

TRETMAN TEKSTA U VOKALNIM DJELIMA BOSANSKOHERCEGOVAČKIH KOMPOZITORA

Amra Bosnić

Abstrakt: Rad razmatra pola stoljeća kompozitorstva u Bosni i Hercegovini kroz prizmu fenomena ozvučavanja tekstovnog predloška u vokalnim formama. U fokusu su solo pjesme Azemina Milana Prebande, *Otvori u noć vrata* Vlade Miloševića, ciklus solo pjesama Sappho Nade Ludvig Pečar, te kamerno vokalno-instrumentalno djelo *The impact of the analog synthesizer* savremenog kompozitora Dine Rešidbegovića. Analiza odnosa teksta i muzike u navedenim djelima ukazuje na kompoziciono-tehničke manire kojima se navedeni kompozitorski prosedei i generalno mogu označiti: Milošević dosljedno prati kvantitativno-kvalitativne slojeve riječi, Prebanda povrhu svega cijeni melodioznost muzičkog sloja kao neprikosnovenu izražajnu karakteristiku, Ludvig-Pečar formu bazira na neoklasicistički ustrojenim obrascima, a Rešidbegović ingerencije raspolaganja izražajnošću vokalnog sloja prepušta izvođaču.

Ključne riječi: ozvučavanje tekstovnog predloška; bosanskohercegovački kompozitori; kompoziciona tehnika.

Uvod

Naredni tekst nastao je na razmišljanjima o recentno oživljenom sistematsko-muzikološkom istraživanju fenomena kompozitorstva u Bosni i Hercegovini (Bosnić, 2016). Iako se kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini označava i elementima diskontinuiteta, između ostalih i nemogućnošću stvaranja neophodnih uslova za normalan (kontinuiran) razvoj (Čavlović, 1998, 57), jedan od zaključaka navedenog, ali i drugih istraživanja poduzetih u okviru iste tematike, bio je kontinuitet uspostavljen u kompoziciono-stilsko-žanrovskoj poveznici među pojedinim poetikama različitih generacija kompozitora, pa tako u bh. kompozitorstvu egzistiraju fenomeni poput, recimo, simfonizma u opusima Miroslava Špilera (1906–1982), Vlade Miloševića (1901–1990), Avde Smailovića (1917–1984), Vojina Komadine (1933–1997), Josipa Magdića (1937), Anđelke Bego Šimunić (1941) (Bosnić, 2010); folklorom obilježenih opusa u svim fazama kompozitorstva, od harmonizacija i obrada do stvaranja u duhu folkloru i njegove polistilističke iskoristivosti, ili posebno snažno izraženog neoklasicističkog stilskog izražaja prisutnog sve do danas (Čavlović, 2011, 44; Hukić, 2012). Ovaj rad pak u fokus dovodi jedan od fenomena koji ukazuju na razvojne tendencije u kompoziciono-tehničkom kontinuitetu u stvaralaštvu u

BiH – vokalno-instrumentalni žanr solo pjesme, a iz ugla empirijsko-normativnog nivoa teorijskog ulaženja u ovu problematiku. Drugim riječima, cilj ovog rada je prepoznati norme i zakone kompozicionog ponašanja/prakse u zadatom žanru, njihove retrospektivne rekonstrukcije i određenja logike formalno-strukturalnog ustroja, kao jedne od historijskih činjenica koje obilježavaju kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini i izdvojiti formalne odrednice koje bi dale ukazati na razvojnost u kompozitorstvu u Bosni i Hercegovini.

U fokusu ovog rada bit će solo pjesme četiri kompozitora: Milana Prebande (1907–1979), Vlade Miloševića, Nade Ludvig Pečar (1929–2008) i Dine Rešidbegovića (1975), u čijim se opusima formalno-strukturne karakteristike¹ solo pjesme kristaliziraju kao karakteristike individualnog stila kompozitora. Stoga, ovaj se rad fokusira na značenja koja ove odrednice, predstavljene kao formalni modeli solo pjesme imaju u navedenim opusima prodirući u strukturu odnosa kompozitora prema sadržaju i formi kao suštinskog pitanja umjetničkog stvaranja, ali posredno rekonstruišući i hronologiju ovakvih pojava kao znaka razvojne dinamike kompozitorstva jednog društva.

Retrospektivno, bh. kompozitorstvo počelo se intenzivnije razvijati dolaskom austrougarske vlasti krajem 19. stoljeća. Nakon ove pripremne faze kompozitora koji su u BiH dolazili mahom iz zemalja regije, prve estetički relevantne rukopise dali su kompozitori Milan Prebanda i Vlado Milošević, koji su napravili tranziciju prema kompozitorskoj praksi u čijem je fokusu materijal s duhom folkloru uobličen u razrađena formalna rješenja, ovdje diskutovana kao formalni modeli 1 i 2. Interes ovih kompozitora za folklor predstavlja zakašnjeli odgovor na estetiku nacionalnih škola romantizma, koji se u manje razvijenim društvima Evrope nastavio prakticirati i u 20. stoljeću. Stasavanjem druge i treće generacije kompozitora, posebno je primjetan interes kompozitora za predloške bh. i drugih pjesnika s univerzalnom tematikom, te postupni prelazak na univerzalni muzički materijal, pri čemu posebno mjesto zauzimaju ciklusi pjesama Nade Ludvig Pečar, kao modela 3. Četvrta generacija vokalni medij doživljava kao ravnopravan instrumentalnom, proširujući interes na zvučno prostranstvo koje nudi njihova simbioza. Kao model 4 stoga će biti naveden primjer kompozicije Dine Rešidbegovića.

¹ Težište analize solo pjesme će, pored harmonijsko-fakturnog nivoa, biti posebice usmjereno na segment kompozicione tehnike koji se bavi odnosom teksta i muzike, kao osnove analize formalnog ustrojstva solo pjesme, i to na dva strukturalna nivoa: na nivou ozvučavanja fonetskog sloja tekstovnog predloška, odnosno njegovim kvantitativnim i kvalitativnim osobinama i njihovim prenašanjem u muziku, te na nivou sintaktičkog sloja tekstovnog predloška, odnosno spajanju i kombiniranju sintagmatsko-rečeničnih struktura teksta sa specifičnim zakonitostima muzičke forme. (Čavlović, 2014, 570)

Dominacija melodije nad tekstem kao Model 1: Milan Prebanda

Solo pjesma kompozitora Milana Prebande, koja će u ovom radu biti razmatrana kao Model 1, iz razloga što je inaugurirao specifičan žanr bosanskohercegovačke solo pjesme, zajedno s Vladom Miloševićem; odnosno, ovi kompozitori su prvi kompozitori koji su sistematski započeli s korištenjem bh. folklornih arhetipova u konstrukciji formalne vrste solo pjesme, stvorivši pritom specifične i originalne izričaje, no međusobno potpuno različite po formalnim karakteristikama. Prebandin slog označava prevlast melodije nad tekstem, dominantnost melodijsko-harmonijskog izražajnog aspekta u kojima se skrivaju folklorni arhetipovi gradske muzičke tradicije (sevdalinke²), te specifičan odnos klavirskog i vokalnog parta koji priziva karakteristike salonske muzike Bosne i Hercegovine s početka stoljeća. Harmonijske karakteristike uključuju kolorističku ulogu harmonije, romantički akordski fond, netoničke početke s posebno uočljivim korištenjem poluumanjenog septakorda II stupnja u prvom obrtaju, modalitetni prizvuk. Formalno, preovladava varirana strofičnost, uz stalnu tendenciju za repriznošću intervenisanjem u tekst ponavljanjem strofa. Dodatna referenca na sevdalinku postiže se dodavanjem eksklamacija. Tematski okvir čini ljubavna poezija južnoslavenskih pjesnika Razije Handžić, Alekse Šantića, Guida Tartalje, A. G. Matoša i drugih; te predloži iz folklorne muzike.

U Prebandinom izrazu sva muzička sredstva izraza, a prvenstveno oblikovanje melodije u odnosu na fonetske i sintaktičke karakteristike tekstovnog predloška, u službi su donošenja atmosfere koja je prisutna u sevdalinskoj formi. Tekst je u tom smislu podređen muzici, te se muzika označava kao osnovni nosilac ekspresije. Kao primjer uzimamo solo pjesmu *Azemina*³ (1946), koja ozvučava tekst Razije Handžić (1910–1994). Ovaj model predstavlja generalnu crtu kompozitorove prakse ozvučavanja predloška, gdje kompozitor pridaje važnost kvantitativnim karakteristikama predloška, koji se označava kao “raspored dugih i kratkih tonova u taktu, koji prate raspored dugih i kratkih slogova u riječi” (Čavlović, 2014, 570). S obzirom da se ovaj sloj ozvučavanja tekstovnog predloška odnosi zapravo na

² “Sevdalinka je oblik karakterističan za gradsku sredinu bosanskohercegovačkog prostora.” Karača Beljak, 1997, 55. “Sevdalinka je izrazito solistička pjesma sa razvijenom melodijom, često obogaćenom eksklamacijama i melodijskim ukrasima, nastala kao rezultat prožimanja autentičnih tradicionalnih oblika muzičkog izraza naroda ovoga tla i elemenata muzike Bliskog istoka. Njena važna osobina je improvizovanje, čiji nivo zavisi od sposobnosti i umijeća interpretatora.” (Fulanović Šošić, 1997, 61)

³ I. Umrla je jutros plava Azemina/Nečujno ko zumbul klonuo od sjaja,/Sa tihim osmijehom oko sljepoočnica,/Da l' posljednje misli, il' modrih odsjaja. II.Smjenjujuć' se stalno mirni, kruti ljudi/Zibali joj tijelo niz sokake strme/K'o tužni znamen djevojačke smrti/Ljeskala na suncu marama od srme. III. Zastala u hodu jedna žena stara/Ispod vela šapnu: “Jadna Azemina,/Ne bilo joj teško na onome svijetu/Voljela je, kažu, jednog kaurina.”

ritamsku muzičku strukturu, iz narednog primjera (Primjer 1) se primjećuje da kompozitor pomno osluškujе ove zakonitosti teksta, što je primjetno i u sljedećem notnom primjeru dosljedno. Prvi stih (*Umrla je jutros*) kompozitor ozvučava nizom osminki, te četvrtinkom na kraju, što je uvjetovano dužinom drugog sloga riječi *jutros*. Iz navedenog obrasca proizilazi raspored dugih i kratkih tonova u sljedećim stihovima/taktovima, noseći pritom i određene nelogičnosti (poput riječi *Azemina*⁴, u kojoj je posljednji slog ozvučen dužom notnom vrijednošću od prethodnih). Ovo nesuglasje ritma riječi i muzike proizilazi prvenstveno iz navedenog dosljednog praćenja “zadatog” ritamskog obrasca prvog stiha, no i iz primata ekspresije melodijske linije nad tekstem. Naime, liričnost melodijskog sloja Prebandine *Azemine* počiva na folklornim arhetipovima sevdalinke, prvenstveno predstavljene razvijenom melodijskom linijom, prirodno-molskom zvučnošću, povećanom sekundom kao prepoznatljivim linearnim potezom, potenciranjem subdominantne oblasti već samim početkom na za Prebandu karakterističnom kvintsektakordu II stupnja.

Largo

f *p*

p U - mr - la je ju - tros pla - va A - ze - mi - na,

Primjer 1. Prebanda. *Azemina*. t. 1.

⁴ Dugi slogovi su podebljani, kao što će u daljnjem tekstu to biti učinjeno s naglašenim slogovima u riječi.

Analizom kvalitativnog sloja, kao sloja teksta u kojem do izražaja dolazi stalni raspored naglašenih i nenaglašenih slogova u riječi, odnosno unutrašnja taktna metrika koja se postiže kako ritamskim, tako i intervalskim tretmanom teksta i muzike (Čavlović, 2014, 507), govori da je dosljedno praćenje unutarnje metrike teksta u drugom planu. U navedenom primjeru, primjetan je raspored teških i lakih tonova kojima su ozvučeni teški i laki slogovi teksta, uspostavljen u prvom, jednotaktnom motivu, koji se nastavlja dalje u predložnim cjelinama (v. Shemu 1). Međutim, intervalskim pomacima dešava se dodatno narušavanje pravilnosti akcentuacije tekstovnog predloška. Riječ *umrla*, koja je nosilac kratkosilaznog akcenta, ozvučena je prvo statičnim ponavljanjem istog tona, a potom uzlaznim skokom terce, kojim je na nenaglašenom slogu riječi ostvaren naglasak (*umrla*). Slična se praksa dešava i u sljedećim riječima, te rječicama koje imaju sekundarno semantičko značenje. To znači da kompozitor stavlja zakonitosti izgradnje muzičke dramaturgije u prvi plan, pred dosljednim osluškivanjem i prenošenjem karakteristika metrike teksta u muziku, kako će to, recimo, činiti Vlado Milošević. Ako razmatramo ozvučavanje sintaktičkog sloja predloška, primijetiti ćemo da je globalna struktura ove Prebandine pjesme trodjel repriznog tipa (Shema 1) u okvirima varirane strofičnosti, što je jedna od odlika njegovog stila. Osnovna mikrostrukturalna jedinica je stih ozvučen jednotaktnim motivom, koji se još trokratno ponavlja, uzrokujući atmosferu baladne narativnosti, statičnosti, te, uz ostale elemente izraza, žalovanja i mirenja sa sudbinom. Prebanda često interveniše u tekstove koje odabire, stvarajući i na taj način uporište za dramaturški okvir: u ovom slučaju, ponavlja fragment drugog stiha posljednje strofe, dočaravajući na taj način semantiku teksta gotovo madrigalizmatičkim oslikavanjem empatične tuge koju smrt donosi sa sobom.

Tekst		Muzika/Ozvučavanje sintaktičkog sloja				
		Makrostruktura		Mikrostruktura	Odnos motivske građe	Tonalitetni plan
		Uvod		1 1	a b	c mol
				1	figura 2X	
I strofa	I stih	A	I odsjek	1 1	b1 b2	
	II stih			1 1	b3 b4	
	III stih		II odsjek	0,5 0,5	a4 a5	
	IV stih			1 1	a6 a7	
II strofa	I stih	B	I odsjek	1 1	a b	
	II stih			1 1	a b5	
	III stih		II odsjek	2	a8	
	IV stih			1 1	a9 a10	
		prijelaz		1	Figura 2X	
III strofa (var.)	I stih	a	I odsjek	1 1	b1 b2	
	II stih			1 1	b3 b4	
	III stih		I odsjek (var.)	1 1	b6 b7	
	1 1			1 1	b3 b4	
	IV stih		1	b6		
	II stih/frag		1	b8		
		II stih/frag		3	figura 6X	

Shema 1. Prebanda. *Azemina*. Formalno-strukturalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstovnog predloška.

Melodija govora kao Model 2: Vlado Milošević

Sljedeći model predstavlja melodiju govora Vlade Miloševića, u čijem opusu posebno mjesto zauzima solo pjesma (Čavlović, 2001). Stilske karakteristike njegovog vokalnog opusa kreću se u sljedećim okvirima: raznovrsna tematika uglavnom južnoslavenskih pjesnika: Mandića, Cesarića, Raičkovića, Hume, Risojevića, Nastića i dr. Njegov stvaralački kredito je folklor, no najdalje umjetničke domete postiže kombiniranjem arhetipova seoskog folklora Bosne i Hercegovine u melodijskim konstrukcijama: uski intervalski pomaci (m2, u4), labilni ljestvični stupnjevi, raznovrsni, često punktirani ritam. U osnovi to daje nepjevnju, recitativnu melodiju, oporu, teže zapamtljivu i manje prijemčivu.

Harmonijski fond je kasno romantičarski s elementima impresionizma; opori vertikalitet proizvod je samostalnih, ekspresivnih linija, što uzrokuje harmonijsku nestabilnost. Formalno, s obzirom na varijativnost kao osnovni postupak gradnje, odlikuje njegove solo pjesme prokomponovana forma ili rjeđe varirana strofičnost s odsustvom ponavljanja.

Kad govorimo o tretmanu teksta, potrebno je naglasiti da je Milošević osluškivao govor svoga kraja, Bosanske Krajine, odnosno Zmijanja i nalazio je izazovnim tražiti moduse dosljednih pretakanja slojeva govora u muziku. Iako nikad ovu svoju namjeru nije razvio do nivoa teorije, zanimljivo je da i njegove instrumentalne teme odišu melodikom koja svoje porijeklo duguje upravo govornim karakteristikama koje je kompozitor primjećivao u govoru običnog čovjeka što se donekle miri i s muzičkim folklornim arhetipovima malosekundnih pomaka, uskog ambitusa i punktiranog ritma (Čavlović, 2001), u ovom konkretnom primjeru pak više iščitanih iz klavirskog, nego iz vokalnog parta.

Na primjeru solo pjesme *Otvori u noć vrata*⁵ iz ciklusa *Deset pjesama na stihove Stevana Raičkovića* (1961/62), primjećujemo da kompozitor dosljedno prati i kvantitativne i kvalitativne karakteristike riječi: na nivou kvantitativnosti, kompozitor strpljivo osluškuje ritam govora, što uzrokuje raznovrsnost kombinacija notnih vrijednosti kojima se ritmiziraju pojedine riječi (ili u kombinaciji sa riječima od sekundarnog semantičkog značenja).

Andante ♩=80

p O - tvo - ri u noć vra - ta ne - ka se sklo - ni__ dr - ve - će

mf ne - ka u praz - ne__ va - ze u - de iz ta - me *p* cve - će.

Primjer 2. Milošević. *Otvori u noć vrata*. t. 1.

Dosljedno praćenje kvantitativnih i kvalitativnih karakteristika predložka uzrokuje čak deset promjena takta u relativno malom muzičkom prostoru ove pjesme. Uz to, intervalske karakteristike su sljedeće: uzlazni akcenti su ozvučeni uzlaznim kretanjem, ili čak skokom (*otvori*), dok su silazni akcenti ozvučeni po pravilu silaznim melodijskim pokretom ili ponovljenim tonom istog trajanja,

⁵ I. Otvori u noć vrata neka se skloni drveće/Neka u prazne vaze uđe iz tame cveće. II. Otvori u noć vrata na brdu neko čeka/Da kaže bolne reči u živi sluh čoveka. III. Otvori u noć vrata i zidove polomi/Gorki svet jedan iz tame čeka da se udomi.

ovisno o mjestu riječi u taktu, kako je u riječima *drveće, bolne, prazne* i sl. Narativna melodika koja iz ovoga proizilazi u potpunosti odgovara onome što je označeno kao nacionalni realizam Miloševićeva stilskog izraza (Čavlović, 2001).

Kad govorimo o sintaktičkom sloju, primjećuje se fragmentarnost mikrostrukturnog oblikovanja, koja se javlja kao posljedica varijantnog razvoja iz osnovnog čeonog motiva pjesme. Čeonim motivom je ozvučen dio prvog stiha (*Otvori u noć vrata*), a iz njega se u daljnjem nastavku strofe varijantno razvijaju predložne cjeline, čija meloritamska struktura ovisi o karakteristikama teksta. Primjećujemo da se u trostrofičnom tekstovnom predlošku i ponavlja jedino navedena cjelina, što potvrđuje da u solo pjesmi Vlade Miloševića svi elementi strukture ovise o tekstu. Harmonijska konstrukcija pjesme u cjelosti se oslanja na tonalitet a mola, no korištenje jednog tonaliteta se sporadično narušava skretanjem u dominantnu oblast e mola, s frigijskim prizvukom, što je jasna referenca na folklor BiH, uz izbjegavanje određivanja zvučnosti praznim kvintnim sazvučjima koja se obrazuju između vokalnog i klavirskog parta. Sljedeća shema ukazuje na variranu strofičnost.

Tekst		Muzika/Ozvučavanje sintaktičkog sloja		
Strofa	Stih	Makrostruktura	Mikrostruktura	Tonalitetni plan
		Uvod	1	a mol
I	I	a	1 1	
	II		3	(e mol)
		prijelaz	1	
II	I	a1	1 1	a mol
	II		2	
III	I	a2	1 1	
	II		2	

Shema 2. Milošević. *Otvori u noć vrata*. Formalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstualnog predloška

Autoritet muzičke forme kao Model 3: Nada Ludvig Pečar

Sljedeći model predstavlja Nada Ludvig Pečar, kompozitorica koja je cijeli stvaralački opus ostala vjerna jednom stilskom izričaju – neoklasicizmu, na kojem počiva njen odnos prema materijalu i formi. Posezanje za poezijom starogrčke pjesnikinje Sappho u ciklusima pjesama *Sappho* (1973) i *Kumi*, čiji je senzualni pjesnički stil plijenio svojom melodioznošću, bavio se temama poput ljubavi, čežnje, strasti, privlačnosti, često se dotičući u svojim pjesmama teme žene, kojima je ideološki bila posvećena, udahnuje njenom kompozitorskom prosedeu identitet rodnog. U Sapphinim stihovima koje Ludvig Pečar odabire

ne govori se o eksplicitnoj ljubavi žene prema muškarcu, već se bavi intimnim svijetom žene u njenoj osamljenosti i čežnji (*Ponoć*), bolu (*Djevojčin jad*), ljubavi majke prema djetetu (*Moje dijete*), samosvojnosti njenog bića (*Pjesma o djevojci*), pa i opčinjenošću muzikom i prirodom (*Lira, Proljeće*). S obzirom da je univerzalni materijal sistematski proveden kroz cijeli njen opus, na model solo pjesme Nade Ludvig Pečar ovaj tekst gleda i iz ugla te činjenice, uz nezaobilazno razmatranje kompozicionih postulata primijenjenih u konkretnom primjeru.

Stilske karaktersitike njenih vokalnih djela svedene su na melodije s ambitusom toničkog pentakordalnog ili heksakordalnog jezgra, ponekad proširenih isključivo vođicom kao skretnicom ka I stupnju. Harmonija počiva na dursko-molskom sistemu, često obojena modalitetnim prizvukom. Faktura je homofona, dvoplanska i prozirna, uz dionicu glasa kao vodeće melodijske dionice, uz prisustvo raznorodnih melodijskih instrumenata i egzotičnih udaraljki, sugerišući specifične atmosfere srednjevjekovnih svjetovnih pjesama i plesova: pastore, chansone, balade. Forma je jasno raščlanjiva i pregledna, s obrascima varirano strofične ili pjesme s refrenom.

Ozvučavanje tekstovnog predloška u pjesmi *Proljeće*⁶, posljednjom pjesmom u ciklusu solo pjesama za mezzosopran, flautu, klarinet, violu, klavir i udaraljke *Sappho*, podrazumijeva potpuni autoritet muzičkog sloja, koji nije uvjetovan fonetskim slojem pjesničkog predloška. Kompoziciona tehnika bavi se postizanjem izraza koji je u potpunosti prepušten faktornoj i melodijsko-harmonijskoj izražajnosti. Odstupanje od dosljednog ozvučavanja tekstovnog predloška i njegovih fonetskih karaktersitika, čine u pojedinim primjerima tekst gotovo nerazumljivim. Njegovo semantičko značenje potpuno je, dakle, asptrahovano, i zamijenjeno značenjem koje ovaj sloj muzičke forme ima u funkciji postizanja specifične atmosfere neobaveznog srednjevjekovnog svjetovnog muziciranja putujućih muzikanata. Uvod izlaže osnovnu melodijsko-harmonijsku građu, koja je organizirana u g miksolijskom, i to njegovoj hipo varijanti. Osnovni obrazac čini prvi četverotakt, koji izlaže latentnu melodijsku liniju (d-e-d-c) unutar harmonijske progresije: I – II – I – VII, na pedalnom tonu dominante. Daljnji slijed zasniva se na permutiranju ovog niza, uz dodatak varijantnog III stupnja, VI, IV, te i durske dominante, po sljedećoj shemi: I – II – I – VII – I – II – I – IIIv – I – IIIv – I – II – I – VII – VI – VII – IV – V – VI – V. Evidentna je tendencija postupnosti u melodijskom nizanju, koju često tvori niz od tri skretnična sazvučja (npr. I – II – I – VII – I, VII – VI – VII, V – VI – V), te povratka u I stupanj u prvom dijelu uvoda. Efekat plesa u krugu, koji se ovim postiže, i koji je baza osnovnog ugođaja pjesme, potcrtava trodijelnost takta naglašenim i faktorno: naime, klavirska dionica tokom cijele pjesme razlaže spomenute kvintakorde u obliku figure – prazne kvinte na prvoj

⁶ Osjećam da je proljeće blizu/Brzo dones'te slatko vino/Nek'se pehari pune.

dobi, terčne dopune na drugoj, te pedalnog tona na trećoj. Iako dopuna akorda “nedostajućom” tercem stiže u lijevoj ruci, pa čak i najdublja kvinta koja sugerše kvartsektakord, upravo zvučnost praznih kvinti daje izrazu dozu arhaičnosti, pojednostavljuje muzički tok i daje mu određenu lakoću i slobodu. Jednostavnost sloja pratnje, uskoro dopunjena i udaraljka (kastanjete, mali bubanj), osigurat će pokretni orgelpunkt za osnovnu melodiju koja se u uvodu anticipativno donosi u imitaciji flaute i klarineta. Ovaj četvereotakt oblikuju dva dvotaktna motiva: prvi karakterističan po uzlaznom kvintakordu I stupnja, a potom zadržavanju na tonu subdominante, dok je drugi njegova inverzna varijanta, s završetkom na VII stupnju. Ovu će melodijsku liniju preuzeti vokalni part. Svojom lučnom linijom melodija se pridružuje ostalim elementima izraza u oslikavanju osnovne atmosfere proljetne bezbrižnosti, plesa i pjesme koji je simboliziraju.

Soprano *mf*
 O - sje - ćam da je pro - lje - će bli - zu
 Br - zo do - nes' - - te sla - - tko vi - - no

Flute
 Clarinet in Bb
 Viola
 Percussion
 Tambourine
 Piano *mp*

Primjer 3. Ludvig Pečar. *Sappho: Proljeće*. t. 20.

Sintaktički sloj ozvučavanja predloška, dakle, oblikuje materijal tipično klasički – po principu dvotaktnih fraza koje su jedna prema drugoj u odnosu korespondencije. Da bi ovo postigla, kompozitorica čak ponekad interveniše u tekst mijenjajući ga, kako bi se postigla simetrija, no ponekad, s druge strane, odstupa od ovog obrasca, produžavajući posljednji ton melodijske fraze (prvi troakt u strofama).

Dio	Uvod	A	A1	koda	G miksolid.
Taktovi	10 10	10 10	10 10	9 11	
Motivska struktura	5 5 2 2 2 4	2 2 2 3 1 2 2 4 2	kao A	2 2 2 2 fig.	
Odnos motivske građe	fig. a a1 a2 a3	a a1 a2 a4 a a1 a5	kao A	imitacija	

Shema 3. Ludvig Pečar. *Sappho, Proljeće*. Formalno-strukturalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstualnog predloška

“Mehanizirana” ekspresija kao Model 4: Dino Rešidbegović

Solo pjesma zanimljiva je i četvrtoj generaciji kompozitora, između ostalih i Dini Rešidbegoviću, koji je istinski zainteresiran za solo pjesmu kao formu, no donosi svježe ideje u pogledu tretmana teksta. Stilske karakteristike njegovog dosadašnjeg kompozitorskog rada su tematika predloška porijeklom iz pop-kulture, poput ciklusa pjesama Jima Morrisona (ciklus pjesama *Underwaterfall*), a kuriozitet predstavlja i tretman nepoetskog teksta. Rešidbegović je u stalnoj, individualnoj potrazi za novim, originalnim izrazom, pripadnik generacije kompozitora u Bosni i Hercegovini koji se uključuju u savremene umjetničke tokove Evrope i svijeta. Zainteresiran za muzički eksperiment kome su u fokusu izvođač kao su-kreator muzičkog djela: propituje odnos između kompozitora, kao inicijatora procesa stvaranja i izvođača, koji pokazuje vlastitu kreativnost. Njegova vokalna djela tretiraju fenomen zvuka dobijenog proširenim tehnikama glasa uz pratnju instrumenta/instrumenata.

Jedan takav primjer nalazimo u djelu *The impact of the analog synthesizer* (2015) za mezzosopran, flautu, violončelo, harmoniku i klavir. Kompozitor koristi nepoetski tekst – tačnije, koristi citat iz predgovora knjige *Analog Synthesizer* (Jenkins, 2007)⁷. I vokalni i instrumentalni sloj donose tekst, no različito tretiran. Naime, prvi sloj, onaj vokalni, mezzosopranski, donosi svojevrсни recitativ, odnosno govorno pjevanje s nefiksiranom visinom tona. Visinu tona, u skladu sa svojom kompozicionom filozofijom, kompozitor prepušta izvođaču, a zadaje ritam, na način da dvosložne riječi ritmizira figurom od dvije, a četverosložne figurom od 4 šesnaestinke, te trosložne figurom

⁷ “The impact of the analog synthesizer was more or less instant. Used as much to imitate conventionla instruments as to generate new sounds, within only a few years it was raising questions from musicians’ unions about possible unemploxemnet caused amongst their members, Within ten years it was a staple element of all types and experimental music, ant it certainly was replacing orchestral musicians in many applications.”

triole. Pritom, odjeljujući pojedine riječi u frazi pauzama, sugeriše specifičan, “mehaniziran”, “robotički”, “kodiran” izraz. Dakle, kvantitativne karakteristike predložka su date, no kvalitativne, u njihovom dijelu koji se tiče akcenatskih melodijskih karakteristika, izvođač improvizira. (Primjer 4)

NON LEGATO Play as if it were about two voices, but who have a common linear rhythmical voice.

$\text{♩} = 150 \text{ ca.}$

Mezzo-soprano
Flute
Violoncello
Accordion
Piano

The im-pact of the a-na-log syn-the-si-zer was more or less in-stant

Primjer 4. Rešidbegović. *The impact of the analog synthesizer*. t. 1.

Drugi, instrumentalni sloj, koji kontrapunktira prvom, čine instrumenti koji u složenoj teksturi i u složenoj polifonoj fakturi donose tekst kodiran u Morseovoj abecedi: svako slovo teksta kodirano kao slovo Morseove abecede transkribirano je u ritamsku figuru, prema legendi datoj u Primjeru 5.

MORSE CODE TRANSLATED

A B C D E

F G H I J

K L M N O



Primjer 5. Rešidbegović. *The impact of the analog synthesizer*. Morzeova abeceda prevedena u ritamske obrasce.

Zaključak

Navedena četiri modela, specifična po kompoziciono-tehničkim i stilskim karakteristikama, ovdje paradigmatiski sugerišu i značenja istih koja se ovdje iščitavaju najmanje dvojako. Prvo značenje je imanentno umjetničko značenje. Solo pjesma kao formalna vrsta s definirajućim parametrom odnosa vokalnog i instrumentalnog parta pruža mogućnost ovakve percepcije jer je jedna od rijetkih formalnih vrsta za koje su kompozitori u kontinuitetu zainteresirani u kompozitorstvu Bosne i Hercegovine. Stoga, prateći navedene formalne modele, uočava se, u Prebandinom modelu, romantički tretman muzičkog materijala i raspolaganja formom na način njemačkog Lieda, smješten u historijsko-društveno-kulturno dragocjen osvit kompozitorstva u Bosni i Hercegovini, no anahron s zapadnoevropskim modelom umjetničke muzike. Slična estetička

činjenica odlikuje i Miloševićev model solo pjesme, u kojem pak odstupnicu od ovakvog romantičkog načina kompozitorskog razmišljanja čini forma kao rezultanta djelovanja vanmuzičkim komponentama uvjetovanog materijala. Stoga ova dva kompozitora predstavljaju onu historijsku polaznu tačku s koje će kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini početi svoj intenzivan razvoj i javiti se i u drugim relevantnim opusima, poput onih Dragoja Đenadera (1930–1986), Avde Smailovića, Vojina Komadine ili Josipa Magdića. Odstupanje od folkloru kao polazne tačke stvaranja, koji je bosanskohercegovačkog kompozitora, kako smo vidjeli u navedenim modelima, zadržavao u anahronim okvirima, donijet će tretman univerzalnog materijala, ovdje paradigmatički predstavljen modelom Ludvig Pečar, s pak neoklasicistički osmišljenim referenciranjem na srednjovjekovni izražajni kontekst. Sinhrono utapanje u evropski umjetnički milje stoga će donijeti tek recentna razmišljanja kompozitora o izazovima izvora i opredmećenja novih umjetničkih ideja. Ovako artikulirano značenje kompoziciono-tehničkog sloja modela predstavljenih ovim radom, stoga implicira i ono značenje koje iščitavamo kao razvojne tendencije u kompozitorstvu jednog društva, posebno onog koje je svoj koncept kompozitorstva gradilo drugačijom historijskom dinamikom, no treba imati na umu da je ovakvo značenje uvjetovano percepcijom onoga ko kompozitorstvo shvata kao pojavu zapadnoevropskog umjetničkog okrilja.

Reference

- Bosnić, A., 2010. *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Bosnić, A., 2016. *Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Čavlović, I., 1999. Neki problemi muzike u Bosni i Hercegovini. U: I. Čavlović, ur. *Zbornik radova I Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH. 53-61.
- Čavlović, I., 2001. *Vlado Milošević – kompozitor*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH.
- Čavlović, I., 2011. Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini. *Muzika*, XV/2 (38), 36-54.
- Čavlović, I., 2014. *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Fulanović Šošić, M., 1997. Svatovske pjesme kao primjer zajedničke kulturne tradicije naroda u Bosni i Hercegovini. *Muzika* I/1 (1), 61-69.
- Hukić, N., 2012. *Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosanskohercegovačke autore*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

- Hukić, N., 2016. *Harmonijski jezik u koncertima bosanskohercegovačkih kompozitora*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Jenkins, M., 2007. *Analog Synthesizers. Understanding, performing, buying*. Oxford: Elsevier.
- Ludvig Pečar, N., 1973?. *Sappho*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Milošević, V., 1964. *Ciklus pjesama na stihove Stevana Raičkovića*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Prebanda, M., 1949. *Pjesme za jedan glas i klavir*. [partitura] Sarajevo: Svjetlost.
- Rešidbegović, D., 2015. *The Impact of the Analog Synthesizer*. [partitura u rukopisu] Sarajevo: Lični arhiv Dine Rešidbegovića.