

---

---

## ГРАЂА И ТРАДИЦИЈА

---

---

Чланак примљен 6. новембра 2025.  
Чланак прихваћен 13. новембра 2025.  
Оригинални научни рад  
УДК: 78.071.1 Сударевић Н.  
DOI: 10.5937/news02566133В

### **Саша Божидаревић\***

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности Звечан-Косовска Митровица

### **Марко Алексић\*\***

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за музичку теорију

### **Дина Војводић Николић\*\*\***

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности Звечан-Косовска Митровица

## **РЕНЕСАНСА ЗАБОРАВЉЕНИХ ТОНОВА ПРОШЛОСТИ: СТВАРАЛАШТВО НИКОЛЕ СУДАРЕВИЋА И МУЗИЧКА АНАЛИЗА ЊЕГОВЕ ХОРСКЕ СВИТЕ ПОДРИНКЕ БРОЈ 1**

**Апстракт:** Овај рад започиње свеобухватним истраживањем живота и дела Николе Сударевића (1878–1943), истакнуте, али недовољно познате личности српске културне историје, која је оставила значајан траг како у кројачком занату, тако и у музичкој уметности. Као нуклеус за анализу Сударевићевих композиционих поступака, изабрана је његова композиција *Подринке бр. 1* за мешовити хор и баритон соло, чија решења постају образац за његова каснија хорска остварења. У овој хорској свити, Сударевић показује изузетну инвентивност у преобликовању традиционалне строфичне форме. Уместо дословног понављања, он примењује доследне варијационе поступке, постижући изнијансиран музички ток променама у фактури, хорској ‘оркестрацији’ и структури фолклорних цитата. Свака песма добија посебан драматуршки лук, градећи целовиту и изражајно разнолику музичку архитектуру. У овом раду се анализирају специфична решења у мелодијској и лествичној организацији, тоналном плану, као и начини реализације хармонског варирања као основног елемента варирано-строфичног облика. Посебан осврт дат је на специфичности у употреби лествичних и алтерованих акорада који карактеришу композицију. Крајњи циљ рада је осветљавање значаја Сударевићевог доприноса

---

\* Контакт адреса аутора: sasa.bozidarevic@art.pr.ac.rs

\*\* Контакт адреса аутора: marko.aleksic@fmu.bg.ac.rs; marco77marco@gmail.com

\*\*\* Контакт адреса ауторке: dina.vojvodic-nikolic@art.pr.ac.rs

српском музичком стваралаштву и указивање на потребу за даљим истраживањем заборављених композитора у српској музичкој историји.<sup>1</sup>

**Кључне речи:** Никола Сударевић, кројач, композитор, српска музика, хорска музика, варирано-строфична форма, хармонија, тоналитет

### Увод – животни и стваралачки пут Николе Сударевића

Откривати неоткривено значи, заправо, откривати себе. Скинути прашину са старих докумената, представља изазов за истраживаче. Тако је ‘случај’ композитора Николе Сударевића до скоро био у потпуности непознат широј, али и ужој стручној јавности. Рођен је у Петровчићу (општина Сурчин) од оца Димитрија, трговца и мајке Милеве.<sup>2</sup> С обзиром на професију његовог оца, претпоставља се да се убрзо по рођењу са породицом преселио у Шабац, где се потом и оженио Јелисаветом са којом је добио две ћерке, Радмилу и Надежду (прилози 1 и 2).<sup>3</sup>



**Прилог 1.** Фотографија Николе Сударевића са супругом Јелисаветом и ћеркама Радмилом и Надеждом. Коришћено са дозволом.

<sup>1</sup> Овај рад је реализован у оквиру научног пројекта „Наука и уметност на Косову и Метохији – од инспирације до синтезе”, бр. 2219/2 од 28. 12. 2022. године, који је одобрен и подржан од стране Наставно-уметничко-научног већа Факултета уметности у Звечану – Косовској Митровици (носилац пројекта: Факултет уметности у Звечану – Косовској Митровици; руководилац пројекта: др Саша Божидаревић, редовни професор; координатор пројекта: др Дина Војводић Николић, доцент). Почетно истраживање о животу и стваралаштву Николе Сударевића аутори овог рада су представили у својим саопштењима на научном скупу *Владо С. Милошевић: Традиција као инспирација 2025*, одржаном 11. и 12. априла 2025. године у Бањалуци.

<sup>2</sup> Значајан број биографских података и прилога (фотографија) ауторима овог рада је уступио композиторов праунук, Никола Сударевић.

<sup>3</sup> Надежда Ђорђевић (рођ. Сударевић, 1911–1983) бавила се музиком, била је соло певачица. Завршила је музичку школу „Станковић” у Београду на одсецима клавир и соло певање. Доступни су само скромни подаци о њој које је доставила њена породица Музеју позоришне уметности у Београду. Видети: <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=5185> (приступљено 16. 10. 2025).

Поред талента за кројачки занат који је поседовао и који ће му, по доласку у Београд око 1920. године, донети велики углед са оснивањем тада веома познате кројачке радње „Сударевић и Савковић”, препознаје се и његов таленат за музику. У Шапцу је похађао часове компоновања и то код чувеног чешког композитора Роберта Толингера (1859–1911) са којим је сарађивао све до пресељења у Београд. У том периоду, крајем XIX века, постаје и члан Шабачког певачког друштва, а потом и хоровођа културно-уметничког друштва „Абрашевић”, у истом граду. Још у овом периоду, претпоставља се, рађа се његово интересовање за компоновање, и то нарочито на подручју хорске музике, у оквиру којег ће за оставити највећи број својих дела.



**Прилог 2.** Надежда Ђорђевић (Сударевић). Коришћено са дозволом.

Током Првог светског рата Сударевић је, заједно са својом породицом, интерниран највероватније у аустроугарски логор Нежидер,<sup>4</sup> који је био један од највећих логора за интелектуалну елиту тог времена. По речима његовог праука Николе, о чему, пак, нема података у књизи која се бави деловањем овог логора, композиторова супруга је у логору преминула, те је он остао сам са ћеркама све до краја интернације, претпоставља се до 1918. године. Доласком у Београд 1920. године, венчањем са другом супругом Јеленом (рођ. Берекази) пореклом из Пеште и рођењем сина Милована исте године, започиње ново животно али и професионално поглавље Николе Сударевића.

Кројачка радња „Сударевић и Савковић”, позната по свом салону у Палати Челебоновића,<sup>5</sup> дала је изузетно значајан допринос међуратној моди, те су Никола Сударевић и његов колега врло често карактерисани као арбитри мушке моде у Београду тог времена. Такође, када се писало или говорило о Сударевићу, истичана је његова склоност ка уметности уопште:

<sup>4</sup> Видети више у: Исидор Ђуковић, Ненад Лукић, *Нежидер. Аустроугарски логор за Србе 1914–1918*, Београд, Историјски архив Београда, 2017.

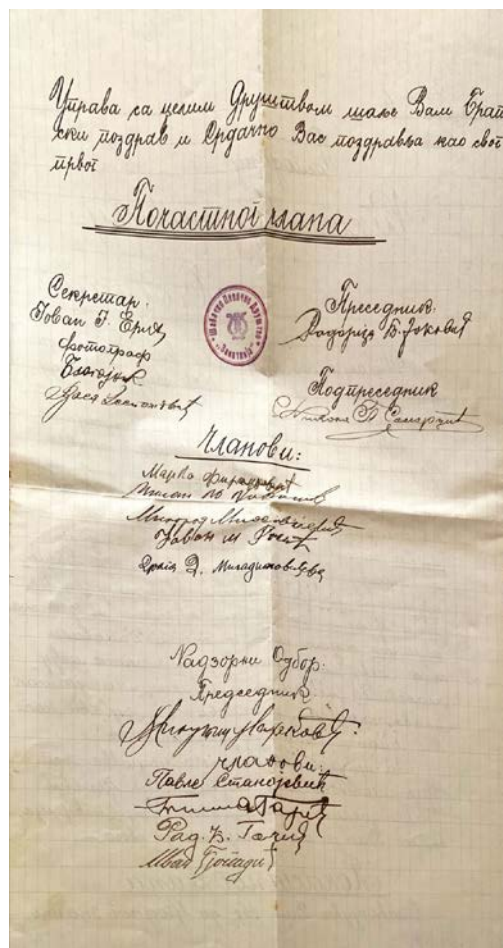
<sup>5</sup> Данас је на том месту смештен Музеј примењене уметности у Београду.

Када се говорило о кројачком занату као уметности и кад су помињани познати француски креатори који су се поред моде бавили и другим уметностима, онда је у Београду истицан Никола Сударевић који је био музичар и композитор. О великом угледу Сударевића сведочи и његов избор за члана комисије за полагање мајсторских испита, при Секцији кројачких мајстора.<sup>6</sup>

Такође, осврћући се на Сударевићеву склоност ка музици, новинар листа *Недељне илустрације*, у једном чланку из 1929. године, истиче да је „[Сударевић] уметник кројач и аматер музичар, што доказује да је кројачка вештина уметност и да ми ништа не заостајемо иза Париза јер имамо велике кројаче и у исто време уметнике.”<sup>7</sup> У прилог томе да је Сударевић био изузетан кројач сведочи и чињеница да је 1933. године, на предлог министра трговине и индустрије одликован Краљевским орденом Светог Саве V реда (Прилог 3). У области музике, 1926. године постао је добитник почаснице Шабачког певачког друштва „Занатлија” (Прилог 4).



Прилог 3. Указ за добијање ордена Светог Саве V реда. Коишћено са дозволом.



Прилог 4. Почасница Шабачког певачког друштва из 1926. године. Коришћено са дозволом.

<sup>6</sup> Бојана Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, Београд, Музеј примењене уметности, 2000, 114–115.

<sup>7</sup> Видети: <https://globalfashion.rs/beogradski-krojaci-i-bezvremena-elegancija-muskog-odela/> (приступљено 15. 10. 2025).

Композиторски опус Николе Сударевића готово је неистражен и непознат стручној јавности. Разлог томе је непостојање његовог институционалног музичког образовања, те чињеница да је Сударевић по примарној професији био модни кројач. Упркос томе, аутори овог рада открили су значајан и не тако мали опус који обухвата хорске композиције, соло песме и камерна дела:<sup>8</sup>

### **Хорска музика – обраде народних песама**

- *Три међумурске народне песме* за мешовити хор
- *Зора зори* за мушки хор
- *Подринке бр. 1* за мешовити хор и баритон
- *Подринке бр. 2* за мушки хор
- *Ја запросих миље моје* за мушки хор
- *Бекријо, бекријо* за мушки хор

### **Хорска музика – уметничка поезија**

- *Роса* за мешовити хор (текст Павле Сокољанин)
- *Кроз ноћ* за мушки хор (текст Павле Станић)
- *Сећање на младост* за мушки хор (текст Павле Станић)
- *Хајд у поље* за дечји хор (текст С. Станковић)

### **Духовна музика**

- *Опело*
- *Свјати Боже*
- *Ми, тајно образујушче*

### **Соло песме за глас и клавир на стихове уметничке поезије**

- *Где си косо моја врана* (текст Марко Шарчевић)
- *Бол* (текст Павле Станић)
- *У дивноме врту* (текст Павле Станић)
- *Већ сунце греје* (текст Павле Станић)
- *Јесење јутро* (текст Десанка Максимовић)
- *Застави Занатлија* (текст Сава Маринковић)
- *Очи су ми пуне лепоте* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети XVII)
- *Кад смо се срели* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети XX)
- *У теби је месец* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети XIII)
- *Казаћу ти тајну* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети I)
- *Волим те* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети V)
- *Саградићу цркву* (Д. Б. Хекоа, Дидини сонети XXV)

### **Камерна музика**

Трио Ге-дур бр. 1, за виолину, виолончело и клавир

---

<sup>8</sup> Овом приликом аутори захваљују колегама, запосленима у Матици српској у Новом Саду, на свесрдној помоћи при налажењу рукописа. Ова институција чува већину партитура коју су аутори имали прилике да добију у електронској форми.





Прилог 6. Некролог поводом смрти Николе Сударевића. Коришћено са дозволом.

## Хорско стваралаштво Николе Сударевића – кратак осврт

Хорска музика заузима веома важно место у стваралачком опусу Николе Сударевића. Према доступним подацима, које је коауторима овог рада из приватне заоставштине уступио праунук Николе Сударевића (Никола Сударевић млађи), прва интересовања и афинитет према хорској музици Сударевић испољава већ као кројачки калфа у Шапцу. Пресудан утицај на његов музички развој и касније опредељење да се бави компоновањем извршио је композитор Роберт Толингер, тадашњи хоровађа Шабачког певачког друштва. Од њега је млади Сударевић стекао прва знања о музици. У то време, хорски ансамбли представљају у Србији најмасовнија и веома популарна уметничка удружења па не чуди што је и Никола Сударевић значајан део своје стваралачке енергије управо усмерио на стварање хорских дела.

На основу истраженог опуса, хорско стваралаштво Николе Сударевића може се сврстати у три категорије: хорска дела генерисана и инспирирана фолклором, хорска дела настала на стихове уметничке поезије и композиције за дечији хор. За потребе овог рада, из његовог хорског опуса издвојена је композиција *Подринке бр. 1 за мешовити хор и баритон соло*. Ова композиција постаје нуклеус каснијих композиционих поступака које Сударевић, са мањим одступањима (посебно на макроформалном плану), доследно примењује не само у композицијама фолклорне провенијенције већ и у другим хорским остварењима.

### Избор народних напева и текстуално-поетска организација

Приликом избора музичког материјала за уметничку обраду, Никола Сударевић користи већ испробано и у хорској пракси потврђено начело ранијих српских композитора (Корнелија Станковића /1831–1865/, Јосифа Маринковића /1851–1931/, Стевана Мокрањца /1856–1914/), да народни напеви припадају истом фолклорном ареалу,<sup>9</sup> у датом случају Подрињу. На тај начин Сударевић обезбеђује почетну кохезију фолклорних цитата, генерацијски и амбијентално филтрираних и избрушених, чиме већ у почетној фази композиционе обраде обезбеђује стилско јединство (не само спољашње – формално, већ и унутрашње – дубинско).<sup>10</sup>

Стилско јединство *Подринки бр. 1* остварује се и зналачким избором текстова, при чему Никола Сударевић, у овом аспекту обраде фолклорног материјала, умногоме подсећа на Ст. Мокрањца. Сударевић, попут Мокрањца, бира лирске текстове претежно љубавног садржаја,<sup>11</sup> у којима се љубав исказује у широком афективно-емоционалном дијапазону. У првој песми, „Зеленоје лишће”,<sup>12</sup> љубав показује своја два лица: она је Јовина болна чежња (*Зеленоје лишће борово. Под њим је Јово болово*), али и мајчинска брига за сина (*Њему мајка често долази, у кецељи грозђе доноси*). У другој песми „Иде лола” љубав је снажна, искрена, неколебљива (*тебе љубим и више никога*). Наредна песма, „Ђаурко лепа” осетљива је, али не и меланхолична, у њој чежња боли, али не парализује (*Ђаурко лепа, туге ме море за очи твоје што сузе роне*). Песмом провејава романтичарска страст и латентна еротска напетост (*Те очи лепе препуне баја, ах! оди, оди сред загрљаја*). У четвртој песми „Ударало у тамбуру ђаче” љубав је младалачка, једносмерна и неузвраћена, метафорично исказана кроз болни уздах тамбуре која је продужетак душе (*Ударало у тамбуру ђаче, како силно младо ударало, од туге се расплакало*). У песми „Све пјева” љубав се исказује кроз емотивну изолацију девојке Јање (*Не пјева, не пјева Јања ђевојка*), чија се ћутња може протумачити као израз туге или скривене патње. Финална песма „Крца, крца нова

<sup>9</sup> Cf. Милоје Николић, „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети”, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 117.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Од укупно шест песама ове хорске свите шаливог карактера је само је финална, *Крца, крца нова кола*, али и она садржи имплицитне љубавне асоцијације.

<sup>12</sup> У партитури Николе Сударевића придев (архаизам) „зеленоје”, преузет из старословенског језика, пише се састављено.

кола”, иако на први поглед весела, шаљива и разиграна, у позадини осликава љубавна осећања исказана метафорама *стара* и *нова кола*, асоцијацијом појмова старе и нове љубави (*Ја на стара кола нећу, стара кола сва клепећу. Ја на нова кола 'оћу, нова кола сва клокоћу*).

Из свега наведеног намеће се закључак да је Никола Сударевић бирао текстове унапред размишљајући о њиховој макроформалној делотворности. *Подринке бр. 1* се могу читати као поетска емоционална драма у шест чинова. Иако су песме формално самосталне, оне заједно граде садржинско-поетску конструкцију вишег нивоа сложености у којој је љубав вишедимензионална, слојевита: од мајчинске, преко романтичне и еротске, до неостварене, а туга универзални елемент људског искуства. Вештим и промишљеним избором текстова Сударевић настоји да оствари текстуално јединство циклуса. Иако појединачне песме не поседују изразити драмски потенцијал, оне су у оквиру цикличне форме повезане истим мотивом/стањем па посредно, латентно производе драмску ситуацију. Идентичан однос присутан је у *Осмој, Једанаестој, Дванаестој* и *Тринаестој руковети* Стевана Мокрањца.<sup>13</sup> Дакле, на основу овог критеријума, збирни текстуално-садржински предложак Сударевићевих *Подринки бр. 1* могао би се окарактерисати као пасивна или латентна драма. Оне су „пре свега асоцијативне; оне се окупљају око једног проблема, мотива, стања осветљењог из различитих углова”.<sup>14</sup>

## Макроформални аспекти

Макроформални модел који Сударевић гради у *Подринкама бр. 1* обухвата шест различитих песама, при чему свака од њих представља један ‘став’. Песме (ставови) граде избалансирану макроформалну конструкцију са равноправним односом лаганих и брзих темпа (*Andante, Allegro moderato, Andante, Allegro, Andante, Allegro ma non troppo*). Применом овог модела Сударевић жели да истакне карактерни контраст или бар дистинкцију између узастопних песама (видети табелу 1: темпо и карактер).<sup>15</sup> Уједначеност шестоставачне форме огледа се и у равномерној расподели архитектонске носивости појединачних формалних конституената у оквиру збирне макроформалне шеме. Већ на први поглед уочава се да, ако се изузме средишња, трећа песма<sup>16</sup> (изграђена од само две строфе), све остале песме су релативно заокружене

<sup>13</sup> Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 111–112.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Избалансирани однос лаганих и брзих ставова присутан је и у руковетима Стевана Мокрањца, с том разликом што га Мокрањац примењује у руковетима изграђеним од четири песме (*Девета* и *Тринаеста руковет*, као и *Мађарске народне песме* и *Руске народне песме*). Видети опширније у: Милоје Николић, *op. cit.*, 119–120. Оваква формално-карактерна диспозиција присутна је и у појединим руковетима насталим у периоду после Другог светског рата, а пример за то је и други циклус *Песама из Призрена* композитора Петра Ђорђевића. Cf. Саша Божидаревић, Драгана Милић, „Руководање у Песмама из Призрена Петра Ђорђевића – аналитички преглед”, *Музикологија*, 37, II/2024, 162–163.

<sup>16</sup> Ова песма се у контексту збирне макроформалне архитектонике ове композиције може сматрати центром динамичке симетрије, са конкавним, опадајућим градијентом. О динамичким формама појединачних песама (на примеру Мокрањчевих руковети) инкорпорираних у цикличне форме, видети опширније у: Милоје Николић, *Примена гештalt аналитичког метода у проучавању форме*

структурно-формалне целине изграђене од четири строфе или више њих (видети табелу 1: број строфа). На овај начин се обезбеђује адекватан формални простор за хоризонтално и вертикално уобличење музичког садржаја, посебно значајно са позиција развоја динамичких градација.

### Медиоформални аспекти

Унутрашња структура и форма песама хорске свите *Подринке бр. 1* указује на потребу и наклоност композитора да динамизује и преобликује преузету, базичну строфичну форму. Строфична форма се у свим песама ове хорске свите ‘преводи’ у сложеније формалне обрасце, варирано-строфичне. У првој песми, „Зеленоје лишће”, варирана строфичност се реализује здруженим дејством фактурних и хорско-оркестрационих средстава, при чему се формира *лучна градациона шема са узлазним динамизмом* у другој и трећој строфи и *опадајућим реминисцентивним дејством* у четвртој:  $a, \bar{b}, \bar{b}^1, a^1$  (видети табелу 1, колону 1: медиоформа). У другој песми, „Иде лола”, креирањем фактуре хорског става постиже се ефекат *једносмерне узлазне градације варијационог процеса*, који свој врхунац доживљава у каденци финалне строфе. У њој се променом мелодијске структуре фолклорног цитата остварује краткотрајан ефекат прокомпоноване форме<sup>17</sup>  $a, \bar{b}, \bar{b}^1, \bar{b}^2$  (видети табелу 1, колону 2: медиоформа). Ниво варирања је најнижи у средишњој (трећој) песми, „Ђаурко лепа”, која је изграђена од само две строфе. Овај статични тип варијационе форме  $a, a^1$ , реализован само променама у фактури хорског става, може се оправдати улогом коју ова песма остварује у збирној макроформалној конструкцији ове композиције. Овај ‘недостатак’ се компензује баритонском солистичком деоницом, па се прилагођавање целокупног хорског израза и његове физиономије солисти, у овом случају, може пре сматрати квалитетом него аномалијом (видети табелу 1, колону 3: медиоформа). У погледу фактурног варирања, четврта песма „Ударало у тамбуру ђаче” представља потпуно контрастни став у односу на претходну песму. Степен варирања у њој достиже динамички климакс, не само у поређењу са претходном песмом, већ и са осталим песама ове хорске свите. Фактурно варирање у другој, и фактурно и хорско-оркестрационо<sup>18</sup> у трећој, четвртој, петој и шестој строфи допуњавају се и структурним варирањем делова фолклорног цитата у четвртој и шестој строфи. На тај начин се у овим формалним конституентима варијациони процеси из хорске фактуре преливају и на простор водећег гласа. Овај тип варирања са шемом:  $a, a^1, \bar{b}, \bar{b}^1, \bar{b}^2, \bar{b}^3$ , могао би се означити као *развојно-осцилаторни*, и то првенствено због опадања варијационе тензије у петој строфи (видети табелу 1, колону 4: медиоформа). У петој песми „Све пјева”, драстично опада ниво варирања, у односу на претходну песму, па се она у контексту збирних макроформалних релација доживљава као други варијационо-

*Мокрањчевих руковети, Основни облици динамичких форми Мокрањчевих руковети* (докторска дисертација) Београд, Универзитет уметности у Београду, 2016, 311.

<sup>17</sup> О поступку трансформације фолклорног цитата у *Подринкама бр. 1* и формалним импликацијама на модел строфе видети опширније у: Saša Božidarević, *Mokranjčevi kodovi u horskim rukovetima druge polovine XX veka*, Kosovska Mitrovica, Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici, 2018, 93–96.

<sup>18</sup> Типове хорске оркестрације и њене утицаје на звучни колорит и варијационе процесе детаљније описује Милоје Николић. Cf. Милоје Николић, Прилог истраживања форме Мокрањчевих руковети, op. cit, 125–127.

динамички антиклимакс (први је присутан у другој песми). Варирано-строфична форма се у овом случају формира на двострофном принципу 2+2 са шемом:  $a, a + a^6, a^6$ . Овај вид варирања се може дефинисати као *статично-репетициони са минималном једносмерном узлазном градацијом* (видети табелу 1, колону 5, медиоформа). У финалној песми хорске свите *Подринке бр. 1*, „Крца, крца нова кола”, фактурно варирање и се одвија по принципу вишестрофичних формалних конституената (слично као у претходној песми), у овом случају асиметрично постављених 2+3 са шемом:  $a, a^1 + b, b^1, b^2, b^3$ . Овај тип варирања представља *узлазно-једносмерни са благо растућим градијентом*. Максимум варијационог процеса у датом случају се реализује у финалној строфи, у којој се минималним променама структуре фолклорног цитата остварује фрагментарни (краткотрајни) ефекат прокомпоноване форме.<sup>19</sup>

Редни број става	I	II	III	IV	V	VI
Назив песме	<i>Зеленоје лииће</i>	<i>Иде лола</i>	<i>Ђаурко лепа</i>	<i>Ударало у тамбуру ђаче</i>	<i>Све пјева</i>	<i>Крца, крца нова кола</i>
Шема форме	A	B	B	Г	Д	Ђ
Темпо и карактер	Andante	Allegro moderato	Andante	Allegro	Andante	Allegro ma non troppo
Број строфа	4	4	2	6	4	6
Медио форма (форма песме)	Варирано-строфична (фактур. и хор-орк, варирање); шема форме: $a, b, b^1, a^1$	Варирано-строфична (фактур. и хор-орк, варирање); транс. фолк. цитата у каленци; шема форме: $a, b, b^1, b^2$	Варирано-строфична (фактурно варирање); шема форме: $a, a^1$	Варирано-строф. цитат са вар-строф. пратњом; шема форме: $a, a^1, b, b^1, b^2, b^3$	Варирано-строфична 2+2 (фактур. и хор-орк, варирање); шема форме: $a, a, a^1, a^1$	Варирано-строфична (фактур. и хор-орк, варирање); шема форме: $a, a^1, b, b^1, b^2, b^3$

Табела 1. Структура свите, формалне, темповске, фактурне и хорско-оркестрационе карактеристике песама у *Подринкама бр. 1* Н. Сударевића

### Хармонско-тоналне карактеристике хорске свите *Подринке бр. 1*

У наредном делу рада биће сагледани различити елементи хармонског језика композиције *Подринке бр. 1*. Однос према традицији, у првом реду према сродним хорским циклусима Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца, на терену тоналних и хармонских релација у Сударевићевим хорским делима компонованим на народне напеве, показује континуитет у композиторовом приступу обради народних мелодија. Ова линија развоја српске музике коју је у њеном послератном периоду Весна Микић означила као „стратегију ‘екстернализације’ Мокрањчевог дела”,<sup>20</sup> манифестује се већ

<sup>19</sup> Saša Božidarević, *Mokranjčevi kodovi u horskim rukovetima druge polovine XX veka*, op. cit, Пример 14, 93–94.

<sup>20</sup> Весна Микић, „Традиција/Мокрањац као инспирација: креативна рецепција Мокрањчевог дела у српској музици после 1945. године”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог. Традиција као инспирација – тематски зборник*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – Академија наука и умјетности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 13.

и у периоду између два светска рата. Таква „екстернализација” је од виталног значаја за развој српске хорске музике и потврђена је и у Сударевићевим *Подринкама бр. 1*. Ипак, њихов израз обликују и мање или више изражена аутентична решења у хармонизацији. Најпре ћемо размотрити специфична решења у мелодијској, односно лествичној организацији појединих песама ове хорске свите, а потом и карактеристике тоналног плана. Такође, биће сагледани начини на које композитор реализује хармонско варирање као један од основних композиционих поступака у изградњи варирано-строфичног облика. На крају, начинићемо и један кратак осврт на специфичности у употреби лествичних и алтерованих акорада који карактеришу ову композицију. Пресек тоналних, хармонских, као и метричких карактеристика свих шест песама хорске свите *Подринке бр. 1* је дат у наредној табели (Табела 2).

Редни број става	I	II	III	IV	V	VI
Назив песме	<i>Зеленоје лишиће</i>	<i>Иде лоло</i>	<i>Ђаурко лепа</i>	<i>Ударало у тамбуре ђаче</i>	<i>Све пјева</i>	<i>Крца, крца нова кола</i>
Врста такта	2/4	3/4 и 2/4 (доследна хоризонтална полиметрија)	3/4	2/4	4/4 (краткотрајна интерполација 2/4)	2/4
Тонални план	Ге-дур (истоимени ге-мол у полукаденци на крају сваке строфе)	ге-мол мађарски (цигански) и балкански у осциловању повремено, мелодијски	ге-мол хармонски, природни, мелодијски и мађарски (цигански)	ге-мол – де-мол – ге-мол мађарски (цигански), мање хармонски и мелодијски	Де-дур	А-дур – Е-дур – А-дур
Хармонске карактеристике	Дијатоника преовлађује; VII <sub>D</sub> <sup>7</sup> (полуумањени), VII <sub>D</sub> <sup>6</sup> , -VII <sub>D</sub> <sup>6</sup> <sub>5</sub> , VII <sub>D</sub> <sup>7</sup> , -II <sup>&lt;7</sup> , VII <sub>D</sub> <sup>7</sup> , DD <sup>9</sup>	Дијатоника, али уз знатан уплив акорада DD групе: DD, DD <sup>7</sup> , DD <sup>9</sup> и обртаји, -DD, II <sup>&lt;3</sup> , VII <sub>D</sub> <sup>7</sup> , -s <sup>&lt;7</sup> ; такође, D7/4/2, t <sup>9</sup> и обртаји; краћи унутрашњи и горњи педални тонови	Дијатоника, али уз још израженији уплив акорада DD (-DD); нонакорди и обртаји DD и Ds; F <sup>4</sup> <sub>3</sub>	Дијатоника (s <sup>7</sup> ), али уз значајан уплив -DD, II <sup>3</sup> , -VII <sub>D</sub> <sup>6</sup> <sub>5</sub>	Дијатоника преовлађује; VII <sub>D</sub> <sup>6</sup> <sub>5</sub> ; DD <sup>7</sup> , DD <sup>9</sup> и обртај	Дијатоника (нагласак на III ступњу); DD <sup>7</sup> и обртаји, DD <sup>9</sup> и обртај, VII <sub>D</sub> <sup>7</sup> , DS <sup>7</sup> , D <sub>D</sub> <sup>7</sup>

**Табела 2.** Структура свите; метричке, тоналне и хармонске карактеристике песама у *Подринкама бр. 1* Н. Сударевића

Како указује Дејан Деспић „[н]ационално музичко обележје се, разумљиво, увек исказивало пре свега кроз мелодику (...), а то даље значи – кроз особености саме лествичне основе, пошто је фолклорна мелодика по правилу дијатонска, само често на тонским нивовима различитим од класичног дура и мола”.<sup>21</sup> У том погледу и Сударевићева свита *Подринке бр. 1* представља прототип композиторског приступа фолклорним изворима у првим деценијама српског националног романтизма, при чему је фолклорно порекло мелодије кључно импулсирано контрастима тонских родова. Наиме, подједнака заступљеност тонских родова у свити, произашла из чињенице да је сачињена из три дурске и три молске песме, открива малу, али значајну асиметрију у овом погледу. Наиме, док песме које припадају дурском основном тоналитету за основу најчешће имају регуларну, природну варијанту дурске лествице, уз тек

<sup>21</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002, 265.

повремену заступљеност молдура, дотле су све три молске песме засноване на напевима који садрже тон прекомерне, лидијске кварте. То резултира трансформацијом хармонске молске основе у правцу лидијског дурмола (названог још и „мађарски” или „цигански” мол) и балканског мола, али треба имати у виду да и сами напеви у све три молске песме веома ретко садрже мелодијске низове који обухватају цео лествични низ и задржавају се претежно на тоничном пентахорду дате лествице (Примери 1, 2 и 3). Дистинкцију између хармонског, „мађарског” и балканског мола по правилу обезбеђује неки други глас у коме се неће појавити тема и/или специфичан хармонски обрт који ће се појавити у току песме, а који припада неком од ова три типа мола. Једноставније речено, за разлику од народних напева узетих за основу молских песама, у напевима на којима су засноване дурске песме ове свите тон прекомерне лидијске кварте се не појављује (премда ће га Сударевић употребити у акордима којима хармонизује те теме).

**Пример 1:** Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Иде лола”, т. 1–7, тема песме, поверена првим тенорима

**Allegro moderato**



И-де ло-ла, и-де ло-ла, и-де ло-ла, из пре-ко-га мо-ра, из пре-ко-га мо-ра.

**Пример 2:** Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ђаурко лепа”, т. 3–14, тема песме, поверена соло баритону

**Andante**  
*mf*



Ђа - ур - ко ле - па, ту - ге ме мо - ре,

5



за о - чи тво - је што су - зе ро - не,

9



за о - чи тво - је што су - зе ро - не.

Пример 3. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ударало у тамбуре ђаче”, т. 1–8, тема песме, поверена првим тенорима

**Allegro**  
*mf*

У - да - ра - ло у там-бу-ре ђа - че, у там-бу-ре ђа - че, у там-бу-ре ђа - че.

Песма „Иде лола” представља парадигматски пример употребе ових лествичних образаца. Тема ове песме, у целини дата у првом тенору на почетку песме, пентахордалног је амбитуса који одговара и лидијском дурмолу и балканском молу ин Ге: *ге-а-бе-цис-де*. Највећим делом је реч о комбинацији, односно осциловању између ова два лествична обрасца, у зависности од тога да ли се у осталим слојевима музичког тока долази до тона *ес* (лидијски дурмол) или, пак, до тона *е* (балкански мол), односно до тона *фис* (лидијски дурмол) или, пак, до тона *еф* (балкански мол). У том смислу, мелодијски покрет *де-е-фис-ге*, који се повремено сусреће у песми, пре би требало схватити као резултат специфичног комбиновања горњих тетрахорада ова два лествична типа, или, нешто ређе, као мелодијску консеквенцу употребе акорда доминантине доминанте, а много мање као прави мелодијски мол. Ипак, како се иде према крају песме, у појединим хорским деоницама балкански мол полако почиње да преовладава. Чини се као да Сударевић интенционално жели да истакне овај лествични образац, па га у другој половини песме поверава сопрану, чија мелодија у трећој и четвртој строфи у потпуности припада балканском молу (Пример 4).

Пример 4. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Иде лола”, т. 15–17

**(Allegro moderato)**

Сопран  
Ло - ло мо - ја, ло - ло мо - ја,

Алт  
Ло - - - ло мо - ја,

Тенор  
Ло - ло мо - ја, ср - це мо - је,

Бас  
Ло - ло мо - ја, ло - ло мо - ја, ло - ло мо - ја,

g: t<sub>4</sub><sup>6</sup> <sub>4</sub><sup>6</sup> -s<<sup>7</sup> t<sub>4</sub><sup>6</sup> <sub>4</sub><sup>6</sup> ||<sub>5</sub><sup>6</sup> t<sup>6</sup> t<sub>4</sub><sup>6</sup> D DD<sub>5</sub><sup>14</sup>  
<D>(gornji)

Ге-мол лествица која укључује своје различите подваријанте чини мелодијску основу и наредне две песме, „Ђаурко лепа” и „Ударало у тамбуре ђаче”. Пентахордални амбитус

тема ових песама са честом појавом тона прекомерне лидијске кварте, као што је указано, и овим песмама даје основу лидијског дурмола. Тако се у песми „Ђаурко лепа” могу уочити различите врсте ге-мол лествице, те осим лидијског дурмола, сусрећемо и хармонски, природни и мелодијски мол, док је у песми „Ударало у тамбуре Ђаче” ге-мол претежно дат у варијанти лидијског дурмола.

Чак и у песмама које нису у молском тоналитету, утицај молске тоналне боје је толико изражен да на специфичан начин преобликује преовлађујући звук дурског основног тоналитета. У том погледу, истиче се прва песма свите, песма „Зеленоје лишће”. Ова песма је у Ге-дуру, не садржи модулације, али у каденци сваке од четири строфе у песми се прелази у истоимени ге-мол (Пример 5). То се уочава не само у појави тона *бе* у мелодији, већ и у појави молског тоничног трозвука, у датом сегменту на крају сваког периода (строфе). Овакав мелодијско-хармонски поступак у каденци је сразмерно чест и у Мокрањчевим композицијама, што потврђује дубоку стилско-изражајну везу ове хорске свите са делима која су Сударевићу очито послужила као узор.

**Пример 5.** Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Зеленоје лишће”, т. 1–8, тема песме, поверена сопранима

Andante ♩ = ♩

Зе-ле-но-је\_\_ лиш-ће бо - ро-во, бо - ро-во. Зе-ле-но-је\_\_ лиш-ће хај! бо-ро - во

Композиција *Подринке бр. 1* за мешовити хор представља парадигматски пример логике каденционог повезивања песама, којима је Сударевић мање-више веран и у осталим својим хорским циклусима.<sup>22</sup> Та логика, у случају прве свите *Подринки*, почива на складном надовезивању песама посредством завршног акорда у песми и остварује се на два начина: (1) песма завршава акордом тонике или доминанте ако наредна песма остаје у истом тоналном центру (Ге-дур / ге-мол), као што је то случај у прве три песме, или (2) песма завршава акордом доминанте који истовремено звучи као тонични трозвук у тоналитету наредне песме, пошто се при крају композиције иде у квинтни круг навише (Де-дур и А-дур).<sup>23</sup> Но, упркос овој хармонској стратегији, органско јединство свите је у одређеном степену ослабљено, чему свакако доприноси одсуство тоналног заокружења. Тако је прва песма у Ге-дуру, док је последња у А-дуру, што са тачке гледишта општег стилског оквира, а који одговара просечном раноромантичарском хармонском језику, ипак делује неочекивано. Избалансиран однос тонских родова у хорској свити *Подринке бр. 1*, односно чињеница да су три песме свите у дурском и да их је исто толико у молском тоналитету, донекле је ублажила недостатак тоналног заокружења, уместо којег постоји својеврсно „родно”

<sup>22</sup> Потребно је истаћи да ову композицију карактерише изванредан степен формалне раздвојености песама који доводи до понешто слабије кохерентности циклуса у односу на руковети. Овај закључак произлази из чињенице да Сударевић даје посебан наслов свакој појединачној песми, исписујући га у врху стране (у оригиналној партитури) на почетку сваке песме.

<sup>23</sup> У другом од наведена два случаја, ови акорди – услед споменуте раздвојености песама – не могу да фигурирају као заједнички акорди, односно као акорди презначења у поступку дијатонске модулације. Уместо тога, на делу је тонални скок као вид промене тоналитета између песама.

заокружење: ако већ не завршава у истом тоналитету у којем је започео, свита завршава истим, дурским тонским родом који се налази и на његовом почетку.

У погледу тоналне и формалне организације у свити *Подринке бр. 1*, истичу се песме „Ударало у тамбуре ђаче” и „Крца, крца нова кола”. Ове песме деле неколико заједничких особина захваљујући којима фигурирају као двоструки климакс композиције: обе су грађене на шест мелопоетских строфа, што је највећи број строфа у појединачној песми у свити, имају сличну хорску оркестрацију, идентичну синтаксичку грађу реченице која чини строфу и, коначно, идентичне тоналне односе. Истовремено, ово су једине песме свите које садрже модулације, организоване према плану основни – доминантни – основни тоналитет (ге-мол – де-мол – ге-мол у песми „Ударало у тамбуре ђаче”, односно А-дур – Е-дур – А-дур у песми „Крца, крца нова кола”), при чему сваком тоналитету припадају по две строфе. У песми „Ударало у тамбуре ђаче” Сударевић је транспозицију теме у доминантни тоналитет врло успело извршио посредством мелодијске споне, тона *a* којим тема завршава у ге-молу и истог тона којим започиње у де-молу. Другим речима, код мелодија које почињу на V ступњу а завршавају на II ступњу (како, уосталом, завршава највећи број народних напева), транспозиција у доминантни тоналитет аутоматски обезбеђује ову мелодијску спону и Сударевић је тога сасвим извесно свестан (Пример 6).

Пример 6. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ударало у тамбуре ђаче”, т. 13–20

(Allegro)

Сопран  
Хој! Од ту - ге се

Алт  
Хој! Од ту - ге се

Тенор  
*mf* мла-до у-да - ра - ло, мла-до у-да - ра - ло, хој! Од ту - ге се рас-пла-ка-ло  
Од ту - ге се рас-пла-ка-ло јад - но

Бас  
*p* Од ту - ге се  
*f*  
*mf*

g: VI t<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sup>2</sup>t<sup>6</sup> II<sup>3</sup><t -VII D<sup>+6</sup><sub>5</sub>  
<D>(unutrašnji) D → d: t — — — — — -s<t II<sup>3</sup><t  
<D>

Као што је већ речено, формално решење песама хорске свите *Подринке бр. 1* у потпуности је засновано на обрасцу варирано-строфичног облика. Иако се диференцирање музичког израза између строфа у истој песми постиже помоћу различитих фактурних решења, као и специфичним нијансирањима на плану хорске

оркестрације, у подвлачењу ове диференцијације хармонија игра кључну улогу. Другим речима, за стварање различитог звука сваке појединачне строфе у једној песми заслужна је примарно хармонска компонента, што говори у прилог томе да је композитор у потпуности свестан њеног значаја у постизању жељеног циља. Хармонско варирање исте мелодије Сударевић спроводи у две примарне равни: (1) дијатонска палета – пажљиво осмишљено, али повремено и врло маштовито коришћење лествичних акорада датог тоналитета (укључујући и акорде молдура), и (2) хроматско нијансирање – веома суптилна и разноврсна употреба вантоналних акорада, пре свега, вантоналних доминанти и вантоналних VII ступњева, као и онако акорада хроматске грађе у функцији вантоналних доминанти.

Изражено хармонско варирање се појављује у песми „Баурко лепа” из прве свите *Подринки* и спроводи се на два нивоа – у понављању двотакта и четворотакта унутар строфе и између самих строфа. Први вид хармонског варирања на врло једноставан начин је егземплификован у понављању четворотакта писаног на текст *за очи твоје / што сузе роне* унутар прве строфе (Пример 7а). Хармонски садржај у понављању четворотакта је исти, са изузетком употребе врсте вантоналног акорда за субдоминанту: у првој појави примењен је терцквартакорд  $\underline{Ds}$ , а у понављању се на истом месту појављује заменички четворозвук, квинтсектакорд  $\underline{VIs}$ , као симплификовани вид хармонског варирања. Други вид овог варирања је доста уочљивији од првог, с обзиром на то да је реч о врло интензивном хармонском варирању које се спроводи прокомпоновано, током готово сваког такта. Уколико се, дакле, упореде примери 7а и 7б, добиће се јасна слика интензивирања хармонског израза, које постоји у понављању четворотактне фразе између две строфе. Наиме, прва појава четворотактне фразе *за очи твоје / што сузе роне* у првој строфи одговара првој појави четворотактне фразе *Ах! Оди, оди / сред загрљаја!* у другој строфи. Лако се уочава да је хармонско варирање у односу између прве и друге строфе примењено у континуитету, од почетка до краја основне четворотактне фразе. Тако се у првом такту одломка из друге строфе појављује нови акорд,  $\underline{III}^6$ , као и богатији покрет баса у оквиру тонике, а на крају такта се појављује обртај  $\underline{DD}$ , уместо основног облика трозвука овог акорда у првој строфи. Посебно су у том смислу значајни други и четврти такт ове фразе. У другом такту варљиви обрт је вариран употребом обртаја (појављује се први обртај, како код акорда доминанте, тако код акорда VI ступња); акорд  $\underline{Ds}$  је сада децимакорд, а не терцквартакорд као у првој појави, те добија варљиво разрешење у фригијски терцквартакорд, једини фригијски акорд у композицији. Коначно, стандардна полукаденца у фрази (у четвртом такту фразе), у првој строфи је остварена кроз сразмерно једноставан обрт  $\underline{DD}^7-\underline{D}$ , док у другој строфи добија прогресију која креће од лествичног квинтсектакорда II ступња, затим иде преко хроматског покрета у квартдецимакорд  $\underline{DD}$  и завршава на доминанти. Хармонско варирање које је илустровано у овим сегментима представља само део целокупног система хармонског варирања које је Сударевић применио у *Подринкама бр. 1*, а изванредно владање овом техником доказао је и у својим другим хорским делима. Разуме се да и спор темпо (*Andante*) у значајној мери доприноси томе да се описано хармонско варирање лакше опазе и доживе. Управо захваљујући хармонском варирању, а тек онда и због одређених интервенција које је композитор спровео у структури строфе, може се говорити о варирано-строфичној форми у овој песми.

Пример 7а. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ђаурко лепа”, прва строфа, т. 7–14

(Andante)

Баритон соло *f*

за о - чи тво - је што су - зе ро - не,

Сопран Алт *mf*

је, за о - чи тво - је што су - зе ро -

Тенор *p*

је, за о - чи тво - је што су - зе ро -

Бас *p*

g: t<sup>6</sup><sub>5</sub> DD D<sup>7</sup> VI Ds<sup>4</sup><sub>s</sub> t<sup>6</sup> II<sup>7</sup> -DD<sup>7</sup> D

5 *f*

Бар. соло *f*

за о - чи тво - је што су - зе ро - не

С А *mf*

не, за о - чи тво - је што су - зе ро - не

Т

-не, за о - чи тво - је што су - зе ро - не

Б *mf*

t<sup>6</sup> DD<sup>9</sup> D<sup>7</sup> VI VII<sup>6</sup><sub>s</sub> t<sup>6</sup> II<sup>7</sup> -DD<sup>7</sup> D

Пример 76. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ђаурко лепа”, друга строфа, т. 21–24

(Andante)

Баритон соло

ах! О-ди, о - ди сред за-гр - ља - ја!  
ба - ја

Сопран  
Алт

пе, те о-чи ле - пе пре - пу - не ба

Тенор

пе, те о-чи ле - пе пре - пу - не ба -

Бас

пре - пуне, пре - пу - не ба -

g: t 6 III 6 DD 3 4 D 5 6 VI 6 D s 1 2 F 3 t 6 4 6 5 II 7 6 5 DD 6 5 D 2

У Сударевићевим *Подринкама бр. 1* хармонски језик почива на готово прецизној равнотежи између дијатонских и вантоналних акорада. Иако се повремено могу срести и прави алтеровани акорди, вантонални акорди представљају доминантну групу нелествичних акордских структура. Може се рећи да Сударевић изврсно познаје бројне нијансе у примени вантоналних хармонија. Уобичајени фонд акорада  $\underline{DD}$  групе, који сачињавају акорди дијатонског типа – мали дурски четворозвук у функцији  $\underline{DD}$  и умањени и полуумањени четворозвук у функцији  $\underline{VII_D}$  – он неретко проширује акордима хроматског типа, тврдо умањеним у функцији првог, односно двоструко умањеним акордом у функцији другог акорда.

У другој песми прве свите *Подринки*, песми „Иде лола”, веома је истакнута појава алтерованих акорада  $\underline{DD}$  групе, односно  $\underline{DD}$  и  $\underline{VII_D}$ , који се успешно прожимају са номинално преовлађујућим лествичним акордима. Разлог томе је, с једне стране, наглашена појава тона прекомерне, лидијске кварте, који се у главној мелодији (теми) појављује чак пет пута за само седам тактова и, с друге стране, чињеница да Сударевић одлучује да сваку од тих појава овог тона нагласи тако што је хармонизује неким од наведених акорада, никада га не третирајући као ванакордски тон. Међутим, како би избегао једноличност у коју би лако могао да упадне када је реч о (очекиваној) хармонизацији овог тона, композитор тежи да у сукцесивним хармонизацијама не понови идентичан акорд, што само додатно оснажује хармонску разноврсност ове песме. Основна карактеристика овог принципа је та што тврдо умањени акорд на II ступњу којим он хармонизује дату алтерацију, у овој песми има оба могућа разрешења примењивана у вишевековној пракси тоналне музике. Тако Сударевић тврдо умањени четворозвук употребљава у очекиваној функцији  $\underline{DD}$  са разрешењем у  $\underline{D}$  (т. 17–18 у песми) или у заменички акорд исте функције,  $\underline{III^6}$  (Пример 8), али исто тако и у

нестандардној, али романтичарски типичној функцији алтерованог II ступња са плагалним разрешењем у тонику (такође Пример 8). Оваква истанчана и, надасве, зналачка употреба ових разрешења говори у прилог томе да је Сударевић био не само добар познавалац „школске” хармоније, него и да је, по свој прилици, веома добро проучио хармонски језик својих претходника, али и савременика.

Пример 8. Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Иде лола”, т. 3–4

**(Allegro moderato)**

Сопран  
Алт  
Тенор  
Бас

и - де ло - ла,  
и - де ло - ла, из пре - ко - га  
и - де ло - ла,

*mf*  
*p*  
*mf*

g: t DD<sub>3</sub>-DD<sub>3</sub><sup>+6</sup> III<sup>6</sup> t -II<sub>2</sub><sup>6</sup> t<sup>6</sup>

Једну од главних карактеристика хармонског језика свите хорских композиција *Подринке бр. 1* Николе Сударевића представља употреба петозвука и његових обртаја. Ови акорди појављују се не само на доминанти, већ и у функцији DD, па и тонике. У песми „Иде лола” нонакорд DD и његови обртаји постају учесталији како се постепено иде према крају песме (видети Пример 4). Таквом хармонском крешенду са петозвучима, придружује се и појава тоничног петозвука у основном облику (песма „Иде лола”, т. 24) и у обртају (т. 26), али и веома специфична појава последњег, у теорији непримењивог, петог обртаја нонакорда, као што је то случај са доминантним петозвуком пред сам крај песме (такође т. 26).

Највећим делом је појава ових нонакордских конфигурација које су сразмерно нетипичне за овај стил – попут тоничног петозвука и, посебно, петог обртаја доминантног нонакорда – резултат задржаних, лежећих тонова у деоницама неког од горњих гласова, у функцији горњих или унутрашњих педалних тонова. Управо ови задржани, педални тонови у неком од горњих гласова, чине важну хармонску карактеристику ове песме, доносећи каткад као резултат нонакорд који је само на први поглед фигуративни акорд, али који суштински представља самосталну акордску структуру. Оваквом разумевању најчешће доприноси скок у басов тон или из њега, који датој структури даје на значају.

У песми „Ђаурко лепа” се уочава још наглашенија употреба нонакорда и његових обртаја у функцији доминанте и вантоналних доминанти (DD, у т. 6 и 24 и Ds

у т. 22 и 26; Пример 9). То је у потпуности на линији развоја хармонског мишљења које се могло уочити у претходној песми („Иде лола”). Овако успостављен континуитет са песмом „Иде лола”, по природи ствари резултира специфичним усложњавањем израза, па се петозвуци сада појављују чак и у структури акорда хроматског типа, као што је дуодецимакорд са основом „француског акорда”, односно прекомерног терцквартакорда, у функцији -DD (т. 6).

**Пример 9.** Н. Сударевић, *Подринке бр. 1*, песма „Ђаурко лепа”, т. 6 и т. 26

(Andante)

Баритон соло

мо - ре, тво - је

Сопран  
Алт

за о - чи тво - о - ди, Ђа - ур - ко

Тенор

за о - чи тво - о - ди, Ђа - ур - ко

Бас

о - ди, Ђа - ур - ко

g:  $-DD_3^{12+6}$   $D_5^6$  t VII<sup>6</sup>  $D_2 VI_4^6$   $Ds_5^{14}$  s

## Закључак

Истраживање спроведено у овом раду је показало да је Никола Сударевић оставио значајан траг као музички стваралац у Србији, посебно у периоду између два светска рата, са опусом који претежно чине вокална дела, и то композиције за различите хорске ансамбле, соло песме и једно камерно дело. У хорској свити *Подринке бр. 1*, Никола Сударевић испољава одређени степен инвентивности у обликовању и формирању унутрашњег простора сваке појединачне песме, примењујући доследно разноврсне варијационе поступке у преобликовању традиционалне строфичне форме. Уместо дословног понављања, он креира динамичан и изнијансиран музички ток у коме се варираност постиже променама у фактури и хорској оркестрацији, као и у структури самих фолклорних цитата. Унутрашња организација песама пажљиво је обликована, тако да свака од њих добија посебан драматуршки лук и функцију у оквиру целине, чиме се гради целовита и изражајно разнолика музичка архитектура. Сударевић негује слободан и стваралачки однос према изворном материјалу, стварајући композицију у којој традиција постаје основа за лични уметнички израз. Његов хармонски језик у

потпуности кореспондира са духом времена, углавном ослоњен на традицију Мокрањчевих Руковети. Међутим, Сударевић уноси и благо иновативне приступе, попут специфичног каденционог повезивања које тежи родном уместо тоналном заокружењу, за стил српске хорске музике не баш тако уобичајене употребе нонакорада и њихових обртаја, те интензивног и богатог хармонског варирања. У погледу примене вантоналних акорада, Сударевићев приступ је раван најразвијенијем третману ових акорада у просечном хармонском језику европског романтизма. Коначно, може се рећи да су у дугачку ниску хармонизација лидијског дурмола и балканског мола у српској уметничкој хорској музици, златним словима уписане и *Подринке бр. 1* Николе Сударевића. Аутори овог рада верују да музичко стваралаштво Николе Сударевића, великог имена београдске моде у међуратном периоду, заслужује својеврсну ренесансу која би означила како извођење његових дела, тако и научно – музиколошко и музичко-теоријско – бављење његовим опусом, уз најискренију наду да ће овај рад бити тек први у низу научних истраживања посвећених делима овог композитора.

### Цитирани радови

Božidarević, Saša: *Mokranjčevi kodovi u horskim rukovetima druge polovine XX veka*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici, 2018.

Божидаревић, Саша; Драгана Милић: „Руковедање у Песмама из Призрена Петра Ђорђевића – аналитички преглед”, *Музикологија*, 37, II/2024, 157–184.

Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Ђуковић, Исидор; Ненад Лукић: *Нежидер. Аустроугарски логор за Србе 1914–1918*. Београд: Историјски архив Београда, 2017.

Микић, Весна: „Традиција/Мокрањац као инспирација: креативна рецепција Мокрањчевог дела у српској музици после 1945. године”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог. Традиција као инспирација – тематски зборник*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – Академија наука и умјетности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 7–14.

Николић, Милоје: „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети”, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 115–130.

Николић, Милоје: *Примена геиталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети, Основни облици динамичких форми Мокрањчевих руковети* (докторска дисертација). Београд: Универзитет уметности у Београду, 2016.

Поповић, Бојана: *Мода у Београду 1918–1941*. Београд: Музеј примењене уметности, 2000.

Стевановић, Ксенија: „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 101–113.

## Резиме

Овај рад представља почетак свеобухватног истраживања опуса Николе Сударевића (1878–1943), композитора који је остао недовољно познат, упркос томе што је био и водећи београдски кројач свог времена. Фокус анализе је на свити песама за мешовити хор и баритон соло *Подринке бр. 1*, који служи као илустрација његове композиторске делатности. Ова композиција служи као језгро за Сударевићеве касније композиционе поступке. Композиционе поступке примењене у овом делу он ће уз тек мања одступања (нарочито у погледу макроформе) доследно примењивати, не само у делима инспирисаним фолклором већ и у свим осталим својим хорским остварењима. Никола Сударевић је показао свестан и промишљен приступ избору текстова, унапред размишљајући о њиховој макроформалној делотворности. Као резултат тога, хорска свита *Подринке бр. 1* функционише као целовита поетска емоционална драма у шест чинова. Иако су песме формално независне, њихов вешт спој гради сложену, садржинско-поетску конструкцију вишег нивоа, где је љубав приказана вишедимензионално (од мајчинске до еротске и неостварене), а туга постаје универзални елемент људског искуства. Тиме је композитор, пажљивим избором, осигурао текстуално јединство целе свите. Анализом је утврђено да Сударевић у *Подринкама бр. 1* показује изузетну инвентивност у обликовању варирано-строфичне форме. Уместо дословног понављања, он примењује разноврсне варијационе поступке – посебно промене у фактури и хорској оркестрацији, као и у преобликовању фолклорних цитата – чиме гради динамичан и изражајно разнолик музички ток. Хармонски језик Сударевића укоренењен је у традицији Мокрањчевих Руковети, али са иновативним приступима који га подижу на ниво развијеног европског романтизма. То укључује специфично каденционо повезивање које тежи родном уместо класичном тоналном заокружењу, употребу онакорада и њихових обртаја, као и интензивно хармонско варирање. Доминација лидијске кварте манифестована је у интензивној употреби лидијског дурмола и балканског мола, стварајући препознатљив колорит српске хорске музике инспирисане фолклорним напевима. Хармонски језик у Сударевићевим *Подринкама бр. 1* успоставља готово савршену равнотежу између дијатонских и вантоналних акорада. Иако се у његовом делу повремено појављују прави алтеровани акорди, вантонални акорди – посебно вантоналне доминанте и њихови заменици – чине основну и најсадржајнију групу нелествичних акорда. Ово указује на то да Сударевић изврсно влада бројним нијансама у примени вантоналних хармонија.