⁷ Песма је 1863. године штампана и у листу *Glasonoši* (Карловац).

¹⁸ Писма се чувају у Богишићевом архиву у Цавтату. Двадесет и пет писама објавио је Владимир М. Вукмировић.



20

Слика бр. 3 – Бечко издање Лава Зомера из 1864. *Славоспјева* Меда Пуцића с посветом и стиховима

до дистрибуције књиге – од велике помоћи био је ауторов пријатељ и вишегодишњи сарадник Валтазар Богишић, који је тада живео у Бечу. Пуцић му се обратио за помоћ да га одмени у овим пословима, јер му је недостајало новаца за путовање.

Из трећег писма видимо да Пуцић није хтео у Дубровнику, нити у Далмацији да штампа своју књигу, зато се одлучио за Беч и да је сакупио већ довољан број претплатника (више од 600). Пуцић је планирао да штампа *Цвијећу* у 900 примерака, *na tabak u lijepoj osmini štampe, 30 stihoa na stranici (...)* *Pjesma će napuniti među više među manje pet (5) tabaka*. И напоменуо је да ће као дар да приложи:

Slavospjev SSima Cirilu i Metodu s dotičnom muzikom slavnoga Liszt-a, kako su ga pjevali na tisućnici u Rimu. Ovo pošljednje spade u sferu 'piraterie littéraire', ali jedno mislim da među Austriom i Rimom nema nikakvog dogovora o literarnoj svojini; drugo, Liszt hoće da se postriže u Rimu kologjerom pa neće vele mariti ako tu se i ukrade štogod za slavu Božiju i njegovih svetaca; treće sva je prilika da neće ni obaznat za to; četvrto hoću jerbo hoću. Dakle zajedno sa štampom pjesme treba se pogoditi i za štampu muzike, ali neću je litografisati što bi mi strašni novac izjelo, nego uprav je štampati kako što svaka bolja štamparnica već ima spravu za muzikalnu štampu, u istom formatu u kome je i pjesma (Вукмировић, исто: 63).

Даље у истом писму Пуцић је молио Богишића да преузме на себе послове коректуре наглашавајући да (...) *pjesma nije duga, rukopis je vrlo čis i razgovetan, ortografija je sasviem fonetička, po Vukovoj, Miklošičevoj i tvojoj sistemi (...)* (Вукмировић, исто: 63–64). Пуцић је истакао да би могао последњу ревизију текста да уради.

Из четвртог писма сазнајемо да се Пуцић одлучио да *Цвијећу* штампа код Зомера (Sommer) у Бечу, сматрајући да је цена умерена, а и да његови слагачи знају српски јер су већ наше књиге штампали. Кад је Богишићу послао рукопис уједно је и предложио детаљан распоред материјала. Пуцић је напоменуо да прилаже напев химне Ћирилове и то у два примерка – у једном је само глас за четворо певача збијен у два ретка; у другом је сваки глас посебно у четири ретка. Пуцић је упутио Богишића како да се напев химне препише да буде у једном примерку и затражио да се то у Бечу уради, јер у Дубровнику није имао ко (Исто: 64–65).

Детаљно је Пуцић саветовао како да се посвете Матији Бану, Антуну Казалу и Петру Манчуну распореди и испишу у *Цвијећу*. Поред тога, Пуцић је у шестом писму саветовао Богишића да приликом коректуре обрати нарочито пажњу на интерпункцију, јер је он „у пунктуацији“ доста несигуран (Исто: 65–67).

У писму датираном у Дубровнику новембра 1864, седмом по реду, Пуцић је послао Богишићу шест примерака своје фотографије да се залепе на оне примерке *Цвијеће* који су штампани на финијој хартији,¹⁹ и затражио да се ти примерци укориче у тврд повез с позлатом. Пуцић је молио да се по један обичан примерак достави словенским листовима у Бечу (*Zukunft; Ost und West*) и Прагу (*Politika; Narod*), и *Гласоноши* у Карловцу, ради евентуалне рецензије (Исто: 68–69).

Затим у следећем, осмом писму, које није датирано, Пуцић се захвалио Богишићу за докочнање штампања *Цвијеће* и замолио га да му помогне у подели целокупног издања „предбројницима“. Наредна писма углавном се односе на распоред одштампаних примерака. По сопственим речима, Пуцић није од других писаца примао бесплатно њихова дела, зато је сматрао да ни он не треба другачије да поступи, па је замолио Богишића да преко пријатеља и познаника од претплатника покупе обећане суме (Исто: 71).

У дванаестом писму, од јануара 1868, Пуцић је предложио Богишићу да лепо укоричи два примерка *Цвијеће*, један да преда Ивану Мажуранићу (који је у то време био шеф Илирске канцеларије у Бечу), да би га могао и лично упознати, а други Огњеславу Утјешеновићу Острожинском (Исто: 74–75).

По завршетку штампања књиге, предстојали су послови слања и распоређивања тиража. С обзиром на то да је целокупно издање *Цвијеће* у Бечу код Богишића, Пуцић је у тринаестом писму, без датума (недатираном), доставио списак „предбројника“ и замолио Богишића да по истом изврши дистрибуцију. Занимљиво је ко је све био „сакупитељ“ и у којим местима; укупно је наведено четрнаест градова.²⁰ Сакупљач претплате је на сваких десет пренумераната добијао по један примерак на дар (Исто).

¹⁹ 12 exemplara na velin-papiru extra.

²⁰ Брод: Андро Торк. Брлић, Карловац: Скендер Вабковић, Пешта: Иван Костренчић (геолог централ, семинар), Аграм: мајор Нико, Београд: проф. Иван Дероко, Семлин (Земун): проф. Мијат Стојановић, Осјек: Игназ Др Брлић, Темишвар: Петар Прерадовић пуковник, Винковци: проф. Габро Бабић, Ћаково: Франо Михалчић бискуп-тајник, Сисак: I. Welnreiter, Вуковар: Коста Стојишић; градови Праг и Беч наведени без имена сакупитеља.

Пример бр. 1 – Листова композиција из бечког издања (1864) Лава Зомера

The image displays two pages of a musical score for the piece "U slavu Sv. ap. Cirila i Methoda." by Franz Liszt. The score is written for voice (Tenore I et II and Basso I et II) and organ (Organo and Pedal). The tempo is marked "Andante maestoso" and the key signature has one flat (B-flat).

Page 89 (Left):

U slavu Sv. ap. Cirila i Methoda.

Andante maestoso.

Tenore I et II. *mf*

Basso I et II. *mf*

Organo.

Pedal.

Sla-vi-mu slav-no Sla-vo-ni

(Ovaj je napjev sam g. Liszt izn. glasovir. prevedio. Slava mu!)

Page 90 (Left):

90

U slavu Sv. ap. Cirila i Methoda.

pro-si-na, pod slavnim Kér-sta sla-mu-ni;

Sla-vu so-lan skom po-ro-du

Sla-va so-lun-skom - po-ro

Page 91 (Right):

91

sla-va sla-va

du - - sla-va So-lun-skom po-ro-du.

Sla-va Či-ri-lu Methoda sla-va so-lun-skom

Page 92 (Right):

92

espress.

ti - sn - čo - roš-ni go - di - ni; Od ka-da-na rod

Пример бр. 1 – наставак

92

93

espress.

po-ro-du, Sla - va Ci-li-lu Me-tho-du,
sla-va, so-lu-skom po-ro-da, sla-va, sla-va, Ci-

ri-lu, Me-tho-du Sla-va sla-va Ci-

23

94

ri-lu sla-va Me-tho-du Sla-va Ci-ri-lu Me-tho-du.

rit.

rit.

Mali račun.

Stampano je ove knjige 900 komada,
Naručeno predbrojdbom:

	komada		komada
iz Beča	58	iz Rieke senjske	42
" Beograda	34	" Rima	20
" Broda	34	" Senja	6
" Budve	11	" Šibenika	29
" Cetinja (Crnogor.)	18	" Sinja	8
" Djakova	25	" Siska	6
" Dubrovnik	63	" Skadra	2
" Karlova	45	" Skradina	2
" Kuina	3	" Spljeta	32
" Korčule	27	" Stona	10
" Para	33	" Temišvara	10
" Markarske	10	" Vinkovaca	10
" Novograda	4	" Vrgovca	2
" Obrova	4	" Vukovara	10
" Osieka	8	" Zadra	47
" Pelješca i Rata	34	" Zagreba	27
" Pešte	4	" Zemuna	3
" Prage	13		

714
Na dar sakupiteljima 70
u sve razdijeljeno . . . 784
Ostaje kod pisca 116 komada.

Пример бр. 2 – Листова композиција из панчевачког издања (1879/1881) Књижаре Браће Јовановића

XXIII

У славу св. апостола Ћирила и Метода.

Andante maestoso.

Tenore I. et II. *mf*

Basso I. et II.

Organo.

Pedal.

ти-су-ћо-ро-чну го-ди-ну; Од ка-да на-род *express.*

24

Šaljem ti također skedu (Scheda, итал., запис, списак) prašku koju mi je napunio naš zemljak, ondašnji teknik u Prazi a sadašnji zemljomjer u Hrvackoj, a koju ja ne znam kome da pošljem; vidi ti imaš li kakvog poznana u Pragu među onijem predbrojnícima koji će se pobrinut za poso. Iza svega toga učini mi paket ostalijeh istisaka i pošlji mi ga amo kako što sam te i prije molio. Ovom prilikom evo ti 40 fior. za doplatiti Sommera (штампар и књижар у Бечу код кога је штампана Медова Цвијета) а, ако ти будеš штogod odbio, како си ми до уфанја, smiri i knjigovesca. Do malo (?) ufam da će ti početi dolaziti novci od gg. sakupitelja e mai povero (итал., и никада сиромак)! (Исто: 76).

На крају књиге *Цвијета* Пуцић је у преписци тражио да му се одштампа, а то је штампар и урадио, на засебном, непагинираном, листу „Mali račun“ где је пописано како је тираж од 900 примерака распоређен. Ту је наведено да је тираж књиге 900 комада. Затим следи списак колико је комада по градовима *наручено њредбројудом* (Вукмировић, исто: 65) (Pucić, 1864).

Из рачуна, односно списка, видимо у којим градовима и земљама се Пуцићева *Цвијета*, а уједно и песма *Славосјјев Св. Ћирилу и Методу*, читала у време штампања, шездесетих година 19. века (*видети пример бр. 1 на сѝр. 22–23*).

Пример бр. 2 – наставак

XXIV

про- си-ну, под славним кр-ста зла- ме-ни ;

сла- ва со- лун-ском по- ро- ду

сла- ва со- лун-ском по- ро-

сла- ва со- лун-ском по- ро- ду

сла- ва со- лун-ском по- ро-

Последњу и најпотпунију збирку својих песама Медо Пуцић је објавио у Панчеву у Књижари Браће Јовановића 1881. године,²¹ с насловом *Пјесме Меда Пуцића Дубровчанина*, потпуно издање. Збирка садржи песму-химну испевану у част словенских апостола и просветитеља, заједно с нотама. Текст песме се мало разликује у односу на прво издање и изостављена је последња строфа. Наслов је нешто другачији и гласи: *Слава Св. Ђирилу и Методу*, испод наслова стоји година 1863. Такође, рефрен је у целини дат само у првој строфи, док се у свим осталим строфама скраћује. Наслов и годину ставио је свакако Медо Пуцић који је у Ђакову, боравећи у гости-ма код бискупа Јосипа Јурија Штросмајера, сам приредио ово „потпуно издање“ својих песама (Стипчевић, 1975: 194). У поменутој збирци она је смештена у одељак Листопад у ком су одељку *пјесме њириоднице из наших садањих дана* (Поповић, 1882: 137–159). Стицајем одређених околности имамо две варијанте овог издања са 239 страница и потпуније са 319 страница које у себи садржи спев *Карађурђевку*.

²¹ На насловној страници књиге је година издавања 1879. (видети слику бр. 2 на сир. 17), а на корицама 1881. Књига је штампана у две верзије, с различитим бројем страница, тј. краћом и дужом (Црљић, 2013б: 213–223).

Пример бр. 3 – Листова композиција у издању (око 1867/1868) Књижаре Василије Лаиновић и Драгутина Претнера

Andante maestoso

Tenore I et II
Basso I et II
Organo
Pedale

mf Sla - vi mo - slavno Sla - ve - ni ! ti - su - eo - ro - do - nu - go - di - nu , Od - ka - da - na - rod

espress. sostenuto

p Sla - va so - lun - skom po - ro - du Sla - va Sla - va
pro - si - nu pod slavnim Kr - sta z l a m e - - ni Sla - va so - lun - skom po - ro - du - - Sla - va So -

ritardando

Allegro maestoso

ritardando lun - skom po - ro - du *ff* Sla - va - či - ri - lu Metodu *ff* Sla - va so - lun - skom

Allegro maestoso

Urežano i tiskano u litografskom zavodu V. Lainović (D. Pretner) u Dubrovniku.

26

Збирка има на крају нотни додатак, римске пагинације, с четири композиције на текстове Меда Пуцића – три од Хинка Хладачека (1837–1891), а четврта је: У славу св. айосѿола Ђирила и Мејо-га (стр. XXIII–XXVIII) (видети пример бр. 2 на сѿр. 24–25, као и насѿавак на сѿр. 31, 51, 57и 61). Име композитора је дато у садржају Чейѿверосѿјев уз музичку ѿрајњу од Фр. Лисѿа.

Садржи и напомену аутора овом издању:

Ова ѿјесма, црковном власѿи одобрена и славним ујарским комѿозитѿором і. Фрањом Лисѿом ујлазбена, била је свечано срѿски исѿјевана у Риму од бујарскијех клерика у народној цркви свеѿѿоа Јеролима илирској, ѿред лицем С. О. Паје Пија IX. дне 5. јулија 1863. кад су ѿамо сла-вили ѿисуѿољетѿицу нашијех айосѿола (Пуцић, 1881: 39).

„Бугарски клерѿци“ су младићи из редова римокатолика (у Бугарској их је било око Ђипровца и другде), који су се припремали у Риму за свештенике католичких оаза.

Пример бр. 3 – наставак

Поменућемо да је објављивање песме Меда Пуцића *Славоспјев Св. Ђирилу и Методу* у двадесетом веку било и у оквиру тзв. апокрифне збирке *Пјесме Меда Пуцића Дубровчанина*, изашле у едицији *Народна библиотека Браће Јовановића*, свеска 280–286. По садржају апокрифна збирка *Пјесма* Меда Пуцића је потпуно иста с панчевачким издањем *Пјесма* о којем је већ било речи.²²

Самостално издање песме-химне посвећене Светим апостолима Ђирилу и Методију у 19. веку објављено је у Дубровнику. Пописано је у *Српској библиографији* у књизи 9 (јед. 44.440)²³ под одредницом Франца Листа која гласи: *Slava S. Ćirilu i Metodu slavenskijem apostolima. Pjesma Meda Pucića. Napjev Frana Liszta*. Штампана је у Дубровнику, без године у издању Литографског завода и књиžаре V. Lainović (D. Pretner) на три странице с нотама + 1 одвојени лист с Пуциће-

²² Панчевачка издања *Пјесма* пописана су под одредницом Меда Пуцића у *Српској библиографији* : књије : 1868–1944, у издању Народне библиотеке Србије, Београд, у књизи 15 (јед. 71.703–71.706) и књизи 21 (јед. 106.979–106.980).

²³ *Српска библиографија* : књије : 1868–1944. Књија 9. Кна – L. Београд : Народна библиотека Србије, 1993.

вим текстом. Владимир Р. Ђорђевић у свом *Оптегу српске музичке библиографије до 1914. године*, уврстио је ово издање песме под одредницом Франца Листа, као јединицу број 333 (Ђорђевић, 1969: 106). То је литографисано издање, већег формата (33 cm), с лепим графичким украсима. Припада издањима из периода 1867–1868. која имају за издавача оба имена Литографичког завода и књижаре Василије Лаиновић и Драгутина Претнера (Арсих, 2005: 194–195). Химну је дубровачки штампар Драгутин Претнер дуго година продавао, о чему сведочи оглас штампан у годишњаку *Дубровник: забавник* IV из 1876 (Арсих, исто: 200–201). Реч је о реткој публикацији, нисмо је пронашли у библиотекама у Србији и зато прилажемо факсимил примерка с Листовим нотама (*видети пример др. 3 на сџр. 26–27 и слику др. 1 на сџр. 13*) из Решетареве збирке у Прагу (SLK – Rešetarova knihovna ragusian, sig. J 009237).

Душан Лопаших је поводом сто година од рођења композитора Франца Листа у листу *Слоја* (Карловац, Хрватска), у тексту *О стогодишњици родјења Франје Листа*, говорио о издању Пуцићеве песме-химне коју је Претнер штампао у Дубровнику. Наведени су погрешни подаци да је песма певана први пут у Загребу. Такође ни приложена песма која је посвећена словенским апостолима – није од Меда Пуцића (Лопаших, 1911).

Упоредивањем нота Листове композиције објављених у оквиру збирке песама у бечком (1864) као и панчевачком издању (1881) долази се до закључка да су готово идентична. Сва издања имају 38 тактова (+ корона), док дубровачко издање као и оно из 1936, Breitkopf und Härtel, имају различита последња четири такта, и то у смислу обогаћења контрапунктом.²⁴ Занимљиви су подаци о извођењу Листове композиције у српским крајевима. То се догодило више од две деценије након њеног првог извођења у Риму. Следећи повод да се укаже захвалност великим словенским апостолима и просветитељима било је обележавање хиљадугодишњице смрти Светог Методија. Наиме, 6. априла 1885. године свечано је у целом словенском свету обележавана хиљадугодишњица. Великих прослава било је у Русији, и трајале су три дана, а свечаности су биле и у Риму. У свим крајевима где су живели Срби био је помен словенском апостола. О припреми за свечаност и о самој прослави у многим градовима са српским живљем сведоче бројни написи у периодици, посебно у новосадском листу *Застава* из марта и априла 1885. године.²⁵ На ово је указала Мирка Павловић у београдском дневном листу *Полиџика: До њодаџака о њрослави у Великој Кикинди 1885. године дошло се у најновијим исџраживањима о живоџу и раду Роберџа Толинџера (1859–1911), изузетној музичкој њосленика, њореклом Чеха, који је као композиџор, челисџа, хороваџа, њедаџој, орџанизаџор и музички њисац деловао у Заџребу, Кикинди, на Цеџињу и у Шайџу* (Павловић, 1979: 10–11). У листу *Застава* у броју 47 за 27. март (8. април) 1885. штампано је обавештење да ће певачко друштво *Гусле* приликом прославе хиљадугодишњице Ђирила и Методија у Кикинди извести поред композиције *Боџови силни* Даворина Јенка, *Царџу небесниџ* – по народном црквеном напеву и *Химну словенским аџосџолоима* по гласботвору Фр. Листу, коју је за мешовити збор удесио Роберт Толинџер. Затим, у броју 56 за 12. (24) април 1885. наведено је да је друштво *Гусле* на свечаности 6. априла све три песме врло добро отпевало. Поменуто певачко друштво је било и организатор свечаности у Кикинди, а његов хороваџа је био Роберт Толинџер. У наставку текста Мирка Павловић износи мишљење да је Роберт Толинџер до Листове композиције дошао из збирке о којој је било речи, односно из књиге: *Пјесме Мега Пуцића Дубровчанина* која је објављена 1881. године у Панчеву, у издању Књижаре Браће Јовановића (Павловић: исто).

О Листовој химни *Славимо славно Славени*, као значајном делу посебно компонованом за хиљадугодишњицу словенских апостола, писано је у новосадском листу *Даница* у време након првог извођења 1863. године.²⁶

Такође, спомени Листове химне везани су и за први²⁷ српски музички часопис *Гудало*, који је излазио у Великој Кикинди 1886. и почетком 1887. године. Овај часопис, под уредништвом адвоката др Милана Петровића²⁸, покренут је на иницијативу Роберта Толинџера, а уједно је он био

²⁴ Захваљујем Христини Медић на овој информацији.

²⁵ Напис о потреби да се обележи свечано хиљадугодишњица од смрти Светог Методија изашао је у *Застави* у броју 32. за 27. фебруар (11. март) 1885, стр. 3, затим су следили остали у марту и априлу. Патријарх Герман Анђелић, да се не замери Аустрији, није одобрио свечаност у нашим крајевима, али је и поред тога у многим местима одржана.

²⁶ Видети: Nataša Marjanović, „On music and art in the journal Danica (1860–1872)”, у: *Музикологија* бр. 14/2013, Београд, стр. 65–66.

²⁷ Као први покушај српске музичке периодике појављује се у Београду 1883. године гласник црквене певачке дружине *Корнелије*, који је по карактеру више алманах него часопис и чији је једини број углавном посвећен личности и делу Корнелија Станковића.

²⁸ Милан Петровић Тутуров (Кикинда, 1844–1903), оснивач 1876. године и дугогодишњи председник певачког друштва *Гусле*, покретач је и других удружења и листова и сматра се веома заслужним за развој културног живота у Кикинди.

и главни сарадник. На самом почетку излажења лист *Гудало* у броју 1 за 1. јануар 1886. доноси *Живојојис Фрање Листја*, где у делу у коме су наведена најплавнија дела *Листјова* међу његовим *глазбојворима за њевање* стоји да *овамо сада* и *Химна словенским ајосјолима св. Кирилу и Методу, на њесму књаза Меда Пуцића* (Гудало, 1886: 13). Часопис је штампан код Јована Радака. Радак је 1877. године отворио прву српску књижару у Великој Кикинди *Код Свешћих ајосјола Ћирила и Методуја*, а годину дана касније основао је штампарију која је имала значајну издавачку делатност (Мишков, 2001: 26).

Срби су од давнина уважавали дело својих равноапостолних Светих Ћирила и Методуја, исто онако како су то чинили и остали православни Словени, како у време својих самосталних држава тако и под туђом влашћу, и поново, у васкрслој држави, о чему сведоче подаци из старих рукописних књига српске рецензије, штампаних српских књига и других извора српског порекла (Дурковић-Јакшић, 1986: 11).

После прославе хиљадугодишњице Светих Ћирила и Методуја, папа Леон Тринаести увео је 1880. године светковање Ћирила и Методуја за сву западну цркву и одредио у календару њихов дан 14. фебруар, касније 5. јул, док источна црква празнује 24. мај. Овај дан је код Словена прихваћен и као Дан словенске писмености и културе.

Цитирана литература:

1. Арџина, Мирјана (2016): *Пуцић, Меодо*, Дубровачка књижевност у српској историји књижевности: речник проучавалаца (од. редактор Злата Бојовић), Филолошки факултет Универзитета, Београд, стр. 400–401.
2. Арсић, Ирена (2005): *Дубровачки шћамјари и издавачи XIX века и њихова издања*, Бесједа, Бања Лука, *Arg libri*, Београд, стр. 194–195 и 200, 201.
3. Вукмировић, Владимир М. (1997–1998): „Писма Меда Пуцића Валтазару Богишићу“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Књ. 63 и 64. Београд, стр. 60–89.
4. *Гудало* (1886), год. 1, бр. 1, 1. јануар, стр. 13.
5. *Даница* (1865), год. 6, бр. 30, 31. октобар, Нови Сад, стр. 708.
6. Дурковић-Јакшић, Љубомир (1986): *Кулћ словенских ајосјола Ћирила и Методуја код Срба*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, стр. 11.
7. Ђорђевић, Владимир Р. (1969): *Ојлед српске музичке дидлиографије до 1914. јодине*, Нолит и Народна дидлиотека СР Срдије, Београд, стр. 106.
8. Ђорђић, Петар (1975): *Сћарословенски језик*, Матица српска, Нови Сад.
9. Ђурић-Клајн, Стана (1974): *Нлаваћ, Војтећ*, Музичка енциклопедија, 2, Gr–Op, (ur. Крећимир Ковачевић), Jugoslavenski leksikografski завод, Zagreb, стр. 142.
10. Ѓурановић, Lovro (1983): *Bersa, Vladimir (Vladoje)*, Hrvatski biografski leksikon, 1, A –Bi, JLZ, Zagreb, стр. 712.
11. *Засћава* (1885), бр. 32, Нови Сад, стр. 3.
12. Кораћ, Станко (1987): *Прејлед књижевној рага Срба у Хрвајској*, Просвјета, Загреб, стр. 116.
13. L. D. [Лораћић, Дућан] (1911): „О стогодишњици родјења Франје Лизта“, *Sloga*, br. 43, nasl. стр.
14. Матић, Димитрије (1863): „Беседа 11. маја... приликом хиљадугодишње светковине за спомен славенских апостола св. Ћирила и Методуја“, у: *Хиљадујодиниња свешћковина за сћомен славенских ајосјола св. Ћирила и Методуја*, Државна књигопечатња, Београд, стр. 1–27.
15. Миладинова, Милка (1995): „Кирил и Методуј в музиката“, у: *Кирило-Методујевска енциклопедија*, Т. 2, И-О, (гл. редактор Петър Динеков), „Св. Климент Охридски“, София, стр. 279–281.
16. Миљковић, Бранислав (1914): „Друштво Српске Словесности од 1841–1864. год“, у: *Чланици и јрилози о српској књижевности јрве јоловине XIX века*, Матица српска, Нови Сад, стр. 76.
17. Мишков, Милован Р. (2001): *Бидлиографија музичкој часојиса Гудало 1886–1996*, Друштво за неговање музике *Гусле*, Кикинда, стр. 26.
18. Павловић, Мирка (1979): Б.О.Т. „Поводом Листове химне *Славимо славно, Славени. Аујор шексћа – Меодо Пуцић*“, *Полишћика*, Београд, год. 76, бр. 23645 (субота 4. август), стр. 10–11.
19. Поповић, Стеван В. (1882): „Наша новија лирика VI“, у: *Лешојис Мајшћице српске*, књ. 129, Нови Сад, стр. 137–159.
20. Православная Энциклопедия, том 34, Москва, стр. 186–225. Доступно на: <http://www.pravenc.ru/text/1840253.html>
21. Пуцић, Меодо (1881): *Пјесме Меда Пуцића Дубровчанина*, потпуно издање, Књижара Браће Јовановића, Панчево, стр. 33–35, 39.
22. Пуцић, Меодо (1858. и 1862): *Сћоменици Србски од 1395. до 1423*, књ. I 1858 и књ. II 1862, Друштво Српске Словесности, Београд.

23. Pucić, Medo (1864): *Cvijeta*, Већ, Tijeskom Lava Sommera, str. 83–94.
24. Ракитић, Слободан (1978): *Поезија романтизма јујословенских народа*, избор, предговор и приређивање, Просвета, Нолит и Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 167.
25. Скерлић, Јован (1914): *Историја нове српске књижевности*, Издавачка Књижара С. Б. Цвијановића, Београд, стр. 201, 202.
26. *Србске Новине* (1863), год. 30, мај, бр. 54, 56 и 61, стр 1.
27. Стипчевић, Никша (1975): „Писма Меда Пуцића Каменку Јовановћу“, у: *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 23, св.1, Нови Сад, стр. 194.
28. Стипчевић, Никша (2000): *Поређења*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 57.
29. Томандл, Миховил (1952): „Владимир Ђорђевић, Прилози биографском речнику српских музичара“, у: *Зборник Мајнице српске*, серија друштвених наука, св. 3, Нови Сад: Матица српска, стр. 175.
30. Црљић, Вера (2013а): „Славоспјев, песма Меда Пуцића посвећена словенским апостолима и просветитељима, Славоспјев Св Ђирилу и Методу на 150-годишњицу настанка и првог извођења (1863–2013)“, *Браћинство*, XVII, Београд, стр. 15–35.
31. Црљић, Вера (2013б): „Медо Пуцић и Књижара Браће Јовановића у Панчеву“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, књ. 79, стр. 213–223.

Слике и нотни примери из бечког издања (1864) Лава Зомера као и дубровачког издања (око 1867/1868) Василије Лаиновић и Драгутина Претнера са стиховима Меда Пуцића и композицијом Франца Листа објављују се први пут.

MUSIC AND OTHER ARTS

Vera Crljić*

ANTHEM SLAVOSPJEV ST. CYRIL AND METHODIUS BY MEDO PUCIĆ

UDK: 784.087.68:781.61

821.163.42.09-1 Пуцић М.

Bibliid: 0354-9313, 26(2020) pp. 13–30

Submitted: 10th October 2019

Accepted for publication: 27th July 2020

Preview article

Summary: The paper is about the song *Slavospjev St. Cyril and Methodius* by Medo Pucić, dedicated to these Slavic apostles and educators. It was sung as part of the millennium anniversary of their Moravian mission (863). The music for this song was composed by Franz Liszt. It was performed for the first time in the Serbian language at the celebration of the jubilee in Rome on July 5, 1863, in the presence of Pope Pius IX. In addition to the basic bio-bibliographic data on the author Medo Pucić (Orsato Pozza 1821–1882), the paper brings data on the first editions of the poem with notes by Franz Liszt. The focus is on the first Serbian edition of *Slavospjev* with Liszt's score published by the Braće Jovanović Bookstore in Pancevo (1879 or 1881), as well as the Dubrovnik edition from around 1867/1868 of the Lithographic Institute and the bookstore of Vasilije Lainović and Dragutin Pretner. The paper provides data on how the poem was listed in the Serbian bibliography (books 1868–1944) and other relevant manuals, as well as data on the performance in our region during the 19th century.

Keywords: Medo Pucić, Saint Ćirilo, Saint Metodije, Slavospjev St. Cyril and Methodius, Franz Liszt

* Vera Crljić, bibliographer advisor, was born in 1959. She graduated from the Faculty of Philosophy in Belgrade in 1984, at the Group for Ethnology. She has been working at the National Library of Serbia since 1986 in the Sector for Replenishing Funds - Selective Procurement, then since 1992 in the Bibliographic Department, as an expert associate bibliographer, an editor of retrospective and special bibliographies of books and periodicals. She is primarily working on the Serbian Bibliography project, Books 1868–1944. Since 2003, she has been the secretary of the Editorial Board for the Serbian Bibliography project, Books 1868–1944, and since 2007 also the secretary of the Editorial Board for the Serbian Bibliography project, Periodicals 1768–2005. She was the coordinator of the project of reconstitution and reorganization of the Library of the Diocese of Slavonia SOC in Pakrac (today the Republic of Croatia) during the years 1988, 1989 and 1990. She was also the secretary of the Association of Librarians of Serbia (later the Library Association of Serbia) from 1990 to October 1994. She has participated at professional and scientific conferences in the country and abroad and published several papers in domestic professional proceedings and journals.

vera.crljic@nb.rs, National Library of Serbia

XXV

The image shows a page of a musical score, page XXV. It features two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics in Cyrillic: 'сла-ва сла-ва со-лун-ском по-ро-ду. ду сла-ва'. Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The second system includes a vocal line with lyrics: 'Сла-ва Ђи-ри-лу, Ме-то-ду'. Below this are three piano accompaniment staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Листова композиција У славу св. ајосћола Ђирила и Мешода
(стр. XXV) из панчевачког издања (1879/1881)
Књижаре Браће Јовановића



Слика бр. 1 – Чланови КУД-а *Миленко Ђукић Чико* и гуслар Марко Марјановић

окупио све оне који су били вољни да „оживе“ традицију родног краја те је 2002. године поново оформио културно-уметничко друштво под називом *Сарајевско њоље*. Том приликом је привукао пажњу Срба избеглих с територије Сарајевског поља које је повезивало музичко искуство стечено у завичају. Оснивањем КУД-а желео је да настави своје активности усмерене на неговању и презентацији традиционалног певања које је научио у матичној области. Међутим, убрзо се преселио у Вишеград где је покренуо гусларско друштво с којим је снимео неколико плоча. Без обзира на промену пребивалишта и даље је одлазио у Бијељину и радио с КУД-ом *Сарајевско њоље*.

После смрти Миленка Ђукића 2008. године КУД је добио његово име, а руководећу позицију је преузео Зоран Мандић, који и данас организује рад мушког и женског вокалног ансамбла. Током интервјуа који је вођен са Зораном било је занимљиво чути основне смернице рада које се ишчитавају из наредних речи: *Формирали смо удружење збој тога што смо њокушали да сачувамо традицију и обичаје нашега краја. Нећемо традицију, њесму, славе, свадбе, обичаје из наших крајева у циљу да се не заборави*. Чланови овог састава окупљају се и активно наступају на различитим манифестацијама и концертима. Њихов рад није остао незапажен, будући да је група вишеструко награђивана на такмичењима и саборима изворног певања. Током досадашњег деловања представили су се публици у Босни и Херцеговини, Републици Србији, Грчкој и Русији.

Репертоар који ансамбл *Миленко Ђукић Чико* изводи у оквиру сабора зависи од програмске концепције организатора, што подразумева могућност слободног осмишљавања наступа или интерпретације музичких нумера на „задату тему“. То значи да организатор креира тему сабора која може да се односи на музичку презентацију одређеног жанра или на неку другу врсту програмског усмерења учесника. О једној таквој манифестацији говорио је и руководилац групе Зоран Мандић: *Ове године (2018) је била њостављена тема у Војковићима Са Косова зора свиће. Морамо радићи литерарни рад, сценски дио и њевање. Пошаљемо литерарни рад жирију и њошаљемо сценски дио, а на настају се оњњвају само њо њри њјесме, јер је осам минуња комњлењ њриказ, и сценски и њјевани. Тему дају организатори. Пјевамо њјесме које се вежу за њу тему, ове године о Косову*. Евидентно је да је за наведену прилику припремљен читав перформанс у коме су сви чланови групе узели учешће. Поред тога, културно-уметничко друштво сваког маја организује фестивал изворног певања у Дворовима, на којем учествују групе из Сарајевско-романијске регије. Међутим, путовања на различите фолклорне манифестације не остварују се тако лако услед финансијских проблема и лошег материјалног стања КУД-а.

Женску певачку групу КУД-а *Миленко Ђукић Чико* тренутно чини пет чланица: Милосава Тривунић, рођена Крсмановић 1942. године у Високом (до рата живела у селу Вилењак), Зора Вуковић, рођена Глишић 1950. године у Високом (до рата живела у селу Пушиће), Душанка Јововић, рођена Дурић 1954. године у Варешу (до рата живела у селу Непривај), Сретанка Скопљак, рођена Глишић 1965. године у Високом (до рата живела у селу Пушиће) и Душанка Крсмановић, рођена Ивановић 1960. године у Фочи (до рата живела у селу Орахово). Све чланице су различите старосне доби – најмлађа међу њима је Сретанка Скопљак која има 54 године, а најстарија

седамдесетдеветогодишња Милосава Тривунић. Пре досељавања у Бијељину, оне су биле настањене у суседним селима Сарајевског поља, те је свака већ знала песме које су сада на репертоару КУД-а (иако у завичају никада нису певале заједно). Према њиховим речима, група не одржава редовне пробе, већ се састаје само пред наступе, тако да програм изводе без посебне припреме.

Методолошке и теоријске координате

Бављење вокалном праксом Сарајевског поља, кроз разматрање репертоара женске певачке групе КУД-а *Миленко Ђукић Чико*, подразумевало је основно истраживање и скенирање терена, као и поновљено испитивање и проверу података. Током разговора са саговорницама вођени су полуструктурисани интервјуи, што је омогућило прикупљање драгоцених података који обухватају исказе саговорника о биографији ансамбла, певачким нумерама, обредном систему и начинима очувања музичке баштине матичног подручја у савременом тренутку. Плод теренског рада представљају белешке, фотографије, видео и аудио снимци разговора и музичке грађе. У обради забележеног материјала коришћена је метода транскрипције вокалних примера, као и систематизовање етнографских информација. Методом анализе истакнуте су основне поетске и мелодијске одлике вокалног извођења (амбитус, тонски низови, украшавања, метроритам итд.), што је послужило за успостављање корелације и компарације с вокалном традицијом у другим деловима Босне и Херцеговине.

Током сусрета с певачима КУД-а *Миленко Ђукић Чико* забележено је 13 песама, од којих су три изведене уз пратњу гусала. За потребе овог рада приложено је 10 вокалних нумера и једна вокално-инструментална, то јест уз пратњу гусала (*видети CD приложен на крају часописа*).

Имајући у виду специфичне животне околности под којима су се нашли чланови певачког ансамбла КУД-а *Миленко Ђукић Чико*, циљ овог рада усмерен је на сагледавање музичких особености њиховог репертоара, као и на разматрање извођења у савременом друштвеном контексту. За такав подухват веома је важно дефинисати како група појединачно *повезаних можда само на њирен у времену и њросјору њреко заједничких веровања, друштвеној сјатајуса, њонашања, укуса и доживљаја светиа* (Rice, 2002: 158) промишља о музици коју изводи. То је посебно интригантно када је у питању становништво које је услед рата напустило своје место боравка променивши начин живота, али и контекст извођења традиционалних песама и стицања музичког искуства.

Све до грађанског рата у бившој СФРЈ певачице су живе у Сарајевском пољу, а њихове вокалне интерпретације биле су део различитих обредних и ванобредних ситуација, док данас (досељавањем у Бијељину) углавном певају на сцени. Као што је речено, оне се нису познавале док су живе на матичној територији, али су их сличне животне судбине и културно наслеђе донето из завичаја повезали у новом простору. Имајући у виду све наведене чињенице, поставља се кључно питање овог рада: Шта певачицама КУД-а *Миленко Ђукић Чико* у данашњем времену значе песме родног краја?

Одговор на постављено питање биће испитан коришћењем теоријског модела *њродимензионалној њросјора музичкој искуства* Тимотија Рајса (Rice, 2002: 157). Реч је о концепту у оквиру кога је Рајс увидео *важносј времена и њросјора за људско њосјојање, а њошом и за искуство музике*. Три димензије овог *концептјуалној ејтномузиколошкој њросјора* јесу: време, место и метафора (Исто). Разматрање постављених координата биће сагледано кроз вербалне исказе чланица КУД-а *Миленко Ђукић Чико* у којима се види како оне артикулишу своје вокално извођење у зависности од временске и просторне равни.

У теоријској поставци Тимотија Рајса локативна димензија је схваћена као *њродуктј али и извор мнојих месја у њросјору*. Посебно је занимљиво проучавање утицаја вишеструких друштвених окружења, у којима људи стварају, доживљавају и схватају музику и њено значење (Rice, 2002: 161–162). Тимоти Рајс је за разумевање простора музичког искуства поставио сет хијерархијских „чворишта“ која делују на музичко искуство у оквиру: супкултуралног, индивидуалног, локалног, регионалног, националног, обласног, дијаспоре, глобалног и виртуелног. Ови елементи могу имати значај за музичко искуство као *констјруисана менјална окружења у којима музичари и њихова њублика замишљају себе док доживљавају музику* (Rice, 2002: 163).

Простор музичког искуства који се односи на темпорални план Тимоти Рајс је објаснио кроз два начина сагледавања времена. Први је хронолошки и историјски, а други искуствени и феноменолошки. Кроз историјску димензију времена, начин на који се музичко искуство мења везан је за *њомерање самој субјектја кроз време*. Феноменолошки начин схватања времена подразумева да је музичко искуство у данашњици условљено претходним искуствима (Rice, 2002: 164).

Трећа димензија Рајсовог *њродимензионалној њросјора музичкој искуства* састоји се из веровања о *фундаментјалној њприроди музике израженој у метјафорама облика < А је Б >, односно,*

< музика је (неко) *x* > (Rice, 2002: 165). Метафорични изрази имају улогу спознаје и доживљаја музике, а Тимоти Рајс даје четири примера метафора као илустрацију приступа овој димензији музичког искуства. Метафора *Музика као уметности* означава природу музике која је повезана с процесом извођења и њеним стварањем. *Музика као друштвено понашање* је метафора развијена од стране етномузиколога ради редефинисања претходне метафоре. Трећа метафора представља *Музику као симболички систем или џекст*, а настанак термина *систем* или *џекст* Рајс је објаснио као *формирање кроз различите дискурзивне традиције: први у семиотици, а други у књижевној критици и херменаутици* (Rice, 2002: 168). Последња метафора јесте *музика као роба*, која означава материјалну размену музике на тржишту (Rice, 2002: 169).

Полазну основу за постизање одговора на постављена питања пружиће успостављање везе између музике и носталгије на основу рада Светлане Бојм *Будућности носталије* (Boym 2001: 7–18).³ Бојм се посебно бавила носталгијом која представља чежњу за домом који постоји или, можда, није ни постојао. Према њеном тумачењу, носталгија је осећање губитка и измештености, али и *романса за социјалном уобразиљом (...)* (Boym, 2001: 16).

Феномен носталгије је први пут идентификовао и именовано швајцарски лекар Јоханес Хофер у 17. веку (Boym, 2001: 8). Он је приметио да појединци могу да пате од болести коју карактерише чежња за изгубљеним домом, што их на крају доводи до губитка контакта са стварношћу. Многи од пацијената којима је дијагностификована носталгија били су расељена лица. Данас се носталгија више не дефинише као болест, већ као феномен заснован на модерном концепту времена као линеарног и неповратног, као и реакција на брзо кретање и промену окружења (Исто).

Концепт тродимензионалног музичког искуства Тимотија Рајса до сада је имао примену у домаћем етномузиколошком дискурсу, о чему сведочи рад Мирјане Закић и Селене Ракочевић које су сагледавале музичко искуство певачке групе *Моба* и КУД-а *Сћанко Пауновић*. У оквиру назначене студије, ауторке су се бавиле реинтерпретацијом музичких и плесних форми и њиховим значењем у савременом тренутку. Применом ове теоријске претпоставке, дошле су до закључка да: *дживљај извођења традиционалне музике и љеса групе Моба и Дејана Трифунковића интерпретиран је сам по себи као универзалан и безвременски, без конојација носталије, ујојије или реалности* (Zakić, Rakočević, 2012: 316–324).

Значајан допринос повезивању музике и носталгије у српској етномузикологији до сада је дала Марија Думнић-Вилотијевић, проучавајући тамбурашке оркестре у Темишвару (Думнић, 2017: 120), као и староградску музику у Београду (Думнић-Вилотијевић, 2019). У првом случају она се бавила музичким репертоаром вокално-инструменталних састава, као и самим извођачима који имају носталгична осећања у односу на прошлост када су њихови родитељи активно свирали (Думнић, 2017: 120). У другом случају, Думнић-Вилотијевић је користила концепт носталгије као кључ за разумевање предзначавања градске народне музике у Београду у староградску музику (Думнић-Вилотијевић, 2019: 17–27).

Поетске и музичке карактеристике извођења

Анализа репертоара и закономерности музичког и поетског кода традиционалног певања женске певачке групе КУД-а *Миленко Ђукић Чико* послужиће за детектовање основних карактеристика сачуване певачке баштине и успостављање просторне корелације са сличним облицима певања у Босни и Херцеговини. Прикупљени материјал указује на различите жанрове који се јављају у вокалном изразу Сарајевског поља а који су исказани кроз: божићне (*пример др. 1*), славске (*примери др. 2 и 3*), свадбене (*примери др. 4, 5 и 6*) и љубавне песме (*примери др. 8, 9 и 10*), од којих је један пример изведен уз пратњу гусала (*пример др. 10*). Забележене вокалне форме представљају само део певачког наслеђа које су певачице неговале док су живеле у родном крају. Будући да је боравак у новој средини донео и промену контекста извођења, с временом је дошло до редукције репертоара, тако да су данас на сцени доминантно заступљене песме које се налазе у прилогу рада. Оне су интерпретиране двогласно и припадају старијем сеоском певачком слоју.

Божићне песме представљају жанр који се данас испољава кроз извођење само једног примера *Нема љешици, у јодини дана* (*видети пример др. 1 на сир. 36*). Према њиховим наводима, у периоду када су живеле у Сарајевском пољу, певање је било саставни део овог обреда, те је самим тим у пракси било више различитих божићних песама. С поетског аспекта, забележени пример грађен је на десетерачкој версификацији асиметричне структуре X (4+6), а текстуалну основу мелострофе чини римовани двостих који се понавља. При текстуалном структурирању мелострофе поновно излагање стиха представља његову инверзију („слику у оiledалу“).

³ Реч „носталгија“ потиче из грчког језика и има две основе: *nostos* са значењем „повратак кући“, и *algia* „чежња“ (Boym, 2001: 7).

Пример бр. 1 – Нема љејши, у іодини дана

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
 Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960), Сретанка Скопљак (1964)

a

parlando rubato ♩ = cca 107

Не - ма љеп - ши, у го - ди - ни да - на,

б

од Бо - жи - ћа па до Јо - ван да - на,

Од Бо - жи - ћа па до Јо - ван да - на,

не - ма љеп - ши у го - ди - ни да - на.

*Нема љејши, у іодини дана,
 од Божића ња до Јовандана.
 Од Божића ња до Јовандана,
 нема љејши, у іодини дана.*

Нема љепши, у години дана,
 од Божића па до Јовандана.

*Нема љејши, у іодини дана,
 од Божића ња до Јовандана.
 Од Божића ња до Јовандана,
 Нема љејши, у іодини дана.*

a1 a2 o1 o2 o1 o2 a1 a1
 4, 6, 4, 6, 4, 6, 4, 6

Назначена божићна песма заснована је на тонском материјалу који се креће у оквиру мале сексте: *e1, eф1, іe1, ас1, хесес1* и *це2*. Солистичка деоница садржи мелодију која се развија у поступном кретању, при чему почетни део мелострофе започиње силазним током, а онда се постепено пење до врхунца целокупне линије. Овај својеврсни врхунац у уводном делу мелострофе интерпретира солиста и на тај начин излаже основни тематски материјал. На послед-

њем слогу првог стиха прикључује се пратња и у другом делу мелострофе долази до извођења дугог стиха уз постепено смиривање напетости. Наиме, док се у првом гласу смењују две тонске висине (финалис и хипофиналис), други глас изводи ритмизовани бордун на финалису. Тако се у мелодици постиже однос појединих делова тока који стоје у релацији динамично – статично, а која одговара солистичком излагању првог стиха и групном извођењу другог стиха (динамично означено са *a*, а статично означено са *δ*) у сегменту примера бр. 1.

У оквиру слободног метроритмичког кретања доминира силабични принцип у оквиру којег се јављају застоји на трећем, деветом и десетом слогу првог стиха, и претпоследњем и последњем слогу другог стиха. Носиоци слогова су различите ритмичке вредности (од шеснаестине до половине), што на својеврстан начин динамизује музичку линију. Током реализације другог дела мелодије, то јест извођења другог стиха у мелострофи, смењују се дуге и кратке нотне вредности тако да је један слог дужи, а други краћи до крајњег застоја на последњем слогу у каденци.

Поред божићних песама на репертоару женског вокалног ансамбла се налазе и славске песме (примери бр. 2 и 3). Међутим, иако су певачице КУД-а *Миленко Ђукић Чико* у својим новим домовима у Бијељини веродостојно пренеле све активности у вези са славом, данас се више не пева у оквиру самог обреда.⁴ Према навођењу саговорница, млађи чланови њихових породица воле да слушају традиционалне песме, али не и да их изводе, стога се и овај жанр данас може чути само на сцени. Једна од таквих песама је *Славо моја, славо оца моја* (видети пример бр. 2 на сир. 38) карактеристична по тексту који су певачице саме осмислиле. Садржај овог примера одише носталгијом која се ишчитава у исказима којима се дочарава чежња према завичају, као и туга због немогућности одласка у родно место:

*...Волим руже, волим равна поља,
Сарајево усйомено моја.
Сарајево у срцу ње носим,
Семдерија с' њобом се њоносим...*

Занимљиво је да након прва два стиха која упућују на обред следи текст у коме се помиње Сарајевско поље, као матично подручје, и Семдерија у коју су се доселиле. Притом се Сарајево доживљава кроз романтичну призму као простор који је испуњен равним пољима и ружама. Забележени пример базиран је на десетерачкој версификацији асиметричне структуре X (4+6), а мелострофа је грађена од поновљеног римованог двостиха у инверзији:

*Славо моја, славо оца моја,
славићу ње до животиња своја.
Славићу ње до животиња своја,
славо моја, славо оца моја.*

a1 a2 o1 o2 o1 o2 a1 a1
4, 6, 4, 6, 4, 6, 4, 6

Приказани пример је монотематски и заснован на тонском материјалу који се креће у оквиру умањене кварте: *ef1, fис1, њe1, ас1, хесес1* (видети пример бр. 2 на сир. 38) с повременом појавом тонова „колебљиве интонације“, односно повишене варијанте висина *хесес1, еф1* и *њe1*. Овако исказан тонски потенцијал представља основу за двогласно извођење у коме доминира сазвук мале и велике секунде. Мелодијска линија је сачињена од два таласа у којима се поступним кретањем остварује музички ток. Солистичка деоница се развија у оквиру узлазне мелодијске линије и долази до кулминационог тока (*хесес1*), након чега следи силазна путања и смирење на финалису. Излагање солисте обухвата први стих на чијем се последњем слогу прикључује

⁴ Према исказима казивачица, славске песме у Сарајевском пољу подједнако су певали и мушкарци и жене. Обред је подразумевао низ чинова које углавном обављају чланови домаћинства. Тако су домаћице месиле „шарени хлеб“, који се ломио када би се окупио довољан број људи. Међутим, овај део обреда не сме се изводити без присуства кума. Душанка Јововић детаљније је описала наведени тренутак: *Прво се усїане, ойеру се руке и моли се Боју, и њоједе се жиїо, и онда се враїе за сїо и сједну, њоїију се њри чаше. Назрави домаћин њри чаше, и када се њоїије њрећа чаша, домаћин каже: „Ја одох да донесем хљеб“, и усїуї њалами, виче: „Оооо, ево ја долазим!“ сви усїају, и веле: „Добро нам дошао“. Домаћин доноси у њосуди ракију-буклију, свијећу и хљеб. У њосуди је ракија, а у ракији јадука обавезно, и на њо се сїави хљеб, а на хљебу је свијећа-њроручица, њројанка, и она се не њали њре но њїо се хљеб ломи. (...).“ На самом крају, домаћин окреће хлеб њри њуїа. Том њриликом, њосїи најчешће њевају њесму: „Кој њодиче вишњу славу, њомої'о ња њосїод Бої“ или „Редом реди редица“, коју називају „славском редицом“.*

Пример бр. 2 – Славо моја, славо оца моја

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
 Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
 Сретанка Скопљак (1964)

parlando rubato ♩ = cca 89

Сла - во мо - ја, сла - во о - ца мо - га(ј),
 а,
 сла - ви - ћу те до жи - во - та сво - га,
 сла - ви ћу - те, до - жи - во - та сво - га,
 а,
 сла - во мо - ја сла - во о - ца мо - га(ј) о.ф.

*Славо моја, славо оца моја,
 славићу те до живота своја.
 Славићу те до живота своја,
 славо моја, славо оца моја.*

Славо моја, славо оца мога,
 славићу те до живота свога.
 Волим руже, волим равна поља,
 Сарајево успомено моја.
 Сарајево у срцу те носим,
 Семберијо с' тобом се поносим.

пратња, тако да у другом делу мелострофе оба гласа певају дуги стих. Занимљиво је да карактеристику мелодије другог гласа чини ритмизовани бордун на тону финалиса, док се први глас спушта на хипофиналис и осцилира између финалиса и хипофиналиса. При реализацији другог стиха, јавља се смена краћих и дужих ритмичких вредности у оквиру метроритмичке шеме. У овом примеру доминира силабички принцип, а дужи временски застанци се налазе на последњем слогу у полукаденци и на крају мелострофе.

Пример *Редом реди редица* (пример бр. 3) такође припада жанру славских песама а у локалној традицији се назива „славска редица“. Ова песма се посвећује свим присутним гостима, и понавља се онолико пута колико људи има на слави. У поетском систему славског певања рас-

Пример бр. 3 – Редом реди редица

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
Сретанка Скопљак (1964)

*Редом реди редица,
дође Зоки здравица,
редом реди редица,
дође Зоки здравица.*

Редом реди редица,
дође Зоки здравица.
Попиј је, душо, попиј је, злато,
попиј је, срце, све ти је дато.

познајемо две метричке структуре стиха и то седмерац (4+3) у првој мелострофи и симетрични десетерац (5+5) у другој. Текстурална основа мелострофе базира се на понављању дистиха:

*Редом реди, редица,
дође Зоки здравица.
Редом реди, редица,
дође Зоки здравица.*

a1 a2 o1 o2 o1 o1
4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3

У мелодици назначеног примера запажа се монотематски музички садржај који се понавља, тако да прво излагање почетне музичке мисли у поетском погледу обухвата двостих. Мелодијски обим двогласно конципиране песме исказан је у оквиру велике секунде: *ef1*, *fis1* и *ie1*, тако да овај интервал доминира и при симултаном звучању оба гласа. У оквиру уског тонског потенцијала слабо развијена мелодија се гради на две тонске висине: *ef1* и *ie1*, будући да се *fis1* појављује само једном у току мелострофе (*видети пример бр. 3*). При иницијалном излагању почетне поетске мисли коју доноси солиста, на претпоследњем слогу првог стиха прикључује се други глас који у овом случају има посебну улогу због особене боје звука постигнуте украшавањем. Реч је о тоновима специфичног квалитета у деоници другог гласа, које је Бела Барток назвао „квоцајућим звуцима“ (Bartók 1951: 77).⁵ Док други глас изводи „сријецање“ – понављање једног тона уз извођење „квоцајућих звукова“, први глас је статичан. „Квоцајући звуци“ су у односу на основни тон (финалис) у интервалу велике терце (*видети сејменї б и в из примера бр. 3*).

Сватовске песме такође представљају део репертоара женске певачке групе КУД-а *Миленко Ђукић Чико* (*примери бр. 4, 5 и 6*). Према наводима испитаница, сватовске песме су биле неизо-

⁵ Бела Барток је међу првима забележио ову појаву проучавајући српско-хрватску вокалну праксу и назвао је „clucking sounds“ (Bartók, 1951: 77).

ставни део свадбеног весеља, које су интерпретирали и мушкарци и жене одвојено или заједно. Некада су на просторима Сарајевског поља сватовске песме певале две жене о чему сведоче речи Милосаве Тривунић која овакво извођење назива „двојац“. Међутим, у савременим околности-ма поменути песму углавном интерпретира цела група. Пример *Змај њрелеће с' мора на Дунаве* (видети пример бр. 4), приказале су Душанка Јововић и Милосава Тривунић „у двоје“, док је песму *Скидај мајко са њрозора цвеће* (видети пример бр. 5) певао читав састав. Ова два извођења разликују се само по броју певачица, док су музичке особености песама скоро идентичне. Мелострофе оба примера су уређене тако да почињу елскламацијом „еј“, након које се излаже десетерачки стих без понављања и без рада с текстом.

Пример бр. 4

Еј, змај њрелеће с' мора на Дунаве.

r1 a1 a2

1, 4, 6

Пример бр. 5

Еј, скидај мајко, са прозора цвеће.

r1 a1 a2

1, 4, 6

Мелодија сватовских песама је заснована на звучном материјалу који се реализује у оквиру умањене кварте: *фис1, њ1, ас1* и *хесес1*. Солистичка деоница креће се у силазном смеру од највишег тона до тона финалиса, док се на последњем слогу полустиха прикључује пратећи глас унисоним извођењем. Код ових примера сватовског певања други глас има израженију улогу од првог јер садржи звучна обogaћења у виду „квоцајућих звукова“. Међутим, први глас је у односу на претходно анализирано божићно и славско извођење покретљивији и готово да нема никакве видове украшавања. У тренутку када наступа други глас, први се спушта са финалиса на хипофиналис док други интерпретира „квоцајуће звуке“. „Квоцајући звуци“ садрже осминске и шеснаестинске ритмичке вредности, а интервалски однос између овог начина украшавања и основне мелодије је умањена или прекомерна терца (примери бр. 4 и 5).

Као што је речено, пример *Два животиња и то ми је мало* (пример бр. 6) интерпретира се само „удвоје“, то јест певају га две певачице и представља „старији начин“ извођења свадбених песа-

Пример бр. 4 – *Змај њрелеће с' мора на Дунаве*

Милосава Тривунић (1942),
Душанка Јововић (1954)

parlando rubato ♩ = cca 88

Еј, змај њрелеће с' мора на Дунаве.

Змај прелеће с' мора на Дунаве.
и пронесе под крилом девојку.

Пример бр. 5 – Скидај мајко са њрозора цвеће

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
Сретанка Скопљак (1964)

parlando rubato ♩ = cca 88

Еј ски - дај мај - ко
о,
са про - зо - ра цве - ће.
о.ф.
ве, е,

The musical score is written in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'parlando rubato' with a metronome marking of ♩ = cca 88. The lyrics are in Cyrillic. The score ends with a fermata and a 'o.f.' (fine) marking.

Еј, скидај мајко са њрозора цвеће.

Скидај мајко са прозора цвеће.
више Тања заљевати неће.

Пример бр. 6 – Два животиа и њо ми је мало

Милосава Тривунић (1942),
Душанка Јововић (1954)

parlando rubato ♩ = cca 75

Два жи-во - та и то ми је ма-ло,
о,
ло,
и то ми је ма - ло, два жи-
о.ф.
о, та, ај!
во - о - та ај!

The musical score is written in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'parlando rubato' with a metronome marking of ♩ = cca 75. The lyrics are in Cyrillic. The score ends with a fermata and a 'o.f.' (fine) marking.

*Два животиа и њо ми је мало,
и њо ми је мало два животиа.*

Два живота и то ми је мало.
пјевај срце, немој да би стало.

ма. Према навођењу Милосаве Тривунић, ову песму је на свадби последњи пут запевала 1991. године, а од тада је с колегиницама из КУД-а приказује само у оквиру сценског представљања. Назначена песма грађена је на десетерачкој версификацији асиметричне структуре X (4+6), док текстуалну основу мелострофе представља један стих, чији се чланци инверзно понављају.

*Два живоџа, и њо ми је мало,
и њо ми је мало, два живоџа, иј!*

a1 a2 o1 o2 o1 o2 a1 r1
4, 6, 4, 6, 4, 6, 4, 6

Забележени свадбени пример карактерише мелодија која се развија у оквиру умањене кварте: *efl*, *iel*, *ac1* и *xesec1*, с повременим интонативним одступањем. Зато су стрелицама наниже означени тонови лабилне висине, као што су *ac1* и *iel*, који звуче за нијансу ниже. У наведеним тонским оквирима испољава се мелодија која у уводном делу песме иде узлазним током до кулминирајућег тона, а онда се постепено спушта до четвртог слога, који је у осминској нотној вредности. На крају стиха, придружује се други глас на тону финалиса и убрзо се спушта на хипофиналис формирајући сазвук секунде с првим гласом који изводи „квоцајуће звуке“ на финалису. У датом примеру „квоцајући звуци“ јављају се сменом умањених терци између тонова *iel* и *xesec1* у шеснаестинским ритмичким вредностима. Након изложеног стиха, поновљени стих у инверзији у овом случају преузима други глас, док први глас након кратке паузе изводи финалис са украсним „квоцајућим звуцима“. Мелодика првог и другог гласа могу се изразити кроз однос динамично–статично (први глас је динамичан у односу на други) који се може пратити током читаве мелострофе све до секундно реализоване каденце.

Као што је већ споменуто, песма *Са Косова, зора свиће* (видеџи пример др. 7), представља пример који је певачка група извела на сабору тематског карактера у Дворовима. Текстурална основа ове песме је римовани двостих, а структуру стиха чини комбинација симетричног осмерца (4+4) и асиметричног десетерца (4+6). У излагању другог двостиха, успоставља се асиметрични десетерац, убацивањем речи „рујна“, која представља структуралну параплерому (Радиновић, 2017: 82). Мелострофа је базирана на инверзном понављању двостиха:

*Са Косова зора свиће,
шамо мајка рађа Обилиће,
шамо мајка рађа Обилиће,
са Косова рујна зора свиће.*

a1 a2 o1 o2 o1 o2 a1 a2
4, 4, 4, 6, 4, 6, 4, 6

Мелодијски ток овог примера заснива се на тонском потенцијалу у оквиру интервала чисте квинте: *efl*, *iel*, *ac1*, *del* и *ce*, при чему солистичка деоница садржи нешто развијенију мелодијску линију у односу на други глас. И у овом случају солиста излаже први стих, док група наступа на његовом последњем слогу. Када се други глас придружи солисткињи, у садејству ова два гласа остварују се интервали секунде, доминантно између финалиса и хипофиналиса. Водећа деоница је уског амбитуса, док пратња представља ритмизовани бордун, на финалису. Метроритам у мелострофи исказан је кроз однос дугих и кратких ритмичких вредности, што представља смену покрета и смирења. Завршетак мелострофе чини интервал мале секунде коју формира тон финалиса у другом и хипофиналиса у првом гласу.

Поред обредних песама, на репертоару КУД-а из Бијељине налазе се и лирске песме попут примера *Зайјевајмо, колеџице моје* (видеџи пример др. 8 на сџр. 44), чији је текст носталгичног садржаја. Ова песма је грађена на асиметричном десетерцу (4+6), а текстуалну основу мелострофе представља римовани двостих који се понавља у инверзији.

*Зайјевајмо, колеџице моје,
нека наше усјомене сџоје.
Нека наше усјомене сџоје,
зайјевајмо, колеџице моје.*

a1 a2 o1 o2 o1 o2 a1 a2
4, 6, 4, 6, 4, 6, 4, 6

Пример бр. 7 – *Са Косова зора свиће*

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960), Сретанка Скопљак (1964)

parlando rubato ♩ = cca 62

The musical score consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'parlando rubato' with a metronome marking of ♩ = cca 62. The lyrics are: 'Са Ко - со - ва зо - ра сви - ће, та - мо мај - ка ра - ђа О - би - ли - ће. Та - мо мај - ка ра - ђа О - би - ли - ће, са Ко - со - ва руј - на зо - ра сви - ће.' The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The final system ends with a double bar line and the marking 'о.ф.' (fine).

*Са Косова зора свиће,
шамо мајка рађа Обилиће.
Тамо мајка рађа Обилиће,
са Косова рујна зора свиће.*

Са Косова зора свиће,
тамо мајка рађа Обилиће.

У оквиру овог примера јавља се мелодијска линија заснована на тонском низу: *ef1, fis1, ie1, as1* и *heses1*. Поједине тонске висине су изражене кроз своје повишене вредности попут хипофиналиса и висине *heses1*. Монотематска музичка мисао започиње солистичким извођењем првог гласа чија је деоница таласаста, док прикључењем другог гласа на последњем слогу, мелодијска линија постаје статична уз смену унисоно изведеног финалиса и секундног интервала који творе хипофиналис и финалис. Други стих се излаже у различитим ритмичким вредностима, док је мелодијски ток статичан. Током симултаног звучања оба гласа смењују се сазвучја секунди која доминирају током мелострофе (*видети пример бр. 9 на стр. 45*). У овом примеру, као и у *примеру бр. 1* и *бр. 2*, јавља се силабични принцип, а на крају песме ствара се секундни сазвук који чине хипофиналис у првом и финалис у другом гласу.

Пример бр. 8 – Зајјевајмо, колеџице моје

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
 Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
 Сретанка Скопљак (1964)

parlando rubato ♩ = cca 88

За - пје - вај - мо, ко - ле - џи - це мо - је,
 не - ка на - ше ус - по - ме - не сто - је.
 Не - ка на - ше, ус - по - ме - не сто - је,
 за - пје - вај - мо ко - ле - џи - це мо - је.

*Зајјевајмо, колеџице моје,
 нека наше усјомене стоје.
 Нека наше усјомене стоје,
 зајјевајмо, колеџице моје.*

Запјевајмо, колегице моје,
 нека наше успомене стоје.

Као пример песме љубавног садржаја певачице КУД-а *Миленко Ђукић Чико* извеле су песму *Ој моја, ружо румена* (пример бр. 9). Мелодијска линија наведене песме сродна је са свадбеним примером *Два животића и што ми је мало* (пример бр. 6). Вокална интерпретација наведеног љубавног садржаја заснована је на осмерачкој версификацији асиметричне структуре (3+5), која припада јампској врсти стиха (Радиновић, 2017: 33), док је мелострофа грађена на једном стиху који се понавља, уз рад с текстом који подразумева репетицију првог чланка.

*Ој моја, ој моја, ружо румена,
 ој моја, ој моја, ружо румена.*

a1 a2 a2 a1 a1 a2
 3, 3, 5, 3, 3, 5

Пример бр. 9 – *Ој моја, ружо румена*

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
Сретанка Скопљак (1964)

parlando rubato ♩ = cca 62 ♩ = cca 76

Ој мо - ја, ој мо - ја ру - жо ру - ме на,
ој мо - ја, ој мо - ја ру - жо ру - ме на ај!

о.ф.
ај!

*Ој, моја, ој, моја, ружо румена,
Ој, моја, ој, моја, ружо румена.*

Ој, моја ружо румена,
што си се рано развила?
Немам те коме набрати,
моје је драго далеко.

Мелодијска линија љубавне песме *Ој моја, ружо румена* гради се у оквиру чисте кварте: *efl*, *iel*, *ac1* и *de1*. Почетни део солистичке мелодије заснован је на смени хиперфиналиса и финалиса, а читав музички ток обогаћују „квоцајући звуци“ који се изводе на ритмичким вредностима осмине и шеснаестине. Иако доминира унисоно певање, у првом гласу се уочавају украси који „разбијају“ једногласну линију и динамизирају завршни сегмент мелострофе.

Поред вокалног извођења песме *Ој моја, ружо румена*, током истраживања је забележено и њено певање уз пратњу гуслара Марка Маријановића (*видети пример. бр. 10 на стр. 46*).⁶ Специфичност ове интерпретације чини неуобичајена појава да жене групно певају уз гусларску пратњу, као и чињеница да оне доносе пратећу деоницу, док гуслар Марко Маријановић изводи водећу. Песму карактерише осмерачка версификација асиметричне структуре (3+5), док је мелострофа базирана на поновљеном стиху, уз репетицију првог чланка:

*Ој моја, ој моја, ружо румена,
Ој моја, ој моја, ружо румена.*

Мелодијска контура гусларске деонице креће се у оквиру мале терце: *iel*, *ac1* и *de1* и обилује украсима, то јест сменом пралтрилера и мордента. У вокалном делу мелодијска линија обухвата тонове засноване на чистој квати: *efl*, *iel*, *ac1* и *de1*. Солистичка мелодија састоји се од покрета узлазно-силазног карактера, које у овом случају изводи мушкарац. При симултаном певању и свирању гусларска деоница удваја мелодију певача. На крају стихова гуслар свира мостове који су различити, тако да је у транскрипцији записан сваки мост понаособ (мост 1, мост 2 и мост 3 у *примеру бр. 10*).

Анализом вокалних примера који су део репертоара чланица КУД-а *Миленко Ђукић Чико* може се закључити да у музичком смислу доминирају монотематске целине које карактерише однос динамичних и статичних делова, исказаних у разигранијој мелодизи солистичке деонице првог

⁶ Марко Маријановић рођен је 1951. године у Сарајеву, а живео у селу Горње Биоско. Он је такође члан КУД-а *Миленко Ђукић Чико* и у свом репертоару негује јуначке, епске и ускочке песме.

Пример бр. 10 – Ој моја ружо румена

Милосава Тривунић (1942), Зора Вуковић (1950),
Душанка Јововић (1954), Душанка Крсмановић (1960),
Сретанка Скопљак (1964), Марко Маријановић (1951)

ру - жо ру - ме - на, ој мо - ја ој мо - ја ру - жо ру - ме - на

Ој, моја, ој, моја, ружо румена,
Ој, моја, ој, моја, ружо румена.

Ој, моја, ружо румена
што си се рано развила?
Немам те коме набрати,
моје је драго далеко.

Мост бр. 1 Мост бр. 2 Мост бр. 3

гласа и мирније структурисаног другог гласа. Ритмизовани бордун представља основну одлику другог гласа, што је честа појава и у оквиру српске певачке традиције и источној Херцеговини.⁷ Парадигму двогласног извођења песама из Сарајевског поља представља појава „сријецања“, као специфичног вида украшавања које понекад подсећа на „гроктање“. У примерима који поседују „сријецање“, глас који га изводи уједно је и „покретљивији“ и на тај начин супротстављен другом који „лежи“ на једној тонској висини. Сличну појаву констатовао је и Цвијетко Рихтман у Шипову и Јању (Босна и Херцеговина), где је забележио термин „потресалице“, код којих се техника извођења назива „гроктање“ или „устресање“ а подразумева, према његовим речима, *врсту рудиментарног џирлера који се изводи њуним гласом* (Rihtman, 1953: 8). Владо Милошевић је описао „гроктање“ као *специфичну технику џирлера у брзој смени два тона на слогу „ој“, а у исту групу напева спадају и они који се изводе спорије* (Milošević, 1956: 654). Увидом у карактеристике крајишког вокалног дијалекта које је Сања Ранковић записала проучавајући Крајишнике у Војводини, такође се може успоставити корелација с песмама из Сарајевског поља исказана у певању назначене вокалне технике (Ранковић, 2012: 173–218).

Песме које се налазе у прилогу овог рада, а које репрезентују певање чланица КУД-а *Миленко Букић Ђико*, углавном су засноване на римованом двостиху. Током мелострофе заступљени су различити видови рада с текстом који најчешће подразумевају понављање стихова у инверзији (*примери бр. 1, 2, 7 и 8*) или поновљање стиха уз репетицију првог чланка (*примери бр. 8 и 10*). Метроритам забележених вокалних форми конципиран је слободно и исказан кроз *parlando rubato* систем, док су каденце доминантно секундног сазвучја, и то углавном између финалиса и хипофиналиса. Овакав начин певања у неким елементима сродан је с херцеговачким вокалним

⁷ О вокалној традицији Невесиња и његове околине писала је Александра Чабрило, чиме је дала допринос расветљавању музичкофолклорног наслеђа источне Херцеговине (Чабрило, 2007).

дијалектом, нарочито по изразитој фреквентности секундног интервала који формирају финалис и хипофиналис (Ранковић, 2012: 143). О томе говори и Димитрије Големовић који напомиње да различити облици старијег двогласног певања Босне и Херцеговине у својој основи имају секундно сазвучје које се доживљава као консонанца, посебно ако га творе финалис и хипофиналис (Големовић, 1996: 12).⁸

Поред изразите улоге велике секунде у музичком току, извођење жена из Сарајевског поља сродно је с певањем у источној Херцеговини и на основу других параметара. Оно се очитује у тренутку појаве другог гласа који се прикључује првом најчешће на последњем слогу првог стиха или последњем слогу другог стиха (*видети примере др. 1, 2, 4, 5, 6, 7 и 8*), што је карактеристично и за херцеговачки вокални дијалекат (Ранковић, 2012: 136). Сличност се примећује и у смени динамичних и статичних делова мелодијског тока који се нижу током реализације мелострофе (Ранковић, 2012: 144). Наведене закономерности вокалне праксе проналазимо и у српском певању у околини Фоче (Дејановић, 2018), што указује на заједничке регионалне карактеристике певачке традиције Босне и Херцеговине.

Место, време и метафора у музичком искуству чланица КУД-а Миленко Ђукић Чико

Кроз музичку и поетску анализу сагледан је репертоар женског певачког ансамбла из Бијељине, као и основне карактеристике поетског и музичког система. Очито је да прикупљена грађа припада локалном музичком језику специфичном за један део Босне и Херцеговине. Међутим, поред дефинисања вокалних одлика у односу на информације које су до сада познате, важно је позиционирање дате певачке праксе у животима самих извођача. Као што је речено, семантика ових музичких форми у савременом тренутку сагледана је применом тродимензионалног модела Тимотија Рајса успостављањем односа у оквиру места, времена и метафоре.

Ако се узме у обзир место као окружење музичког искуства, оно се испоставља кроз неколико релација које упућују на живот у родном крају и на живот у Бијељини:

место живота на селу – место живота у граду
регионално окружење (Сарајевско поље) – област Семберија
мултикултурални простор – српски етнички простор

Посебно је занимљиво да је музичко искуство у Сарајевском пољу остварено у мултикултуралном окружењу, док у Бијељини то није случај, јер је посредни доминантно српска средина. Повезивање са замишљеним етничким простором, односно *конструисаним менталним окружењем* (Rice, 2002: 161–162) остварује се и интерпретацијом песме о Косову и Метохији као *духовној колевици српског народа* (сегмент текста из *примера др. 7*):

*Са Косова зора свиће,
ишамо мајка рађа Обилиће...*

Место, као једна од димензија Рајсовог модела, дефинише се и кроз наративе казивача који говоре о некадашњем певању у завичају и актуелном извођењу у оквиру различитих манифестација. О окупљањима на којима се певало у Сарајевском пољу, сведочила је Душанка Јововић: *У кући је било најмање петоро дјеце, и у кући се и њевало. Сви су знали да њевају, неко почиње, неко ираиш, неко ируино њева, мојло је са нама њеваиш' и двадесет жена. Њевали смо на славама, жетвама на свадбама, на сјелу, на сасианцима, сасианемо се на дворишију у недељу да иричамо, иоиџрамо и њевамо.*

Напуштањем матичног подручја и доласком у област Семберије мењају се прилике за певање о чему говоре речи Душанке Јововић: *Њевамо само на саборима, а ириваишно ријетико, на славама некада када се сасианемо заијевамо.* На основу ових исказа, закључује се да у Бијељини прилика за певање има много мање него у матици. Међутим, чланицама КУД-а промена контекста не умањује задовољство извођења, што потврђују речи Зоре Вучковић: *Кад ми видимо да нас иледа иублика било иде, да иш сву снају и радоси, искажеш све на оној дини. Ја се осјећам на дини ирелејо, задовољна у души. Задовољство неко добијеш, све се излечи. Враишмо се кући, и иишмо се шша је следеће викенда, иде ћемо њеваиш?*

⁸ Појаву секунде између финалиса и хипофиналиса у каденти проналазимо и у музичкој традицији Семберије (Гајић, 2014).



Слика бр. 2 – Чланови КУД-а: *Миленко Ђукић Чико* и гуслар *Марко Марјановић*

Савремени начин живота и ратни сукоби у БиХ довели су до великих промена у личним животима чланица КУД-а *Миленко Ђукић Чико*, што се одразило и на њихово музичко искуство. Место и улога извођења су знатно другачији јер је певање у обредним ситуацијама замењено певањем на сцени, те је циљ интерпретације у новим околностима постао превазилажење страха од заборавља, као и *љубав према њесми родној краја*. Сценски наступи на саборима, као и у иностранству, догађају се у отвореном и затвореном простору. Према наводима казивачица, људи из иностранства су заинтересованији за музику коју оне представљају од становништва с локалног подручја.

Поимање времена за чланице КУД-а *Миленко Ђукић Чико* подразумева везивање за два темпорална оквира. Један се односи на оно које су провеле у својим селима смештеним у области Сарајевског поља, а други на период после рата и њихово настањивање у Бијељини. О певању у завичају Душанка Јововић је говорила с носталгијом: *Пјевале смо навече, код нас су се звала „сјела“, једно вече код мене, друго вече код некој другој, и сјећам се нашег илећења, веза и њесме и ире. Поседно се њевало субојом навече кад смо биле младе. Тада су сви њевали, куд њод ишао, да ли њо дрва, да ли ишао у ишјалу, да ли ишао воду да донесе... Куд је њод ко ишао, сви су њевали. Наше генерације све знају да њевају, ријетко је да не зна, као ишјо сада ваше генерације не знају. Једино није њевао онај ко је дио сѡидљив*. Настањивањем у Бијељину (после рата) наставља се обнављање традиције Сарајевског поља у оквиру културно-уметничког друштва. Међутим, концепт извођења традиционалних песама губи обредну функцију и преноси се на сцену. Ова два временска периода у животу женске певачке групе при КУД-у *Миленко Ђукић Чико*, евидентно се разликују. Основна разлика је претакање њиховог музичког знања из обредног у сценско извођење. Дакле, у временском музичком искуству Тимотија Рајса, песма се није променила, она и даље траје, али се променила њена функција и дошло је до редукције репертоара.

На основу изнетих чињеница и исказа, може се приметити да се димензије времена и простора музичког искуства међусобно прожимају, јер је промена времена узроковала и промену места у којима се ствара музичко искуство. У Сарајевском пољу, певачице су имале искуство певања с неким другим женама из локалне заједнице, док се у Бијељини први пут окупљају захваљујући оснивању КУД-а *Миленко Ђукић Чико*, те је културно-уметничко друштво допринело стварању новог музичког искуства.

Димензија метафоре, која спаја време и простор, остварена је одговорима на питање *Шта чланицама КУД-а данас ѡредстављају ѡесме које изводе?* Оне су песму у својим исказима поистоветиле с појмом музика, имајући у виду сопствена певачка искуства. О њеном значењу говориле су кроз изјаве:

Музика ме њокреће (Душанка Крсмановић).
Музика је мој животи (Зора Вуковић).
Музиком се враћам у свој родни крај (Душанка Јововић).

Музика/песма у животима женске певачке групе представља нешто без чега оне *не моју да живе, не моју да дишу и не моју да се крећу*. Истовремено, она их враћа у време младости када су живе у својим селима, то јест пре ратних сукоба на територији бивше СФРЈ. Из свега овога се види да је песма представљала вид носталгије, о чему говоре и констатације о просторима њиховог музичког искуства. На питање чега се сете док певају, чланице КУД-а *Миленко Ђукић Чико* дале су следеће одговоре:

Душанка Јововић: *Мене њодсећа на моју маму, на моју бабу, кад њо њјевам као да сам у својој родној кући. Нењто ме носи да одњјевам све њјесме које имам, и нека неко не воли, ја знам да сам ја своју душу исњунила.*

Зора Вуковић: *Преносимо од родииеља, њедова, баба, њо је од сњарина, ња сељачка музика, и кад одем на њорњи крај, мене њодсећа кад сам била цура.*

Душанка Крсмановић: *Сећање на дане кад сам била млада.*

Овакав вид сећања и измештености упућује на носталгију (Воум, 2001: 7) и запажа се у појединим поетским текстовима које су певачице саме смислиле (*видети пример др. 2*):

*Волим руже, волим равна њоља,
Сарајево усњомено моја.*

Чланице КУД-а *Миленко Ђукић Чико* у новој средини покушавају да створе услове за очување културног идентитета колико год је то могуће, а то чине интерпретацијом музичких облика карактеристичних за завичај. Симболе културног идентитета, женска певачка група негује и у Бијељини, изводећи традиционалну музику родног краја. Разумевањем простора музичког искуства, у корелацији с временом, успостављено је најтранспарентније значење традиционалне музике јаком емотивном повезаношћу чланица групе са завичајем. Песме које су научиле у младости данас представљају сећање на матично подручје, на пределе и родитеље, пријатеље, родбину. Певање их враћа у живот, а обнављање традиције Сарајевског поља омогућава им да се емотивно, макар на трен, повежу с временом и местима којих се радо сећају, те се може закључити да је песма за њих *знак који њризива сећање*.

Цитирана литература:

1. Bartok, Bela (1951): *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, Columbia University Press, New York, стр. 77.
2. Voym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, New York, стр. 7–18.
3. Гајић, Мирна (2014): *Вокална њтрадиција Семдерије*, мастер рад, ФМУ, Београд.
4. Големовић, Димитрије (1996): „Српско двогласно певање 1 (облици – порекло – развој)“, у: *Нови звук*, др. 8, СОКОЈ, Београд, 1996, стр. 11–22.
5. Дејановић, Јелена (2018): „’Фочанци‘ из Војке – традиционална музика као симбол културног идентитета“, семинарски рад, ФМУ, Београд.
6. Думнић, Марија (2017): *Носњалија у инњерњрењацији њамдурашких оркесњара у Темишвару 2016. њодине: Сњароњрадска музика и њамдурашњиво*, Музиколошки институт САНУ, Београд, стр. 119–127.
7. Думнић-Вилотијевић, Марија: *Звуци носњалије: исњорија сњароњрдске музике у Срдији*, Чигоја, Музиколошки институт САНУ, Београд.
8. Zakić, Mirjana; Rakočević, Selena (2012): „Performing traditional music and dance in Serbia between nostalgia, utopia, and realities. The case study of the singing group ‘Moba’ and KUD ‘Stanko Paunović’“, *Between nostalgia, utopia, and realities*, у: Musicological studies: Collections of papers No. 4, Department of Musicology, Faculty of music, Belgrade, стр. 313–324.
9. Milošević, Vlado (1956): *Bosanske narodne pjesme II*, Narodni muzej – Banja Luka, Odjeljenje za muzički folklor, Banja Luka.
10. Радиновић, Сања (2017): *Морфолоњија срњских народних њесама 1*, ФМУ, Београд, стр. 33–82.
11. Ранковић, Сања (2013): „Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини“, докторска дисертација, ФМУ, Београд, стр. 123–155.

12. Rice, Timothy (2013): „Time, place and metaphor in Musical Experience and Ethnography“, in: *Ethnomusicology*, Vol. 47, no. 2, стр. 151–167.
13. Rihtman, Cvjetko (1953): „Narodna muzika jajačkog sreza“, u: *Bilten IZPF*, sv. 2, Sarajevo, стр. 5–102.
14. Чабрило, Александра (2007): „Вокална традиција Невесиња и његове околине“, дипломски рад, ФМУ, Београд.

TRACING THE ETHNOSOUND

*Tanja Vučković****MUSIC AS A SIGN THAT EVOKES MEMORY****– A CASE OF THE FEMALE GROUP MILENKO ĐUKIĆ ČUKO**

UDK: 784.4(497.6)"2019"
784:061(497.6)"2008/..."

Biblid: 0354-9313, 26(2020) pp. 32–50

Submitted: 7th April 2020

Accepted for publication: 10th May 2020

Original scientific paper

Summary: The subject of the research is the study of traditional singing by members of the female singing group KUD Milenko Đukić Čiko, who moved from Sarajevo Field to Bijeljina, a small town in the area of Semberija in Republika Srpska, due to war events in BiH in the 1990s. The aim of the research is aimed at considering the meaning of their singing performance in the home space, as well as in the contemporary social context. The perception of such a conceived task was achieved by using the theoretical model of Timothy Rice based on a three-dimensional framework when they consist of: time, place and metaphor. Observation of the set coordinates shows how they were shaped by the members of KUD Milenko Đukić Čiko and articulated in the form of verbal statements.

Keywords: nostalgia, Bijeljina, Sarajevo field, time, place, metaphor

*Tanja Vučković was born on May 30 in 1995, in Pozarevac. She started her music education in 2009 at the school *Kosta Manojlović* in Smederevo, where she graduated in 2015 in the class of professor Jelena Simić. After high school, she enrolled in ethnomusicology studies at the Faculty of Music in Belgrade. During her studies she performed at numerous events and competitions. She perfected traditional singing in direct cooperation with Dr Sanja Ranković. Under her mentorship, she participated in the prestigious competition *Serbian traditional song* in Mladenovac, where she won the laureate. In addition to singing, during her studies she was also engaged in scientific research, and she paid special attention to the traditional singing of the Sarajevo field. She gained her first work experience as a teacher of Serbian traditional singing during a one-year work (in 2019) at the elementary music school *Nevena Popović* in Grocka.

*tanjavuckovic@gmail.com, Faculty of Music, Belgrade

The image shows a page of a musical score, page XXVI. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single system with two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Cyrillic: "сла-ва солунском породу сла- ва Ѓи-ри-лу" and "Ме-го-ду, сла-ва солунском породу, слава,". The piano accompaniment consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system includes a trill (tr) and a triplet (3). The second system includes a triplet (3). The third system includes two triplets (3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Листова композиција У славу св. ајосћола Ѓирила и Мејода
(стр. XXVI) из панчевачког издања (1879/1881)
Књижаре Браће Јовановића

Ксенија Стевановић*

КЊИГА КОЈУ СМО ДУГО ЧЕКАЛИ

НОВИ ПОГЛЕДИ

52

УДК: 78.071.2-055.2(497.11)
305-055.2:781.7(497.11)
Bibliid: 0354-9313, 26(2020) pp. 52-56
Примљено: 26. јула 2020.
Одобрено за штампу: 28. јула 2020.
Научна критика

Сажетак: У популарној свести наше земље, фигура гуслара је недвосмислено мушка, епска и јуначка, а фигура фрулаша мушка, пасторална и домаћинска. Рашчинити ове тропове није лако, иако постоји пуно разлога да се то учини, између осталог како би се приказала улога женских народних стваралаца у прошлости, а посебно у садашњој, живој традицији нашег поднебља. Књига *Гусларке и свирачице на традиционалним инструменстима у Србији* етномузиколошкиње, теоретичарке и професорке на Факултету музичке уметности Иве Ненић је управо та недостајућа студија која баца светлост на феномен женског свирачког и гусларског стваралаштва. Објављена је 2019. године у издању Клија, у оквиру серије *Ars musica*, а уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Ова важна студија изведена је из докторске дисертације коју је Ива Ненић одбранила на Факултету музичке уметности, али је прерађена у самосталну и самостојећу студију удаљену од академских захтева научног доктората и самим тим отворену за шири читалачки круг.

Кључне речи: гусларке, свирачице, женско извођаштво, родна идентификација, ривајл, етницитет

*Ксенија Стевановић (1976) завршила је студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, радом посвећеним биополитичком питању проблема опере. Ради као музички уредник на Трећем програму Радио Београда од 2004. године, где је започела да пише критичке осврте на другој години студија. Тренутно се налази на месту помоћника главног уредника Трећег програма. Од 2012. године, део је уредничко-ауторског тима емисије *Синудио 6*. Посебно интересовање јој је електронска музика, а после ревитализације уређаја EMS Synthi100 ради на пројектима *Synthi on the Web*, као и на пројекту *Unreathing Music* посвећеном експерименталним праксама у музици бивше Југославије, који је подржао програм Креативна Европа. Сарађивала је са специјализованим музичким часописима и порталима у Србији и иностранству за које је писала студије и критичке осврте. Похађала је докторске студије на Univerzitetu Paris Ouest Nanterre – La Defense, сарађујући и с групом *Psychomuse*.
*k.stevanovic@gmail.com

На самом почетку овог осврта треба рећи да књига *Гусларке и свирачице* Иве Ненић функционише на више нивоа. Између осталог, она се може читати:

1. као истраживачка студија високе оригиналности,
2. као теоријско-етномузиколошка надоградња и тумачење прикупљених података,
3. као текст који функционише као део феминистичког дискурса и студије рода,
4. као студија музичког извођаштва и
5. као етнографска студија културе и њених образаца.

У том погледу ова књига је важна за овдашњу културу, музичку науку и теорију, јер на наведени, вишеслојни начин, открива више од саме теме, указујући нам на неке од карактеристика наше културе као такве.

Али кренимо редом. Књига *Гусларке и свирачице* поседује пет поглавља, преглед литературе и извора, као и два вредна прилога: транскрипције музичких примера и фотографије и илустрације. Такође, од велике помоћи је и индекс имена, као и индекс употребљених појмова. Сам текст студије, на својих 200 страна, чита се без већег напора, иако у сваком тренутку Ива Ненић задржава високо постављене критеријуме писане речи, како у погледу теоријског дискурса тако и у погледу беспрекорне употребе српског језика са свим осетљивостима које носи родно освешћено мишљење. Велику вредност доноси и бројни транскрипти интервјуа са извођачицама, које књизи дају свежину и документарну аутентичност.

На самом почетку, у оквиру уводног поглавља „Статус женског извођаштва у дискурсима културе и науке“, Ива Ненић нам открива феномен *немој њприсусиња свирачица*. Она каже: *Чак и када се фигура свирачице њојави, она искрсава њојуи уиварној њприсусиња на рубовима рејрезентијацијских дискурса и њројлашава се за експес, изузејак који њојврђује универзално њравило да је свирач њо њприроди и снази свој њола – мушарац* (стр. 9). У тим почетним реченицама ауторка храбро изводи критику сопствене етномузиколошке дисциплине у којој преовлађују *канонизовани и њерфлексивни модели рејрезентијације* која остаје слепа за активности женског инструменталног извођаштва, везујући улогу жене у традицијској култури ексклузивно за простор гласа и вокалне музике, о чему ће такође бити речи у овој књизи. Ауторка каже: *Полазишиње за њријовеси о женском свирању њружиле су конкретне индивидуе, њихова разнолика музичка активност и њриче у вези с њом, уз њраићећу анализу инсијитијација и њракси њуишем којих се рејродукују друишвени*

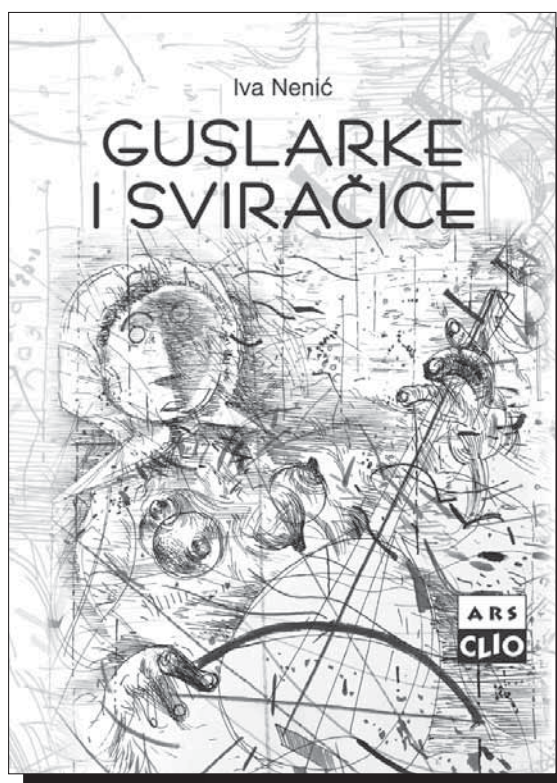
идеолошки обрасци традиције, нације и других идентитетских одређења, али и антиаонизма формираних у судару званичних нарација и микроконтекста заједница и појединаца/појединки који/е музицирају „мимо правила“ (Исто). Наиме, Ива Ненић у свом поступку користи тековине феминистичке методологије у друштвеним наукама, базиране на посезању за сведочанствима, давању гласа женама које до сада нису имале место одакле да говоре, које обogaћује самосвојним и оригиналним аналитичким слојем, који у тексту функционише као нежни и неинтрузивни оргтач аутентичним искуствима извођачица и њиховим животним путањама. У том погледу, ауторка је савезница жена чије гласове чујемо у књизи, али је такође њен ауторски допринос сагледавању комплексности судбина и прича њених свирачица од великог значаја за разумевање овог феномена у нашој култури. У том смислу из ове књиге не разумевамо само шта се дешава и шта се дешавало с гусларкама и свирачицама на нашем поднебљу већ, што је још важније, сазнајемо које су могућности, промене и новине које доносе најмлађе генерације, у неку руку већ припремљене да изађу изван граница задатог канона. Занимљиво је сагледати ову књигу у контексту садашњег тренутка када се глобално гледано дешава једна врста преврата у мејнстрим култури у корист женских ауторских гласова и стваралаштва. Опрезна, да не подведе све што је у овој књизи сакупила као врсту ослобађајуће и херојске приче, Ива Ненић нам у ствари указује колико је тешко успоставити валидан дискурс о женском стваралаштву. У том погледу и на данашњи тренутак било би благодарно применити сличан опрез, јер треба да тежимо коренитој промени репрезентацијске машине, а не само козметичком захвату оличеном у „женском присуству“ узнемиравања перцепцијских и вредносних оквира.

У даљем току књиге *Гусларке и свирачице* Ива Ненић нас упознаје са извођењем рода у чину музицирања у поглављу „Идентификација и музичке праксе“.

Она овако сагледава питање идентификације / интерпелације: ... *иошредно је наласити да су њихове идентификације увек интeрсекционалне, чак и када се једна димензија* (нпр. наглашени женски родни идентитет, усмереност ка очувању националне културе, припадност вршњачкој групи) *уствлава као наддeтерминантa: свирачица није* (увек и само, *ирим К. С.*) *жена, некада је прeдставница своје заједнице, у дружим ириликама у иошуности уклоиљена у професионални идентитет музичара-извођача без родних назнака*“ (стр. 207).

Ово није случај само с музичаркама које се баве извођаштвом у оквиру традиционалне културе, већ и с бројним ауторкама популарне музике, као и савременим композиторкама. У том смислу, иако је овде фокус на данашње *гусларке и свирачице*, закључци и уводи које доноси Ива Ненић у својој студији се могу применити и на друге жанрове и музичке облике. Размислимо колико постоји отпора да се употребе женски облици – гусларка и свирачица – чак и код извођачица самих, толико постоји амбиваленције и код примене речи композиторка. Наиме, многе од наших савремених ауторки се питају зашто је потребно да се родно дефинишу у својој дисциплини, када су својим талентом и знањем апсолутно освојиле простор композиторске праксе – тај дуго година мушки забран у западној култури – и када могу својим деловањем да „редефинишу“ појам композитора изнутра. С друге стране, за многе од њих се питање родне дефиниције овог појма уопште не доводи у питање. Тек, за неке од наших композиторки „женски угао“ уопште не постоји као концепцијски оквир, али с друге стране, оне својим темама, избором инструментаријума и поетичког тона, лако се уписују у оно што култура перципира као „женско писмо“. Сличне дилеме проналазимо и код свирачица и гусларки с којима је Ива Ненић водила своје дубинске интервјуе и због тога се ова књига може читати много шире од задате теме, као прича о женском извођаштву и ауторству у музици уопште.

У трећем поглављу књиге проналазимо „Генеалогiju женског инструменталног извођаштва“, где нас ауторка упознаје са етнографским и документарним записима о гусларкама и свирачицама од 19. века до



Слика бр. 1 – Насловна страна

данас, указујућу, на ретке историографске белешке које *недвосмислено упућују на чињеницу женској свирања*. Овај податак је конзистентан са остатком средњовековне Европе, где су у само малом броју случајева преостали записи о женама свирачицама и то најчешће на иконографским представама, као што је то случај и на фрескама из појединих манастира попут оних из Богородице Љевишке. У каснијем, отоманском периоду, појављују се документарни описи музицирања ромских музичарки, у такозваним женским *чалијама*, али Ива Ненић објашњава читаоцима зашто у овој књизи није обрадила фасцинантни феномен женског ромског музичког ствараштва на нашим просторима, с којим је иначе упозната. Ауторка сматра да није имала довољно времена да задовољи етички императив *да се говори језиком заједнице или друшћивене групе с којом се обавља сарадања*, као и да успостави процес успостављања *узајамности и поверења* како би се пробила *баријера невидљивости у случају свирачица* (стр. 61).

Читалац тако може да се упозна с ригорозношћу методолошког поступка Иве Ненић утканим у ову студију, али и више од тога с пажљивошћу којом је приступила субјектима свог истраживања уз поштовање њихових живота и саморазумевања. Такође, можемо се надати да ће у будућности осванути и студија која ће се управо обратити питању женског ромског музичког ствараштва на овим просторима.

У оквиру овог поглаваља можемо се упознати и с фасцинантном историјском праксом путујућих епских песникања. Из путописа, затим бележака Вука Стефановића Караџића, сазнајемо да слепа или слепица су биле ознаке цефа, односно професионалног одређења. Ове гусларке су деловале пре свега на простору Војводине, познате су Вукове слепице – Слепа Живана, Јеца слепица, слепа Степанија и слепа из Гргуеваца. Већ у том периоду, што ће постати један од стандарда женског гуслања, појављује се извођење песме *Смрти мајке Јујовића*, чиме се такође родно одређује женски извођачки идентитет. Овоме треба додати да је од тих почетака записивања репертоара женских гусларки јасно да оне подједнако владају и лирским и епским песмама и да често преферирају епске, јуначке песме као свој домен израза. С тим у вези, у потпоглављу „Добре“ и „лоше“ свирачице: *деветнаести век и седиментација норме*“ Ива Ненић указује на важну улогу ставова *о женској пушћености и трешћности, чији се варијететни моћу следи од средњега века до данас, а у којима родном идентитету жене, женској сексуалности, најослепљу, женском учесћивовању у јавним делатностима, суцесивне друшћивене, ђолићичке и културалне формације задају различити ђрошћивни бод и ђосћивљају историјски ђроменљиве транице дозвољеној и срамној*. Другим речима, ако је 19. век покушао да „зацементира“ родне разлике и да жену која иступа у јавном простору повеже са етички неприхватљивим понашањем, 20. век, а посебно његова друга половина, на простору Србије и Југославије донела је нека друга стремљења и покушај изласка из задатог модела. Ипак, не треба сметнути с ума – и то ће бити предмет дубоке анализе коју Ива Ненић спроводи у својој књизи – да су гусле пре свега током формирања нове националне идеологије уздигнуте у *узор ванвремене, канонизоване, националне ђтрадиције*. Иако је клавир крајем 19. века победио гусле, у доба убрзане модернизације Србије и освајања тековина грађанске културе и њој припадајућих начина музицирања, то није значило



Слика бр. 2 – Фрулашица Милица Стошић на јавном наступу. Приватна архива М. Стошић

да је етноцентрични топос напуштен. Напротив, свирачице, женски ансамбли и тамбурашки оркестри, сагледавају се као део женског ослобођења али науштрб идеала моралне девојке и светлог националног примера.

Централни, најопсежнији део књиге *Гусларке и свирачице* базиран је на оригиналном истраживању Иве Ненић. То четврто поглавље – „Савремене музичке праксе свирачица“ – суочава нас с нашим савременицама које данас мењају праксу свирања и гуслања, у оквирима традиционалних норми, али и изван њих у потрази за самосвојним изразом у оквирима неотрадиционалне народне музике и world music сцене. Ово поглавље поседује шест целина: 4.1 „Дугим трагом идентификације: ‘лично и друштвено’ у пракси и чину свирања“, 4.2. „Ривајвл, етницитет и амбивалентни статус женскости“, 4.3 „Постајати/бити свирачица: интерпелација музиком у чину и пракси музицирања“, 4.4. „Музика као знаковно материјални перформатив идентитета“, 4.5 „Свирачице на неотрадиционалној, етно и world music сцени“ и 4.6 „Материјалност идентификација у пракси гуслања“.

Од свих бисера који се налазе у овом делу књиге, укључујући и цитате самих извођачица из екстензивних интервјуа обављених са ауторком, истакнимо делове који се односе на нове извођачке праксе јер у њима ауторкино дугогодишње бављење феноменима неотрадиционалних музичких пракси, world music-ом, како теоријски тако и практично кроз емисије које је уређивала на Трећем програму Радио Београда, али и кроз бројне текстове које је писала о феномену турбо-фолка, посебно долазе до изражаја. У том контексту, она посебно истиче фрулашице Милицу Стошић и младу Кристину Цвејић, као и изузетно талентовану младу гусларку Бојану Пековић, која у правом смислу те речи мења обресе традиције и њених чинило се „непомичних“ узуса. Важно је напоменути да Ива Ненић има истанчани слух за оно у музици што припада домену афекта, психолошке спреге, односно спрам синестезичког споја с визуелним и физичким опажајем. Управо у том предавању музици као „сонорности“ многе од информанткиња доживљавају ослобођење, излажање из задате родне улоге и улажење у домен другачије, музичке субјективности која се налази на маргини идеологије и у близини физичког уживања у звуку. Разни су индивидуални разлози, односно разнолике су идентификације и мотивације које ауторка износи: од уживљавања у ликове песме, односно самосвојне наративне „joyissance“ епске песме као такве, све до потпуно перформерског предавања уживању због јавног наступа и додира с публиком. Из ових примера учимо да је стварање тренутка, догађаја, оног искуственог што настаје у саодношењу извођача и његове темпоралне заједнице од пресудног значаја за саморазумевање њихове извођачке праксе. Ово је изузетно важно за сагледавање женског искуства свирања и гуслања, осећање припадности и препуштања јер су управо ови афективни агенси остајали неидентификовани у званичном научном дискурсу до сада. Ива Ненић нам открива богатство тих различитих женских идентификација и израза, дајући драгоцене транскрипције њиховог умећа, као материјалног трага њихове нестабилне трансгресије која је увек негде између етницитета и покушаја да се он превазиђе. Управо у паметном, критички осетљивом начину на који ауторка тумачи њихову припадност нацији и њихово одступање од исте, један је од највреднијих путоказа ове књиге. Она указује на амбивалентност музичке праксе и њеног политичког супстрата, који постоји једино као идеолошка (контекстуална) надоградња, а не као материјални траг самих тонских висина и њихових трајања. У тој дубокој амбивалентности, за многе свирачице, како то наводи Ива Ненић, чин музицирања може да *коноџира, евоцира и материјализује различите ситуације, у којима су се обреле као субјекти* (стр. 163), било да је у питању утицај носталгије, припадности, отпора или покушаја да се превазиђе уски оквир и отисне у глобални простор истомишљеника. У том процесу неке од посматраних извођачица бирају да остану блиске свом родном идентитету, неке



Слика бр. 3 – Гусларка Бојана Пековић.
Фотографија преузета с Фејсбук профила

се опредељују за родну неутралност и приближавање „мушком“ изразу, а неке себе сагледавају „ишчашено“ попут монахиња из манастира Св. Пантелејмона које у „Зидању Љубостиње“ гусле користе као бордунски инструмент уз позмајмицу мелодије изван епског израза. Њихов идентитет монахиње који је „дисинвестиран“ од родности, али, је снажно поистовећен с верском сфером, рађа амалгам новодуховности која, парадоксално, успоставља етнички недвосмислен и ревизионистички супстрат гусала, поред или управо због нетрадиционалне употребе инструмента.

И на самом крају овог осврта, књига *Гусларке и свирачице* Иве Ненић у неку руку „лечи“ и саму науку од есенцијалистичког схватања рода у музици, откривајући нестабилну и трансформативну игру идентификација које се дешавају у самој пракси свирања и гуслања. На тај начин, ауторка нас позива да учествујемо својим разумевањем рода у музици у стварању нове заједнице која ће помоћи маргинализованим ауторкама да дођу до јавности, веће од њихових непосредних средина, остајући притом свесна свих мука и могућих застрањивања према ревизионистичким обрасцима који процес успостављања нових стратегија заступања и представљања носи са собом.

NEW VIEW

*Ksenija Stevanović**

THE BOOK WE HAVE BEEN WAITING FOR A LONG TIME

UDK: 78.071.2-055.2(497.11)

305-055.2:781.7(497.11)

Biblid: 0354-9313, 26(2020) pp. 52–56

Submitted: 26th July 2020

Accepted for publication: 28th July 2020

Scientific polemic

Summary: In the popular consciousness of our country, the figure of the guslar is unequivocally masculine, epic and heroic, and the figure of the flute is masculine, pastoral and domestic. Unraveling these tropes is not easy, although there are many reasons to do so, among other things to show the role of female folk creators in the past, and especially in the present, living tradition of our climate. The book *Female guslars and players on traditional instruments in Serbia* by ethnomusicologist, theoretician and professor at the Faculty of Music in Belgrade is that missing study that sheds light on the phenomenon of women's playing and guslar creation. It was published in 2019 in the edition of *Clio*, within the series *Ars musica*, and with the support of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. This important study was derived from a doctoral dissertation defended by Iva Nenić at the Faculty of Music, but it was transformed into an independent and stand-alone study away from the academic requirements of a doctorate and thus open to a wider readership.

Keywords: guslars, musicians, female performance, gender identification, revival, ethnicity

* Ksenija Stevanović (1976) graduated in musicology at the Faculty of Music in Belgrade, with a paper dedicated to the biopolitical issue of opera. She has been working as a music editor on the Third Program of Radio Belgrade since 2004, where she began writing critical reviews in her second year of study. She is currently the Assistant Editor-in-Chief of the Third Program. Since 2012, she has been part of the editorial team of *Studio 6*. She is particularly interested in electronic music, and after the revitalization of the EMS Synthi100 device, she is working on the *Synthi on the Web* projects, as well as on the *Unreathing Music* project dedicated to experimental practices in music of the former Yugoslavia, supported by the Creative Europe program. She has collaborated with specialized music magazines and portals in Serbia and abroad for which she has written studies and critical reviews. She attended her doctoral studies at the University of Paris Ouest Nanterre - La Defense and collaborated with the group *Psychomuse*. The fruit of this collaboration is also the co-authorship of the chapter (along with Maya Gratier and Rebecca Evans) in the book *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* published in 2017 by Oxford University Press. For many years, since attending the Women's Studies in Belgrade, she has been trying to support women's creativity in the field of experimental music and has been thinking about music practice in a feminist way.

* k.stevanovic@gmail.com, Third Program of Radio Belgrade

The image shows a page of a musical score, page XXVII. It features two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics 'сла-ва Ђи-ри-лу, сла-ва Ме-то-ду' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics 'Сла-ва Ђи-ри-лу, Ме-то-ду, Сла-ва' and a piano accompaniment. The piano part consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system of music is followed by a system of piano accompaniment. The second system of music is followed by a system of piano accompaniment.

Листова композиција У славу св. ајосџола Ђирила и Мејода
(стр. XXVII) из панчевачког издања (1879/1881)
Књижаре Браће Јовановића

ИНДЕКС ИМЕНА

INDEX OF NAMES

A

Алигиери, Данте (Alighieri, Dante), 17, 18
 Анђелић, Герман, патријарх, 28
 Арежина, Мирјана, 16, 17, 29
 Арсић, Ирена, 29
 Ацковић, Александар, 2, 3, 11, 12

B

Бабић, Габро, 21
 Бан, Матија, 19
 Барток, Бела (Bartok, Bela), 39, 49
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 16
 Бејлс, Питер (Beyls, Peter), 4
 Берса, Благоје, 18
 Берса, Јосип, 18
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 16
 Богишић, Валтазар, 19, 21
 Богојевић, Наташа, 6, 8
 Бојм, Светлана (Boym, Svetlana), 35, 49
 Браун, Ерл (Brown, Earl), 5
 Брлић, Игназ, 21
 Бузони, Ферућо (Busoni, Ferruccio), 3
 Бурбонски, Карл Лудвиг, (Burbonski, Karl Ludwig), 16

B

Вадковић, Скендер, 21
 Вајланд, Фриц (Weiland, Frits), 4, 11
 Веберн, Антон (Webern, Anton), 5, 8
 Велс, Томас (Wells, Thomas), 4, 5, 11
 Волф, Кристијан (Wolff, Christian), 5
 Вукмировић, Владимир М., 19, 24, 29
 Вуковић, Зора, 33, 36, 38, 39, 41, 43–49
 Вуковић Тања, 32–50

G

Гајић, Мирна, 46, 49
 Галета, Иван Ладислав, 8
 Големовић, Димитрије, 46, 49

D

Даћевац, Емилија, 32
 Дал' Онгарио Ф. (Dal' Ongario F.), 17
 Девчић, Натко, 4
 Де Диос Флорес, Ноел (De Dios Flores, Noel), 32
 Дејановић, Јелена, 49
 Дероко, Иван, 21
 Добровољски, Анджеј (Dobrowolski, Andrzej), 4, 11
 Думнић-Вилотијевић, Марија, 35, 49
 Дурковић-Јакшић, Љубомир, 29

Ђ

Ђорђевић, Владимир, 27, 29
 Ђорђић, Петар, 14, 29
 Ђурић, Клајн, Стана, 19, 29
 Ђукић, Миленко Чико, 32, 33

Ж

Живковић, Миленко, 2, 12
 Жупановић, Ловро, 18, 29

З

Закић, Мирјана, 35, 49
 Зиновјев Питер (Zinovieff, Peter)
 Зомер, Лав (Sommer, Lav), 19, 20, 21

Ј

Јагодић, Мартин Даворин, 9
 Јенко, Даворин, 28
 Јерковић, Зоран, 11

Јовановић, Владимир, 11
 Јовановић, браћа, 14, 17, 24, 30, 31
 Јововић, Душанка, 33, 36, 38–41, 43–49

К

Казало, Антун, 19, 21
 Калчић, Јосип, 9
 Кацер, Георг (Katzner, Georg), 4
 Кејц, Џон (Cage, John), 5
 Колар, Јан, 16
 Комадина, Војин, 4, 11
 Кораћ, Станко, 17, 29
 Костренчић, Иван, 21
 Крамер, Џонатан (Kramer, Jonathan), 11, 12
 Крсмановић, Душанка, 33, 36, 38, 39, 41, 43–46, 48, 49
 Кујунџић, Милан, Абдердар, 19
 Ксенакис, Јанис (Xenakis, Iannis), 5

Л

Лаиноввић, Василија, 13, 14, 28, 30
 Лазаров Пасху, Миодраг, 8
 Лашартр, Никол (Lachartre, Nicole), 4, 11
 Лебић, Лојзе, 4
 Леон Тринаести, папа, 29
 Липард, Луси (Lippard, Lysi), 6, 12
 Лист, Франц (Liszt, Franz), 14–16, 19–28
 Лопашевић, Душан, 28, 29

М

Магдић, Јосип, 4
 Мажуранић, Иван, 21
 Малавразић, Ђорђе, 11
 Мандић, Зоран, 33
 Манчун, Петар, 19, 20, 21
 Маријановић, Марко, 33, 45, 46, 48
 Марјановић, Наташа, 28
 Матић, Димитрије, 15, 29
 Матичић, Јанез, 11
 Медокс Артур (Madox, Arthur), 2

Менделсон, Феликс (Mendelsohn, Felix), 16

Миклошић, Франо, 21

Миладинова, Милка, 18, 29

Милошевић, Владо, 46, 49

Миљковић, Бранислав, 15, 29

Михаило III, византијски цар, 14

Михалчић, Франо, 21

Михаљчић, Раде, 18

Мишков, Милован, 29

Н

Ненић, Ива, 52–56

Никитовић, Драгослав, 11

О

Обрадовић, Александар, 2

Обреновић, Милан, 16

Округић, Илија Сремац, 19

П

Павловић, Мирка, 28, 29

Палестрина, Луиђи да (Palestrina, Luigi da), 16

Пагачић, Иван, 11

Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof), 2

Пековић, Бојана, 55

Петровић, Карађорђе, 16, 17

Петровић, Петар II Његош, 18

Петровић Тутуров, Милан, 28

Петровић, Милош, 8

Пио Девети, папа, 14, 15, 25

Пињон, Пол (Pignon, Paul), 3, 5, 8, 9

Поповић, Стеван В., 25, 29

Прерадовић, Петар, 21

Прегнер, Драгутин, 13, 14, 28, 30

Пуцић Медо, 13, 14, 16–21, 24–26, 28–30

Р

Радак, Јован, 28, 29

Радић, Душан, 4, 8, 11

Радиновић, Сања, 49

Радичевић, Бранко, 18

Радовановић, Владан, 2–12

Рајс, Тимоти (Rice, Timothy), 32, 34, 35, 47–50

Ракитић, Слободан, 18, 29

Ракочевић, Селена, 35

Ранковић, Сања, 32, 46, 47, 49

Растислав, моравски кнез, 14

Рихтман, Цветко, 46, 49

С

Сакач, Бранимир, 4, 11

Свети Методије, 14, 15, 18, 21, 24, 26–28, 30

Свети Ђирило, 14, 15, 18, 21, 24, 26–29, 30

Скарлати, Доменико (Scarlati, Domenico), 11

Скерлић, Јован, 17, 18, 29

Скопљак, Сретанка, 33, 36, 38, 39, 41, 43–46

Стаменковић, Предраг, 11

Станковић, Корнелије, 28

Стевановић, Ксенија, 52–56

Стефановић Караџић, Вук, 55

Стипчевић, Никша, 18, 25, 30

Стојишић, Коста, 21

Стојановић, Мијат, 21

Стошић, Мирјана, 54, 55

Т

Толинггер, Роберт, 28

Томандл, Миховил, 19, 30

Торк, Андро, 21

Тривунић, Милосава, 33, 34, 36–41, 43–46

Ф

Фрајт, Лудмила, 4, 5, 9, 11

Х

Хајдн, Михаел (Haydn, Michael), 11, 16, 18

Хендл, Георг Фридрих (Handel, Georg Friedrich), 11

Хлавач, Војтех, 19

Хладачек, Хинко, 25

Хофман, Срђан, 4, 10, 11

Храшовец-Царић, Зорана, 3

Ц

Цвејић, Кристина, 55

Црљић, Вера, 14–30

Ч

Чабрило, Александра, 45, 49

Чажковски, Петар Иљић (Чайковский, Пётр Ильич), 18

Ш

Шефер, Богуслав (Schaeffer, Boguslav), 4,

Шијанец, Маријан, 4

Штросмајер, Јосип Јурај, 25

Рецензенти у овом броју
Reviewers in this issue

Др Мирјана Закић
ванредни професор Факултета музичке уметности у Београду

Др Јелена Јовановић
виши научни саветник Музиколошког института САНУ

Др Милан Милојковић
доцент Академије уметности у Новом Саду

Др Ивана Медић
научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Борјанка Трајковић
редовни професор Педагошког факултета Сомбор, Универзитета у Новом Саду

Др Биљана Милановић
научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Злата Бојовић
редовни члан САНУ

XXVIII

Музичка нотна слика са три системима. Први систем садржи две гитарске партитуре (српски и српски) и две пијанистичке партитуре (српски и српски). Други систем такође садржи две гитарске партитуре и две пијанистичке партитуре. Текст песме је исписан испод гитарских партитура. Напомена 'rit.' је присутна на крају другог система.

сла-ва Ђи-ри-лу, сла-ва Ме-то-ду,

Сла-ва Ђи-ри-лу, Ме-то-ду. *rit.*

Листова композиција У славу св. ајосџола Ђирила и Мешода
(стр. XXVIII) из панчевачког издања (1879/1881)
Књижаре Браће Јовановића

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1- . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994- (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143

Списак песама

1. „Нема љепши, у години дана“, божићна песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:36)
2. „Славо моја, славо оца мога“, славска песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:41)
3. „Редом реди редица“, славска песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:29)
4. „Змај прелеће с' мора на Дунаве“, песма „на глас“ („двојац“), води: Милосава Тривунић, прати: Зора Вуковић (00:51)
5. „Скидај мајко са прозора цвеће“, свадбена песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:52)
6. „Два живота и то ми је мало“, песма „на глас“ („двојац“), води: Милосава Тривунић, прати: Зора Вуковић (01:01)
7. „Са Косова зора свиће“, песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:39)
8. „Запјевајмо колегице моје“, песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:39)
9. „Ој моја ружо румена“, љубавна песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (01:45)
10. „Ој моја ружо румена“, песма уз пратњу гуслала. Песму води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак, гуслар: Милош Маријановић (01:35)



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs

Списак песама

1. „Нема љепши, у години дана“, божићна песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:36)
2. „Славо моја, славо оца мога“, славска песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:41)
3. „Редом реди редица“, славска песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:29)
4. „Змај прелеће с' мора на Дунаве“, песма „на глас“ („двојац“), води: Милосава Тривунић, прати: Зора Вуковић (00:51)
5. „Скидај мајко са прозора цвеће“, свадбена песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:52)
6. „Два живота и то ми је мало“, песма „на глас“ („двојац“), води: Милосава Тривунић, прати: Зора Вуковић (01:01)
7. „Са Косова зора свиће“, песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:39)
8. „Запјевајмо колегице моје“, песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (00:39)
9. „Ој моја ружо румена“, љубавна песма „на глас“, води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак (01:45)
10. „Ој моја ружо румена“, песма уз пратњу гуслала. Песму води: Зора Вуковић, прате: Милосава Тривунић, Душанка Јововић, Душанка Крсмановић, Сретанка Скопљак, гуслар: Милош Маријановић (01:35)



Andante sostenuto

Tenore I & II
Basso I & II
Organo
Pedale

Sla, vi mo, slavno Sla, va mi! U su, sa, ruč nu fo di nu, Ol, ka, da, na, rod
Sla, va solun, skani po ro du Sla, va Sla, va
pro si su pod slavnim Kr su slamo... ri Sla, va so luv skani po ro du Sla, va So

Alligro sostenuto

Ten skamo, ro du Sla, va Ci ri lu Me to du Sla, va so luv skani

Alligro sostenuto

ju ro du Sla va Ci ri lu Me to du, Sla va so luv skani po ro du Sla
Sla va Ci ri lu, Sla va Me to du, Sla va Ci ri lu Me to du Sla va
Sla va Ci ri lu, Sla va Me to du, Sla va Ci ri lu Me to du!

Uzornost i rukopis u Biblioteci narodne Učiteljske (B.P. Petar) u Dubrovniku

Genine (1) na kratko odjevanju

Prijatelju
PETRU MANCUNU
dubrovačkoga u kamo umjetnika
koji pisca obdari
bakrenom slikom
S^{osa} Cirila i Metoda,
voj slavospje
za čast narodnijeh apostola
povecuje
haran Medo.

Slavospjev.

Slavimo slavno Slaveni
Tisućoročnu godinu
Od kada narod prosinu
Pod slavnim krsta ilamen!
Slava solunskom porodu
Slava Cirilu Metodu — Slava!

Mudrinom ljuekom bogata
Desnicom visnjom izbrana
Plemena medju pogana
Planuše sveta dva brata.
Slava solunskom porodu
Slava Cirilu Metodu — Slava!

Iz Carigrada krenuše,
Bugare, Sebe, Morave
Kestovom stadu pribave
Pod umni jaram stegnuse
Slava solunskom porodu
Slava Cirilu Metodu — Slava!

