MUSICUM IMPRESSUM



ЧАСОПИС СТУДЕНАТА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Musicum Impressum
Часопис студената Факултета музичке уметности у Београду
Година II
Број 2
Децембар 2018.
Часопис излази два пута годишње

Издавач:
Факултет музичке уметности у Београду
Краља Милана 50, 11000 Београд

Одговорни уредник:
проф. др Ивана Перковић

Главни уредници:
Тиса Јукић
Марија Костић
Јелена Круљ

Редакција:
Тина Арсенијевић
Милица О. Марковић
Миа Матковић
Ана Мијаиловић
Соња Ристић
Дуња Савић

Сарадници:
Катарина Николић
Вања Радојковић
Марија Томић

Радове студената за штампу припремила: Марија Симоновић

Дизајн насловне стране: Владимир Хаџић

ISSN:
Веб адреса: https://www.fmu.bg.ac.rs/casopis_musicum_impressum.php
И-мејл адреса: musicumimpressum@gmail.com

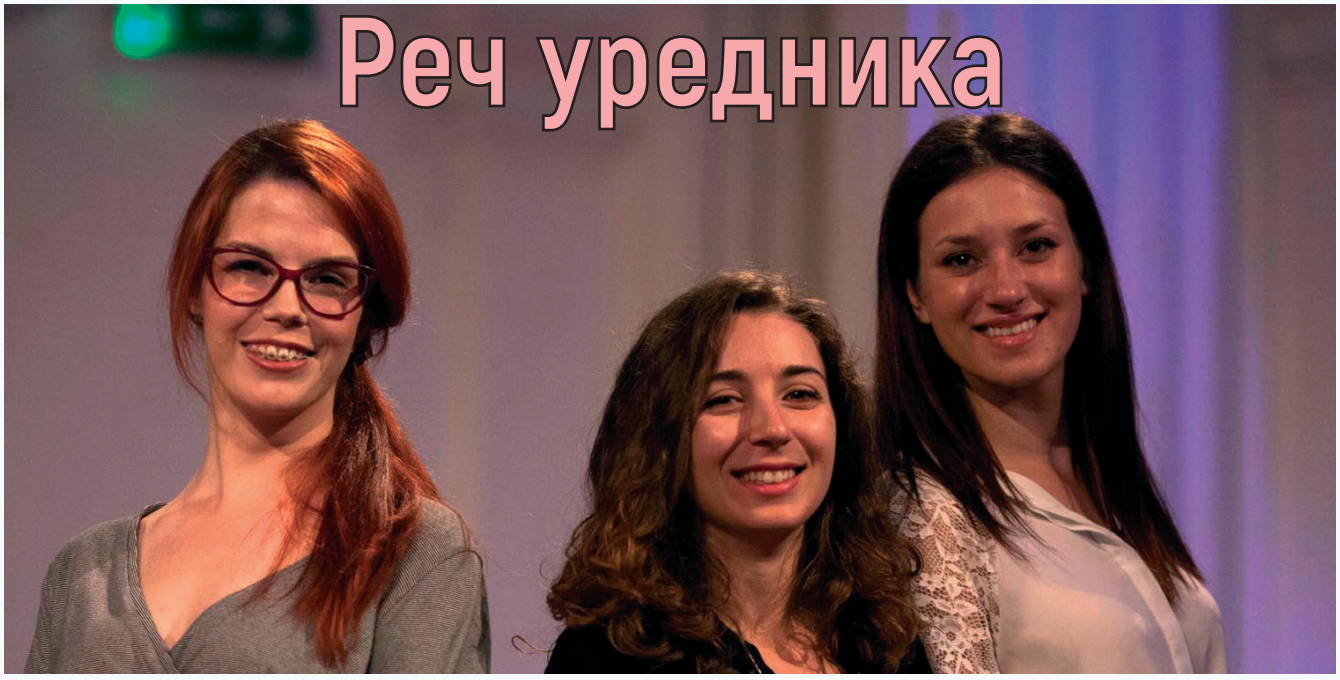
Садржај

Реч уредника 4

Актуелности
333 свећице за Баха (М. Матковић, А. Мијаиловић) 6
Мало сунца у хладној води: Први Фестивал камерне музике BLISS (М. Томић) 8
Нови звуци града Пожаревца: О симфонијском оркестру Гвардиа (Д. Савић) 14
СОМУС, старији брат БЕМУС-а, НОМУС-а, НИМУС-а… (Т. Арсенијевић, М. О. Марковић) 17
Истрај!: Девети Фестивал студената
Универзитета уметности (М. Костић, М. О. Марковић, Д. Савић) 25
Од трија до великог хора (В. Радојковић) 32

Реч више о…
MI представља: Вук Божиловић (М. О. Марковић) 37
MI представља: Данило Томић (С. Ристић) 41
Трагом сличности (Т. Арсенијевић, М. О. Марковић) 46
Поглед на Атлантик: Осврт на петомесечно искуство студентске размене (К. Николић) 49
Небоград (Т. Арсенијевић) 52
Традиција дуга 180 година: Панчевачко српско црквено певачко друштво (С. Ристић) 62

Семинарски радови
Музика Ананкиног вретена (Јована Вукосављевић) 74
О сусрету теорије и праксе у трактату Мануила Хрисафиса
*О [категоријама] које се разматрају у пластичкој уметности
и о којима неки размишљају нетачно* (Соња Ристић) 86
Јединство музике и архитектуре. Мотет *Nuper Rosarum Flores*
и катедрала *Santa Maria del Fiore* (Милица Алексић) 97
Функција пасторале у Лилијевој опери *Роланд* (Милица Ђерић) 123
Бетовен у Вегнеровој писаној заоставштини до 1848. године (Анастасија Милин) 144
Наоружани Арлекин Феруча Бузонија (Предраг И. Ковачевић) 158
Улога Лигетијеве музике у Кјубриковој филмској
(р)еволуцији: *2001: Одисеја у свемиру* (Никола Пејчиновић) 186
Деца месеца: Џон Зорн и Мајк Патон на рубовима
музике, компоновања и певања (Бојана Радовановић) 196



Реч уредника

Поштовани читаоци,

Са завршетком прве академске године постојања часописа студента Факултета музичке уметности *Musicum Impressum*, имамо прилику да се осврнемо на протеклу пуну годину, колико је прошло од првих идеја о покретању нашег часописа, до закључења овог, другог броја.

Са великом стрепњом и помало срамежљиво објавили смо први број; он је дочекан са радозналошћу, која се убрзо претворила у бројне похвале и подршку, најпре од стране наших колега, али и професора, музичких стручњака и љубитеља музике. О томе најбоље сведоче добро посећена Велика сала СКЦ-а, 11. маја ове године, када смо у оквиру ФЕСТУМ-а уприличили концертну промоцију часописа, али и један неочекивани, задивљујући поклон – насловна страна издања пред Вама је рад графичког дизајнера Владимира Хаџића, коме овом приликом захваљујемо на великодушности.

Као и у првом броју, трудили смо се да наш фокус буде на најпре нашим колегама – студентима и њиховим разноврсним активностима; ту су, такође, и текстови о већ потврђеним музичким дешавањима и организацијама и о онима за које верујемо да их успех тек чека, у оба случаја лоцираним ван Београда. Наравно, оставили смо места и за слободнија истраживања тема која нас занимају, али смо и у жељи да помогнемо ујединили своје студентске снаге. Будући да Катедра за музикологију ове године обележава 70 година постојања, овај број садржи студентске семинарске радове рађене под менторством свих професора Катедре.

Како се наша делатност уредника ближи крају, желимо да захвалимо свим сарадницима првог и другог броја, као и да охрабримо и пожелимо срећу новом уредничком тиму, који ће већ од наредног броја преузети ‘штафету’. Надамо се да ће им, као што је и нама био, рад на часопису из овог, другог угла бити још једно драгоцено, динамично, креативно и пријатно искуство, а да ће њихово ангажовање ојачати постављене темеље и допринети даљем развоју *Musicum Impressum*-а.

Тиса Јукић, Марија Костић и Јелена Круљ

Актуелности



333 свећице за Баха

Концерт барокних и не(о)барокних студентских ансамбала ФМУ

Шести по реду Европски дан старе музике који је Факултет музичке уметности прославио у марту, ове године био је у знаку једне посебне годишњице – 333 године од рођења Јохана Себастијана Баха, композитора чија је музика обележила епоху барока. Тим поводом, 20. и 21. марта, организована су предавања, мајсторске радионице и концерти на

којима је београдска публика имала прилике да се подсети стваралаштва овог великана. Манифестација је заокружена свечаним концертом камерних ансамбала који је почео у 20 часова у Великој сали Студентског културног центра, а који су студенти Факултета приредили поводом годишњице Баховог рођења.

Вече је отворено Концертом за чембало и гудаче у де-молу. Звук чембала (Тина Нојцер) употпуниле су две виолине (Ана Катић и Зорица Јоксимовић), виола (Ања Гавриловић) и виолончело (Ана Јанковић). Након краће паузе, троставачном Сонатом за флауту и облигатно чембало у А-дуру Милан Ивановић и Тина Нојцер створили су праву барокну атмосферу, у чему је великог удела имао аутентичан звук траверсо флауте. Овај типично барокни инструмент нарочито долази до изражаја у камерним саставима због свог меког и сординираног звука. Док су певљиве линије лаганог, средишњег става дошле до изражаја у пажљиво обликованим инструменталним фразама, у два спољашња, брза става, испуњена пасажима, извођачи су показали завидне техничке способности.

Рођендански концерт крунисан је извођењем Бахове кантате *Non sa che sia dolore* (*Он не зна шта је бол*). Инструментални састав остао је непромењен: флаута, две виолине, виола и континуо. Соња Момиров заузела је место прве виолине, звук континуа употпунио је виолончелиста Иван Стјепан Маринић, а њима се придружила и солисткиња, сопран Јустина Казенаите, студент Литванске академије за позориште и музику у Виљнусу, тренутно на размени студената. Извођачи су успешно подцртали различите карактерне нијансе дела, а чини се да је завршна, полетна арија кантате *Ricetti gramezza e pavento* (*Доста стрепње и страха*) била посебно инспиративна, како ансамблу, тако и публици, што се најбоље чуло у енергичном аплаузу пуне сале Студентског културног центра.

И након два века, Бахова музика се са једнаким интересовањем изводи, слуша и интригира својом иновативношћу. Свака нова генерација која се сусреће, изнова упознаје и интерпретира његово стваралаштво, постаје једна нова свећица.

Миа Матковић и Ана Мијаиловић

Mia Matković and Ana Mijailović

333 candles for Bach

SUMMARY: The sixth annual European Day of Early Music was celebrated in Belgrade this March, as a two-day festival under the auspices of the Faculty of Music. This year's event was marked by a special jubilee – the 333rd anniversary of the birth of Johann Sebastian Bach. Dedicated to the great composer's birthday was the closing concert of this year's festivities, held by the Faculty's students' chamber ensembles, and presenting works such as harpsichord Concerto No. 1 in D minor, Sonata for flute and harpsichord in A major, and the cantata Non sa che sia dolore.

Мало сунца у хладној води

Први Фестивал камерне музике BLISS

Уметност, љубав, осећања, радост,
сјај, блаженство, мир, пролазност,
снови, речи, боје...
говорећи о лепоти на безброј начина,
ФЕСТИВАЛ ће се трудити да у годинама
које нас очекују говори само о томе, да
подсети, да објасни, да разуме...
то је један и једини циљ фестивала
BLISS

(мото Фестивала камерне музике BLISS)

Током протекле године рођена је и, на радост многих, реализована идеја о организовању Фестивала камерне музике BLISS, који би сваког децембра славио годишњицу рођења једног или више композитора, кроз извођење његових/њених/њихових камерних дела у току неколико фестивалских дана. Одржан 7. и 8. децембра 2017. године у Нишу, први Фестивал камерне музике BLISS се придружио бројним и разноврсним концертним активностима које су се, у циљу слављења двеста двадесет година од рођења Франца Шуберта (1797–1828), већ одвијале у многим градовима широм света. Иако се при погледу на избор композиција може закључити да је први BLISS фестивал био посвећен величању искључиво Шубертовог лика и дела, фестивал је, заправо, послао једну значајнију поруку, засновану на идеји слављења уметности као такве и блаженства које нам уметност безусловно пружа.

Овај приказ BLISS фестивала написан је језиком који је наизглед неутрално интониран. Разлог неминовног (али суптилног) уплива врло субјективних утисака писца ових редова и указивања на најфинија гранања свих путева који су водили од почетка – замисли о једном фестивалу камерне музике у Нишу – до краја, то јест, његовог одвијања, крије се у чињеници да сам и сама била учесник у овом музичком догађају. Поред, по себи довољне, части и привилегије да, захваљујући свом извођачком (флаутском) и музиколошком искуству, будем позвана да свечано отворим фестивал и потпишем текст програмске књижице, створена је и јединствена могућност да као „посматрач" *изнутра* дам личну рецепцију фестивала, уз (објективно) сагледавање његових ширих одјека.

Док се, имајући у виду заступљеност и значај камерног жанра у Шубертовом опусу, одабир дела аустријског композитора за први BLISS фестивал чинио сасвим логичним – не морамо се, дакле, запитати због чега организатори нису разматрали могућност извођења, на пример, камерних композиција Гаетана Доницетија, рођеног исте 1797. године – истовремено нам је први Фестивал камерне музике BLISS доказао још једанпут да уметност и бављење уметношћу не почива (само) на математичким прорачунима већ (и) на интуитивним интеракцијама и необјашњивим слутњама. Због тога постављамо следеће питање: како се са ове временске дистанце препознаје симболичност у чињеници да је баш Шубертов камерни опус изабран за први BLISS фестивал? Иако се истог трена може уочити значај очигледне симболике у томе што се овај фестивалски првенац одиграо у години када смо са усхићењем славили осамдесет година од оснивања Факултета музичке уметности у Београду – најстарије музичке високошколске установе у нашој земљи –, са друге стране је веза између имена фестивала, његове (ово-

годишње) организације и Шубертове музике латентн(ij)а.



Аутор плаката: Милош Радосављевић

Наиме, 2012. године је основан Камерни ансамбл BLISS, чије је име инспирисано Малеровом (музичком) интерпретацијом речи *блаженство*. Веза између Густава Малера и Франца Шуберта огледа се у њиховом односу према вокалном начелу из којег израста специфичан тематизам песменог порекла уткан и у инструментална дела ових композитора. Организација првог BLISS фестивала је у великој мери подсетила на чувене Шубертијаде на којима су се изводила Шубертова дела, као и на важност подршке коју су Шуберту пружали пријатељи у његовом – тескобама прожетом – (професионалном) животу. Шуберт је стварао музику са *другима:* породицом, пријатељима или професионалним музичарима. И на првом BLISS фестивалу су се окупили пријатељи, како међусобни пријатељи – извођачи/организатори, тако и искрени пријатељи (музичке) уметности – публика. Осим чланова Камерног ансамбла BLISS (Бојана Ђоловић – виолина, Јован Тешић – виолина, Владан Вељковић – виола, Сава Павлић – контрабас, Милица Предолац – клавир и Бисера Вељковић – клавир) Шубертову музику су интерпретирали и гости фестивала: Клавирски дуо *Стеван Немања*, који чине професор клавира на Факултету уметности у Нишу Стеван Спалевић и пијаниста и наставник клавира Немања Егерић, затим студенткиња клавира на Факултету уметности Ивана Бабовић, као и реномирани руски виолончелиста Дмитриј Прокофјев.

Ови музичари су заслужни подједнако за садржај и форму коју је имао први BLISS фестивал. Наиме, као идејни творци фестивала препознају се извођачи Бојана Ђоловић, оснивач Камерног ансамбла BLISS, члан Нишког симфонијског оркестра, као и наставник виолине у музичкој школи *Fortepiano* у Нишу и Сава Павлић, контрабасиста који активно наступа као солиста и сарађује са Нишким симфонијским оркестром и Београдском филхармонијом, а важну улогу у организацији фестивала имала је и пијанисткиња и наставник клавира Милица Предолац. Без тешкоћа је овај *креативни* тим постао уједно и врло уигран *организациони* тим, што је уникатно својство фестивала BLISS. Ентузијазам неслућених размера је свирачима давао енергију за успешно обављање различитих, музичарима (не)својствених, активности – на пример, осмишљавање програма фестивала, окупљање гостију-извођача, уређивање програмске књижице, лепљење плаката, промовисање фестивала путем медија.

Треба истаћи да је фестивал добио специфичан лик захваљујући учешћу госта, еминентног виолончелисте Дмитрија Прокофјева. Овај уметник је 2003. године дипломирао на Московском конзерваторијуму, а 2005.



Извођење Клавирског трија у Ес-дуру оп. 100. Фото: Андрија Радичковић

године завршио мастер академске студије у класи Наталије Гутман. Године 2008. постаје професор виолончела на Московском конзерваторијуму, а затим се од 2015. године налази на позицији вође виолончелиста у Црногорском симфонијском оркестру, да би годину дана касније постао и професор на Музичкој академији у Црној Гори. Према речима Бојане Ђоловић, „виолончелиста Дмитриј Прокофјев је својим присуством вратио веру у то да је љубав према музици довољна за све, а ја сам се са својим колегама уверила да је снага музике и љубави једина снага у коју ми верујемо".

Да ли зачућује или усрећује сазнање да су споменути млади уметници откривали на подијуму најискреније просторе своје музикалности упркос изостанку било каквог хонорара, или нас управо тај податак наводи на помисао о још једној аналогији са Шубертовим животним искуством? Можемо проширити круг аналогија и позвати се на синтагму из наслова овог текста: *мало сунца у хладној води*. Сасвим је извесно да управо фестивал BLISS – као и бројни културни догађаји у Србији – представља то *ужарено сунце* које обасјава и (покушава да) греје својим постојањем друштвено-политичке околности у којима настаје, околности које, ипак, остају *хладне* и индиферентне према уметности. Преузимање наслова књиге француске списатељице Франсоаз Саган чинило се у овом случају примереним. Можда је познатија њена књига *Волите ли Брамса*, у којој је очигледна наклоност према музици трећег става Брамсове Треће симфоније; линија развоја музичког језика „од Шуберта до Брамса" сасвим је јасна. Такође, призвук наслова чувеног текста Павла Стефановића *Два сева мује у нашој музичкој жабокречи-*

ни који *извире* из наслова овог приказа није плод случајности.

Фестивал BLISS је, дакле, одржан. Захваљујући вољи, страсти, преданости, ентузијазму, смелости и неуморном раду учесника фестивала и захваљујући подршци публике која је нестрпљиво ишчекивала рађање тог изузетно важног музичког догађаја о коме је сазнавала путем истрајног оглашавања на друштвеним мрежама, најава у нишким новинама и телевизијским емисијама, као и постављањем рекламног материјала у установама културе, књижарама и на јавним местима. Иако дуги, аплаузи нису неповратно смењивали претходно чуту музику већ су је појачавали и интензивирали. Фестивалска публика је била бројна у мери која је потребна да се утиче на акустичност Концертно-изложбеног простора Факултета уметности у Нишу, односно, сале коју је Факултет уметности уступио BLISS фестивалу током две фестивалске вечери.

На свечаном отварању је фестивал метафорично именован као „неспутано музичко врело, односно, извор чије се бујање подстиче љубављу према музици и музицирању и жељом да оплеменимо једни друге путем музике". Истом приликом су публици представљене главне идеје и циљеви фестивала, истакнута је важност настанка првог фестивала камерне музике у Нишу за развој музичке културе овог града и процес уметничке децентрализације у Србији, и указано је на значајну улогу ове *карике* у ланцу кога чине други музички фестивали и свечаности у земљи. Због тога је поздравна реч



Извођење Дивертимента на оригиналне француске мотиве оп. 84 бр. 1.
Фото: Андрија Радичковић

добила и функцију својеврсног манифеста BLISS фестивала.

Програмска концепција фестивала подразумевала је да се током обе вечери изведу по три Шубертова камерна дела: на почетку и на крају вечери она која претпостављају у својој инструментацији гудачке инструменте и клавир (Клавирски трио у Ес-дуру оп. 100 и Клавирски квинтет у А-дуру оп. 114, *Пастрмка; Арпеђоне* соната за виолончело и клавир у а-молу и Гудачки квинтет у Це-дуру оп. 163), док су се у средиштима концерата нашла дела писана за клавир четвороручно (Осам варијација на оригиналну тему у Ас-дуру оп. 35; Дивертимента на оригиналне француске мотиве оп. 84 бр. 1, *Andantino varié*). Тиме је постигнуто специфично драматуршко обликовање програма концерата, односно, њихова троделна форма.

Интерпретација извођача била је у складу са стилским карактеристикама композиција Франца Шуберта, припадника романтичарске генерације, и на завидном техничком нивоу који и приличи једном фестивалу оваквог типа. Изузетан утисак на публику оставила је хомогеност у извођењу, што је било неочекивано с обзиром на то да су, као што је истакнуто, уз камерни ансамбл BLISS наступали и гости фестивала. Било је очигледно да су фестивалу претходиле бројне пробе и предан рад фокусиран на стилску једнообразност и тачност приликом извођења свих музичких компоненти. Осим тога, створена је и посебна врста звучности



Извођење Гудачког квинтета у Це-дуру оп. 163. Фото: Андрија Радичковић

која је на најпотпунији начин кореспондирала типу Шубертовог тематизма типично лирске провенијенције.

Међутим, интерпретација је следила и све нијансе композиторовог (камерног) музичког језика који се током година суптилно мењао: од петостављачног клавирског квинтета *Пастрмка* из 1819. године у коме преовлађују осећања среће и безбрижности, затим веселих Осам варијација (1824) које је Шуберт писао у јеку заљубљености када је „поново почео да открива осећај среће и мира", кроз *Арпеђоне* сонату (1824) која одсликава повремена депресивна стања због неизлечиве болести и дивертимента Andantino varié (1827) у коме се испитују изражајност и боја молског тоналитета, до свечаног и *херојског* Клавирског трија у Ес-дуру (1827) са изненадним контрастирајућим и емоционално засићеним одсецима и, коначно, Гудачког квинтета у Це-дуру (1828) који је затворио фестивал, као последње Шубертово камерно дело написано у сутону живота, трансценденталне мирноће и местимично врло експресивног израза што указује на композиторова унутрашња превирања.

Иако је веродостојна интерпретација извођача била довољна за разумевање Шубертове музике, фестивал је пратила и програмска књижица са текстовима написаним из музиколошке визуре, о композитору (*Због чега (би требало да) памтимо Франца Шуберта?*) и делима која су изведена. У истој мери у којој је сензибилитет написаних редова приличио ауторовом музичком језику и његовој фасцинацији поетским изразом, и визуелни идентитет фестивала (дизајн плаката и програмске књижице) – за који је заслужан Милош Радосављевић – на доследан начин је предочио Шубертову природу.

Идеја о реализацији BLISS фестивала је у први мах деловала неостварив, док нам се у овом тренутку јавља нада да ће се фестивал у годинама које следе успешно развијати у правцу стварања платформе за извођење камерне музике, али и говор о њој кроз трибине, предавања или излагање радова о датим делима, као и сарадњу са српским композиторима чији ће опус такође бити разматран приликом одабира програма за будуће BLISS фестивале.

Марија Томић

Marija Tomić

A ray of sunshine in cold water

SUMMARY: This article represents a detailed report on the first Chamber music festival BLISS, *which took place in city of Niš on December (2017). Festival was created with the intention to celebrate important anniversaries of composers' birth; first* BLISS *festival was dedicated to famous Austrian composer Franz Schubert (1797–1828), thereby joining the numerous worldwide similar concert activities. Through this text, the author explains genesis and aims of the festival, highlighting key figures that participated in its realization, concert programs which included Schubert's chamber works written for a strings and piano, as well as type of artists' interpretation. Finally, writer notes a touching familiarity between the intimate character of this newly-founded manifestation and the famous Schubertiades.*

Нови звуци града Пожаревца

О симфонијском оркестру *Гвардија*

Још за време владавине Милоша Обреновића током 19. века, 1831. године формиран је први српски професионални оркестар под називом Књажеско-сербска банда. Вођа овог оркестра био је Јосиф Шлезингер, који је на позив Милоша Обреновића дошао у Србију. Његов задатак био је да окупи талентованије младиће музичаре, да их обучи и са њима припрема музички програм. Из историје српске музике познато је да је оркестар био саставни део културног проседеа земље, али и да је имао и различите функције. Репертоар овог ансамбла превасходно је био везан за церемонијалну музику, те је постао незаобилазни део најразличитијих прослава и догађаја на двору, а осим тога, активност оркестра била је везана и за свечане дочеке самог кнеза Обреновића. Премда је средиште Књажеско-сербске банде било у Крагујевцу, главном граду Кнежевине Србије у то време, познато је да је овај оркестар изводио музику и у Пожаревцу. Током прве половине 19. века, Пожаревац је захваљујући кнезу Милошу доживео свој културни процват. Управо из овог периода, пожаревачки симфонијски оркестар *Гвардија*, о коме ће у наставку бити речи, води порекло.



Фото: Михајло Радисављевић, Жика Антић

Млади симфонијски оркестар *Гвардија* сада, у 21. веку, много се разликује од оног раније. Оркестар *Гвардија* чине професионални музичари на савременим инструментима, а репертоар је поприлично разнолик, те је стога у могућности да у музичком смислу адекватно 'испрати' бројна културна дешавања у Пожаревцу. Идеја о оснивању великог извођачког апарата потекла је од младе виолинисткиње и соло певачице Теодоре Димитријевић, која је своје музичко образовање започела управо у Пожаревцу, а која је тренутно на мастер студијама виолине на Факултету музичке уметности у Београду. Теодора Димитријевић је убрзо била подржана у спровођењу ове идеје како од колега и пријатеља, тако и од стране града Пожаревца. Центар за културу града Пожаревца музичарима је обезбедио и простор за вежбање у ком се оркестар окупља два пута седмично или интензивније када се ради на припремама за предстојеће наступе. Наиме, оркестар је већ након неколико месеци од оснивања наступио на Љубичевским коњичким играма, које се традиционално одржавају у првој недељи септембра, да би званично почео да ради од 1. јануара 2017. године. До данас, делатност оркестра *Гвардија* не везује се само за Пожаревац, већ и за Београд, Крагујевац и друге градове у Србији.

Гвардију чине ученици, студенти и професори како из музичке школе из Пожаревца



Фото: Михајло Радисављевић, Жика Антић

тако и они из музичких школа у Београду, али и студенти Факултета музичке уметности. Мањи симфонијски састав, који чини око тридесет пет извођача и којим најчешће диригује сâма Теодора Димитријевић, претежно је везан за мања културна дешавања и гостовања какво је, на пример, било у Крагујевачкој гимназији, док је већи састав са око седамдесет чланова резервисан најчешће за веће фестивале, догађаје или културне скупове какав је, на пример, обележавање годишњице Пожаревачког мира на којем је оркестар већ наступао. Осим Теодоре Димитријевић, оркестром је руководила и Снежана Миловановић, професор у музичкој школи *Стеван Мокрањац* у Пожаревцу, али и Стефан Зекић, један од диригената Народног позоришта у Београду. На концертима оркестра *Гвардија* наступају и вокални и инструментални солисти, како студенти и ђаци, међу којима су флаутисткиње Марија Милић, Анастасија Војиновић, Нора Стошић, саксофонисти Павле Благојевић и Предраг Пауновић, тако и професори попут сопрана Марте Благојевић. Када је репертоар у питању, симфонијски оркестар *Гвардија* се, осим уметничкој, окреће и популарној музици, те тако прикупља пажњу најразноврсније публике, која врло позитивно реагује на извођења овог ансамбла. Требало би истаћи и то да *Гвардија* позитивно утиче и на праксу посећивања концерата овог типа, будући да је *Гвардија* први пожаревачки симфонијски оркестар, захваљујући ком је публика добила могућност да „код куће" чује дела из сфере уметничке и популарне музике, а у упечатљивој изведби великог извођачког апарата какав је симфонијски оркестар. Свесна тога да је

потребно да симфонијски звук приближи публици, Теодора Димитријевић одлучила је да се на репертоару нађу 'хитови' уметничке музике из пера композитора попут Јоханеса Брамса, Пјетра Маскањија, Јохана Штрауса, Леа Делиба; своје место на репертоару имају и ремек-дела филмске музике међу којима се издваја *Шиндлерова листа*, а осим тога програм прожимају такозвани *medley-ju* поп и рок група као што су *Abba* и *Queen*. Такође, на репертоару су и позната остварења попут *Марша на Дрину* и других из литературе домаће музике. Управо та разноврсност и богатство музичког програма пружа могућност и Теодори Димитријевић, али и извођачима, да управо кроз упознавање и извођење различитих музичких жанрова, и сâм оркестар младих, класично образованих музичара, стиче нове вештине и проширује и сопствене хоризонте.

Оркестар *Гвардија* је својом досадашњом делатношћу показао да је на правом путу кад је у питању допринос (музичкој) култури града Пожаревца. Осим тога, међу будућим пројектима *Гвардије* издваја се и рад на првом компакт диску, који ће се, надамо се, успешно реализовати. Као један од малобројних симфонијских оркестара на нашем подручју, *Гвардија* пред собом има велики задатак, а надамо се да ће истрајати у његовом испуњењу, кроз даље проширивање репертоара и повећање бројности наступа.

Дуња Савић

Dunja Savić

New sounds of Požarevac

SUMMARY: The article aims to present the newly-founded youth orchestra going by the name of Gvardia, *based in the town of Požarevac, in eastern Serbia. The number of musicians in the orchestra varies from thirty-five to seventy, and the repertoire consists mainly of more popular works of classical music, featuring composers such as Brahms, Strauss and Mascagni. Famous film music and pop medleys are also present in* Gvardia's *performances. One of the orchestra's main aims is, beside benefitting its young members both professionally and socially, nurturing concert attendance in areas of Serbia which still have limited access to large, professional music ensembles, such as symphony orchestras.*



Фото: Михајло Радисављевић, Жика Антић

СОМУС, старији брат БЕМУС-а, НОМУС-а, НИМУС-а...

Прошли број *Musicum Impressum*-а обележен је многим текстовима у чијем су се фокусу нашле различите музичке свечаности које се сваке године одржавају широм наше земље. Том приликом, приказ шестих по реду Сомборских музичких свечаности (СОМУС) зазузео је значајно место у оквиру рубрике *Актуелности*, те су наши читаоци имали прилику да се упознају са историјом фестивала чије корене треба тражити у давној 1961. години, те да се упознају са разлозима затварања СОМУС-а и његовог поновног оснивања 2012. године. Уз то, читаоци су могли да уживају читајући инспиративне разговоре који су вођени са извођачима – пијанистом проф. Жаком Рувијеом (Jacques Rouvier) и кларинетистом Матом Бекавцем.

Поводом одржавања овогодишњег СОМУС-а део тима *Musicum Impressum*-а нашао се у прилици да, уз различите концерте одржане у оквиру фестивала, у Сомбору проведе неколико априлских дана који су били обележени квалитетним и занимљивим музичким садржајем.

Ове године на програму СОМУС-а нашла су се дела многих композитора попут Васкса (Pēteris Vasks), Тавенера (John Tavener), Шенберга, Шуберта, Прокофјева, Дебисија, Бартока, Бетовена, Чајковског, Моцарта, а свакако је значајно истакнути и то да су прилику за представљање добили и домаћи савремени аутори као што су Небојша Јован Живковић, Југ Константин Марковић и Марко Марић. Према већ „утврђеној традицији", СОМУС су својим присуством увеличали и програм изводили и страни извођачи: Вилијам Хаген (William Hagen), Зију Шен (Ziyu Shen), Сантјаго Кањон Валенсија (Santiago Cañón Valencia), Тимоти Ридо (Timothy Ridout) и многи други.

У овом броју *Musicum Impressum* Вам доноси причу о такозваном новом СОМУС-у из перспективе Лидије Бизјак, организатора, и Михајла Зурковића, чије је име заслужно за поновно покретање и организовање фестивала, који су са нама поделили своја искуства о томе на који начин је дошло до идеје поновног покретања фестивала; затим, приче о школским данима када је ентузијазам гигантских размера био заслужан за рађање нових, инспиративних идеја у условима младих уметника пред којима је „ свет уметности" тек био на прагу, као и о многим одликама самог фестивала.

***MI*: Будући да је СОМУС основан давне 1961. године, а затим две деценије након тога угашен, одакле иницијатива за поновно покретање фестивала?**

МЗ: Као ђак сомборске музичке школе, сећам се узбуђења, треме и ишчекивања ретких концерата који су се дешавали у нашем граду. Ретко би у Сомбор долазили професори новосадске или београдске Академије да просвирају своје програме. После концерата је остајало одушевљење музиком, али и питање: када ће се нешто тако поново десити?

Сећам се разговора старијих људи из публике који су спомињали Сомборске музичке вечери, Душана Трбојевића, нека мени непозната имена из света музике, Сомборску филхармонију... После незаборавног наступа Александра Маџара на прослави годишњице Милана Коњовића у полупразној сали Градске куће коме сам присуствовао као средњошколац, схватио сам значај високе уметности, врхунског концерта и ненадокнадиви период мог живота без њих. Та мисао ме је пратила и током студија, када сам почео да свирам, путујем и одлазим на концерте.

Идеја о фестивалу се сама родила, а није било тешко, зато што је то, у ствари, била потреба, неопходност, суштина постојања

у време када су се у медијима па и у животу правиле нове историје, нови искривљени млади животи и нова „уметност" са „естрадним уметницама" које данас називају и „мајкама нације"... То није била идеја само о фестивалу или обнављању нечега што је било велико, квалитетно, просветитељски важно, него идеја тихе борбе против свих искривљених ствари у друштву! Требало је времена да све то сазре у мени, да схватим да то не мора бити борба против ветрењача и да се труд и ентузијазам на крају исплате и то на различите, а непроцењиве начине: срећом најмлађих који долазе на концерте с дечијим програмом, ентузијазмом волонтера из музичке школе, којима је исто толико стало до фестивала колико и мени, озареним лицима старијих који су се вратили у публику, захвалношћу и одушевљењем самих уметника дуго након наступа и све заједно једним суживотом квалитетне музике и публике.



Преузето са: mihajlozurkovic.com

***MI* : На које начине сте наилазили на подршку за овај подухват?**

ЛБ: Ја сам се новом СОМУС-у придружила пре три године и од тада подршку с финансијске стране добијамо од града, покрајине, а од прошле године и од државе; са уметничке и људске стране највише ми значи подршка самих уметника – њихов ентузијазам око нашег фестивала, похвале, савети, жеља да поново дођу због атмосфере, професионализма, сјајних колега, лепог и мирног града. Та врста препознавања квалитета од стране колега музичара је најбољи знак да радите праву ствар. Ове године морам да издвојим и реакције после три различита концерта фестивала од стране три различите еминентне музичке уреднице националног радија, које су ми рекле: *Ово је концерт за БЕМУС!*

***MI*: Година 2012. је за Сомбор значајна зато што је тада фестивал изнова покренут. Да ли сте у почетку имали потешкоћа у организацији и реализацији свих Ваших замисли?**

МЗ: Наравно, сваки почетак је тежак, али покретање фестивала у малом граду није само посао одабира уметника, налажења средстава и ангажовања људских ресурса, него један огроман просветитељски посао. На самим почецима публике је било заиста мало. Сећам се једног од концерата у Градској кући на који је дошло тек неколико заинтересованих. Сећам се добро моје туге и немоћи да ишта учиним у том тренутку. Изашао сам пред малобројну публику стиснуте вилице и, уз захвалност што су дошли на концерт, рекао њима, али обећао и себи да док год буде једног човека у публици нећемо одустати од организације концерата. Тако је и било! У последње три године публика се вратила у концертне сале; видим и мноштво младих људи у публици, а за неке од концерата смо морали да додајемо столице на сцену или у гледалиште.

***MI*: Шта је у фокусу музичког репертоара који фестивал нуди?**

ЛБ: Ово је четврта година да се поред класичног солистичког, камерног и хорског, а понекад и симфонијског репертоара, окрећемо савременој музици, нарочито нашим композиторима у оквиру циклуса *Наши стваралаци*. Од тада смо позвали у госте наша велика имена као што су Исидора Жебељан, Ивана Стефановић или Дејан Деспић, а од ове године смо отворили врата и млађим генерацијама: Небојши Ј. Живковићу, Југу К.Марковићу, Марку Марићу, као и српским премијерама дела иностраних композитора као што су Летонци Петерис Васкс и Ерикс Ешенвалдс (Ēriks Ešenvalds), Британац Џон Тавенер и Словенац Андреј Макор. Веома сам поносна да је сомборска публика на овом фестивалу имала прилику да чује и веома значајна и захтевна дела камерне музике *Успомене из Фиренце* Чајковског, *Преображена ноћ* Шенберга или секстет Освалда Голихофа (Osvaldo Golijov) *Снови и молитве слепог Исака*, и то у врхунским извођењима.

***MI*: Велики број страних извођача радо се одазива на Ваше позиве. Како сте успели у томе, будући да је фестивал још увек „млад“?**

МЗ: Да би уопште било могуће правити селекцију и позивати уметнике, потребно је јако добро познавати музичку сцену, обилазити фестивале, живети животом музичара и време проводити на сцени јер само тако можемо склопити све делове мозаика! Од пре три године придружио сам се таквим начином живота пијанисткињи Лидији Бизјак, са којом заједно бирамо и позивамо наше пријатеље и колеге музичаре да наступе у Сомбору, делећи и размењујући са њима погледе на уметност и живот уопште. Баш због тога они са радошћу и ентузијазмом долазе код нас за многоструко мање хонораре од оних које иначе примају за свој наступ.

***MI*: Спомените нам нека имена страних извођача чије је присуство било јако значајно за нови СОМУС.**

ЛБ: Велика имена се шетају сомборским улицама последњих пролећа и сви желе да се врате: од Ирене Графенауер, Немање Радуловића или Бојана Зулфикарпашића, преко Александра Маџара, Стефана Миленковића, Едина Карамазова, Катарине Јовановић и Мата Бекавца, до младих нада светске гудачке сцене из Високе школе у Кронбергу, Рите Кинке, Сање Бизјак, Ратимира Мартиновића, Васила Хаџиманова, хорова *Collegium Musicum*, *Viva Vox*, *Орфелин*, АКУД *Лола*, *Декор* из Љубљане, оркестрима АУ Нови Сад и *Camerata Academica*. Када погледате ову листу са сазнањем да смо управо завршили тек седми обновљени фестивал, јасно вам је да СОМУС својој публици пружа врхунске музичке вечери и самим тим и пуно обећава!

***MI*: Осим концерата, фестивал нуди и мајсторски курс клавира под руководством Жака Рувијеа, стога, какви су општи утисци?**

МЗ: Жак Рувије неоспорно јесте један од најцењенијих светских клавирских педагога, дугогодишњи предавач на најзначајнијим европским конзерваторијумима и члан жирија најпрестижнијих светских пијанистичких такмичења. Већ четврту годину заредом, под окриљем фестивала, он ради са младим пијанистима из целог света који проводе једну недељу априла баш у Сомбору. То су значајне ствари из више аспеката: ученици и професори сомборске музичке школе у свом граду имају прилику да сарађују са професором таквог реномеа (не морају да путују до Париза, Салцбурга, Берлина); затим, након курса у Сомбору неколицини наших младих пијаниста пружена је прилика да упишу студије клавира у класи професора Жака Рувијеа у Салцбургу. Млади пијанисти са свих континената до-

лазе у Сомбор, размењују искуства, друже се, слушају фестивалске концерте и неке од њих у наредним година очекујемо у главном фестивалском програму као зреле и реномиране уметнике. Са друге стране, професор Жак Рувије сваке године одлази пун утисака из Сомбора и радо нам се враћа.



Преузето са: somus.info

***MI*: Који је превасходни значај организовања концерата за најмлађе?**

ЛБ: Циклус *Дечији кутак* смо основали пре три године и од тада смо извели *Карневал животиња*, *Пеђу и вука*, Пуланковог *Бабара* и, за стогодишњицу његове смрти ове године, Дебисијеву *Кутију за играчке.* То је циклус на који сам највише поносна; сама га осмишљавам, аранжирам партитуре, преводим и пишем текстове, бирам илустрације које пројектујемо, организујем рад са глумцем, а све то, зато што сматрам да је улог у најмлађе нешто најважније за будућност, посебно у условима опште некултуре и мањка културне понуде за децу код нас, а нарочито изван Београда.

***MI*: Да ли размишљате о потенцијалном одржавању музиколошких радионица у оквиру фестивала?**

МЗ: Ове године смо за помоћ у припреми пратећих текстова у штампаним програмима фестивала укључили нашу бившу волонтерку, а сада студенткињу музикологије на ФМУ, Милицу Марковић. Жеља ми је да следеће године укључимо још младих музиколога у тај процес (поред припреме програмске књижице волео бих да вратимо и штампане билтене сваке фестивалске вечери) и тиме им пружимо шансу да стичу професионална искуства, а све уз помоћ својих професора са факултета. Верујем да је то својеврсна музиколошка радионица.

***MI*: Колико сматрате значајним активирање ученика сомборске Средње музичке школе као волонтера фестивала? Колико оваква врста праксе доприноси развоју младих музичара?**

ЛБ : Мислим да је то важно и за њих и за нас. Важно је да се цео град активира за овако значајан културни догађај, да суграђани учествују активно у целом фестивалу, да га осећају као свој. Најважнији учесници из те средине су дефинитивно млади и, још више, млади музичари јер могу да виде фестивал изнутра – како се прави, шта све може да се деси, шта све може да се поправи и учини у последњем тренутку! Оно што је много озбиљније, јесте то што они могу и да виде уметнике изблиза, ко су ти људи заиста, да слушају пробе, да с њима попричају или да

виде ко не прича много! Све то су веома драгоцена искуства за било ког младог човека, а нарочито неког из мале средине ко се спрема да постане музичар или да ради у музици. Нама, као организаторима фестивала, поред утисака уметника и публике најдрагоценији су утисци ових младих људи, и морам да признам да сам ове године имала сузе у очима када ми је једна волонтерка, млада челисткиња, пренела своје утиске последњег дана фестивала, онако младалачки искрено, са страшћу. Такве речи злата вреде и помогну вам да истрајете и кад је најтеже.

***МІ*: Којим се путевима крећу Ваше идеје за наредне године Сомборских музичких свечаности?**

МЗ: У последње три године увели смо нове циклусе на СОМУС-у: *Дечија посла* са концертима за најмлађу публику, у које укључујемо студенте Академије уметности из Новог Сада и глумце сомборског позоришта. Затим циклус *Наши стваралаоци*, којим промовишемо наше савремено музичко стваралаштво, препуштајући позваном композитору да осмисли вече и представи своје композиције. Ове године смо оживели и нове концертне просторе у граду попут свечане сале градске Жупаније или кружног простора Соколског дома „играјући се" светлом и мноштвом попаљених свећа, у коме је хор на крају „обгрлио" публику, а солисти су музицирали из мрака на балкону. У циклусу *Наши стваралаоци* изашли смо из оквира класичне музике са жељом да нагласимо како квалитетна музика није резервисана само за поље високо уметничке музике, те да је утицај такозване класичне музике у разним другим, новијим жанровима незаобилазан. Што су утицаји на музику квалитетнији, то је она и богатија. Тако нам је у гостима, након великих имена наше савремене сцене, био и млади композитор Марко Марић, који своје композиторско време посвећује својим делима и компоновању музике за кантауторски бенд *Краљ Чачка*, који је последњих година освојио нашу underground сцену.

Фестивал је ове године имао и нови визуелни идентитет, који не приказује само допадљиву везу главних сомборских атрибута и нашег фестивала, већ позива и на много важнији контакт – онај између свих актера фестивала: извођача, музике и фестивалске публике. Идеја нам је била да публика узме активно учешће у фестивалу и да, са једне стране, свако прави своју програмску књижицу чувајући програме концерата у шареној фасцикли са војвођанским мотивима. Са друге стране, поклањали смо публици по једну од три разгледнице са *Поздравима из Сомбора* које је публика заједно са својим утисцима о фестивалу могла да пошаље својим пријатељима ван Сомбора. Све су то идеје које смо успели да спроведемо у дело, а за наредне године спремамо још неколико новина које ће публика имати прилике да види и чује већ следеће године.

Разговор водила: Тина Арсенијевић

Успомене из Сомбора: интервју са студентима академије из Кронберга

Наш тим имао је прилику и да интервјуише неке од страних извођача који су се појавили на овогодишњем СОМУС-у, тачније, троје студената академије из Кронберга – Сантјага Валенсију (виолончело), Вилијама Хагена (виолина) и Ивана Каризну (виолончело) – младе извођаче који већ сада имају 'завидне' биографије.

Сантјаго Кањон Валенсија (Santiago Cañón Valencia, Колумбија, 1995) је свој први додир са виолончелом имао већ у четвртој години живота. Студије започиње у класи Џејмса Тенанта (James Tentant) на Универзитету Ваикато (University of Waikato) у Хамилтону



Преузето са: somus.info

(Нови Зеланд). Између 2013. и 2015. године у Даласу наставља постдипломске студије са Андресом Диазом (Andrés Diaz), да би га усавршавање на следећем, мастер нивоу одвело ка Волфгангу Емануелу Шмиту (Wolfgang Emanuel Schmidt) на Високој школи за музику Франц Лист *у Вајмару (Hochschule für Musik* Franz Liszt, *Weimar), 2016. године. Његови највећи такмичарски успеси укључују трећу награду на престижном такмичењу* Краљица Елизабета *(Queen Elisabeth Competition) у Бриселу (2017), прву награду на Међународном такмичењу виолончелиста* Карлос Прието (Carlos Prieto *International Cello Competition), 2016. године, те трећу награду на Међународном такмичењу виолончелиста* Пабло Казалс (Pablo Casals *International Cello Competition) у Будимпешти, 2014. године.*

Вилијам Хаген (William Hagen, 1992), попут свог колеге Сантјага Валенсије, почиње са свирањем виолине као изузетно млад. У десетој години уписује Colburn Community School of Performing Arts у Лос Анђелесу. Након две године проведене у школи Џулијард, 2012. године, враћа се у Калифорнију где наставља школовање са Робертом Липсетом (Robert Lipsett). Свој деби остварио је у деветој години са Симфонијским оркестром државе Јута (Utah Symphony Orchestra), после чега су уследила бројна значајна извођења са оркестрима попут Симфонијског оркестра Сент Луиса (St. Louis Symphony), Краљевског симфонијског оркестра из Лијежа (Orchestre Philharmonique Royal du Liège), Симфонијског оркестра Бечког радија (Radio-Symphonieorchester Wien/ Österreichische Rundfunk ORF), Бриселске филхармоније (Brussels Philharmonic), Белгијског националног оркестра (Nationaal Orkest van België/ Orchestre National de Belgique), и сарадња са диригентима Марином Алсопом (Marin Alsop), Пласидом Домингом (Placido Domingo) и другима. Тренутно свира на виолини Андреа Гварнерија (Andrea Guarneri), сачињеној у Кремони 1675. године.



Преузето са: SOMUS Music Festival



Преузето са: somus.info

Иван Каризна (1992), белоруски виолончелиста, наставио је породичну музичку традицију почевши да свира виолончело у петој години. Између 2009. и 2014. похађа Conservatoire National Superieur de Musique et de Danse у Паризу код професора Жерома Перна (Jérôme Pernoo). На Међународном такмичењу Чајковски (Международный конкурс имени П. И. Чайковского), 2011. године, Каризма је освојио трећу награду, док је само две године касније, освојио прву награду на Међународном такмичењу Umanitaria *(Concorso di esecuzione musicale della Società Umanitaria) у Милану. Прошле године је учествовао и био награђен петим местом на реномираном такмичењу* Краљица Елизабета. *Каризма је до сада имао прилике да бину дели са високо признатим оркестрима, укључујући Камерни оркестар* Московски виртуози *(Виртуозы Москвы), Симфонијски оркестар Маринског театра (Симфонический оркестр Мариинского театра) и многим другим.*

За Musicum Impressum *ови млади уметници говорили су о искуствима са СОМУС-а.*

***MI*: Зрачили сте невероватном енергијом на сцени, а пре свега, били сте високо усклађени. Да ли сте пре СОМУС-а имали прилику да наступате у овом саставу, секстету?**

ВХ: Сантјаго, Мајред (Mairéad Hickey) и ја смо имали прилику да музицирамо заједно и тада смо изводили Менделсона, иако смо вечерас први пут заједно наступили као секстет, за нас је то било нешто потпуно природно.

ИК: Додуше, прошле недеље смо сви шесторо наступили заједно у Словенији, али са другим програмом.

***MI*: Како је изгледала ваша припрема за ове три вечери у Сомбору?**

СКВ: Било је врло узбудљиво. Свакако, сви се познајемо са факултета, студирамо заједно, али водимо и солистичке каријере, те смо сходно томе, за ову прилику, уложили велики напор на свакој проби и фокусирали се на детаље у програму. Овакав процес је заправо процес сваког неутврђеног састава: треба да узмеш неколико слободних дана и предано пролазиш свако дело, а крајња идеја јесте да свако од нас ужива на сцени стварајући музику. Поред тога, веома сам срећан и могу да кажем да се сви и приватно веома добро слажемо, тако да је ово било уједно велико искуство и задовољство за све нас.

ВХ: Да, слажем се, када свираш са изузетним људима, сваки моменат представља велико задовољство.

***MI:* Будући да сте вечерас извели *Успомене из Фиренце* Чајковског, какав је ваш извођачки утисак о композитору, а какав генерално о епохи романтизма?**

ИК: Уживали смо у извођењу, између осталог, зато што је ово дело, према мом укусу, једна од најлепших композиција камерне музике. Потребно је одређено време да би се дело разумело, да би се сваки музички детаљ саставио у целину која добро звучи.



Преузето са: kcsombor.org.rs

***MI*: Стога, чега се прво досетите када чујете за то дело и да ли можете да се изразите у потпуности?**

ИК: У другом ставу су практично соло деонице, виолина и виолончело имају веома романтично обојен дијалог, позитиван и ведар... музика је у суштини изузетно пријатна!

СКВ: Мислим да је, донекле, лако продрети у суштину овог дела и дати сваки делић себе током свирања.

ВХ: Заправо, вечерас смо свирали прилично светло, ведро и лако, као што је и само дело, а то проистиче из чињенице да је Чајковском омиљени композитор био Моцарт. Сваки професор каже да се Чајковски не свира превише сурово, снажно, а да децентни плесни карактер његових дела треба осетити и „плесати" током извођења. Када је реч о личном музичком исказивању, сматрам да извођач може да ужива у било којој епохи и да се у њој осећа пријатно. Такође, када се опробаш у композицијама из сваког историјског периода, тешко је изабрати једно дело које преферираш.

СКВ: Додао бих да када си музичар, потребно је да си свестран. Делим исто мишљење као Вилијам у вези с љубављу према делу које у датом тренутку изводиш, јер ако ти не постане врло блиско, таква енергија ће се рефлектовати и на позорници. Понекад то захтева много времена, али током напорног рада и посвећености, напросто научиш да одређени комад волиш.

Разговор водила: Милица О. Марковић

Tina Arsenijević, Milica O. Marković

SOMUS: BEMUS', NOMUS', NIMUS's older brother

SUMMARY: Returning to Sombor Music Festival (Somborske muzičke svečanosti - SOMUS) for a second visit, this time in April 2018, Musicum Impressum's *team of reporters holds interviews with the festival's organizers, Lidija Bizjak and Mihajlo Zurković, as well as this year's guest stars, a trio of up-and-coming musicians from the Kronberg Academy in Germany: Santiago Cañón Valencia, William Hagen and Иван Каризна.*

Истрај!

Девети Фестивал студената Универзитета уметности

Фестивал студената Универзитета уметности – ФЕСТУМ одржан је од 9. до 13. маја, као и претходних година, у Студентском културном центру. Студенти свих уметничких факултета: Факултета музичке уметности, Факултета ликовних уметности, Факултета примењених уметности и Факултета драмских уметности по девети пут су се окупили на једном месту како би широј јавности представили свој рад, али и да би кроз међусобну сарадњу нашли инспирацију за ново стварање. Програмом су и ове године најављени концерти, изложбе, представе, научне трибине, инсталације и пројекције филмова.

Како је овогодишњи ФЕСТУМ био у знаку обележавања стогодишњице од завршетка Првог светског рата, слоган Фестивала гласио је *Истрај!*, а свечано отварање, 9. маја, симболично је уприличено у 19:18, када се публици обратио Никола Радека, оснивач и извршни директор Фестивала.

Свечано отварање Фестивала обележили су концерт студената ФМУ, отварање заједничке изложбе студената ФЛУ и ФПУ,



Извор: архива УУ



Извор: архива УУ

отварање изложбе цртежа и графика, као и отварање поставке студената Интердисциплинарних студија. На концерту студената ФМУ наступили су студенти Одсека за џез и популарну музику, окупљени као ансамбл *Квинтет Милице Добрић*. Док је добро посећен концерт одмицао, студенти ФЛУ и ФПУ су постајали благо нестрпљиви док су ишчекивали отварање своје изложбе. Многи од њих, морамо рећи, били су и разочарани што поред изложених радова је било доступно само име аутора, али не и назив дела; ипак, то посетиоце није омело у уживању у разноликим уметничким решењима.

Велика нам је част што можемо рећи да смо и ми били део овогодишњег ФЕСТУМА-а: као учесници, али као и посетиоци. Као учесник, наша редакција је одржала успешну концертну промоцију часописа *Musicum Impressum*, док је као публика посетила неколико догађаја, о којима ће даље у тексту бити речи.

Нажалост, неки од догађаја најављених као део ФЕСТУМ-а – концерт импровизације и трибина студената музикологије и етномузикологије – отказани су због недовољног интересовања публике. Надамо се да ће ФЕСТУМ у наредним годинама успети да се на креативан начин избори са проблемима ове врсте и да ће још дуго (ис)трајати.

Марија Костић



Фото: Марко Зорић

Звучне зраке

У оквиру четврте вечери ФЕСТУМ-а, представили су нам се млади и перспективни композитори са својим новим делима, која су углавном самостално извели. На програму су се нашле композиције Милане Милошевић, Марка Каранфиловског, Александра Савића, Јане Ранчић, Дамјана Јовичина, а као специјалан гост вечери наступио је др Еичи Тосаки (Eiichi Tosaki) из Јапана изводећи перформанс бимануелног координисаног цртања ласерима.

Привлачно осмишљен концерт, са делима чији је концепт савремен и прожет елементом импровизације, у оквиру кога су наши млади композитори имали прилику да искажу своје идеје и правце жељеног стварања, био је реализован у неколико садржајно различитих тачака. Првим делом концерта доминирале су композиције са пратњом електронске музике, у којем су се Милена Милошевић и Марко Каранфиловски показали као врло домишљати и вешти у таквом споју. У другом делу концерта, који је донео својеврстан звучни и визуелни контраст, сцену је заузео октет гитара и контрабас, изводећи композицију *Change of the Winds* Александра Савића и *Струне II* Дамјана Јовичина. Добро наштимован и увежбан октет предводила је диригенткиња Николина Ковачевић. Савићева композиција је укључивала визуелне инструкције помоћу којих је координисао извођење, док се перформанс одвијао кроз споменуто дело *Струне II*, односно импровизацију трија: *BCD* – клавир – бубњеви. Оба наступа су, према речима композитора Дамјана Јовичина, употпуњена укрштањем различитих медија и нових

слојева у оквиру перформанса са ласерима. Иновативна комбинација цртања посебним оловкама са ЛЕД светлима у софтверу, чији је дизајнер Стив Стелиос Адам (Steve Stelios Adam), и класичног ансамбла створили су јединствен угођај, али и визуалну сензацију какву до сада нисмо могли да искусимо у београдским концертним салама.

Нешто више о самом доживљају заједничког извођења поделио је са нама композитор Дамјан Јовичин чија је била иницијална идеја да се оваква уметничка организација – спајање две уметности на другачији начин, реализује у Београду у оквиру ФЕСТУМ-а. Будући да је имао прилику да слуша предавања проф. Еичија и искуси креативни потенцијал вештине бимануелног цртања, напослетку се одважио да га позове на сарадњу, што је он са одушевљењем прихватио. У композицији *Струне II*, коју смо могли премијерно да чујемо на концерту, Дамјан објашњава да су „суперпониране две мелодије супротног смера и независног облика које одговарају различитим путањама две руке приликом бимануелног цртања". Надаље истиче да, „иако потпуно независне линије/мелодије, њихова релација се успоставља као комплементарна и манифестује у јединственој асиметричној и складној форми. Једна од главних недоумица која се појавила током интеракције односила се на проток времена и 'аналогију музичке и визуелне драматургије"' и у том



Извор: архива УУ



смислу композитор жели да назначи да нам је „остављен простор за даља истраживања".

Такође, за читаоце часописа др Еичи Тосаки, пореклом из Јапана, идејни творац концепта бимануелног координисаног цртања, поделио је своја схватања и инспирацију у вези с концептом.

***MI*: Да ли нам можете рећи нешто више о Вашем перформансу, с обзиром на то да до сада нисмо имали прилику да видимо нешто попут тога у Београду?**

ЕИ: Некада сам свирао бубњеве и џез музику, а поред тога желео да будем сликар, стога, питање о експресији ритма у музици и у сликарству које ми се јавило, надахнуло ме је покушам да створим идеалну слику која може да представи ритам. Будући да је мој деда био сликар упознао ме је са стваралаштвом Пита Мондријана у чијим сликама сам ја напросто видео „ритам". Могуће да је то због тога што сваки музичар поседује ритам у својој глави и види га као одређену композицију. Инспирисан идејом ритма у Мондријановим сликама, теоријски сам разматрао везу између слике и ритма у својој првој дисертацији о Мондријановој теорији ритма на Универзитету у Мелбурну. Наставивши да се бавим експресијом ритма, сада сам заинтересован за посматрање ритма као форме, као композиције.

***MI*: Да ли је музика стални део перформанса?**

ЕИ: Музика није обавезна при сваком перформансу, зато што ја практично већ стварам визуелни ритам цртајући ласером, звук није потребан. Дакле, ја свирам тако што цртам зраке, уједно стварајући нову димензију, нову композицију, а моји цртежи мени представљају ритам и музику. Мој концепт бимануелног координисаног цртања је попут вокабулара, мелодије, кода, или комбинације мелодије и кода.

Музичке вечери попут забележене отварају врата новим младим стваралоцима за представљање личних идеја на њима својствен и занимљив начин. Неколицина споменутих композитора уприличили су публици угодан амбијент у коме су се исказали и као музички писци и као извођачи.

Милица О. Марковић

Парче ноћи на Ивановој гајби

У оквиру последњег дана ФЕСТУМ-а, 13. маја, изведена је представа студената Факултета драмских уметности, *Парче ноћи на Ивановој гајби,* по драмском тексту проф. Ђорђа Милосављевића.

Овај 'камерни' позоришни комад за ансамбл од четворо људи (улоге су у овој поставци тумачили Филип Хајдуковић, Исидора Грађанин, Ђорђе Крећа и Марина Ћосић) премијерно је изведен почетком маја, у оквиру дипломског испита студената завршне године на Катедри за глуму у класи др ум. Срђана Ј. Карановића. Парче ноћи на Ивановој гајби представља спој многобројних позоришних жанрова (комедије, психолошке драме, реалистичног позоришта), те нам је било врло тешко јасно увидети да ли постоји неки који се издваја као доминантан. Ипак, разговор са једним од глумаца, Ђорђем Крећом, нам је осветлио целокупно драмско остварење



Извор: ukvuk.org.rs

са једног информисанијег становишта. Наиме, *Парче ноћи на Ивановој гајби* је у основи психолошка драма, с тим да су, како запажа Крећа, присутни и елементи социо-драме. У фокусу представе је однос два пара, супротстављених како у својим међусобним односима, тако и по питању својих социо-економских положаја. Ноћ коју ових четворо младих проводе заједно тестира њихове односе и карактере, истражујући различита психолошка стања и приморавајући их да се баве неизреченим у својим везама. Драмски текст је оригинално написан током деведесетих година прошлог века, а драматург, проф. Милосављевић, сматра да радња реалистично осликава и друштво у коме данас живимо, будући да се суптилни класни односи у нашем друштву тада, данас могу пронаћи на потпуно другом, увеличаном нивоу. Материјално стање младих парова, касно осамостаљивање и незадовољство које то узрокује, изазивају фрустрације и подстичу слом међуљудских односа; ипак, основна по(р)ука представе јесте да се сви ови проблеми могу поправити искреношћу и компромисом.

Премда релативно нова, представа *Парче ноћи на Ивановој гајби* досад је изведена трипут. Интроспективно загледање у карактере главних ликова, а истовремено реалистично и суптилно преиспитивање ширих друштвених односа, чине дело надасве приступачним, а о томе сведоче велика посећеност његовог извођења на ФЕСТУМ-у.

Дуња Савић

Концерт студената композиције

Такође у оквиру последњег дана овогодишњег ФЕСТУМ-а, као завршни догађај ове манифестације одржан је ауторски концерт студената композиције Факултета музичке уметности у Београду. У Великој сали Студентског културног центра изведено је укупно седам композиција студената са свих нивоа академског образовања: од друге године основних академских студија, до прве године докторских академских студија. Концертни програм у трајању од око седамдесет пет минута био је прилично разнолик и обухватао је, рекло би се, како дела традиционалнијих изражајних средстава, тако и новија музичка остварења експерименталне природе која у себе укључују и испитивање крајњих могућности инструмената на којима се дато дело изводи.

Три композиције за клавир, *Baroque Pearls* (Анђела Милић, 3. година ОАС), *Одјеци* (Александар Савић, 1. година ДАС) и *Фантазија* (Игор Андрић, 4. година ОАС), на занимљив начин, у фрагментима или траговима, подсећале су слушаоце на ‘прошла’ времена и традиције клавирске музике, звучно асоцирајући на ба-

рокни, моторични звук у првој композицији, затим (и не тако стару) музику Џона Кејџа и симулацију препарираног клавира у другој и звучне слике импресионизма у последњој композицији. Дела за глас/гласове и клавир која су изведена јесу *Седам смртних грехова*, циклус песама за гласове и клавир (Гордан Лазиница) и *Страшан лав*, за сопран и клавир (Предраг Радисављевић). Избор и третман текстуалних предложака у две поменуте композиције суштински су различити. Композиција *Седам смртних грехова*, са вокалним деоницама претежно заснованим на певаном говору, истиче озбиљне поруке о моралу, док је дух дечје песмице *Страшан лав* Душана Радовића оличен у скоковитом покрету деонице сопрана у широким потезима, градећи фрагментаран музички ток 'обојен' посебним звучним ефектима (говор кроз зубе, осмех, скичање).

Посебно освежење на концерту био је звук саксофона. Композиција *Time loop,* за дуо саксофона (Олга Јанковић, 2. година ОАС) представљала је својеврсну *игру са ваздухом*. Извођачи су се врло вешто и ентузијастично поигравали целим инструментом: удувавали ваздух у цев, затварали и отварали клапне без удувавања ваздуха. Интересантно је било и наизменично свирање дугих педалних тонова, који су, на известан начин, имали функцију 'одмора' од доминантних скоковитих и виртуозних мелодијских линија. Медитативну оазу концерта пружила је *Одигитрија* (Владица Микићевић, 4. година ОАС), једноставачно дело за гудачки квартет. Композиција прелази пут од густе фактуре до одломака чија прозрачна фактура и музички ток утемељен на дугим тоновима граде свечани карактер који свој врхунац достиже на крају дела.

Концерт студената композиције пружио је могућност младим композиторима не само да представе своја дела, већ и да кроз њих поруче да музичка продукција код нас изузетно напредује. Топла атмосфера концерта, као и позитивне реакције публике сигурно ће надахнути ауторе да *истрају* у свом раду, подцртавајући основну поруку овогодишњег Фестивала студената Универзитета уметности.

Дуња Савић

Marija Kostić, Milica O. Marković, Dunja Savić

Persevere!

SUMMARY: As an eclectic report of this year's University of Arts in Belgrade's Students' Festival (Festival studenata Univerziteta umetnosti - FESTUM), held in May, this article presents a gathering of three different writers' perspectives on various events in the festival's programme. Opening night of the festival, a concert night with special guest star Eiichi Tosaki, a theatre performance, and a concert of new works, written by students of composition, are discussed in detail.

Од трија до великог хора

Џез хор студената Факултета музичке уметности у Београду

Одсек за џез и популарну музику на Факултету музичке уметности у Београду релативно је млад одсек, основан 2012. године. Формирање овог одсека одиграло се у кооперацији са студентима, с обзиром на чињеницу да је он по оснивању бројао не више од двадесет студената. „Од самог почетка се тежило остваривању баланса између нечега што је традиционални приступ у образовању и неког отвореног, људског приступа. Не можете студента ставити у 'коцку' и очекивати од њега да вам демонстрира импровизацију. Сарадња коју имамо са нашим студентима и 'слобода' коју им пружамо, а коју подстичемо уливајући им сигурност, нешто је на чему нам завиде многи одсеци", наводи Весна Петковић, професорка џез певања и диригент џез хора, са којом смо имали прилике да разговарамо уочи годишњег концерта џез хора Факултета музичке уметности.

Џез хор је специфична категорија у џез музици и представља уметничку форму која одговара стандардима академског музичког образовања. Овај предмет је у редовни наставни програм уведен 2017. године и то као обавезни предмет за студенте џез одсека, док је за студенте Одсека за музичку педагогију он изборни. Овај хор, сам по себи, представља новооформљено језгро вокалног џеза на нашем Факултету, а по начину на који 'свингује' може да стане раме уз раме са другим инструменталним ансамблима који су више уобичајени у џезу. Студентима џез одсека он нуди једну нову димензију у изражавању, у односу на дотадашња остварења у оквиру подразумеваног стицања вештина на овом одсеку. С друге стране, пак, студентима педагогије се отвара нови простор у коме музика циркулише на начин који је обрнут од оног на који су у свом образовању навикнути. Џез хор изводи аранжмане писане за солисте, мање ансамбле од три, четири или пет певача, који каткад у себе укључују и



Проф. Весна Петковић.
Фото: Душко Вукић.
Извор: Одсек за џез и популарну музику ФМУ

подршку инструменталног ансамбла – трија, који, подразумевано у џезу, чине контрабас, бубањ и клавир.

Како проф. Петковић наводи, реализација џез хора није била могућа када је џез одсек Факултета тек отпочео свој рад, будући да је одсек био веома мали; тада је бројао тек три џез певача, док га тренутно чини дванаесторо студената. Хор данас има тридесет чланова, захваљујући прикључењу студената са Одсека за музичку педагогију. Оно што координаторка хора посебно истиче јесте управо међусобна сарадња студената са два различита одсека. Наиме, проф. Петковић сматра да је управо та управо та усмереност студената једних на друге важна због 'интензитета' коју ова музика носи са собом: „Не желим да кажем да друге врсте музике нису темпераментне или отворене, али џез посебно захтева развијену интуицију, нарочито када се иде у нешто непознато".

На годишњем концерту овог хора, који се, већ другу годину заредом, одржао средином маја месеца у Великој сали Студентског културног центра, представљен је репертоар шароликог спектра жанрова у оквиру џез и популарне музике. Џез стандардима из периода тридесетих, четрдесетих, педесетих и шездесетих година прошлог века подарене су нове боје и нијансе, путем сложених аранжмана, чији су аутори како професори, тако и поједини студенти џез одсека.

У почетку је проф. Петковић сама расписивала аранжмане. Касније, како се број чланова хора повећавао, постојала је потреба за нешто развијенијим аранжманима, које врло успешно расписује професор џез аранжирања и џез хармоније Владимира Николова.



Фото: Душко Вукић.

Извор: Одсек за џез и популарну музику ФМУ

Његове аранжмане хор је уврстио у свој редовни репертоар. Посебну пажњу привлачи аранжман композиције *Stolen Moments* Оливера Нелсона, који се може чути у извођењу реномираног вокалног ансамбла New York Voices, а који је проф. Николов расписао специјално за овај годишњи концерт. Проф. Петковић сматра овај аранжман великим изазовом зато што је врло комплексан и мелодијски и хармонски; писан за шест гласова, где је присутно кретање гласова из унисона у шест засебних, одвојених деоница. Од нешто лакших аранжмана ту су композиције *Sunny Side of the Street*, те композиција Бенија Гудмана *Sing, sing, sing* коју је проф. Петковић расписала за велики хор и инструментални ансамбл, који чине Лазар Јовичић (контрабас), Никола Бановић (бубњеви) и Стеван Милијановић (клавир). „Током целе године радимо *a cappella*, премда се за неке композиције опредељујем за подршку трија", наводи проф. Петковић. „Бени Гудман је незахвалан за *a cappella* извођење, тако да је бубањ јако битан као пратећи инструмент". Такође, на овогодишњем концерту је премијерно изведена композиција *Black Nail* Вејна Шортера у аранжману Невене Пејчић, која се тренутно налази на трећој години студија џез клавира у класи професора Саве Милетића.

Ипак, сваки од аранжмана представља свет за себе, тако да би било врло незахвално говорити о сваком понаособ. Интерпретацију овог хора одликује инвентивност, увежбано кретање кроз комплексне хармонске аранжмане који слушаоце воде у потпуно нове, досада неоткривене пределе. Од традиционалних свинг ритмова до свежег приступа стилу модерне музике седамдесетих и осамдесетих година, хор представља широку палету својих потенцијала.

Ништа другачије од сценског наступа не изгледају ни пробе овог хора: енергија коју у себи носи професорка Весна Петковић врло лако налази пут до сваког члана овог хора. Студенткиња четврте године џез певања, која је уједно и солиста овог хора, Дора Борос, каже да је кроз своје школовање, пролазећи кроз различите школске системе уз своју професорку, схватила да је, заправо, најважнији тренутак импулса на сцени. Процеси проба, и сав рад, труд и залагање које се уложи током њих, бивају вишеструко оправдани у тренутку ступања на сцену. Дора сматра да је страст пресудан фактор који боји све те



Дора Борос.
Фото: Душко Вукић.
Извор: Одсек за џез и популарну музику ФМУ

аранжмане, а која их на тај начин удаљава од пуке реанимације већ постојећих интерпретација. Апропо Дориног става, професорка Весна додаје: „Оно што увек говорим сваком студенту јесте да треба да остави печат иза себе. Школа брзо прође, четири године пролете. Ми, као професори, педагози смо ту да поделимо наша искуства са својим студентима. Али оно што их чека након тога, то је живот. Треба проћи све школске системе, а не изгубити себе у њима. Треба допрети до своје суштине, остати себи веран. Позиционирати себе у том смислу да станеш иза онога што радиш. У супротном публика неће доћи на твој концерт и нећеш моћи да поделиш оно што носиш у себи".

Да џез хор представља новину у образовном програму, сведочи и чињеница да се поједини студенти џез одсека први пут сусрећу са овом врстом дисциплине. Студент четврте године џез клавира, Стеван Милијановић, каже да му је ово први пут да прати хор, иако је пре тога имао искуства са свирањем у већим ансамблима. У разговору са нама посебно је истакао већ споменути аранжман професора Николова и своје мишљење да је дело захваљујући доброј структуралној и хармонској организацији врло захвално за извођење, и када је реч о целом ансамблу, али и солистима.

На питање о даљим плановима за овај хор, али и џез одсек уопште, професорка Весна Петковић каже: „Као врло млад и амбициозан одсек, ми грабимо неким 'giant steps', како би Колтрејн рекао. Правимо велике кораке и чинимо све што је у нашој моћи да подигнемо извођење џез музике на ниво европског стандарда. Сви предавачи на овом одсеку су се школовали у иностранству, а свако од нас је како појединачно, тако и у разним саставима активан једнако на домаћој и европској џез сцени. Сматрам да је то један од важних предуслова који је на известан начин допринео да се оствари напредак у овако кратком периоду".

Након овог концерта, активности џез певача ФМУ биће концетрисане на концерте по београдским џез клубовима, а који се тичу пројекта под називом Vocal Night, који подразумева низ концерата на којима би певачи наступали организовани у већим саставима и уз подршку инструменталног ансамбла.

Вања Радојковић

Vanja Radojković

From a trio to a large choir: Faculty of Music in Belgrade's Jazz Choir

SUMMARY: The newly-founded jazz vocal ensemble of the still small but fast-growing Jazz and Popular Music Department of the Faculty of Music in Belgrade is the subject of this article. Having recently provided the students of the Solfeggio and Music Pedagogy Department the opportunity to join its ranks, the choir quickly grew to its current size of 30 members. Its past and coming successes, intricacies and particularities are remarked on in an interview with its conductor and co-ordinator, prof. Vesna Petković, as well as solist Dora Boros and her fellow student Stevan Milijanović.

Реч више о...



Musicum Impressum представља: Вук Божиловић

Задовољство је да путем интервјуа представимо Вука Божиловића, талентованог и преданог младог уметника, студента мастер студија клавира на Факултету музичке уметности у Београду. О изванредним Вуковим успесима, жељи за напретком, огромном раду, али и искреној љубави према музици најбоље сведоче његова многобројна признања, од којих се посебно издвајају лауреати такмичења Јосип Славенски *у Београду, 2010. године, те на такмичењу* Даворин Јенко *у Београду, 2012. године. Такође, Вук је освојио прву награду на Републичком такмичењу у Београду, а финалиста је такмичења* Гварнеријус *и полу-*

финалиста такмичења Исидор Бајић *у Новом Саду, 2012. године. У оквиру ревије Шопен феста, о којем ће бити речи у самом интервјуу, Вук је освојио друго место, док је у априлу 2014. године, у Великој сали Коларчеве задужбине, под палицом реномираног диригента Бојана Суђића и у пратњи оркестра Факултета музичке уметности, извео Шопенов Први клавирски концерт у е-молу. Од почетка својих студија Вук Божиловић је студент проф. Лидије Станковић, а своје пијанистичко знање унапређивао је сарађујући са реномираним професорима и пијанистима као што су Александар Сердар, Александар Маџар, Игор Ласко, Арбо Валдма и Барух Меир.*

***MI*: Како је изгледао твој први додир са клавиром и у ком моменту си заиста начинио свој први пијанистички корак (или у ком моменту си знао да ћеш наставити пијанистички позив)?**

ВБ: Од малена сам имао прилику да будем у близини клавира јер смо, стицајем околности, имали стари полуконцертни клавир у кући. Био сам јако радознао и стално сам се мотао око те црне громаде покушавајући да схватим како све то функционише. По причи својих родитеља, неретко сам у дубку, док још нисам знао да ходам, прилазио клавиру и „музицирао" на неки свој, бебећи начин. Касније сам, уписавши музичко забавиште и музичку школу, начинио своје прве кораке у свету музике, стекао прва знања, а тек сам у петом разреду основне музичке школе одлучио да ће бављење музиком, односно клавиром бити моје доживотно опредељење.

***MI*: Да ли нам можеш описати како је изгледало твоје школовање до сада, те такође да издвојиш тренутке који су били симболично упечатљиви и преломни у твом пијанистичком позиву?**

ВБ: Моје школовање је протекло прилично уобичајено, са много успона и падова. Пре свега сам захвалан својој мајци и професоркама које су, упркос мојој тврдоглавој природи, са пуно разумевања успеле да ми помогну да у тешким тренуцима своје каријере и пијанистичког развоја пребродим све проблеме и кренем на пут који води ка истинској уметности.

Један од преломних тренутака у каријери и животу уопште јесте дан када сам од професорке добио компакт-диск са снимцима пијанисте Јевгенија Кисина, који ми је отворио једну нову и другачију димензију у свом, до тада, младалачком схватању музике. То је тренутак када сам се заљубио у клавир схвативши шта све на њему може да се произведе, што кроз огроман дијапазон боја, што кроз убедљиву и маштовиту интерпретацију. Тада сам био пети разред музичке школе.

***MI*: Које су, према твом мишљењу, фазе у пијанистичком сазревању од круцијалног значаја?**

ВБ: Ако изузмемо тежњу ка техничкој перфекцији, што је данас, рекао бих, можда и подразумева се, јако је битно живети, радовати се, патити и волети. Према мом мишљењу, музика проистиче из богатог и, што је више могуће, маштовитог живота. Она је производ свакодневних осећања и дешавања и да би уметник могао да приступи томе, он мора да прође свакојаке путеве, и лепе и ружне, да би касније, у својој интерпретацији, имао довољно ресурса из којих црпи инспирацију, те да би могао да на прави начин тумачи музику, односно да је пренесе публици. Наравно, осим тога је битан и јако велики број јавних наступа и различитих експеримената и истраживања како би уметник дошао до своје јединствене и упечатљиве идеје и успео да је спроведе.

***MI*: Да ли је клавирска музика уједно и твоја преферирана оаза класичног света или се, пак, проналазиш у другим жанровима?**

ВБ: Класична музика у глобалу је мени најближа и омиљена, али је нормално да ме

често интересују и други жанрови попут рок музике и џеза. Јако волим да се опуштам слушајући Луја Армстронга или да патим слушајући неке од најлепших песама Битлса, на пример. То су све ствари из којих црпим инспирацију и које ми омогућавају да из различитих аспеката приступам стварању сопствене идеје.

***MI*: Која епоха, односно композиторова поетика ти пружа жељену слободу у изведби?**

ВБ: Одувек ми је Шопенова музика била блиска и није тајна да су композиције из доба романтизма дела у којима се најбоље сналазим и које најбоље разумем. Ипак, временом се моја гледишта мењају и у овом тренутку не могу да издвојим одређену епоху коју преферирам. Постоји много генијалних дела и композитора, а стога се и моја интересовања и потреба да проучавам различите епохе и схватања мењају. Наравно да се у појединим делима *осећам као слон у стакларској радњи*, али то ме не удаљава од жеље да уживам, истражујем и проналазим смисао у различитим композицијама различитих епоха.

***MI*: У вези са тим, како ти доживљаваш романтичарско схватање Е.Т.А. Хофмана да је примарни задатак извођача да у потпуности разуме и што верније пренесе публици главну композиторову идеју дела током перформанса?**

ВБ: Што се тиче Хофмановог схватања, у потпуности се слажем. Баш је у томе уметност – своје идеје пратити и притом не нарушити основну идеју композитора. То је пут којим сваки извођач мора да иде и томе да тежи.

***MI*: Будући да си већ неколико година уназад стални учесник београдског Шопен феста, да ли нам можеш представити поједине аспекте значаја тог фестивала?**

ВБ: Мислим да је Шопен Фест вишеструко значајан за културу и класичну музику у нашој земљи. Поред идеје да се „освежи" сећање на генијалног композитора, овај фестивал пружа прилику талентованим, младим пијанистима, којих има много у нашој земљи, да се покажу и да их надахне на размишљање и, пре свега, на свирање Шопенових дела. Такође, пружа прилику и широј публици да се упозна са невероватном и искреном музиком која заиста продуховљује. Подржавам овај фестивал свим срцем и увек радо наступам у склопу *Шопенових одјека*, који се одржавају сваке године у различитим градовима широм Србије и региона.

***MI*: Какав је осећај бити део признате клавирске манифестације у региону? Какво место фестивал заузима у твом уметничком животу?**

ВБ: Диван је осећај наступати, дружити се са свим тим љубитељима Шопенове музике и размењивати енергију на концертима на које долазе људи који обожавају његово стваралаштво. Будући да сам један од првих освајача награде на овом фестивалу (2012. године), имао сам пуно наступа у склопу феста и наравно да заузима посебно место у мом срцу и да се увек радујем свирању у склопу истог. Шопенова музика ме инспирише и на неки свој магичан начин увек изнова наводи да је изводим и истражујем, поистовећујући се са Шопеновим мислима, осећањима и идејама. То је једна врста опсесије која никада не бледи, већ се увек враћа са све јачим утицајем и све јачом зависношћу.

***MI*: Постоји ли нешто што тренутно желиш да научиш, односно савладаш?**

ВБ: Постоје много ствари у пијанистичком развоју кроз које још нисам прошао и које желим да савладам. Нисам човек који не прихвата туђа размишљања и противи се, напротив. Имам јако велику жељу да сазнам ствари које још нисам сазнао и радујем се сваком новом искуству. *Још нисам сусрео човека од којег се не би могло нешто научити*.

***MI*: Видиш ли себе кроз пар година у улози професора или су твоје амбиције усмерене ка креирању особене солистичке каријере?**

ВБ: Бавећи се једно време педагошким радом, првенствено са децом, закључио сам да то није нешто што свако може и дивим се људима који су талентовани за то, те којима тај посао пружа задовољство. Што се мене тиче, ја само желим да свирам. То је моја највећа сатисфакција и мотивација. Желим да наступам и да у људима будим љубав, машту и занос. Да им причам своје приче кроз ремек дела композитора, да их учиним и срећним и тужним и да успем да допрем до срца људи који још нису спознали лепоту, односно чар уметности музике и да их преобразим. Ако се то зове „креирање солистичке каријере" — онда баш то желим.

***MI*: Шта би најпре саветовао својим млађим колегама и да ли сматраш да је међусобна комуникација корисна и потребна?**

ВБ: Мислим да не постоји неки посебан савет. Неопходно је да свако на свој начин прође свој пут и на свој начин приступи уметности јер је уметност за свакога другачија. Потребно је пратити своје идеале и машту и не одступати од своје идеје зато што је она јединствена и на неки начин „лична карта" уметника. Треба безусловно волети музику, бити заљубљен у њу и живети је. Треба јој се посветити. То је можда једини „савет". Комуникација је свакако неопходна јер нас разговори и размењивање мишљења са другим музичарима у ствари граде и од нас изискују размишљање и стварање сопствених идеја.

***MI*: Објасни нам зашто си одабрао баш Шопенову сонату у бе-молу. Да ли постоји нека одређена повезаност?**

ВБ: Увек постоји повезаност са делима на којима радим. То је један од предуслова за искрено и квалитетно извођење. Конкретно, Шопенова Друга клавирска соната () је једно од мојих омиљених дела још од времена кад сам почињао да се бавим музиком. Необичност у структури, инвентивност и различитост, а опет невероватна повезаност сва четири става на мене увек остављају велики утисак и буде дубоке емоције. То је једно од оних дела које сте одувек желели да свирате и кад коначно дођете у тај стадијум владања пијанистичком техником и емотивне зрелости, право је задовољство и част проживљавати, те бити део тако велике уметности какво је ово и свако друго дело Фредерика Шопена.

Разговор водила: Милица О. Марковић

Milica O. Marković

Musicum Impressum *presents:* *Vuk Božilović*

SUMMARY: The article aims to introduce the accomplishments and interests of pianist Vuk Božilović, currently completing post-graduate studies at the Faculty of Music in Belgrade. The conversation ranges from Božilović's first encounter with the piano, thoughts on the acclaimed Belgrade Chopin Festival in which he participated several times, personal attachment to the music of the aforementioned Romantic composer, and plans for his career in the future.



Musicum Impressum представља: Данило Томић

Данило Томић је рођен 1994. године у Кладову. Завршио је одсек за клавир у Средњој музичкој школи Стеван Мокрањац *у Неготину, а од 2014. године је студент Одсека за дириговање на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Биљане Радовановић. За собом има велики број наступа у улози диригента, вокалног и инструменталног солисте, хорског певача и корепетитора, и то у свим већим концертним салама у Београду: Сава центру, Центру за културу „Влада Дивљан", Јеврејској општини, Ректорату Универзитета у Београду, на великој сцени Коларчеве задужбине и многим другим. Међу бројним самосталним диригентским остварењима нарочито се издвајају ревијал-*

ни наступ са дечијим хором цркве Светих Јоакима и Ане у крипти Храма Светог Саве у оквиру фестивала Хорови међу фрескама *и учешће на* Мокрањчевим данима *у Неготину исте године, са Београдским студентским певачким друштвом, са којим је освојио III место на фестивалу* Хорови међу фрескама. *Био је ангажован као асистент диригента на Летњој духовној академији у манастиру Студеница, такође 2016. године. Делује као диригент у хору* Цветковић *при КУД-у* Бранко Цветковић, *као диригент дечијег и мешовитог хора цркве Св. Јоакима и Ане у Калуђерици, као асистент диригента у хору* Браћа Барух *и диригент певачког ансамбла* Предзорје. *Ангажован је и као оргуљаш и диригент у цркви Св. Анте у Београду, као и корепетитор/оргуљаш у Хришћанској адвентистичкој цркви у Београду. Суделовао је и у стварању представе* Плави дечак, *у сарадњи са студентима Православног богословског факултета у Београду.*

Велика достигнућа и амбициозност младог диригента управо су разлог који је навео редакцију Musicum Impressum-а *да читаоцима представи Данила Томића, студента четврте године Одсека за дириговање.*

***MI*: Дела којих композитора сматраш најизазовнијим за дириговање?**

ДТ: Сматрам да у хорској музици нема великих изазова као у оркестарској. Рахмањиновљево *Свенoћно бдење* је више изазов у раду, напорно је за хор. Оркестарска компо-



Данило Томић са хором *Цветковић.*

зиција која ми је до сада била највећи изазов јесте Брамсова Трећа симфонија. Дело ми је технички врло захтевно због честих и наглих промена акцената, али упркос потешкоћама дириговање ове симфоније било је сјајно искуство. Исти је случај и са делима композитора попут Лигетија, Месијана и других, као и дела колега са Одсека за композицију која сам дириговао. Њихова дела углавном не прате конвенције ранијих аутора, што их чини изазовним, али и врло квалитетним.

***MI*: Дела којих аутора диригујеш са нарочитим уживањем?**

ДТ: Веома волим Рахмањинова, нарочито *Свенoћно бдење*, које сматрам бисером православне хорске музике, али до сада нисам имао прилике да га диригујем у целини. Упркос томе што ми је Рахмањинов омиљени композитор, најрадије слушам и диригујем хорску музику Стевана Мокрањца која је далеко певљивија. Мокрањац пише савршен контрапункт и било која деоница може да звучи самостално, што се не може рећи за дела Рахмањинова. Када је реч о оркестарској музици, постоји велики број сјајних дела која сматрам изузетно пријатним, на пример Дворжакова *Симфонија из Новог света*, Трећи концерт Прокофјева и Други концерт Рахмањинова. Међутим, као најдражу бих издвојио Пету симфонију Чајковског коју тренутно најрадије слушам и диригујем, и у томе заиста уживам. Одувек су ми највише пријале композиције руских и француских аутора, јер сматрам да су увек знали да покажу „оно нешто".

***MI*: Постоје ли неки новооткривени композитори чија су дела на тебе оставила позитиван утисак?**

ДТ: Хорски црквени композитор Г. Н. Лапајев (Лапаев Геннадий Никифорович), чије сам дело *Милост мира* скоро радио са хором. Композиције су врло једноставне за рад са ансамблом и технички нису превише захтевне. Његова музика и даље јесте класична хорска музика, али има доста акорада са додатим секундама, користи септакорде и нонакорде. Међутим, за њега је тешко чути уколико неко није активан у црквеним круговима, јер је његов рад првенствено везан за православну музику. Још једно откриће је норвешки композитор Ула Јеило (Ola Gjeilo). Музика коју компонује је изузетно пријатна и интересантна, налик на неоренесансу – сам стил писања подсећа на Палестринин, у комбинацији са савременијим хармонским језиком. У данашњем свету где се претерано потенцира атоналност савремене музике, ова два композитора су право откриће. Црквена музика је и даље остала углавном консонантна, а они уводе дисонантне акорде, који нису толико карактеристични. Међутим, то раде врло умерено, са свешћу о томе да у црквеној музици постоје одређени параметри који се не смеју прећи. Сматрам да је присуство атоналности добро јер је то знак да је музика напредовала. Право је освежење изаћи из сфере Мокрањца, иако је он, по мом мишљењу, највеће име православне хорске музике. Такође, Друга бечка школа, на челу са Шенбергом и Бергом, је сјајна. Међутим, не сматрам да је исправно толико потенцирати атоналност, нарочито не науштрб великих мајстора и композиција божански талентованих људи невероватних квалитета.

***MI*: Каква су твоја искуства са дириговањем композиција колега са Одсека за композицију?**

ДТ: До сада сам дириговао композиције Павла Гавриловића, Игора Андрића, Владице Микићевић, Николе Радосављевића и Стефана Наерца, а то су уједно били и моји први наступи у улози диригента, због чега су ми посебно драги. Нажалост, за дело *Angele Dei* Давида Атанацковића нисмо успели да окупимо хор. Давид је направио врло лепу паралелу између тоналности и атоналности, између савременог и традиционалног. Надам се да ће то бити још једна од композиција



Мокрањчеви дани, 2016.

које ћу у скорије време дириговати, јер је заиста сјајна.

***MI*: Која дела би желео да диригујеш, а до сада ниси имао прилике?**

ДТ: Списак је дугачак, али покушаћу да издвојим неколико дела. Из области хорске музике, имам огромну жељу да диригујем Рахмањиновљево *Свеноћно бдење* од почетка до краја, да одржим целовечерњи концерт на коме бих дириговао све – од *Придите* до последњег става. Када је оркестарска музика у питању, набројао бих неколико: Друга симфонија Рахмањинова, његов Други клавирски концерт, Трећи клавирски концерт Прокофјева, *Посвећење пролећа* Стравинског, *Крцка Орашчића* Чајковског... Такође, врло бих волео да диригујем дела наших композитора, попут Светислава Божића, Исидоре Жебељан, Љубице Марић, Вере Миланковић, Милана Ристића, Властимира Трајковића... Њиховим делима сам се у малој мери бавио као диригент, али у великој као слушалац. Врло је жалосна чињеница да се нашим композиторима и извођачима више баве на другим светским конзерваторијумима и да су ван граница Србије много више цењени. Сматрам да сви они ни по чему не заостају за осталим светским композиторима. Заостају наши услови, финансијска средства и занимање за културу, али је музички потенцијал и квалитет музичара у Србији на врло високом нивоу.

***MI*: Који концерти су ти остали посебно урезани у сећање?**

ДТ: Многи наступи су ми врло драги, али издвојио бих неколико оних који су ми остали у најлепшем сећању. Наступ са Београдским студентским певачким друштвом на *Мокрањчевим данима* у Неготину 2016. године, када сам дириговао врло разноврсна дела – од изворних, попут бугарске песме *Мари моме*, преко две афричке нумере са кореографијом, до Мокрањчевих дела и литургијске музике коју сам ја компоновао. Такође, концерт у крипти Храма Светог Саве у јануару ове године, када сам дириговао хором *Мокрањац*, целовечерњи концерт са певачким квартетом у Кладову 2017. године, када смо, такође, извели врло разноврсне духовне и световне композиције (између осталог и песму *Lay All Your Love On Me* шведске поп групе *ABBA*), целовечерњи концерт са црквеним хором цркве Св. Јоакима и Ане из Калуђерице, у цркви Преображења на Лекином брду, у јануару 2017. године. Врло пријатан наступ сам имао и у Руском дому, у мају 2017. године, са ансамблом *Предзорје*, са разноврсним духовним и световним композицијама на репертоару. Можда не толико значајно, али мени врло драго, било је диригovање Мокрањчеве *Херувимске песме* на улицама Француске, као својеврсне промоције коју смо уприличили колеге Миша Крстић, Јелена Миљевић и ја. Тада сам као певач учествовао на концерту ансамбла *Balkan singing orchestra*, чији је диригент Миша Крстић. Један од најлепших концерата на којима сам имао част да учествујем као хорски певач био је у Вазнесењској цркви у Москви са Првим београдским певачким друштвом. Такође, врло интересантан ми је био и наступ на представи *Плави дечак*, која прати живот и стваралаштво Антоана де Сент Егзиперија. Представа, за коју сам компоновао музику и наступио као клавириста и певач, настала је у сарадњи са студентима Православног богословског факултета у Београду.

***MI*: Шта планираш у наредних годину дана?**

ДТ: У плану је одлазак у Шпанију са КУД-ом *Бранко Цветковић* током лета. Свакако планирам целовечерњи концерт са мојим хором при цркви Св. Јоакима и Ане у Калуђерици и са хором *Браћа Барух*, где сам сада асистент. Такође, планирано је још изведби представе *Плави дечак*, како у земљи, тако и у иностранству. У току је оснивање мушког секстета, са којим ћу имати први концерт у Кладову 20. августа ове године. И наравно, жеља ми је да дипломирам у року.

Соња Ристић

Sonja Ristić

Musicum Impressum *presents: Danilo Tomić*

SUMMARY: The author interviews up-and-coming conductor Danilo Tomić on his latest accomplishments and successes, but also key musical interests and influences and hopes for the future. Tomić's favourite composers, works he wishes to conduct one day, and most cherished memories of his conducting career so far are all subjects of discussion.

Трагом сличности

У оквиру сарадње са Конзерваторијумом из Вига (Conservatorio Superior de Música de Vigo) Факултет музичке уметности је, у периоду од 13. до 17. марта ове године, организовао Недељу шпанске музике. Осим концерата, студенти Факултета су имали прилику да слушају музиколошка предавања гостујућих професора.

Музиколог Емилио Леде (Emilio Lede), један од учесника размене, одржао је трибине које су обухватала општи увид у шпанску музику модерног доба. Фокус предавања био је на хронолошком прегледу стваралаштва најрепрезентативнијих композитора од почетка 19. века, са нагласком на деловања појединих стваралаца попут Томаса Бретона (Tomas Breton) и Руперта Ћапија (Ruperto Chapi). Током осврта на различите стваралачке поетике Леде је подвлачио значај фолклорних елемената који шпанску уметничку музику чине својеврсном. С тим у вези, један у низу концерата који је одржан у четвртак 15. марта у сали Београдске филхармоније озвучио је управо оне истакнуте карактеристике националног у музици Шпаније. На програму су била дела Мануела де Фаље (Manuel de Falla), Хуана Дурана (Juan Duran), те Хоакина Турине (Joaquín Turina) и Октавиа Васкеза (Octavio Vazquez). Публика је имала прилику да искуси 'додир' звукова Шпаније путем упечатљивих тема развијених унутар инструменталних жанрова сонате и концерта.

Према речима пијанисткиње Патрисије Рехас (Patricia Rejas), разлика између шпанске музике и музике остатка Европе осликава се „у ритмовима и хармонији насталим под утицајем фламенка." Патрисија посебно истиче музику Мануела де Фаље која у себи носи фолклорне карактеристике различитих географских подручја. Стога, ова пијанисткиња наводи како се покрајине „Север и Југ Шпаније умногоме стилски диференцирају". Интригантно и заводљиво вече шпанске музике је употпунило салу филхармоније разноврсним „хармонијама" у којима је публика уживала.

Ради ближег предочавања националне Еразмус сарадње са Шпанијом, за *Musicum Impressum*, часопис студената Факултета музичке уметности у Београду, говорио је директор Конзерваторијума и професор кларинета, Естебан Валверде (Esteban Valverde).



Плакат Недеље шпанске музике.
Извор: архива ФМУ

***MI*: Зашто сматрате значајном сарадњу која се одвија између Србије и Шпаније?**

ЕВ: Ово за нас представља отварање нових хоризоната. До сада смо имали споразуме унутар зоне Европске Уније, међутим, у протекле две године смо остварили сарадању и са Србијом и Украјином, а тренутно покушавамо да ступимо у контакт и са Азијом и Америком, Чилеом и Мексиком. То ширење граница у извесном смислу чини да се боље упознајемо са осталим културама. Рецимо, српска традиционална музика има сличности са нашом музиком из Галиције. Ово је јако значајно, будући да до сада нисмо наилазили на такве врсте сличности у осталим деловима Европе, или боље рећи – у свим деловима Европске Уније, зато што смо најпре са њима сарађивали.

***MI*: Каква су искуства из Србије понели студенти са собом натраг у Шпанију?**

ЕВ: Изврсна! Мени је лично ова прича јако блиска, будући да се мој студент кларинета скоро вратио из Србије. То је за њега, али и за све остале студенте, било фантастично искуство. Сматрам да је Србија земља која тек треба да буде откривена. Сада сам већ други пут у Београду, мада морам признати да сам први пут био у ишчекивањима. Питао сам се каква ће бити земља, град, али је заправо све јако блиско ономе што ми сваког дана виђамо. Србија није толико далека, ни географски, ни културално.

***MI*: Какву сте сарадњу остварили са колегама из Србије?**

ЕВ: Морам рећи да је сарадња фантастична! Огњен – кларинетиста је прошле године први посетио Виго. Најпре су нам наши координатори послали његове податке, а потом смо ми рекли: „Овај дечко нам се свиђа! Мора да дође у Виго!".

***MI*: Да ли сте се упознали и са музиком из Србије?**

ЕВ: Да, пре неколико недеља су колеге из Србије биле у Вигу. Они су том приликом изводили дела која се изводе у Србији. Такође, имали смо прилику да о томе разговарамо и са музикологом, али не само о извођеним делима, већ и о самој музиколошкој катедри, чији се програм у много чему разликује од нашег. Конекција која се остварила међу нама је предивна. На крају, музика и јесте универзални језик – то је језик којим сви говоримо.

Слично мишљење дели и студент етномузикологије Емилио Пуиме (Emilio J. Puime), који је изабрао да остане целу годину у Београду, превасходно одушевљен културном и музичком сличношћу између Србије и Галиције (покрајине у којој се налази Виго). Као одговор на питање у вези с стеченим искуством у оквиру Еразмуса, Емилио најпре истиче општу важност програма размене студената, која не бива значајна само у аспекту каријере, већ и могућности личног сазревања, те блиског познавања другачијих култура и начина живљења – „Добро је знати за другачије". Будући да је студент етномузикологије и тромбониста, он се труди да са својим оркестром у Вигу ствара и аранжира дела инспирисана балканском фолклорном музиком, а такође, у плану им је да наступе на Драгачевском сабору трубача у Гучи – „Употребљавамо музичке елементе, попут хармоније, традиционалних лествица (интонација), мелодије и ритма, и стварамо обраде или аранжмане у оквиру тог стила. Таква музика нам се свиђа и људи је цене" . Емилио свим студентима топло препоручује да искористе прилику размене и „тако науче много више о животу и живљењу, о академском, али и личном!".

Значајно је истаћи да су програму размене приступили и професори нашег Факултета, те је тим поводом своје искуство из Вига са нама поделила и професорка Селена Ракочевић са Катедре за етномузикологију. Када смо је упитали које су основне разлике студијских програма етномузикологије у Београду и Вигу, истакла је да се предности студирања етномузикологије у Вигу огледају у практичној настави и свирању различитих традиционалних инструмената Галиције. Док се у Вигу потенцира практична настава свирања, студијски програм етномузикологије и етнокореологије нашег факултета је у суштинском смислу интердисциплинаран – заснован на теоретском и практичном изучавању традиционалне музике и плеса не само Србије, већ и околних земаља региона. Захваљујући томе се у оквиру наставе на појединачним етномузиколошким и етнокореолошким курсевима студенти оспособљавају за аналитичко сагледавање структурално-формалних одлика традиционалне музике и плеса кроз транскрипцију и лабанотацију, што, нажалост, није присутно на Конзерваторијуму у Вигу. У складу с реченим, професорка је додала да су Емилио и Ноел, студенти на размени, са великим ентузијазмом приступили њеним курсевима. Будући да се најпре доводе у обзир сличност између традиционалне музике Србије и Галиције, а коју истичу и директор Конзерваторијума и студент Емилио, Селена Ракочевић је стекла другачији утисак и назначила да се сличност огледа једино у употреби гајди. Сходно томе, на примеру је указала на разлику у традиционалним плесовима, који су у другачијој формацији, са различитим покретима и преовладавајућом троделном осминском пулсацијом која се записује у 6/8 такту. Поред гајди појављују се и други традиционални инструменти попут пандерета (галицијске даире), које се користе у традиционалном плесу и свирају их жене, као и харди-гарди, који плени топлом бојом.

Почев од школске 2016/2017. године Факултет музичке уметности у Београду учесник је Ерасмус+ мрежа академских програма размене. Предност оваквог приступа образовном систему огледа се у могућности стицања нових сазнања и ширења постојећих у оквиру одређене уметничке и/или научне области у срединама различитим од наше. Упознавање студената с јединственим програмима наставе других земаља, било да је реч о уметничким или научним пољима, доноси могућност младим професионалцима да формирају своје вештине/знања користећи се другачијим приступима у оквиру праксе. Осим тога, уз упознавање различитих географских подручја и сусретање с особитим културолошким карактеристикама остатка света, нашим студентима је пружена могућност да, осим професионалног сазревања, искусе и сазревања на дубљем личном плану уз стицање увида о свету у себи и око себе.

Тина Арсенијевић и Милица О. Марковић

Tina Arsenijević, Milica O. Marković

Marks of similarity

SUMMARY: As a report of the visit made by professors of Conservatorio Superior de Música de Vigo (Spain) to the Faculty of Music in Belgrade, intended to strengthen the bond between the two institutions made possible by the Erasmus+ network, the article contains a short review of the events held by the visiting professors (a musicological lecture and several concerts), an interview with Esteban Valverde, the Conservatory's esteemed director, as well as the Faculty's professor of ethnomusicology, Selena Rakočević.

Поглед на Атлантик

Осврт на петомесечно искуство студентске размене

Стигавши до самог краја основних студија на Факултету музичке уметности на Одсеку за етномузикологију, пожелела сам да окусим нешто ново и искористим још једну могућност коју студентски живот пружа. Уз консултације професора етнокореологије, др Селене Ракочевић, одлучила сам да последњу годину основних студија започнем у држави о којој сам увек маштала – Шпанији. Наша заједничка идеја се обистинила и први семестар четврте године студија, од септембра 2017. до фебруара 2018. године, провела сам управо у Галицији, на Музичком конзерваторијуму у Вигу (Conservatorio Superior de Música de Vigo). Сада, након четири месеца од завршетка боравка у Шпанији, покушаћу да дочарам свој доживљај упечатљивог животног искуства које студије у иностранству пружају.

Музички конзерваторијум у Вигу представља трећи ниво музичког школовања (elemental – profesional – superior). Основан је 1956. године, а 1989. године је добио статус државног конзерваторијума од стране галицијске владе. Смештен је близу центра града, надомак заиста најлепшег места у Вигу, парка пуног зеленила званог O Castra. Овај парк, као једно од најзначајнијих туристичких места у Вигу, пружа незабораван поглед на град, острва (Islas cies) и Атлантски океан.

На Конзерваторијуму постоје разноврсне катедре: за композицију, соло певање, дувачке инструменте, гудачке инструменте, гитару, традиционалне инструменте, перкусије, клавир, музикологију (етномузикологија и историјска музикологија), педагогију, барокну музику (барокна гитара, виола де гамба) итд. Из моје перспективе, занимљива је била чињеница да на Конзерваторијуму у Вигу постоји само катедра за музикологију, у оквиру које постоји подела на историјску музикологију и етномузикологију. Наиме, то је основна разлика у поређењу са матичним факултетом у Београду, у којем музикологија и етномузикологија постоје као самосталне катедре.

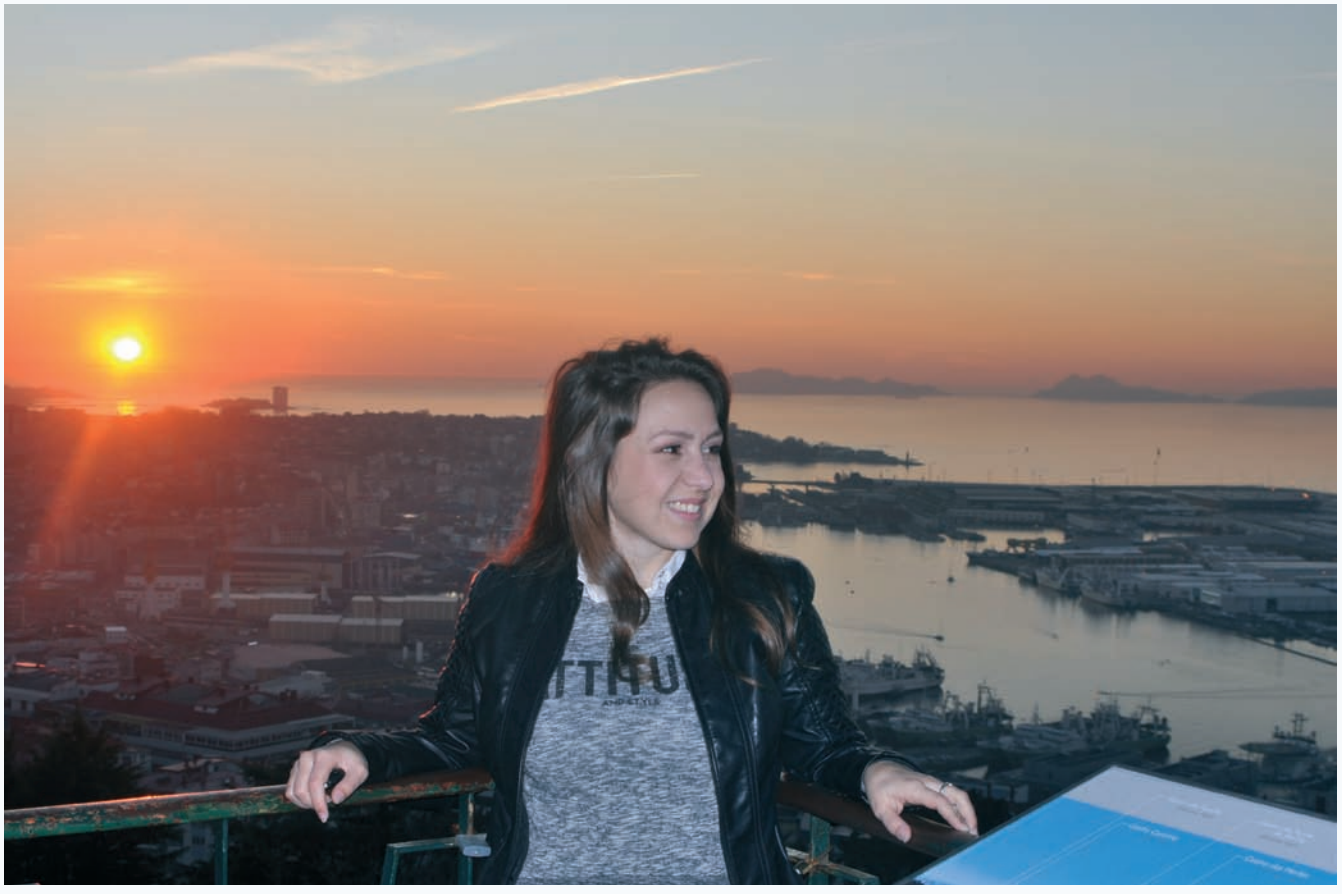
Управо претходно објашњена разлика утицала је на то да током мог петомесечног школовања у Вигу слушам чешће предавања професора музикологије (на пример, један од предмета које сам слушала у Вигу је био посвећен целокупном историјату и анализи џез музике). Наиме, етномузикологија представља изузетно младу науку у Вигу, што утиче и на процентуално мањи кадар етномузиколога него код нас. Међутим, изузетно висок статус традиционалне галицијске музике у Вигу, тј. у Галицији уопште, допринео је да о њој сазнам најпре на Конзерваторијуму од свих професора (музиколога и етномузиколога), а затим и свакодневно од мештана Вига.

Као посебно сећање издваја се тренутак када сам на једном од првих предавања традиционалног плеса упитала професорку: „А када ћемо учити о фламенку?”. У том тренутку сви студенти заједно са професорком, гласно и искрено су почели да се смеју. Све оно што сам замишљала као дете о Шпанији, о фламенку, тркама бикова, латино ритмовима, све је тада „пало у воду”. Тада сам научила да се фламенко не плеше на простору Галиције, а затим сам се изнова и изнова одушевљавала галицијским плесовима, за које

пре своје посете, нажалост, нисам ни знала да постоје.

У оквиру поменутог предмета, организован нам је једномесечни курс галицијског плеса који је водио професионални играч. Тада сам се први пут сусрела са хотом (jota) и муњиером (muñeira), најзаступљенијим галицијским плесовима. Научила сам њихове основне плесне обрасце, као и положаје тела који су заиста специфични са високо подигнутим рукама. Уживала сам у сваком тренутку плесања, а посебно у откривању сличности између галицијских и српских плесова које заиста постоје. Сличности се најпре уочавају у плесним елементима који представљају једне од основних градивних елемената и галицијске, и српске плесне праксе. То су плесни елементи који су стручним познаваоцима плеса и плесачима познати као трокорак, поскок одозго, поскок одоздо, преплет, заплет итд. Све ове елементе можемо пронаћи у српским плесовима попут кола у три, моравцу, власинки, чачку, али и у галицијској хоти и муњеири. Међутим, распоред и комбинација ових елемената су другачији у плесовима поменутих пракси, те се затим разликују и метар, ритам, број тактова плесног обрасца, а свакако најоучљивија разлика јесте положај тела. Код галицијских плесова, извођачи држе високо подигнуте руке испред себе и нису међусобно повезани, док су извођачи српских плесова најчешће међусобно повезани са рукама ниско спуштеним поред себе.

Осим галицијских плесова, који су можда оставили најснажнији утисак на мене, незаобилазно је било свакодневно сусретање са галицијским гајдама – gaita gallega. Мислим



Из приватне архиве ауторке

да свака породица у Галицији или има члана који свира гајде, или једноставно поседује инструмент у свом дому. Било је неверовatно упознати девојке, жене и децу која свирају гајде, а притом их са собом носе спаковане у малим ранчевима. У тим тренуцима, осврtала сам се на гајдашку праксу у Србији, где је изузетно мало гајдаша данас, и где се свирају гајде прављене од штављене животињске коже, стога овакво обиље гајдашке праксе било је за мене ново и нестварно. Поврх свега, присуствоваши на концерту једног културно-уметничког друштва на самом почетку свог боравка у Вигу, доживела сам импресиван тренутак кад сам чула звук тридесет и више гајди на једном месту. Тада је, поред плесног ансамбла, наступао и оркестар гајди који је свирао традиционалне и популарне мелодије у разноврсним аранжманима. Тај звук среће се свуда у Галицији, у културним и образовним институцијама, на улици, на фестивалима, на свадбама, на разним прославама.

Наравно, у Вигу нисам само студирала, штавише, имала сам много више слободног времена него иначе, те сам могла да уживам у призорима из свог новог окружења, попут погледа на Атлантски океан са мог прозора. Осим лепоте Вига, слободно време и стипендија су ми дозволили да обиђем доста градова Галиције, Португала и острва (Islas cies) недалеко од Вига, која заиста представљају савршенство природе.

Осим свих незаборавних сећања, из Вига сам се вратила са много нових познанстава, добрих пријатеља из различитих држава, као и са новонаученим језиком. Уз курсеве шпанског језика и услед слабог познавања енглеског језика од стране изузетно пријатних мештана, успела сам да достигнем ниво језика да се без страха упустим у разговор са њима.

Сада, када је већ четири месеца прошло од мог повратка, са носталгијом се присећам и причам само о оним заиста лепим тренуцима, новим сазнањима и новим људима у свом животу. Управо они потискују све оне изазовне, мање лепе моменте. На крају, после овог осврта који ипак представља само сажетак свега онога што бих могла да испричам, пожелела бих свима да се упусте у овакву авантуру, да поред нових познанства, језика, путовања, упознају себе и своје могућности, а уз то науче да вреднују све оно што су имали пре тог искуства.

Катарина Николић

Katarina Nikolić

A view of the Atlantic ocean

SUMMARY: The author aims to share her experiences from a five-month long sojourn in the city of Vigo, Spain, as part of a study-abroad programme. Being a student of ethnomusicology, as the most interesting points of her stay she singles out encounters with lively Spanish folk traditions particular to the area of Galicia, still practiced today. Descriptions of local instruments (gaita gallega) and customary dances (jota and muñeira) follow.

Небоград

Непрофитно удружење *Небоград* настаје 2012. године у Београду, на иницијативу музичких педагога Марије Дружијанић и Катарине Антанасковић. Како и сами чланови *Небограда* воле да кажу, ово удружење представља најпре мрежу ентузијастичних људи која се изражава као јединствен уметнички колектив окупљен око неке конкретне идеје. Будући да идеја није мањкало, различита залагања *Небограда* остављају доста простора за „причу".

Један од првих и значајних радова *Небограда* јесте *Урбани инкубатор* (*Urban incubator*) из 2013. године. Питања попут како шум утиче на нас, да ли смо потпуно свесни последица свакодневне изложености буци, била су импулс за креирање радионице *ја. Бука* у Савамали у Београду. Концепција ове радионице огледала се у коришћењу саобраћајне буке као окидача за музичке/звучне реакције. Резултат радионице је звучни перформанс који на тренутна дешавања у саобраћају одговара звучним садржајем, који је уједно и предмет истраживања саме радионице, не би ли се на тај начин широј јавности скренула пажња на проблем звучног „загађења". Пројекат се одвијао у присуству српског композитора и звучног уметника Мише Савића. Резултати ове радионице уживо су емитовани на *НОФМ* радију.

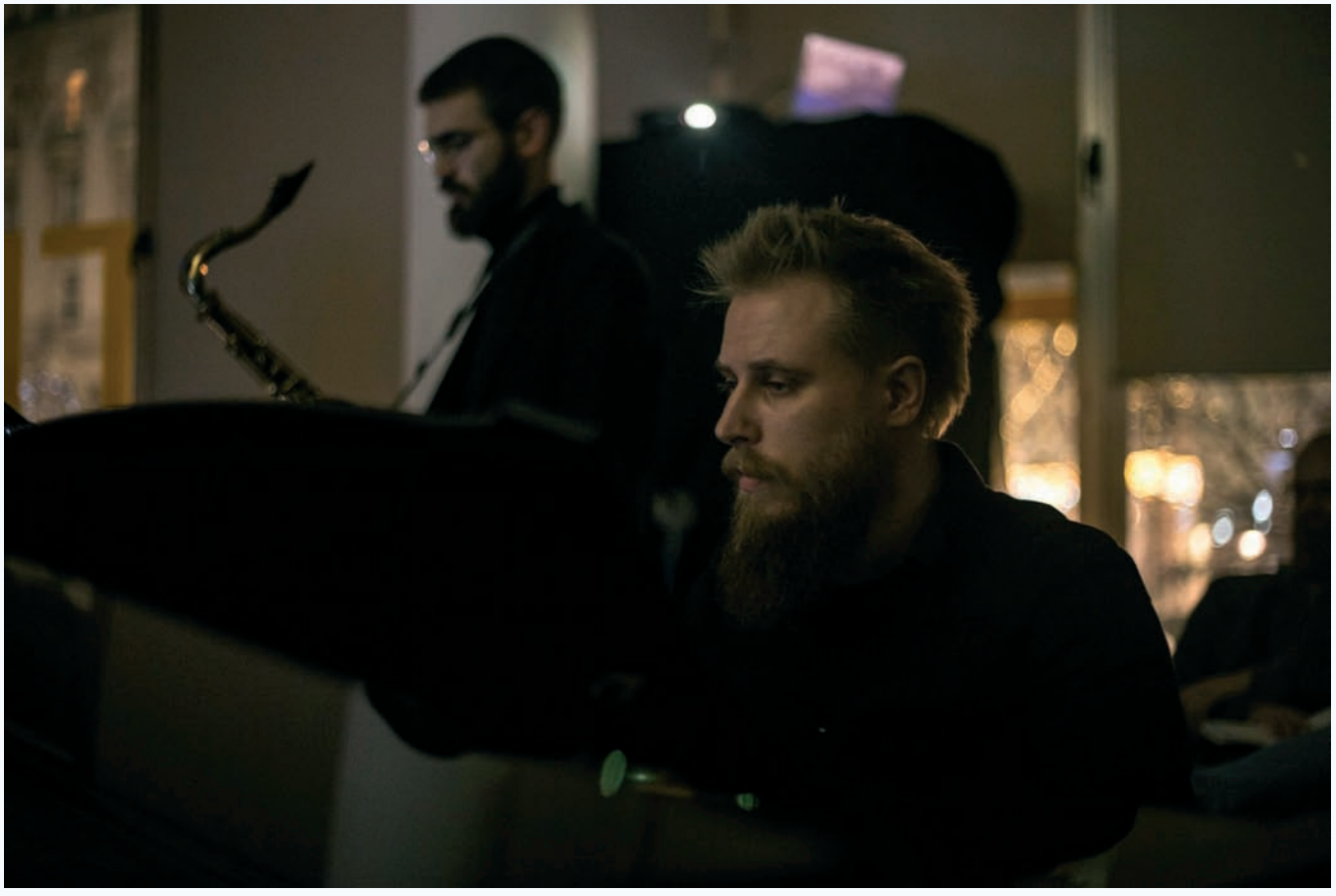


Фото: Радмила Ванкоска



Фото: Радмила Ванкоска

Годину дана касније, *Небоград* се упутио и ка изналажењу других начина „буђења свести" јавности, али овог пута уз *Интерактивне дневнике* (*Interactive Diaries*), пројекат *Мреже културних иноватора* (*Cultural Innovators Network/CIN*). *Интерактивни дневници* за циљ имају подстицање интеркултуралне интеракције путем уметничких медија какви су илустрације, фотографије и звук, пружање заједничког простора за сарадњу између уметника, те стварање веза кроз друштвене разлике. Млади уметници из Србије, Египта и Италије имали су прилику да путем *online* триалога истакну свакодневни живот младих људи у реалном времену. Циљ пројекта било је приказивање своје личне и вишеслојне културе кроз представљање свакодневног живота. Ова замисао била је подржана од стране *Гете-института* (*Goethe-Institut*).

Међутим, активности *Небограда* понајвише се везују за актуелне пројекте. Први од њих јесте *Вокално инструментални састав Небоград* (*ВИС Небоград*), који подразумева одржавање радионица синкретичког типа, намењених деци са развојним поремећајима и различитим врстама инвалидитета, а које за циљ имају одржавање концерата чији су извођачи учесници радионице; други јесте пројекат *Нови композитори и нова лирика* (*НКНЛ),* који на својеврстан начин здружује поезију и музику – уметности којима се придружују и специфични визуелни ефекти.

Срдачно прихвативши наш позив, са нама су о настанку *Небограда* и пројекту *Нови композитори и Нова лирика* разговарали: композитор, пијаниста, идејни творац и организатор – Лука Чубрило; композитор и организатор – Владимир Кораћ; и најзад, особа

која је заслужна за оснивање удружења *Небоград*, идејни творац, оргуљаш и музички педагог са израженим алтруистичким сензибилитетом – Марија Дружијанић.

Упознајмо се са ***Небоградом*** *и пројектом* ***Нови композитори и Нова лирика***

***MI*: Лука, Ви сте један од идејних твораца удружења *Небоград*. Када се први пут јавила идеја за креирањем *Небограда*? Шта Вас је лично инспирисало, те постало позив за реализацију целе приче? Одакле потиче назив?**

ЛЧ: Након више година постојања удружења *Небоград*, у току којих је реализовано мноштво различитих пројеката, сам назив удружења је у спонтаној пракси постао синоним за различите ствари: поједине пројекте, наступе, окупљања. Иако постоје разлике између појединих пројеката попут *Нови композитори нова лирика* (*НКНЛ*), који прожима савремено стваралаштво песника и композитора, и *Вокално инструменталног састава* (*ВИС*) *Небоград*, који окупља надарене особе са аутизмом, у пракси назив *Небоград* обједињује све то, тако да често можемо чути да неко спомене "прошли *Небоград*" мислећи на протекли наступ *НКНЛ* или *ВИС-а*. Управо је таква врста обједињавања различитих поља деловања у самој сржи настанка ове организације. Удружење су основале Марија Дружијанић и Катарина Нина Антанасковић у периоду одржавања музичких радионица са особама ометеним у развоју. Настала је потреба да се реализација различитих идеја обједини у заједничку целину која ће дати структуру и гравитацију разноликим ства-



Фото: Радмила Ванкоска

ралачким импулсима. *Небоград* – кованица креирана од стране Марије Дружијанић, у мом субјективном тумачењу је симпатична игра речи која у себи спаја урбанизам као центар човековог стваралаштва и једну светлу универзалност *Неба* као филозофског појма.

Могуће је да је и због такве широке употребе назива дошло до забуне, да сам ја један од твораца самог удружења. Моје ангажовање унутар *Небограда* почиње тек касније, учествовањем у креирању пројекта *Нови композитори нова лирика* заједно са Маријом Дружијанић, Матијом Анђелковићем и Аном Миковић. Мислим да се тада јавила прилика да поново, након неколико година, активирам импулс за организовањем наступа музике коју волим. Та потреба има свој зачетак још у 2008. години, када је велика љубав према музици Оливијеа Месијана учинила то да нас неколицина студената композиције и оргуља, међу којима су били и Марија Дружијанић, као и Катарина Нина Антанасковић, организујемо омаж концерт поводом 100 година од рођења Месијана. Тај концерт је покренуо даљу жељу за стварањем наступа и учинио опипљивом идеју да је могуће предухитрити устаљене структуре на које се чека да пруже неки културни садржај по укусу. На једном од наредних концерата реализованих из исте потребе, размишљао сам наглас: "Како би било добро да постоји једна група људи која дели укус за музику и која кроз импровизацију и експериментисање креира нову музику и наступе". Тада се у мени подсвесно родила потреба за *Небоградом*, коју сам накнадно препознао и каналисао. Сматрам да заправо *Небоград* и окупља људе у којима се, пре или касније, родила мисао тог типа. Такође, моје ангажовање унутар *Небограда* мотивисано је и жељом за активним бављењем извођењем својих и туђих дела. Овакви наступи дају могућност да се, на један непосредан начин, изразим и као извођач.

***MI*: Будући да *Небоград* представља непрофитну организацију, на које начине сте наилазили на подршку за све Ваше уметничке подухвате?**

ЛЧ: Већ сама чињеница да се неки садржај реализује у оквиру једне структуре даје једну врсту стабилности у данашњем времену расплинутости и несталности. Одувек су се кроз историју уметници груписали у разне "кружоке" како би боље изразили своје идеје. Овде не мислим на некакве идеолошке покрете, већ на саму природну потребу да се заједничко деловање различитих индивидуалних талената усмери у стваралачки чин. И само представљање идеје иза које стоји група која је подржава наилази на бољи одзив него усамљено обраћање појединца.

***MI*: Владимире, шта се подразумева под активношћу пројекта *Нови композитори и нова лирика*? Шта је Ваш заједнички циљ?**

ВК: *Нови композитори и нова лирика* је пројекат који спаја музику и поезију, то јест, домаће композиторе и песнике који заједно сарађују у тематском обликовању сваког од наших наступа. Заједнички циљ јесте представљање високо уметничке поезије млађих аутора, који се боре за свој статус уметника којег друштво препознаје као таквог, те и озвучавање поезије музиком, која се креће у оквирима примењене/експериментално-примењене, па све до онога што данас називамо *contemporary music*. Представљање ове сарадње између уметника је најчешће у неким алтернативним просторима какав је клубски амбијент. Избегавамо "стерилност" концертне дворане и некаквог еквивалента у свету поезије, где људи долазе, седају на своја нумерисана места и знају да наредних сат-два морају да ћуте и слушају оно што је на програму, а потом ће у групицама отићи на неко пиће и коментарисати како им се догађај којем су присуствовали допао или не. Ми желимо да се то све дешава у истом

амбијенту, да људи имају слободу да дођу плански или да се, рецимо, сасвим случајно затекну на том месту, те уколико пожеле да оду, они то свакако и могу учинити, без осуђујућих погледа остатка публике због ремећења догађаја. Затим, могу да наруче пиће, међусобно комуницирају и коментаришу оно што се дешава.., а на нама је да их нашом уметношћу "хипнотишемо", умиримо и заинтересујемо да посвећено слушају и прате оно што желимо да им кажемо. До сада смо то и успевали.

***MI*: На који начин настају књижевно-музичка уметничка дела? Да ли постоји извесна тематска одређност према којој се ова дела уобличавају?**

ВК: Тематска одређност је неопходна како би сваки од наших пројеката могао да се перципира као кохерентна целина. Најчешће се дешава да песници направе поетски колаж у којем је могуће пронаћи нит која баш ту поезију спаја у један наш пројекат. И сви осим песника могу да дају своје предлоге, што се и дешава, али ми који се не бавимо речима уважавамо њихове сугестије, то је њихова матична уметност. Исто се дешава и при обрнутом процесу, када је у питању музички садржај. Ми композитори имамо пуну слободу да радимо све што желимо, али, сигурно је да смо отворени и за њихове предлоге и сугестије.

***MI*: На који начин композитори и лиричари приступају самом процесу настајања ових дела? Да ли се ради о заједничком раду или се тек касније ова дела здружују у једну целину?**

ВК: Процес настајања сваког пројекта је, најпре, селекција поезије која ће доћи у обзир. Затим, долазе на ред композитори и музичко уобличавање. То је логичан след догађаја, зато што је музика та која треба да подвуче атмосферу поезије, да је коментарише, на специфичан начин осветли поједине моменте у тексту. Са друге стране, осим ако није импровизација у питању, музика је фиксни медиј, нотни текст има одређено трајање, музички материјали који се компонују у себи имају своје природно време протицања, и због тога се она ради на конкретан текст, где се у старту освешћава динамика текста, цезуре у тексту, ритам баш те конкретне поезије. У супротном долази до лошег спајања, то јест, до несинхронизације кулминација у поезији и музици и потенцијалних међусобних гушења услед неиспланираности динамике догађаја.

***MI*: Из Вашег искуства, реците нам да ли је некада долазило до различитих уметничких визија између композитора и лиричара, те ако јесте, како се поступа у таквој ситуацији.**

ВК: У мом искуству до тога није долазило, мада, ја сам сваки пут радио са истим песником, Александром Шурбатовићем, зато што сматрам да су наши уметнички сензибилитети врло слични. Мени се допада његова поезија и знам шта је то што могу да очекујем од њега, а исто се дешава са друге стране. Свакако да имамо конструктивне разговоре о томе како оубличити одређену музичко-поетску целину. Такође, и њему је јасно каква је моја музичка поетика и шта је то што би од мене могао да очекује. Сматрам да је, приликом спајања различитих уметности, јако битно пронаћи праве људе за сарадњу. Неке поетике једноставно "кликну" заједно, а ако то није случај, чест је онда прилично тежак, па и мучан рад.

***MI*: Владимире, који су Ваши лични мотиви за узимање учешћа у овом пројекту?**

ВК: Једноставно се десило. Звали су ме да радим пар музичких нумера на неком од претходних *Небограда*; допало ми се како је све то испало, и ето, и даље сам ту. У овој нашој малој камерати сви су ту зато што им то прија. Ми се окупљамо да бисмо уживали у томе што радимо и надамо се да то преносимо и на публику.

***МІ*: Према Вашем мишљењу, на који начин овај пројекат може допринети савременој култури и уметности?**

ВК: По мом мишљењу, идеја *Небограда* јесте да се скрене пажња иоле широј јавности да композитори и песници постоје и даље, да то нису вокације о којима читамо у уџбеницима из историје. Ми смо ту, живимо и стварамо, деламо у друштву у којем су култура и уметност маргинализовани и ако успемо макар мало да их померимо са те маргине, што можда звучи утопијски, успех је већ енорман.

***МІ*: Лука, *Нови композитори и нова лирика* је један од значајних пројеката. Будући да је реч о синкретичкој уметничкој творевини, која не подразумева само музику и лирику, већ и пропратне визуелне ефекте који доприносе динамизацији уметничог тока, реците нам нешто о процесу узимања учешћа људи из различитих уметничких области занимања и њиховој међусобној сарадњи.**

ЛЧ: Мислим да су наша окупљања, рад и дружење довели до спонтаних проналажења решења. Увек се налазио неко ко уме да у тренутку ослушне потребу, нађе решење и предложи праву особу. Такође, и сами наши наступи окупљају један круг људи који је заинтересован за наше деловање, тако да смо увек имали могућност да размењујемо утиске са уметницима из различитих области.

***МІ*: Да ли нам можете споменути имена чланова пројекта *Нови композитори и нова лирика*?**

ЛЧ: У оквиру *НКНЛ* не постоји одређен број чланова који је стриктан и непроменљив и не може се тачно утврдити, али би се, након две године постојања пројекта, могао издвојити један круг људи који чини сталну поставу по својој доследности, загрижености за идеју сталног стварања и присутности у реализацији наступа. То су: Марија Дружијанић (оргуље, клавијатуре, организатор и идејни творац); Матија Анђелковић (композитор, извођач, организатор и идејни творац); Ана Миковић (песникиња, идејни творац и организатор); Лука Чубрило (композитор, пијаниста, идејни творац, организатор); Владимир Кораћ (композитор, организатор, човек немуштог језика технологије/електронике, тонац по потреби и кротитељ струје); Александар Шурбатовић (песник, организатор); Ања Марковић (песникиња); Слободан Ивановић (песник, извођач); Лука Лопичић (хармоника); Расткo Узуновић (кларинет/саксофон); Александра Бенгин (виолончелисткиња). Они који су такође део *НКНЛ*, учесталије или ређе, јесу песници Стефан Костадиновић, Урош Котлајић, Тамара Шушкић, Горан Коруновић, Ана Марија Грбић, Данило Лучић, као и извођачи који су на самим почецима пројекта били са нама: Ангелина Живковић (виолончело), Ања Петковић (виолина), као и Никола Андрејић, басиста из света рока и хеви метала. Композитори који су учествовали у *НКНЛ*, поред оних из сталне поставе, јесу Ана Крстајић, Југ Марковић, Владимир Трмчић. Од скора са нама наступају и Александра Милановић (виолина) и Мина Маринковић (харфа). Некад је јако тешко направити јасну разлику ко је део пројекта *НКНЛ* као члан, а ко као гост или како бих то уопште назвао, зато што се деси да неко страствено прихвати учешће одмах, а неко након дужег времена одлучи да направи паузу или се дистанцира из различитих потреба. Читава поента је да се дела из слободе и љубави и нико ту није ни у каквој обавези. Када је пројекат заживео, схватили смо да ће се број чланова временом мењати и да ће људи по потреби и могућности учествовати, тако да један број људи, који је на неки начин "А" постава, држи пројекат на окупу, док се други круг људи у зависности од околности прикључује „А" поставу. На наступима су извођене и песме аутора који нису радили на самој реализацији програма, као на пример Звонка Карановића.

***MI*: Колико је друштвено прихваћена Ваша замисао? Да ли сматрате да ће овај пројекат и даље расти и да ће можда постати велики позив за размишљање младим уметницима?**

ЛЧ: Наша главна замисао је да живот нове уметности зависи од континуираног стварања и извођења. Уметнику је потребно да самог себе прихвати као стваралаца тако што ће учестало стварати и имати простор у коме ће оживети своје дело. Тај простор не сме бити својеврстан гето некомуникативне модерне уметности, већ место где ће се укинути дистанца између публике и извођача и где ће се у дејству уметничког дела уметник сусрести са другим човеком.

***MI*: Да ли сте отворени за примање нових чланова и ослушкивање различитих уметничких поетика?**

ЛЧ: Отворени смо за сарадњу са новим људима, желимо да се пројекат *НКНЛ* развије и да људи који би се прикључили на свој аутентичан начин шире простор у коме живи ново стваралаштво.

Речи о *ВИС-у*

***MI*: Марија, шта подразумева пројекат *ВИС Небоград*? Чиме се све бавите и који је Ваш циљ? Шта је подстакло идеју за креирањем овог пројекта?**

МД: *ВИС Небоград* оформљен је од полазника радионица, који су својим талентом, зрелошћу и искуством далеко превазишли оквире првобитне замисли и сврхе радионичарских активности, а окупља младе и музички надарене особе са аутизмом, које наступају самостално или уз подршку професионалних музичара.

***MI*: Будући да се да се Ваш пројекат залаже за алтернативне видове едукације кроз синтезу различитих уметности, какво је Ваше искуство у раду са децом са развојним поремећајима? Да ли је било потребно пронаћи посебан начин комуникације са њима? О ком узрасту деце је реч?**

МД: Чланови Удружења *Небоград* веома су заитересовани за овакве пројекте и поред ангажовања око *ВИС-а,* реализовали смо доста активности које за циљ имају својеврсну уметничку инклузију. Један од првих пројеката биле су управо музичке радионице у Центру за смештај и дневни боравак особа са сметњама у развоју у Шекспировој улици у Београду. Симултано се број и искуство чланова повећава, тако да заједно долазимо до решења конкертних проблема, што нас оснажује и као организацију. Остварење које свакако представља врхунац у овом пољу наше делатности је кабаретска представа *СВИ СМО ИСТИ*, изведена прошле године поводом Међународног дана особа са инвалидитетом, где су главне улоге тумачиле особе са аутизмом, особе са интелектуалним сметњама, као и особе са оштећењем слуха и вида. Они су се приказали као вокални и инструментални солисти, плесачи и глумци, у складу са кабаретском формом. Узраст није пресудан; трудимо се да конкретан програм прилагодимо узрасту учесника, то јест да учеснике укључујемо у садржаје адекватне њиховом узрасту. Иако су у разноврсне активности удружења биле укључене особе различитог узраста (од предшколаца до сениора), често се о особама са неком врстом интелектуалних сметњи говори као о деци. Ово је врло индикативно, зато што објашњава и став друштва које се не упушта превише у организацију квалитетних садржаја доступних свим својим члановима.

***MI*: На које начине припремате учеснике за јавне наступе?**

МД: Као и сви млади људи на почетку каријере, и наши учесници се сусрећу са многим изазовима. Будући да је музика уметност чије извођење захтева потпуну концентра-

цију у одређеном тренутку, као и висок степен заједничког учествовања у реализацији, припремање програма и наступање подстичу развој ових особина. Ипак, начин интерпретације својствен нашем саставу мора да се искуси уживо! Заиста је непроцењиво осетити препознавање квалитета и специфичног емотивног набоја који је својствен за наш *ВИС*.

***МИ*: Да ли сте се некада, као едукатор, сусрели са негативном повратном информацијом деце коју подучавате? Ако јесте, како сте поступали у таквим ситуацијама?**
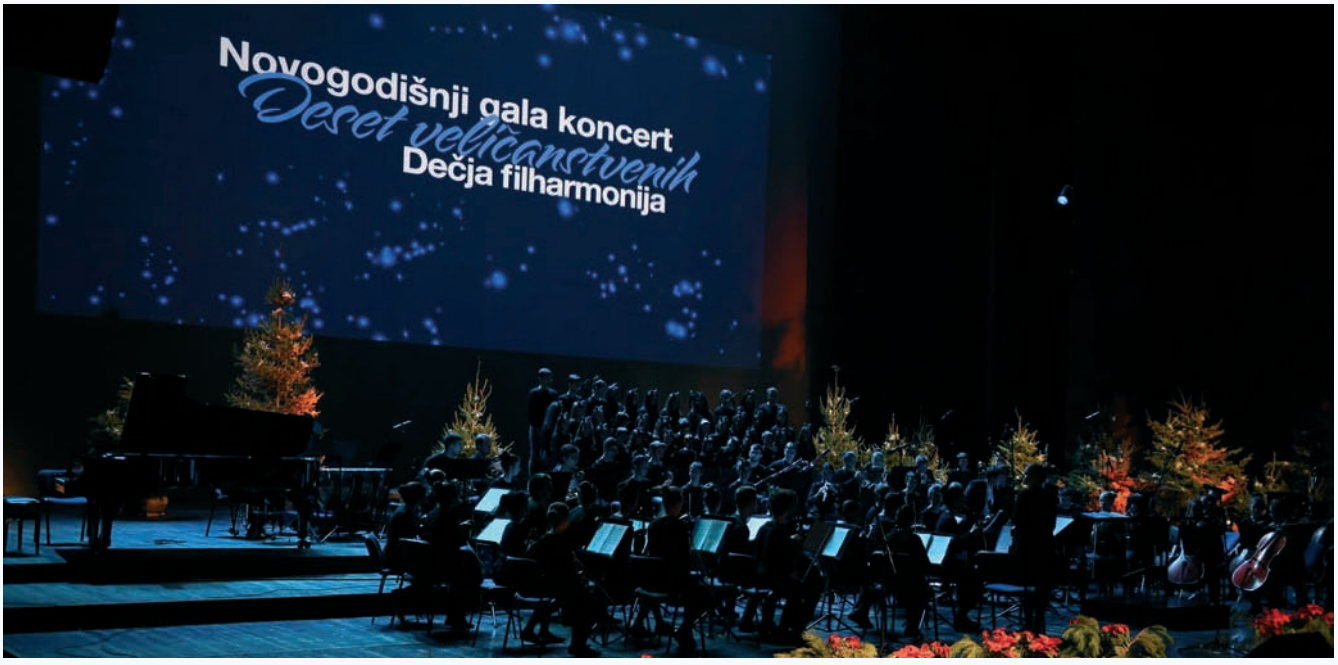
МД: Наравно да је било потешкоћа, то је део сваког креативног процеса, усудила бих се да кажем један од најважнијих. Мени је битно да успем да пронађем узрок негативне повратне информације и да одговор усмерим на начин који не продубљује потенцијалну фрустрацију. До решења којим смо сви задовољни долазимо заједничким снагама.

***МИ*: Тежи видови аутизма подразумевају отежану комуникацију код ове деце. Међутим, попут свих људи, и деца са развојним поремећајима – било да се ради о онима са ослабљеном комуникацијом, било о онима са отежаном – имају потребу за изражавањем, само што се та потреба остварује на другачије начине. С тим у вези, на који начин музика доприноси развоју комуникативности код ове деце?**

МД: Активности као што су свирање, певање, плесање, слушање музике, игре комуникације музичким средствима имају за циљ стимулацију центара на које музика утиче, што поспешује моторику, координацију покрета, оријентацију у простору, концентрацију, памћење, способност социјализације, а пре свега лепо расположење код свих учесника и публике. Наш репертоар обухвата широк спектар музичких жанрова и облика: од изворних народних песама, обрада поп и рок нумера, преко музике из цртаних и играних филмова, до ауторских композиција, класичне и електронске музике, као и перформансе експерименталне импровизације. Заједничко свим учесницима јесте уживање у извођењу музике уз посебан увид и емотивност у интерпретацији. До оваквог израза дошли смо управо уважавајући различитости и предлоге свих учесника у процесу,



Преузето од: Небоград



Преузето од: Небоград

што доприноси размени, међусобном обогаћивању, разумевању и, коначно, прихватању.

***МИ*: Истраживања која се врше у оквиру музикотерапијске праксе показују да музика може да послужи при развијању сензорно-перцептивних центара, те да психо-физички утиче на све људе. Ви напомињете да нисте музикотерапеут, али као едукатор, свакако имате прилику да пратите развој вештина код ове деце. Какви су резултати које заједнички остварујете? До којих промена долази у њиховом понашању и комуникацији са осталим члановима?**

МД: Рад у *ВИС*-у *Небоград* не разликује се пуно од других ангажмана, јер су ови млади људи током година постали прави професионалци, који уживају у контакту са публиком и на заиста креативан начин изражавају своје способности, па је велико задовољство наступати са њима.

***МИ*: Да ли подршка за овакав вид хуманитарног и инспиративног рада долази до Вас? На који начин успевате да организујете, не само концерте, већ и простор за едукацију?**

МД: Подршка постоји, али је још увек више на нивоу појединачних акција и личног ентузијазма, потребна су боља системска и дугорочнија решења. Пробе *ВИС-а* одржавамо у инспиративним просторијама Музеја науке и технике у Београду, чији су нам запослени, такође, велика подршка. До сада смо наступали на многим манифестацијама и са задовољством се одазивамо на позиве за гостовања, којих уопште не мањка. Увек се нарочито радујемо Новогодишњем наступу у Сава Центру, где смо имали прилику да наступамо и са оркестром Дечије филхармоније, учествовали смо и на Данима европске баштине, али *БУНТ* фестивал истичемо као нарочито искуство, зато што смо баш ту имали прилике да наступамо раме уз раме са многим својим узорима. Захваљујући великом труду наших чланова, као и бројних људи који су нас подржавали, почевши од родитеља, преко стручњака, до институција, изградили смо јединствен идентитет.



Преузето од: Небоград

***МИ*: Како ово искуство утиче на Ваш педагошки приступ? Да ли сте и Ви могли да научите нешто од те деце?**

МД: Научила сам много о комуникацији, тачније, прилагођавању садржаја и начина преношења информација, а то ми је вишеструко помогло као човеку и педагогу. Стекла сам предивне пријатеље и сараднике са којима уживам у стварању и извођењу музике.

***МИ*: Будући да сте сведок тога да уметност може да услови комуникацију и изражавање чак и онда када је то јако тешко, да ли се нешто променило у Вашем поимању уметности, посебно музике?**

МД: По мом мишљењу, било какво уметничко изражавање не би требало да публику остави равнодушном. Уз то, наравно, неопходан је и степен умећа и естетске обраде саме идеје. Успешна и смислена комуникација је изазов сам по себи. Сматрам да је важно да уметник, поред свих отежавајућих околности (којих није недостајало ни у једном периоду кроз историју), пронађе актуелан начин за презентацију свог рада. То значи да је константно мењање, проширивање ставова и прилагођавање приступа у приказивању садржаја од пресудне важности. Музика јесте снажан и апстрактан медиј који пружа могућности за превазилажење неспоразума. Са друге стране, бављење оваквим изазовима захтева константан развој да би се постигла међусобна сихронизованост, нужна за релевантност поруке.

Тина Арсенијевић

Tina Arsenijević

Nebograd

SUMMARY: Containing interviews with three members of the non-profit organization of artists Nebograd, Luka Čubrilo, Vladimir Korać and Marija Družijanić, this article aims to present the organization's past and current projects and activities. Subjects include music as an integral part of humanitarian and pedagogical work, its positive effects on people with learning disabilities or on the autistic spectrum, and the position of this kind of work in today's society.

Традиција дуга 180 година

Панчевачко српско црквено певачко друштво

Панчевачко српско црквено певачко друштво основано је 1838. године, што га чини најстаријим хором српског народа, а ове године прославља 180 година непрекидног рада. Тим поводом је Милан Јакшић, бивши директор Историјског архива у Панчеву, у панчевачком Народном музеју реализовао изложбу под називом *Панчевачко српско црквено певачко друштво: 180 година хорске музике у Срба*, на чијем је отварању наступио хор на челу са мр Вером Царином. У плану је издавање монографије Друштва, а овогодишњи *Дани духовне музике* биће посвећени Друштву, које ће том приликом приредити целовечерњи концерт, као и Свечану скупштину поводом јубилеја.

Током дуге традиције у Друштву су деловала нека од највећих имена наше музичке историје. Садашњи хоровођа, мр Вера Царина, истиче да та делатност за њу представља изузетну част, али носи са собом и одговорност: „Када се попнем на хорску галерију како бих дириговала литургије на велике празнике, као ове године на Божић, што се усталило као традиција пре 180 година, када је Павле Радивојевић дириговао на истом том балкону, не могу да останем равнодушна".[1]

Управо нас је прослава овог јубилеја подстакла да истражимо историјат Панчевачког српског црквеног певачког друштва, са циљем да прикажемо значајне личности које су у његовом раду учествовале, и догађаје који су организовани у оквиру његове богате културне делатности до данашњег дана.

[1] Соња Ристић, Разговор са Вером Царином, вођен у Панчеву, 11.06.2018.



Грб Панчевачког српског црквеног певачког друштва

Најисцрпнији извор за истраживање овог значајног учесника у развоју културе јесте *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1838–1938* Миховила Томандла (1894–1963), издата поводом обележавања стогодишњице рада друштва, а чије је реиздање уприличено седамдесет година касније, када је Друштво обележило 170 година активног рада. Томандл у предговору наводи да је настанак ове књиге, која је од изузетног значаја за српску културу, захтевао темељно проучавање књижевних дела, новина и часописа из тог времена, као и темељан архивски рад, са циљем прикупљања свих доступних информација. Томандл истиче да је повод за настанак овог дела од изузетне вредности жеља да Друштво „њоме прикаже свој столетни рад на

подручју неговања и ширења српске вокалне и световне музичке уметности... и да са овом Споменицом подигне трајан споменик свима онима који су у том Друштву и за то Друштво делали кроз минулих сто година, били чувари његовог опстанка и деоници његовог развитка".



Насловна страна Споменице др Миховила Томандла, објављене поводом стогодишњице Друштва

Павле Радивојевић је, након повратка из Русије 1837. године, у јесен исте године почео да окупља певаче, који су први пут запевали са хорске галерије Светоуспенског храма на Божићној литургији 1838. године, а оснивачки документ потписан је 29. марта исте године. Радивојевић је уз подршку проте Константина Арсеновића, који је желео да створи „певачки хор, који би му одговарао на јектенија онако, како се то дотада већ чинило у руским црквама са великим хоровима",[2] преузео дужност хоровође у Храму Успења пресвете Богородице, познатог и као 'Црква са два торња'. Убрзо је стекао статус „стручњака на подручју црквеног нотног пјенија",[3] чији је зачетник био како у Панчеву, тако и у Београду. Како се његов рад са певачима показао као врло успешан, Црквена општина је прихватила да оснује сталан хор, чији је председник био Јефрем Барић, један од оснивача Друштва. О појању на Божићној литургији 1838. године сведочи чланак из *Сербских народних новина*: „Данас као на празник Рождества Христова, први се пут у нашој великолепној Успенској Соборној Цркви пјеније из нота појало. За ову су се прилику наши пјевци само два месеца дана преправлили".[4] Између два периода Радивојевићевог диригентског деловања, дужност хоровође вршио је млади Живојин Јовановић, а Радивојевић је 1842. године прешао у Београд, где је постао учитељ нотног пјенија. Након Јовановића, рад са певачима преузео је Никола С. Ђурковић (Трст, 1812 – Осијек, 1872/75), изразито значајна личност за развитак музике, али и позоришта у српском народу. У Панчеву, које је било одлично место за реализацију његових бројних идеја, боравио је десет година (1842–1852) и претпоставља се да је дошао по препоруци Павла Радивојевића. Велику подршку добио је од Црквене општине и Панчеваца, од којих се истичу прота Арсеновић и млади парох Васа Живковић, са којим је активно сарађивао. Ђурковић је омузикалио велики број песама Васе Живковића, које су убрзо стекле велику популарност, а како Томандл наводи: „да би нотно певање ухватило јачег корена, давао

[2] Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, Београд, Пропетс, 2008, 11.

[3] Исто, 25.

[4] Исто, 16.

је Ђурковић, осим црквених композиција и друге мање песмице као приману широј публици, које је писао познати наш песник г. В. Живковић, садашњи прота панчевачки".[5] Током Ђурковићевог периода, Друштво је попримило и световни карактер. Поред тога што су се на репертоару нашла дела оперских великана, попут Доницетија, Росинија и Белинија, Ђурковићев значај огледа се и у оснивању дилетантског позоришног друштва, чији је настанак описала Милица Тамбурић, ћерка угледног трговца Ђорђа Тамбурића, у чијем су се дому одвијала окупљања на којима се „поред црне каве и чаше вина говорило о свему што је онда било од интереса; ту је утврђено, да се понуди Никола Ђурковић, да се прими управе певачког кора; ту се први пут појавила идеја о оснивању српског позоришта". Ђурковићевом утицају у свету музике пандан „не само у поезији, него и у свему осталоме, што се односи на културни напредак панчевачког друштва"[6] био је Васа Живковић, а како Тамбурићева наводи у вези са оснивањем позоришног друштва: „да није било Ђурковића и Васе Живковића ова се идеја не би могла остварити поред најбоље воље грађана".[7]

Друштво је Ђурковића и Живковића изабрало за своје почасне чланове 1864. године, већ у првој години свог статутарног опстанка. Ђурковићева делатност прекинута је 1852. године услед његовог одласка из Панчева и проглашења апсолутизма, када је хор био принуђен да се ограничи само на појање у цркви, а свака јавна, нарочито национална делатност бивала је потиснута. Након Ђурковића, на место хоровође дошао је његов ученик Пера Михајловић, који је са хором изводио већ научен програм, углавном Ђурковићеве литургије и његове остале



Прота Васа Живковић

композиције, али је најбитније било да Друштво не прекида са радом. Наизменично, дириговали су и Јулиус Киблер, учитељ музике и певања, и Жива Јовановић, који се вратио у Панчево, док је Пера Димић, касније диригент Београдског певачког друштва *Корнелије*, испомагао када је било потребно. Међутим, након Октобарске дипломе 1860. године, када је цар Фрањо Јосип обзнанио нови устав Аустријске монархије, чиме се завршила његова деветогодишња апсолутистичка владавина, друштвени и културни живот почиње поново да цвета.

Панчевачко српско црквено певачко друштво је двадесет и пет година радило без икаквих статутарних прописа, и постојало само као огранак Цркве, док је певаче у раду одржавала искључиво добра воља. Међутим, пад апсолутизма 1860.

[5] Исто, 35.

[6] Исто, 39.

[7] Исто.

године омогућио је Друштву да затражи од Црквене општине средства за издржавање хоровође, као и потпуну самосталност. „Дана 23. септембра 1864... Друштво, које је дотада било једна неорганизована дружина добровољних певача, постаде тако организовано статутарно певачко друштво, које је на главној скупштини од 29 новембра изабрало своју управу и почело да делује као Панчевачко српско црквено певачко друштво",[8] а за патрона Друштва изабран је св. Јован Дамаскин. Од тада хор почиње активно прикупљање музичких дела, поред оних које је Павле Радивојевић донео из Русије, као и преписа Живе Јовановића и Ђурковићевих и Станковићевих композиција, Друштво је почело да набавља дела чешких, хрватских и словеначких аутора.



Управни одбор и чланови ПСЦПД, 1864.

Како тадашњи диригенти нису могли у навећој мери да одговоре захтевима обновљеног Друштва, прота Васа Живковић је предложио да се, по препоруци Фергота Това, из Беча позове Даворин Јенко, „познат и у музици одлично изображен вештак"[9] како би преузео дужност хоровође. Тако је Друштво, са Јенком на челу, на Ускрс 1863. године први пут извело Литургију Корнелија Станковића, „са којим је Друштво стајало у пријатељској вези, која беше створена равно седам година пре његове смрти и то приликом његовог боравка у Панчеву, кад је 24/12 марта 1856, одржао свој први концерт у Трубачу, у том некадањем најрепрезентативнијем граничарском хотелу и господском ресторану".[10] Управо Станковићева *Литургија св. Јована Златоустог*, коју је компоновао за Друштво, представља прву српску литургију. Годину дана након првог извођења, 13. јануара 1864. године, Друштво је од Станковића, који је тада боравио у Београду, затражило „народно-црквену службу у тврдом сугласју за сопран без алта", јер је прва била тешка за извођење ђацима које је Јенко доводио да певају сопран и алт, а који су се сваке године мењали, те се програм стално морао учити из почетка. Поред две Литургије, Станковић је овом хору посветио и трећи део својих *Народних песама* „обећавши к томе, да ће сваком члану Друштва поклонити по један примерак тога издања"[11]. Током Јенковог деловања, хор је наступао јавно и приређено је шест Беседа, које су често имале и хуманитарни карактер. Јенко је за собом оставио велики број дела, међу којима се налази и *Певачка химна*, коју је компоновао на речи Јована Јовановића Змаја, и посветио Панчевачком српском црквеном певачком друштву. Такође, и након одласка у Београд, како би преузео рад са Београдским певачким друштвом, наставио је да одржава пријатељске везе са Панчевом и панчевачким хором, чији је почасни члан постао 1887. године.

Одласком Даворина Јенка, Друштво је остало без хоровође и певачи су почели да се осипају. Одбор, са председником др Пеичићем на челу, је на место диригента, 1865. године, довео Славољуба Лжичара, диригента Хрватског певачког друштва

[8] Исто, 96.

[9] Исто, 113.

[10] Исто, 106.

[11] Исто, 111.

Коло из Загреба. Како су певачи, након рада са Јенком, били добро увежбани, Лжичар је приредио прву Беседу након три месеца рада, 15. јануара 1866. године. Иако женама све до 1867. године није било дозвољено да буду чланице Певачког друштва, за потребе ове Беседе, на којој је, између осталог, изведена и Увертира из Мајерберове опере *Пророк*, Лжичар је за мешовити хор узео „оне госпођице које су добровољно учествовале у црквеном појању"[12]. Међутим, певачима се Лжичар није нарочито допадао, због педантности у раду и строгоће, као последице. Но, добра дисциплина певача умногоме је олакшала посао наредном хоровођи, Јосифу Цеу, који је до тада био на челу Певачког друштва у Турнову (Чешка), а који је на Лжичарево место дошао 1869. године. Делатност Друштва у Цеовом периоду била је врло богата и разнолика. Након Цеове оставке, Црквена општина је расписала конкурс за хоровођу, на који се јавило пет кандидата, између осталих и Мита Топаловић из Панчева и Вацлав Хорејшек из Земуна. Како Топаловић тада још није завршио музичке студије, намештење хоровође добио је Хорејшек, пореклом из Чешке, који „беше добро познат у српству по награђеним композицијама, а и по томе, што је био учитељ музике и хоровођа у Земуну, одакле је дошао у Панчево".[13] Међутим, он је већ годину дана касније био приморан да оде на лечење у Беч, где је након три недеље преминуо, а за собом је оставио велики број дела, како соло песама, тако и хорских композиција.

Већ пре одласка у Беч, Хорејшек је „одредио за свога заменика младог Миту Топаловића, тада већ свршеног конзервацисту и наставника певања на Српској вишој девојачкој школи",[14] рођеног 1849. године у Панчеву. Топаловић је био дугогодишњи члан Друштва, те је рад са певачима преузео са великом радошћу и младалачким полетом. Томандл је описао Топаловића следећим речима: „Топаловић беше једна врло маркантна личност панчевачког српског друштва. Импозантан, са изразитим српским типом и отменим манирима, он је репрезентовао господина у правом смислу те речи. Друштвен и врло гостољубив, он је уживао велике симпатије код свију, с којима је долазио у додир. Као хоровођа био је строг и неумитан, тражећи од својих певача највећу пажњу при раду и потпуну школску дисциплину. Стога је он



Млади Мита Топаловић
као студент технике у Бечу, 1868.

[12] Исто, 140.
[13] Исто, 185.
[14] Исто, 190.

жео успех за успехом на концертном подију, јер су његови певачи и певачице познавали сваки његов миг и диригентски гест те с навећом пажњом пратили кретање његових руку".[15] Својим композицијама обогатио је српску музику, а његове дечије песме убрзо су постале изузетно популарне. Упркос успонима и падовима, који су се смењивали током Топаловићевог периода, Друштво није прекидало са својом значајном делатношћу – у периоду између 1885. и 1910. године одржана су 24 духовна концерта, од којих је први био 6/18. априла 1885. године у дворани код *Трубача*. Топаловићева Литургија за два гласа, коју је компоновао како би је изводио са ученицама Српске више девојачке школе, издата је 1884. године, а први пут изведена годину дана касније. Ово дело је извођено у две панчевачке цркве, а како Томандл наводи: „Тешко да ће бити још ког српског места, где се корално појање толико развило, да се у један мах у двема црквама слушати може. За све то заслужује г. Мита Топаловић на истрајности, коју је и овом приликом најбоље посведочио".[16]

Чланови Друштва били су припадници различитих друштвених слојева, међутим управо је то довело до настанка новог певачког друштва, 1886. године. Издвојили су се трговци и трговачки помоћници, и основали хор под називом *Братство*, против чијег опстанка се борила „и мађарска власт, којој никако није ишло у рачун, да се у Панчеву оснује још једно чисто национално српско друштво, које ће имати за задатак да негује српску црквену и световну песму и да на тај начин диже дух Срба у Војводини... које ће носити назив *Братство*".[17] Тако је, 1889. године, назив промењен у Српско певачко друштво *Венац*. Панчевачко српско црквено друштво до данашњих дана празнује, како своју крсну славу, тако и славу друштва *Венац* и тиме сваке године одаје почаст Друштву које се из њега развило.

Једна од најзначајнијих новина која се приписује Мити Топаловићу јесте зачетак певања на Велики петак, од 1887. године. Томандл пише да су „те духовне концертне продукције постале чувене у српству и оне су највише разнеле славу Топаловићу. Редовно сваке године на Велики Петак, долазили су Београђани посебним паробродом у Панчево, а с њима и бројни гости из Србије, па из Новог Сада, Земуна, и Сремских Карловаца, само да чују ту концертну продукцију. Тада се само говорило о Топаловићевом друштву, које је тиме постало врло популарно у целом српству".[18] Топаловић од 1895. до 1903. ангажује за свог заменика Петра Кранчевића, српског композитора из Панчева. Последњи период Топаловићевог рада са Друштвом обележила су три значајна догађаја: прослава двадесетпетогодишњице Топаловићевог диригентског деловања (1900), за коју је Кранчевић компоновао *Јубиларну химну* за мешовити хор, а Исидор Бајић *Хвалоспев*, такође за мешовити хор, учествовање у прослави педесетогодишњице Београдског певачког друштва (1903), са којим је панчевачко Друштво имало врло лепу сарадњу и гајило пријатељске односе, и прославу седамдесетогодишњице рада Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1908). Након што је Топаловић оболео 1911. године, Друштво је услед тога, 1912. године, остало без ове личности од изузетног значаја. За тих годину дана, Топаловића је замењивао Младен Максимовић, а у септембру исте године рад са хором преузео је Антоније (Туна) Освалд. Иако је био одличан хоровођа, околности које су га задесиле нису му омогућиле да се у пуној мери оствари. Наиме, то је било време Балканских ратова и Светског рата, а Освалд је са својим певачима „са зебњом очекивао исход светског рата и са њима делио

[15] Исто, 264.

[16] Исто, 223.

[17] М. Брандаровић, „Српско певачко друштво *Венац*" у *Банатски весник*, Панчево, 1934, 4.

[18] Миховил Томандл, нав. дело, 230.

добро и зло за сав тај тешки период све до нашег ослобођења и уједињења".[19] Почевши са Сарајевским атентатом, на Видовдан 1914. године, даљи развитак Друштва умногоме је био зависан од политичких дешавања. Велики број значајних Панчеваца који су јавно деловали, међу њима и велики број чланова Друштва, били су ухапшени. Такође, садржај архиве Панчевачког друштва премештен је на таван градског Магистрата и тиме, услед неадекватних услова, осуђен на пропаст. Преостали певачи с били принуђени да свој рад ограниче искључиво на појање на црквеном балкону, без и једног друштвеног функционера, како окупљања не би попримила званични карактер.

Рад Друштва у послератном периоду био је врло тежак. Сјај Топаловићевог доба постепено је бледео, а певачи, претежно старији, почели су да се осипају. Диригентску дужност након Освалда вршио је Панчевац Душан-Дамаскин Давидовић. Иако је на челу хора са прекидима био само годину дана, Давидовић је, својим залагањем и педантношћу, успео да приреди две забаве, чиме је обновио рад Друштва. Велике заслуге придају се и Радивоју Ст. Петровићу, који се неколико пута прихватио дужности хоровође, кад год је то било потребно. У извештају за период од 1919. до 1921. године, истиче се његов значај: „Али овом приликом не можемо да пропустимо, а да нарочито не нагласимо и да се сетимо великих услуга, које нам је учинио г. Рада Петровић, који је увек био ту кад год смо га затребали, па и дан-данас кад год је хоровођа спречен г. Петровић је ту и са пуно добре воље и великим пожртвовањем управља хором и тиме Друштву чини незаборавне услуге",[20] а Друштво му је одало почаст и проглашењем за почасног члана, 1937. године. У послератном периоду деловали су и Фрања Вањек и Станислав Воларић. Као још једна значајна личност истиче се и Јован Бандур, чије име носи Музичка школа у Панчеву. Под његовим вођством, хор је учествовао на свечаности поводом преноса посмртних остатака Стевана Стојановића Мокрањца, како на сахрани, тако и на служби у Саборној цркви у Београду, као и на вечерњем концерту у Народном позоришту, када су извели Мокрањчево дело *Тебе Бога хвалим*. Том приликом је основан и Јужнословенски певачки савез, чији је члан постало и Панчевачко друштво. Бандур је за собом оставио и немали број композиција, али је заслужан и за наставак Топаловићевог дела. Друштво је 1925. године одликовано Орденом Св. Саве III степена, а на свечаности 20. септембра хором је дириговао Бандур. Наредне године је, као квалификовани хоровођа, приредио духовни концерт, посвећен Димитрију Бортњанском, када је и одржао предавање о животу и делу славног руског композитора. Две године касније, 1928, певачи су извели Христићево *Опело*, а Бандур је и овом приликом представио живот композитора, који је присуствовао концерту и Бандуру лично честитао, али и само дело, посвећено херојима, страдалим у ратовима за уједињење Југославије. Певачко друштво је учествовало и у прослави поводом десетогодишњице од ослобођења Панчева, која је била приређена 7. и 8. новембра 1928. године. Међутим, Бандур је 1932. године напустио Панчево, прешавши у Београд, где је постављен за диригента Београдске опере. Тако је друштву поново помагао Петровић, а деловали су и др Владимир Мошин и Јосиф Николић-Вучковић. У том периоду дошло је до великог интересовања панчевачке омладине за певање у хору, те су 5. августа 1933. године поднели молбу за пријем: „Жарка нам је жеља да својим скромним снагама подмладимо ово наше старо и историјски заслужно певачко друштво, те стога молимо Управу да нас прими за своје редовне чланове-певаче. Верујемо да ћемо се на тај начин најлепше одужити нашим старим, а нарочи-

[19] Исто, 268.

[20] Исто, 278.

то предратним генерацијама, које су са толико љубави и пожртвовања проносили народну песму и попут гуслара будиле и чувале народну свест широм наше, тада поробљене Војводине".[21] Годину дана након Вучковићевог доласка, Друштво је приредило три концерта, створило Музичку школу, организовало Банатску певачку жупу *Мита Топаловић*, отпутовало на турнеју кроз Шумадију и, наравно, учествовало на богослужењима и свим значајним градским манифестацијама. Друштво је одржало концерте са великим успехом у Скопљу, Охриду, Битољу, Штипу, Куманову, Врању, Врањској Бањи и Лесковцу, а турнејски програм по повратку је изведен у Београду на радију. Такође, хор је суделовао у прослави педесетогодишњице Српског певачког друштва *Венац* 1934. године. Након Вучковићевог преласка у Крушевац, 1935. године, на његово место дошао је Коста А. Таназевић, са којим се знатно проширио концертни репертоар хора, а након њега деловали су Бранко Драгутиновић и Милан Бајшански. Друштво је 23. јануара 1937. године поднело молбу Његовом Височанству краљу Петру II „да се изволи примити Свог Високог Покровитељства над Панчевачким српским црквеном певачким друштвом",[22] што је краљ прихватио, те је Друштво за свој стогодишњи културни рад добило највише одликовање. Такође, до тада је хор деловао под народном заставом, али је поводом јубилеја, Друштво затражило од краља „да му благоизволи подарити друштвену заставу и примити се Свог Високог Кумства при њеном освећењу",[23] што је такође прихваћено.



Застава Друштва

Међутим, како наводи академик Димитрије Стефановић: „Послератни (од 1945) састав чланова ПСЦПД био је претежно старији. Певачи нису познавали ноте, имали су само штимове који су им служили као текстуални подсетник. Ослањали су се на слух, текст и усмену традицију... У сали црквене општине коришћен је стари клавир, делимично раштимован, а подржавао је ону деоницу која је често недостајала на пробама. У оваквим околностима није се могао савладати цео програм бројних композиција за вечерње на Велики петак... Међутим, сазнање да се певањем на вечерњу Великог петка наставља традиција коју је установио дугогодишњи диригент Мита Топаловић, превагнуло је на уштрб квалитета. Године су пролазиле, старији чланови су се осипали, тако да каткад није било стубова у деоницама, па су неке композиције изостављане или скраћиване. Крајем седамдесетих година 20. века чланови Студијског хора Музиколошког института Српске академије наука и уметности спонтано су се заинтересовали за одлазак и учествовање на вечерњу на Велики петак. У Београду смо припремали тај

[21] Исто, 291.

[22] Исто, 309.

[23] Исто, 311.

програм. Познавање нота и научени програм двоструко су допринели напретку млађих певача: упознали су до тада њима непознат репертоар, а одласком у Панчево све више су прихватали значај чувања и настављања традиције... Број певача из Београда бивао је све већи, тако да је понекад било и 60 певача на хорској галерији. Вечерње на Велики петак у Панчеву постао је годишњи музички, али и духовни догађај за певаче".[24] Доласком Вере Царине на позицију сталног диригента, 2000. године, број певача је значајно порастао, а хор је подигнут на завидан ниво. Традиција певања на Велики Петак никада није прекинута, а Царина истиче: „Дириговање читавог низа композиција врло је тешко, али је рад на томе величанствен и осећам изразито страхопоштовање према дириговању на Велики петак".[25] Друштво је 2010. године издало публикацију од великог значаја – *Вечерње на Велики Петак по традицији Светоуспенског храма у Панчеву*.

Панчевачко српско црквено друштво основало је два фестивала – *Дани духовне музике* и *Дани прота Васе*. *Дани духовне музике* почели су да се одржавају 1998. године, у данима око Успења Пресвете Богородице, које је празник Храма, на иницијативу протојереја-ставрофора Милована Глоговца, са циљем да врати народ у Храм. Велику помоћ су му пружила значајна имена из света духовне музике попут *Београдских мадригалиста*, Дивне Љубојевић и других. Наредне године Фестивал је одржан за Дан града Панчева, 6. октобра, а две године касније, када је за Дан града проглашен Митровдан, тај датум се уједно усталио и као почетак Фестивала. Када су, 2006. године, у Панчево дошли хорови из Приједора и Темишвара, *Дани духовне музике* попримили су међународни карактер. У годинама које су следиле гостовали су и хорови из Русије, Украјине, Италије, Бугарске... *Дани прота Васе* први пут су одржани 2000. године и имају за циљ да истакну значај овог Панчевца. Царина се сећа првог Фестивала: „Уприличени су испод велике липе у порти Цркве, а програм су чинили различити текстови и стихови о прота Васи, као и тамбурашки и хорски аранжмани његових песама. Како је прота Васа био значајан песник, од почетка је акценат био на поезији и литератури, те су уприличене поетске вечери и промоције књига, увек праћене хорским певањем."[26]



Панчевачко српско црквено певачко друштво у новом руху.
Фото: Александар Стојковић

Друштво је издало два компакт-диска са снимцима својих извођења, али и неколико звучних записа *Дана духовне музике*, на којима се налазе снимци Друштва, али и свих хорова који су учествовали за 20 година постојања Фестивала. Одабрана су најбоља извођења свих хорова који су наступали, а дискови су објављени сваки пут када је хор имао довољно средстава. Друштво је издало први самостални компакт-диск 2001. године, а на њему се нашао програм Васкршњег концерта, када је „након послератног таворења,

[24] Димитрије Стефановић, Велики Петак у *Вечерње на Велики Петак по традицији Светоуспенског храма у Панчеву,* приредила мр Вера Царина, Панчево, Пасаж, 2010, 21.

[25] Соња Ристић, нав. дело.

[26] Исто.

одједном наступио хор од шездесет шест певача, у препуној цркви".[27] Други је објављен поводом обележавања 165 година постојања Друштва, и представља скуп најбољих извођења из те, 2003. године.

Током Стефановићевог рада са Друштвом, хор је сарађивао са бројним композиторима попут Милорада Кузмановића, Властимира Перичића, Душана Максимовића Думакса, чије се дело *Оче наш* и даље налази на редовном репертоару, а који је наставио сарадњу са Друштвом и по доласку Вере Царине. Поводом прославе 165 година, Димитрије О. Големовић је за хор написао сјајно дело *С нами Бог*, а за 170 година рада Друштва, Рајко Максимовић написао је дело *Кто Бог велиј*, које је изведено на Нишким хорским свечаностима 2014. године, када је Друштво освојило *Grand prix*. Големовић је 2013. године Друштву посветио и своју *Банатску кантату*, која је премијерно изведена наредне године. Поред хора, у извођењу су учествовали Краљевски гудачи Светог Ђорђа, извођачи на дувачким инструментима, перкусијама и бас-гитари, Тамбурашки и Први играчки ансамбл КУД-а *Станко Пауновић*, као и солисти Биљана Васиљевић, Неда Стојановић-Неранџић, Богдан Ђаковић и Миодраг Јовановић. У последњем периоду хор сарађује са Мирољубом Расинским и Вером Миланковић. Друштво је, такође, премијерно извело два дела Мелинде Лигети, панчевачке композиторке.

Поред 180 година рада Друштва, ове године је Дечији хор Панчевачког српског црквеног певачког друштва обележио 15 година постојања, концертом у Народном музеју Панчево 29. марта, на дан када је потписан оснивачки документ. Дечији хор настао је на иницијативу протојереја-ставрофора Милована Глоговца, 2003. године, када је Друштво обележило 165 година свог постојања. Од тада хор активно учествује на свим празничним богослужењима, као и на градским манифестацијама и фесивалима које организује Друштво. Први диригент Дечијег хора певачког друштва била је Весна Паунов, која је убрзо по настанку ансабла створила врло квалитетан састав младих певача. На њено место 2005. године дошла је Наташа Чавошки, која је радила као хоровођа наредне две године. Рад са певачима је 2007. године преузела Катарина Радусиновић, са којом је Дечији хор први пут учествовао на фестивалу *Хорови међу фрескама*. Затим су дужност хоровође вршиле Теодора Ристић и Љиљана Јошић, са којом је хор први пут имао иностране турнеје. Дечији хор је постао место окупљања бројних младих љубитеља хорског певања, али и великог броја талентованих музичких извођача. То је подстакло Катарину Радусиновић да 2013. године напише текст за представу *Васкршња прича*, а затим, две године касније, и *Чаролију Васкршње ноћи*. Садашњи диригент, Борјана Стражмештеров, је преузела рад са хором 2013. године. Од тада је број певача значајно порастао – хор сада броји око 50 чланова, који наступају у две узрасне групе: Дечији хор и Подмладак. Певачи Дечијег хора имали су прилику да певају дела најзначајнијих имена српске музичке сцене, као што су Мита Топаловић, Даворин Јенко, Стеван Мокрањац, Владимир Ђорђевић и многи други, а хор активно сарађује и са савременим композиторима. Вера Миланковић је Дечијем хору посветила божићну представу *Вертеп*, из које су певачи до сада извели *Хорове анђела*. Млади чланови, након достигнуте зрелости, настављају своје бављење хорским певањем у Друштву, чиме дају допринос очувању традиције дуге 180 година.

Царина наводи планове за будућност: „Трудимо се да се током године представимо у што више места у Банату. Ове године смо, до сада, били у Омољици два пута, у Кикинди и Сремском Карловцу. Такође, гостоваћемо у Бечу, као и у Бирмингему поводом прославе Сретења. Али најважније нам је да трајемо".[28]

[27] Исто.

[28] Исто.



Фото: Александар Стојковић

На отварању изложбе поводом јубилеја Димитрије Стефановић је, уз присуство снажних емоција, поручио: „Остављам вам свима у аманет, немојте да мењате Друштво. Ту је застава, ту су људи, ту је радост!”

Соња Ристић

Sonja Ristić

A tradition as long as 180 years

SUMMARY: As a review of the tradition of the Serbian Church Choral Society of Pancevo (Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo - PSCPD), the author's intention is to minutely detail the history of this society. Many famous names of Serbian music in the past, such as Nikola Đurković, Davorin Jenko, and Mita Topalović, have participated in the making of the choir's history, as well as many less known figures, all of which are given attention to in this article. Reaching back to the very beginnings of Serbian music history, irrevocably connected to the foundation of Pancevo's Choral Society, the article spans nearly two centuries of Orthodox music-making in Serbian society.

Семинарски радови

Јована Вукосављевић[1]

МУЗИКА АНАНКИНОГ ВРЕТЕНА[2]

АПСТРАКТ: У овом раду разматра се концепт *хармоније/музике сфера*. Дискусија је у највећој мери заснована на ишчитавању мита о Еру – завршног дела Платонове *Државе* – и допуњена је другим античким, али и савременим изворима. Музика Ананкиног вретена представља метафоричну слику *хармоније сфера*, која је у античком добу хијерархијски највише позиционирана ноетичка категорија, али која би се могла „довести" на раван (естетичке) музике доступне чулима. У том смислу, ауторка настоји да изведе одређене паралеле између античке грчке филозофије/космологије и музичког остварења *Планете* енглеског композитора Густава Холста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музика, филозофија, *хармонија сфера*, Платон, *Држава*, мит о Еру, Ананкино вретено, Густав Холст, *Планете*.

Платонова (Plato) *Држава* (*Politeia*)[3] настаје у зрело доба његове филозофије и једно је од монументалних наслеђа античке Грчке која је западноевропска цивилизација присвојила. Десета књига, а уједно и поменуто дело у целости, завршава се митом о Еру (Myth of Er)[4] чији јунак сведочи о путовању душе кроз свет мртвих, али и о слици космоса. У миту се, такође, истиче „преегзистирање"[5] музике као вечите „хармоније сфера"[6] дате кроз музику Ананкиног вретена. Песму осам Сирена, које се окрећу заједно са осам прстенова Вретена, Платон поставља као нематеријализован вид музике која се једино може дознати умом, а која се као материјализована Идеја манифестује на Земљи. Оваква диференцијација музике код Платона потиче од питагорејске традиције, која број узима као почело свих ствари и као оно што наглашава могућности наше сазнајне моћи одређене границама онога што се спознаје.[7] На тај начин се само изванредно надарен музичар може напајати хармонијом са извора „прамузике."[8] Управо је хармонија оно примарно у античкој мисли што ће дефинисати не само музику, већ и друге вештине у оквиру *mimesis*-а, па тако и вештину стварања

---

1 jvukosavljevic96@gmail.com

2 Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – стара музика 1 под менторством проф. др Тијане Поповић-Млађеновић, школске 2015/16. године.

3 Праћење развоја Платонове филозофске мисли није било могуће без утврђивања хронологије његових списа. Основни критеријум за класификацију био је језик на основу ког је спроведена анализа стила, али су као битан критеријум узета и директна сведочанства других античких писаца. Платонова дела анализирају се и према степену Сократовог (Socrates) утицаја на Платона. Не могу се утврдити године настанка његових дела, али се може рећи да *Држава* настаје нешто раније у односу на последње дело које се наводи као Платоново, а то су *Закони* (*Nómoi*). Упор. са: Frederik Koplston, „Platonovi spisi", *Istorija filozofije*, Beograd, BIGZ, 1988, 172–180.

4 Упор. са: Platon, *Država,* Beograd, BIGZ, 1976, 318 (614b).

5 Упор. са: Tijana Popović Mlađenović, „Muzički tekst kao muzičko delo. Suština muzičkog dela fiksirana u zapisu kao idealna mogućnost", *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996, 13–20.

6 „Хармонија сфера" представља Питагорино учење о небеским телима чије међусобне удаљености одговарају одређеним интервалима у музици. Кретање ових тела не производи музику, већ је сâмо кретање музика. Упор. са: Milan Uzelac, *Filozofija muzike*, Novi Sad, Stylos, 2007, 27–53.

7 Питагора (Pythagoras) је број узимао као границу између две равни од којих се раван која садржи број у себи може спознати, а она која се уз границу прве равни наслања и не садржи број у себи није доступна спознаји. Упор. са: исто, 27–53.

8 Tijana Popović Mlađenović, „Muzički tekst kao muzičko delo. Suština muzičkog dela fiksirana u zapisu kao idealna mogućnost", нав. дело, 13–20.

оног Пра-Једног.[9] Питагорејци хармонију насталу из супротности објашњавају као процес довођења мноштва до јединства. Хераклит (Heraclitus) о томе пише следеће: „Супротно се сједињује и из различитог настаје најлепша хармонија и све бива борбом."[10]

Ante rem[11] музике садржан је у Платоновом Вретену Нужности, постављеним између крајњих граничника светлости која „везује и држи заједно небо и његово обртање, отприлике као арматура на тријерама",[12] а тим обртањем се покрећу обртања свих сфера у којима „свака од Сирена пева свој глас као један јединствени тон, а из свих осам таквих тонова усаглашава се јединствена хармонија."[13]Смирај *polemos*-а[14] постигнут је константним окретањем Вретена, односно успостављањем ритма који се намеће као хераклитовски *logos*[15] по коме све бива и који је закон сталног рађања и смрти, закон вечног постојања. Покрет је узрок и нужност сваког звука, па и музике космоса садржане пре свега у интелигентном уму или свету Идеја, који је потом материјализован као „дело Ума" и „дело Нужности". Платонов квантитативно космолошки концепт света[16] тиче се у великој мери космолошког периода античке грчке филозофије[17] чије је идеје оснивач Академије највише разрадио у свом делу *Тимај* (*Timaeus*). Ишчитавањем *Тимаја* може се стећи бољи увид у Платоново поимање космоса и „хармоније сфера" која је тако сликовито приказана у миту о Еру.

Демијург или интелигентни ум „желећи да све буде добро и да, колико год је могуће, ништа не буде лоше, узе све што је било видљиво а није се налазило у стању мировања, него се кретало без склада и реда, и преведе га из нереда у ред, сматрајући ред у сваком погледу бољим од нереда."[18] Поставши на тај начин и материјализован преко четири основна елемента (земља, вода, ваздух и ватра), космос се окреће око своје осе. Светлост коју су у миту о Еру угледале душе после петог дана путовања јесте оса света која је у питагорејској традицији тумачена као централна ватра[19] која на окупу држи све елементе света. Цео рођени космос морао је пре-

---

9 Термин преузет из: Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd, Albagraeca, 2001.

10 Heraklit, *Fragmenti*, Nova Pazova, Bonart, 2002, фрагмент 8.

11 „*Ante rem* (lat = pre stvari), израз се односи на питање „постојања" универзалног, о чему је нарочито расправљала сколастичка филозофија. *Ante rem* изриче да се универзално налази у божанском уму пре и ван ствари, као њихов узрок." Упор. са: Masimo Dona, „Od Mocarta do Betovena. Ili: od Kanta do Hegela", *Filozofija muzike*, Beograd, Geopoetika, 2008, 85–110.

12 Platon, *Država*, нав. дело, 320 (стих 617ц).

13 Исто.

14 Polemos = борба супротности.

15 *Logos* је према Хераклиту природни закон који регулише борбу супротности унутар свега.

16 Milan Uzelac, *Filozofija muzike*, нав. дело, 27–53.

17 Космолошки период античке грчке филозофије или, другачије означен као пресократовски период односи се на целокупну филозофску мисао *physisa*, актуелну пре појаве антрополошке филозофије Сократа и софиста, односно системске филозофије Платона и Аристотела (Aristotle). Као географско подручје на коме настаје филозофија наводи се малоазијска обала Егејског мора, односно Јонија чији је најстарији полис Милет изнедрио првог филозофа Талеса (Thales of Miletus), затим филозофе Анаксимандра (Anaximander) и Анаксимена (Anaximenes) који заједно са Талесом чине прву филозофску „школу". Мислиоци овог периода питају се о природи, космосу и постанку света, а називају се и пантеистима.

18 Упор. са: Platon, „Delo uma", *Timaj*, Beograd, Mladost, 1981, 71 (стих 30а). Платон се овде ослонио на Анаксагорину теорију „Хаоса", где кружно, организовано кретање, подстакнуто трептајима једне честице, резултира формирањем реда, односно постајањем. О овоме је опширније говорио Ниче у свом делу *Филозофија у трагичном раздобљу Грка*.

19 Упор. са: Hilda Richardson, „The Myth of Er (Plato, Repablic, 616b)", *The Classical Quarterly*, Vol. 20, No. 3/4, Cam-

ма Платону добити душу која је начињена од природе Истог и од природе Различитог и која детерминише кружна кретања небеских тела. Како би се та кретања могла мерити морало је настати време, а да би настало време-морале су, како Платон пише, бити рођене и планете „за одређивање и чување временских бројева" које су добиле своја тела и кружне путање по којима се крећу. У случају када би Земља била у центру универзума њихов распоред би био такав да се Месец налази на првој путањи око Земље, Сунце на другој, Венера на трећој, Меркур на четвртој, Марс на петој путањи, Јупитер на шестој и најудаљенија планета на седмој – Сатурн. Тумачење слике универзума која је дата у миту о Еру, на основу анализе боја омотача Вретена и брзине њихових кретања дају следећи поредак сфера: први омотач, онај спољашњи је шарен и представља сферу у којој се као налепљене на некакво стакло налазе звезде „стајаћице", обим седмог омотача има највише светлости и представља Сунце које осмом омотачу, Месецу даје и своју светлост; боје другог и петог омотача су сличне и интензивније жуте у односу на остале планете и стога су то Меркур и Сатурн; четврти омотач је црвене боје као Марс, док је шести омотач планета Венера која је по белини друга. Цело Вретено креће се кружно, док се његових седам унутрашњих прстенова неометано окрећу супротно од целине, односно, ти исти унтрашњи кругови окрећу се у два смера истовремено. Из овога се не добија јасна слика о томе шта је центар универзума и да ли планета Земља учествује у кретању и „хармонији сфера". У *Тимају* читамо даље: кретање космоса организовано је у два правца тако што је Демијург „доделио свету кретање које одговара његовом телу, оно од седам (врста кретања) које је најприкладније уму и мишљењу. Стога је, завртевши га равномерно, учинио да се креће обрћући се у круг, на истом месту и унутар њега самог, а осталих шест кретања уклонио не допустивши да космос учествује у њиховим лутањима",[20] па би према томе последња орбита (седма), тј. орбита која се креће природом Истог била орбита Сатурна. Астрономија Платоновог времена познаје Сатурн као најудаљенију планету од планете Земље, што и сам Платон потврђује у *Тимају* када наводи да је Месецу додељена прва путања до Земље, а Сатурну последња. С тим у вези, Питагора у учењу о „хармонији сфера" Сатурн означава као нижи тон октаве израчунате у односу на Земљу, која сада учествује у „извођењу" музике сфера, али уз нешто другачији поредак планета: Земља, Месец, Меркур, Венера, Сунце, Марс, Јупитер и Сатурн.[21]

Проучавајући кретања небеских тела, Питагора је представио њихове међусобне удаљености поретком интервала у музици и то на следећи начин: однос између Земље и Месеца једнак је целом степену, однос између Месеца и Меркура представљен је полустепеном, Меркура и Венере такође полустепеном, Венере и Сунца степеном и по, однос између Сунца и Марса представљен је целим степеном, Марса и Јупитера полустепеном и Јупитера према Сатурну полустепеном. Уочава се поредак два тетрахорда раздвојена степеном и по, то јест, интервалом мале терце. Поредак интервала унутар тетрахорда организован је као 1-1/2-1/2-1.5-1-1/2-1/2. Уз то Питагора поставља митолошку слику Сатурна као бога Хроноса, господара времена,[22] док Платон уз Вретено поставља богиње Судбине[23] које одређују ток песме

bridge University Press, http://www.jstor.org/stable/635771, 23.02.2016 at 10:56, 113–133.

20 Упор. са: Platon, „Delo uma", нав. дело, 73 (stih 34a).

21 Упор. са: Joscelyn Godwin, „What Tones the Pythagoreans Assign to the Spheres", *The Harmony of the Spheres,* Rochester, Vermont, Inner Traditions International, 1993, 8.

22 Древни људи именовали су планете на основу божанстава која су поштовали и сваком од њих одговара одређени дан у недељи: понедељак (енг. Monday) је Месечев дан, недеља (Sunday) је дан Сунца, субота (Saturday) је дан Сатурна, среда је дан Меркура (на итал. Mercoledi) итд.

23 Видети: Platon, *Država*, нав. дело, 320–324.

Сирена певајући заједно са њима, а Клота додирујући спољашњи круг Вретена раздваја време на интервале. „Око Ананке, свака на свом престолу и на подједнаком растојању, седе три Мојре, кћери Ананкине, у бело одевене и ловоровим гранчицама крунисане: Лахеса, Клота и Атропа. Оне певају у складу са Сиренама, и то: Лахеса оно што се догодило (прошлост), Клота оно што јесте (садашњост) и Атропа оно што ће бити (будућност). А Клота својом десницом додирује спољни круг вретена, помаже његово обртање и раздваја време на интервале. Атропа чини исто додирујући унутрашњи круг левом руком. Лахеса пак и једном и другом руком наизменично помаже и једно и друго обртање."[24] Намеће се једно слободно тумачење да, уколико последњи прстен Вретена није сфера Сатурна, већ небо звезда „стајаћица", Платон у антропоморфну силу Клоте утискује божанство Хроноса као носиоца судбине и карме. Идеја детерминизма потиче из мита и своје место налази у многим тумачењима света, како религиозним, тако и филозофским. Мит је увек био јако упориште човечанства које се огледало у свим аспектима живота, па и у уметности. С тим у вези, енглески композитор Густав Холст (Gustav Holst) је у својој седмоставачној свити *Планете*[25] пети став посветио Сатурну и означио га као „носиоца старог доба" (*Saturn, the Bringer of Old Age*). Одређени аспекти музике Ананкиног вретена садржани су у Холстовом делу, иако нема података који сведоче о директном утицају Платонове филозофије или „хармоније сфера" на овог композитора.

Холст је писање првог става *Марс, носилац рата* (*Mars, the Bringer of War*) започео 1913. године антиципирајући почетак Првог светског рата. Други став *Венера, носилац мира* (*Venus, the Bringer of Peace*) и трећи *Меркур, крилати гласник* (*Mercury, the Winged Messenger*) завршени су до 1916. године, а комплетна свита за оркестар завршена је 1917. године уз још четири става *Јупитер, носилац радости* (*Jupiter, the Bringer of Jollity), Сатурн, носилац старог доба* (*Saturn, the Bringer of Old Age*), *Уран, мађионичар* (*Uranus, the Magician*) и *Нептун, мистик* (*Neptune, the Mystic*).[26] Ставови су према темпу распоређени тако да после сваког брзог става следи лагани став, осим у случају трећег и четвртог става: Allegro – Adagio – Vivace – Allegro giocoso – Adagio – Allegro – Andante. Како је *Сатурн* означен као „носилац старог доба", Холст интензивно користи интервале секунде и кварте као, претпоставка је, прве интервале настале у оквиру паганске заједнице, односно као својеврсни *arche*[27] музике. На самом почетку овог става континуирано се смењују квартни интервали *ф-х* и *ес-а* у деоницама флауте и прве харфе, који са тоновима секундног покрета *а-г* у деоницама алт-флауте, фагота и деоници друге харфе образују полуумањене септакорде.[28] Затим се појављује мотив *еф-ха-це-ха*[29] у деоници контрабаса који се до краја спроводи имитационо у различитим инструментима или групама инструмената. Имитација као композициона техника доноси већ изложени музички материјал, те такво константно, готово механичко враћање музичког материјала симболизује кружење звука који је различито тумачен у кореспонденцији са другим музичким материјалима или инструментима, односно „гласовима". Кружење звука подржано је

---

[24] Исто, 320 (стих 617ц).

[25] Gustav Holst, *The Planets*, нав. дело, 32.

[26] Упор. са: „Gustav (us Teodor von) Holst" у: Standley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 8, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 659–665.

[27] Појам потиче из космолошког периода античке грчке филозофије, тј. од филозофа Јонске школе који су га користили при означавању „корена" свега постојећег. Упор. са: Frederik Koplston, *Istorija filozofije*, нав. дело, 51–59.

[28] Видети пример бр. 1 у прилогу семинарског рада, стр. 83, т. 1–9.

[29] Исто, т. 4–7.

динамичком компонентом која гради климакс и антиклимакс у мотиву *еф-ха-це-ха* истичући највиши тон мотива као тачку сусрета крешенда и декрешенда. Такав ефекат може се упоредити са Доплеровим ефектом у акустици и карактеристиком пролазности звука (у физичком и акустичком смислу) који, у односу на строго дефинисану тачку регистровања звука, може имати само једну тачку највишег интензитета, док су све остале тачке у растућем или опадајућем низу. Мотивика *Сатурна* занимљива је и по томе што као субмотиве садржи консонанцу (савршену) и дисонанцу, односно, елементе хармоније и дисхармоније као природе Истог и Различитог.

Разумевању музике Ананкиног вретена може допринети последњи став – *Нептун*, једини став у ком учествује хор. На пола става укључују се два хора сопрана и унутар сваког су гласови подељени на први и други сопран. Сви заједно певају унисоно педални тон *ге*, док је гудачком корпусу поверен педални дурски секстакорд.[30] Наступ хорова доста је „замагљен" динамиком *пианисимо* (*pp*) стварајући тако ефекат одјека (еха) који долази из даљине. Гласови не певају и не изговарају текст, већ испевавају тонове на начин на који то раде Сирене у Платоновом миту. Имитација је у овом ставу спроведена као и у *Сатурну*; инсистира се на сталном кружењу музичког материјала који пролази кроз време тако што га различито тумаче остали музички материјали. Мотиви који се имитирају најчешће трају пола такта или два такта, а у оквиру неких од њих се на микроплану може запазити „цикличност" повратком на почетни тон мотива. Мотив *е-фис-фисис-гис*[31] који на самом крају става излажу сопрани је заснован на поретку интервала 1-1/2-1/2, што одговара тетрахорду из Питагорине „хармоније сфера", а његово понављање заступљено је на два нивоа: на нивоу боје једног гласа и на нивоу боје свих гласова. Музички ток завршава се ишчезавањем гласова праћеним глисандима на харфи, док се изнад овог (музичког) језгра, поступно наниже у паралелним секундама крећу алт-флаута и кларинет/алт-флаута. Посебан ефекат у звучности је боја коју образују харфа и сопрани отварајући њоме нови звучни простор.

Сада се логично намеће питање у ком односу *musica mundana* и *musica humana* егзистирају једна наспрам друге (?) То захтева једно метафоричније тумачење Платоновог мита, као и улоге Суђаја у музицирању. Ако се замисли линеарно кретање прошлости, садашњости и будућности и на тој скали се прикаже кретање кругова Вретена Нужности, онда би се могло рећи да Клота кругове гура у смеру прошлости, а Атропа у смеру будућности, док Лахеса преусмерава садашњост и будућност. Уколико се оваква кретања доведу у везу са мелодијском линијом, пут од Клоте до Лахесе био би силазан, а пут од Атропе био би узлазан. То објашњава постојање узлазних и силазних лествица код Грка, али и кружење музичког материјала код Холста. Лахеса би била та која наизменично премешта смерове Клоте и Атропе, а самим тим и тетрахорде унутар лествице у смислу њене *hypo* и *hiper* варијанте, тако би оно што је већ било могло да се јави касније, а оно што ће тек бити, да се „најави". Овим се још једном потврђује круг који омогућава вечно кретање ствари и то кретање које „симболизује дух музике као судбине света и човека."[32] Богиње Судбине, кћери Ананкине, категорије су временске конструкције које називамо прошлост, садашњост и будућност, а Ананка, тачније сама Нужност јесте Темпоралност у оквиру које ове три једино и могу егзистирати. Оно што музику одређује као такву управо је Темпоралност, без обзира на вид у коме је сама музика дата. Она и као чулна и као мисаона

---

30 Видети пример бр. 2 у прилогу семинарског рада, стр. 84, т. 50–57.

31 Видети пример бр. 3 у прилогу семинарског рада, стр. 85, т. 93–101.

32 Sreten Zeković, *Filozofija, muzika, mit*, Cetinje, Književna omladina Cetinja, 1982, 15.

категорија постоји једино у сржи онога што називамо Временом, те је она временска уметност *par exellence*. Чини се да је Платон изабрао Вретено[33] као веродостојног показатеља борбе супротности, тј. „игре" двеју супротстављених категорија – природе Истог и природе Различитог. Окретање Вретена одвија се у два смера истовремено, али тако да се споља гледано окреће као целина, док се унутар њега одиграва покрет њему самом супротан. Те категорије супротности, „извучене" из кретања, сада се приказују као поларизовани принципи аполонијског и дионизијског. С тим у вези, Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche) истиче пластичност аполонијског сна испод којег је укопана истина дионизијског бића које је у сталном преображају.[34] Премда се Платон одриче бога Диониса и његове музике у својој целокупној филозофској мисли, мора се имати у виду и његова космологија коју он добрим делом темељи на контрастирајућим елементима из којих је све постало.[35] Тако се фиксираним (пластичним) *погледом* Вретено препознаје као целина која се униформно креће и из те информације, из дате перспективе се не сазнаје о Вретену по себи. Лажна, привидна представа Вретена разбија се, не сазнањем о његовој унутрашњој природи начињеној из више кругова, већ музиком као суштином која сама о себи говори. О музици коју је Платон подржавао и о разлици аполонијског и дионизијског принципа на коме се темељи, Ниче пише следеће: „Ако је музика наизглед већ била позната као аполонијска уметност, она је то, строго узевши, ипак била само као таласање ритма чија је снага обликовања развијана за приказивање аполонијских стања. Аполонова музика била је дорска архитектоника у звуцима, али само у наговештеним звуцима какви су својствени китари. Брижљиво као неаполонијски, одстрањиван је управо онај елемент који представља особеност дионизијске музике, и самим тим музике уопште: потресна моћ звука, јединствени ток мелоса и сасвим неупоредиви свет хармоније. У дионизијском дитирамбу човек се подстиче на највише појачање свих својих способности за симболе; нешто још никад не проосећано пробија се тражећи да дође до израза, уништење Мајиног вела, поистовећеност и јединство као генније врсте, природе чак."[36] Управо та симболика коју дионизијска музика буди јесте корак даље од аполонијске пластике, или речено са становишта метафизике, *оно иза* њене појавности. Психолошка поставка Платонове митске слике јесте таква да природно тражи, јунговски речено,

---

[33] У древним временима се сматрало да вретено има магијску моћ и коришћено је у сврхе стварања нечег новог (у смислу плетења одеће) или његове деструкције (опарања), што се види из мита о Одисеју и Пенелопи где верна Пенелопа дању плете, а ноћу опара оно што је преко дана исплела. Видети у: Homer, *Odiseja*, Beograd, Dereta, 2015. Такође, магијска моћ вретена се истиче и у причи о успаваној лепотици која дотакнувши вретено пада у сан из ког је може пробудити само пољубац вољеног принца. Сан је алузија на смрт, а буђење повратак из мртвих, слично миту о Орфеју који иде у Хад по своју Еуридику.

[34] Детаљније видети: Fridrih Ниче, *Rođenje tragedije*, нав. дело, 2001.

[35] Заступљеност дуализма, како платоновског (одвојеност душе од тела) тако и дуализма уопште, није случај само у филозофској мисли Запада. Источњачка филозофија, пре свега таоизам који јесте филозофија природе, тежи проналажењу Пута, односно *tao*-а. Унутар космичког процеса цикличног кретања у сталној интеракцији су силе кретања и мировања – *yin* и *yang.* Древни кинески сумбол *Tai-ći Tu*, или *Дијаграм Крајњег Врховног* образложен је у четвртом веку пре нове ере овако: „*Yang* се кружно враћа свом почетку, *yin* достиже свој врхунац и повлачи се пред *yangom*." *Yin* представља мировање и женски принцип, док је *yang* симбол кретања и мушки принцип, а „складно мешање *yina* и *yanga* јесте живот", према речима Чуанг Цеа. Таоизам је у кинеској мисли филозофија женског, интуитивног, којој је супротстављена конфучијанистичка, рационална и мушка мисао. Супротности су заправо аспекти једног истог и то је оно што филозофија Запада није могла да прихвати, мада се у античкој филозофији срећу слична размишљања код, са правом названог „грчким таоистом", Хераклита Мрачног који је и сам рекао: „Пут на доле и пут на горе једно су исто." Упор. са: Fritjof Kapra, „Taoizam", *Tao fizike*, Beograd, Lotos, 1989, 131–137.

[36] Fridrih Ниче, *Rođenje tragedije*, нав. дело, 27–28.

своју одбачену „сенку"[37] која јесте *оно иза стварности* и која јесте самоспознаја.[38] Управо је из тог разлога за разумевање Платоновог мита и места музике у њему битан поглед кроз метафору коју овај филозоф даје, као и *пробуђеност* дионизијског „симболичког ока", „јер мит је прво очитовање логоса у људском духу и људском језику, те дух или језик човјека не би никада могао створити појам логоса, кад тај појам не би већ био пред-обликован у миту. Мит је пра-облик сваке феноменолошке спознаје за коју је људски дух способан."[39] Овде се долази до закључка да корен филозофије лежи управо у миту и човековој потреби да спозна, како свет, тако и себе.

Платон у свом космолошком учењу о стварању истиче да је Демијург створио свет налик на саму Идеју света. Уметници инспирацију црпе од муза које су најближе божанству. У тој хијерархији показује се човеков упрти поглед навише, јер „човек, као човек, увек је себе мерио спрам нечег небеског и са нечим небеским".[40] О овоме даље Мартин Хајдегер (Martin Heidegger,) пише: „Божанство је мера којом човек мери своје становање, пребивање на земљи наткривеној небом. Само уколико своје становање мери на такав начин, човек може – сходно својој сушти-ни – бивствовати. Човеково становање почива у навише – гледајућем мерењу димензије којој подједнако припадају и небо и земља."[41] Управо се кроз једну такву димензију протеже Ананкино вретено, димензију коју Ер пореди са светлошћу простртом преко целог неба и земље. Душе окупљене око ње, у игри Судбине бирају животе[42] *мерећи,* односно филозофски тумачећи пут коцке усмерен речима богиње Лахесе: „Неће судбина вас коцком бирати, него ћете ви изабрати судбину… Кривица је у бирачу, бог није крив."[43] Не само да Платон даје душама ону духовну вертикалу о којој говори Хајдегер, већ ту поставља и музику као најапстрактнију уметност која се у највећој мери може приближити језику филозофије, музику која јесте „највиша филозофија", и све то у циљу препознавања врлине која је „без господара". Музика се у миту појављује као магијска моћ управо на делу пута где она сама иступа пред душе као катарза. Сирене које на круговима Ананкиног вретена певају своје „јединствене тонове" стварају најлепшу хармонију која (поред ритма) „продире најдубље у душу уносећи у њу племенитост и отменост"[44] какву пружа музика Аполонове лире. Ипак, чини се да Платону није била „довољно савршена" музика Аполоновог инструмента, на чије је место сада дошла песма Сирена.

Поставља се још једно питање: зашто то више није музика инструмента, већ вокална музика? Зашто свака од сирена пева свој „јединствени тон"? Тон се разуме као глас (сирене)

---

37 K. G. Jung, „Senka", *Aion*, Beogad, Atos, 1996, 16–19.

38 Аналогије се могу правити на основу Јунговог примера хришћанског бога Христа коме је као његова сенка супротсављен Антихрист. Различитост богова политеистичке и монотеистичке религије међу собом води до питања може ли се свет спознати без *оног другог* или до питања које је Јунг поставио: Може ли бог бити само добар? То доводи до парадоксалног јединства које је у хришћанској религији расцепљено на два неспојива лика, а које Јунг проматра кроз метафизички дуализам. Упор. са: K. G. Jung, „Hristos, simbol sopstva", нав. дело, 44–72.

39 Herman Broh, „Mit i stil kasnog razdoblja", *Duh i duh vremena*, Zagreb, Antibarbarus, 2006, 78.

40 Martin Hajdeger, „Pesnički stanuje čovek", *Mišljenje i pevanje*, Beograd, Nolit, 1982, 159.

41 Исто.

42 Платоново веровање у бесмртност душе има корене у древном орфичком веровању у реинкарнацију. Човек надахнут моралом може зауставити ток судбине и изаћи из круга реинкарнације избором живота по мери. Слично је и у индијској филозофији где се кружним кретањем звука у обе његове природне варијанте ослобађа циклус постојања. Видети у: Egon Wellesz, „Antička i orijentalna muzika 1", *Nova oksfordska istorija muzike* (prev. studenata muzikologije), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994, 234–271.

43 Упор. са: Platon, *Država*, нав. дело, 320 (стих 617e).

44 Исто, 401e.

или реч, односно *логос* који је поредак и закон постојања. Снага таквог тона корен има у испеваној речи Судбине коју творе богиње Лахеса, Клота и Атропа. Али, у чему је снага тог тона и шта је то испевана реч? Наиме, свака реч има свој јединствени тон. Једна реч може имати више боја ако је изговарају различити гласови и те боје су неки вид примесе, односно нијансе основне боје речи. Један тон има себи својствене призвуке, односно аликвоте и његова боја се дефинише спрам оних аликвота који су доминантнији. Ако се узме у обзир то да реч има идентичну законитост као и тон или чак да она преузима законитости тона, онда би се могло рећи да је она од тона зависна. Узимајући у обзир природу тона, савршена хармонија управо је садржана у њему самом. Тиме би се песма Сирена чула као „аликвотни одјек" песме Богиња. Што се саме речи тиче „она више није само именујуће посезање за оним што је присутно и већ представљено, није само средство приказивања онога што лежи пред нама. Напротив, тек реч дарује присутност, односно биће у којем се нешто појављује као бивствујуће."[45] Хајдегер пише да: „Владање речи сева као оно што чини да ствар буде ствар. Реч почиње да сија као сакупљање које најпре оно што је присутно доноси у његову присутност. Најстарија реч за тако владање речи, за казивање, јесте *логос*: сага која, показујући, допушта да се бивствујуће појави у свом *јесте*. Иста реч, међутим, реч за *казивање*, у исти мах је и реч за *биће*, то јест за присутност присутнога. Сага и биће, реч и ствар, једно другом припадају на прикривен, једва промишљен и неизмишљив начин."[46] Заправо, испевана реч или музика сфера доноси биће света које лежи у самој музици и њеном кретању. Како „мишљење и певање припадају једно другом", тако и ноетичка и естетичка музика иду нужно једна уз другу. *Musica mundana* може се домислити само у оној мери у којој *musica humana* призива њено биће и „поствaрује га". Жеља за присутношћу бића музике изражена је у Холстовом делу сталним враћањем истог материјала као „прамотива", односно тражењем „праузрока" музике као уметности бога Диониса.

Литература:

Broh, Herman, *Duh i duh vremena* (prev. Nikica Petrak), Zagreb, Antibarbarus, 2006.

Dona, Masimo, *Filozofija muzike* (prev. Alenka Zdešar-Ćirilović), Beograd, Geopoetika, 2008.

Godwin, Joscelyn, *The Harmony of the Spheres*, Rochester, Vermont, Inner Traditions International, 1993.

Hajdeger, Martin, *Mišljenje i pevanje* (prev. Božidar Zec), Beograd, Nolit, 1982.

Heraklit, *Fragmenti* (prev. Miroslav Marković), Nova Pazova, Bonart, 2002.

Homer, *Odiseja* (prev. Miloš N. Đurić), Beograd, Dereta, 2015.

Jung, Gustav Karl, *Aion* (prev. Zlatko Krasni), Beograd, Atos, 1996.

Kapra, Fritjof, *Tao fizike* (prev. Marko Živković), Beograd, Lotos, 1989.

Koplston, Frederik, *Istorija filozofije* (prev. Slobodan Žunjić), Beograd, BIGZ, 1988.

Niče, Fridrih, *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka* (prev. Božidar Zec), Beograd, Grafos, 1979.

Niče, Fridrih, *Rođenje tragedije* (prev. Vera Stojić), Beograd, Albagraeca, 2001.

Platon, *Država* (prev. Branko Pavlović), Beograd, BIGZ, 1976.

[45] Martin Hajdeger, „Reč", *Mišljenje i pevanje*, Beograd, Nolit, 1982, 204.

[46] Исто, 217.

Platon, *Timaj* (prev. Marjanca Pakiž), Beograd, Mladost, 1981.

Popović Mlađenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996.

Richardson, Hilda, *The Myth of Er* (Plato, Repablic, 616b), Cambridge University Press, http://www.jstor.org/stable/635771, 23.02.2016 at 10:56, 113–133.

Sadie, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 8, London, Macmillan Publishers Limited, 1980.

Uzelac, Milan, *Filozofija muzike*, Novi Sad, Stylos, 2007.

Wellesz, Egon (ed.), Nova oksfordska istorija muzike, *Antička i orijentalna muzika 1* (prev. studenata muzikologije FMU), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.

Zeković, Sreten, *Filozofija, muzika, mit*, Cetinje, Književna omladina Cetinja, 1982.

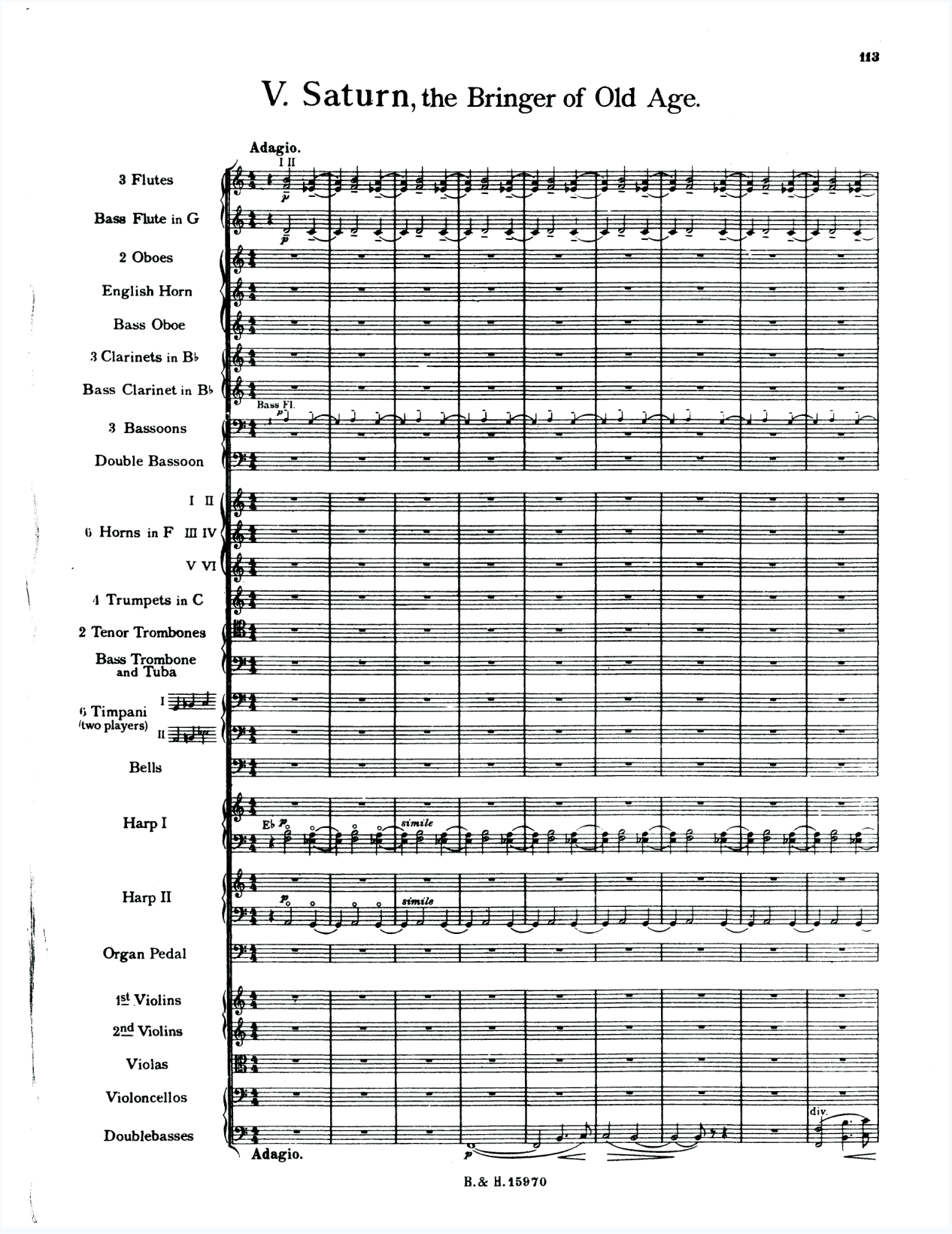
Jovana Vukosavljević

THE MUSIC OF ANANKE'S SPINDLE
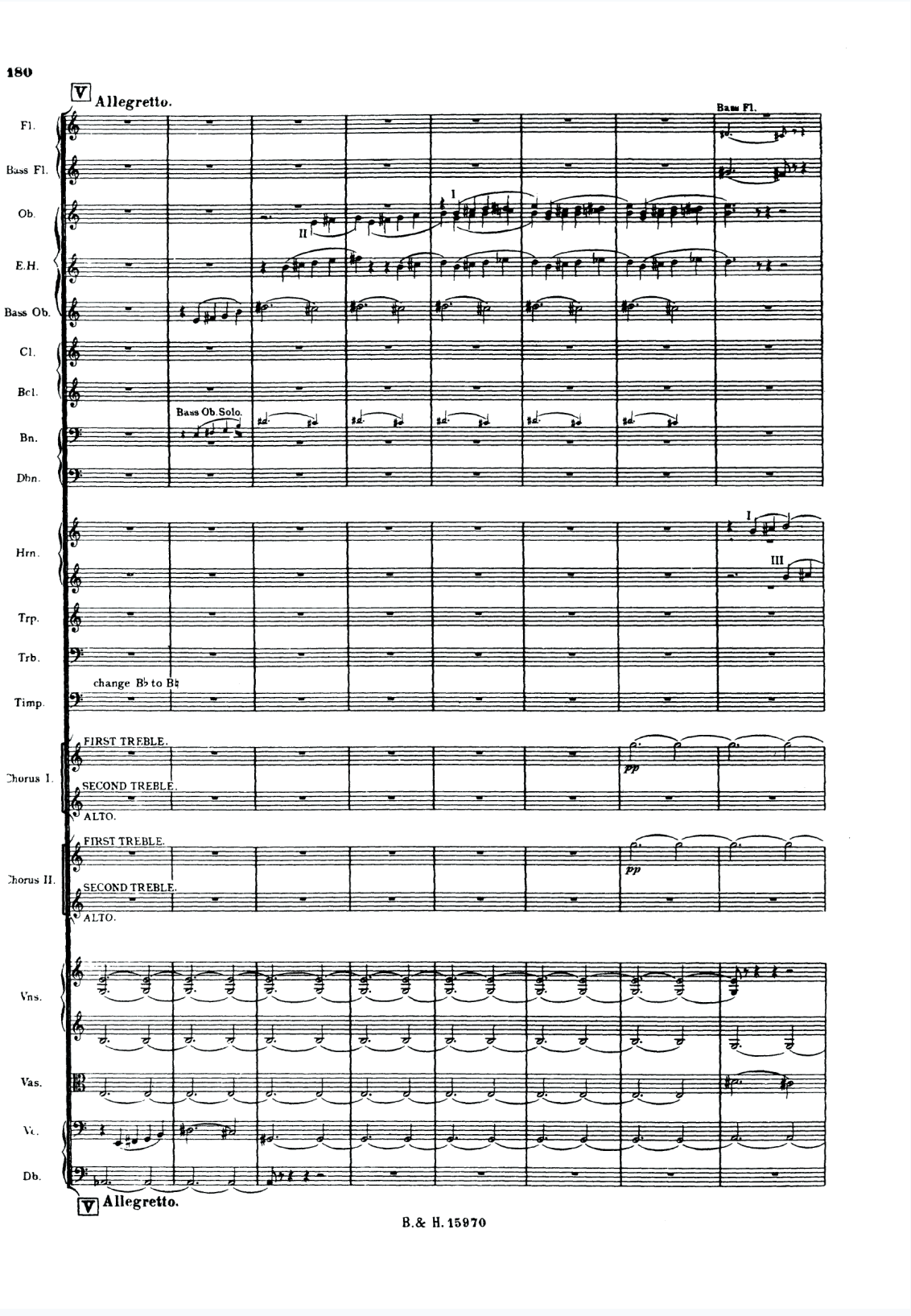
SUMMARY: This paper examines the concept of the *Harmony/Music of the Spheres*. The discussion is mostly based on reading the Myth of Er – closing section of Plato's *Republic* – and it is complemented by other ancient, but also contemporary sources. The music of Ananke's Spindle represents a metaphorical image of *Harmony of the Spheres* which in ancient times was hierarchically the highest positioned noetic category, but which also could be brought on the level of (aesthetic) music available to the senses. In this respect, the author tends to make parallels between ancient Greek philosophy/cosmology and the musical creation *The Planets* by English composer Gustav Holst.

KEY WORDS: music, philosophy, *Harmony of the Spheres*, Plato, *The Republic*, myth of Er, Ananke's Spindle, Gustav Holst, *The Planets*.

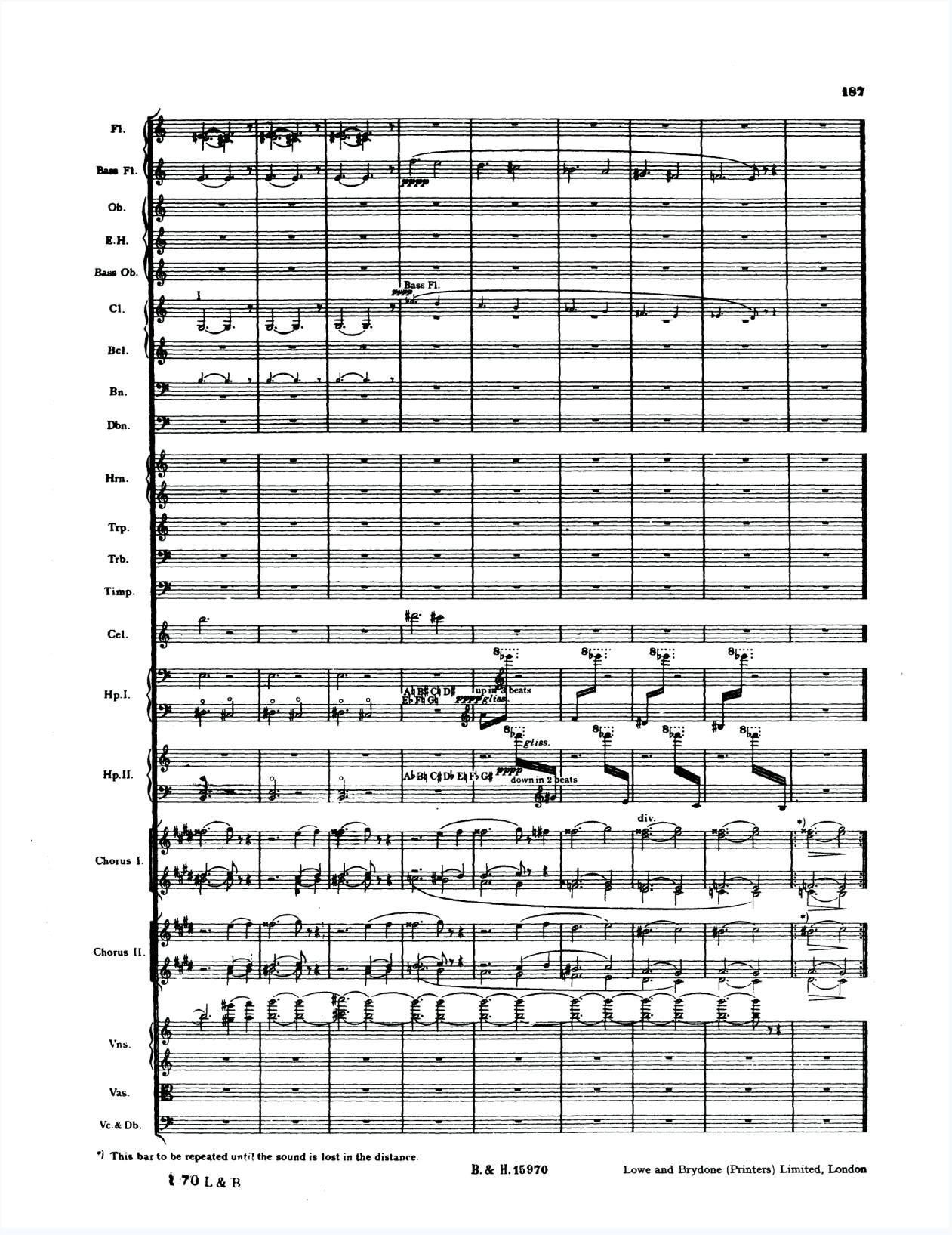
Пример 1 Gustav Holst, *Planets*, V stav – *Saturn, the Bringer of Old Age*, т. 1–9.



Пример 2 Gustav Holst, *Planets*, VII stav – *Neptune, the Mystic*,т. 49–56.



Gustav Holst, Planets, VII stav – *Neptune, the Mystic*, т. 92–100.



Соња Ристић[1]

О СУСРЕТУ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ У ТРАКТАТУ МАНУИЛА ХРИСАФИСА О [КАТЕГОРИЈАМА] КОЈЕ СЕ РАЗМАТРАЈУ У ПСАЛТИЧКОЈ УМЕТНОСТИ И О КОЈИМА НЕКИ РАЗМИШЉАЈУ НЕТАЧНО[2]

АПСТРАКТ: Циљ овог рада јесте разматрање значаја трактата *О [категоријама] које се разматрају у псалтичкој уметности и о којима неки размишљају нетачно* Мануила Хрисафиса. У раду је византијска музика посматрана кроз призму његовог дела, које је написано са намером да заштити традицију и спречи „неке погрешне погледе". Присуство и теорије и праксе издваја овај трактат од оних који му претходе и следе. Надаље, његова јединственост приказана је паралелно са радовима других композитора и теоретичара, као и граматичара. *Теорија континуитета*, коју Хрисафис заступа, реферише на неопходност ослањања на рад претходника, са циљем стварања квалитетне музике. Такође, Хрисафис је навео шест неопходних карактеристика које би свако ко се бави псалтичком уметношћу требало да упозна, али само „савршени учитељ" поседује сваку од њих, и по његовом мишљењу, то је Јован Кукузељ. Значај трактата огледа се и у дефинисању и објашњавању основних појмова византијске музике – *тесиса*, *фторе* и *паралагија*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мануил Хрисафис, трактат, византијска музика, *тесис, фтора, паралаги*, *неуме*, певање.

Одређење историјских граница византијског утицаја у уметности, као и у свакој другој епохи у историји, последица је каснијих истраживања и упоређивања са утицајима који јој претходе и следе. Вишевековна истраживања омогућују научницима да тврде да је античка Грчка умногоме утицала на византијску културу. То је било доба активног прожимања, време постепеног преласка од античких уметничких идеала на средњовековне,[3] који су се дуго узајамно преплитали. Међутим, у музици се јасно може приметити потискивање древних узора. Хришћанство је од 330. године, када је постало државна религија, знатно утицало на даљи развој уметности уопште. Сматрајући античку музику „паганском", црквени оци успевају да је одбаце и прогласе неадекватном у односу на црквена правила. Али теорија је, због свог изузетног утицаја и вишевековне традиције развијања, остала узор византијским ауторима. Као резултат тога настао је парадокс: сама хеленска музика је била одбачена од нове званичне идеологије, а теорија исте те хеленске музике је била прихваћена у школском систему.[4]

Антички трактати о музици били су углавном засновани на теорији, одвојеној од праксе. Аристоксен (Aristoxenus) у IV веку пре нове ере пише дело у коме се бави интервалима, скалама, консонанцама, тетрахордима, а поставља и питање шта чини добру мелодију.[5] Још једно дело слично Аристоксеновом јесте дело које се приписује „старцу Бакхију" и које носи назив *Увод у музичку уметност* (*Τη μουσική τέχνη*). Рукопис почиње речима: „Старац Бакхије је набројао тонске родове, лествице, мелосе и сазвучја музике. С њим је сагласан и Дионисије

[1] sonjaa97@gmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – стара музика 3 под менторством проф. др Иване Перковић, школске 2016/17. године.

[3] Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici,* Clio, Beograd, 2004, 61.

[4] Исто, 62–3.

[5] Claude V. Palisca, "Theory, theorists" у Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XXV*, Oxford University Press, New York, 2001, 361.

који пише [ове редове]".[6] *Принципи музике* (*De institutione musica*), дело римског аутора Боетија (Anicius Manlius Severinus Boëthius) који је живео и радио на преласку из V у VI век нове ере само преноси грчку теорију музике са незнатним изменама које је донело хришћанство. Међутим, ово није схваћено све до XV века, када се јавило обновљено интересовање за старогрчке изворе.[7] Византијска музичка теорија у почетку наставља праксу античких узора и не фокусира се на савремену извођачку праксу. Касније се појављују аутори који се не придржавају античке теорије дословно, већ уносе новине, и као последица тога настају две категорије теоријских дела – *musica theorica*, која је укључивала проучавање наслеђа старе Грчке и у потпуности била посвећена анализи теоријских аспеката музичког језика, и *musica practica*, која је стављена у службу уметничког стваралаштва и бавила се теоријским промишљањем појава музичке праксе.[8]

Најзначајнији споменик *musica practica* је дело које носи назив: *Књига 'Светоградац', састављена од неких музичких учења* (*Βιβλίον ἁγιοπολίτης συγκροτημένον ἔκ τινων μουσικῶν μεθόδων*).[9] У њој су изложена основна обележја палеовизантијске и средњовизантијске нотације, што нам указује на то да је дело неколико музичара-преписивача који су живели у различитим периодима. Од изузетног значаја у транскрибовању византијских нотних записа су и пападике из XIII века. То су били приручници у којима су објашњени начини извођења различитих неума. Пападике су обухватале и теоријски одељак на почетку. Византијски теоријски спис у коме се теорија и пракса најближе сусрећу јесте трактат Мануила Хрисафиса.

Након великог броја еминентних композитора, на самом заласку Византијског царства[10], истиче се Мануил Дука Хрисафис (Manuel Doukas Chrysaphes), лампадариј царског клира[11] за време владавине последње двојице византијских царева, Јована VIII Палеолога (John VIII Palaiologos) и Константина XI Палеолога (Constantine XI Palaiologos). Сматра се да је ову дужност вршио од око 1440. године до освајања Константинопоља[12], након чега одлази у Мистру на Пелопонезу, коју Турци освајају 1460. године. Из сачуваних извора сазнајемо да је боравио на Криту, где је подучавао и компоновао, а неки рукописи[13] сведоче и о његовом боравку у Србији[14]. Византијска музика је међу словенским народима већ била позната и прихваћена, још од времена Ћирила и Методија (Cyril and Methodius),[15] што је омогућило

---

6 Jevgenij Hercman, нав. дело, 71.

7 Claude V. Palisca, нав. дело, 363.

8 Jevgenij Hercman, нав. дело, 200–1.

9 Записано је на листовима 216–237 рукописа који се чува у француској Националној библиотеци у Паризу (*Ancien fonds grec 360*), видети: исто, 202.

10 Међу музиколозима XIX и XX века јављају се неслагања у вези са периодом у коме је живео, што је последица постојања византијског композитора са истим именом, протопсалта у Аја Софији, који је живео и радио у XVII веку. У рукописима из XVII века дела потписују двојица Хрисафиса: Хрисафис „стари" и Хрисафис „нови".

11 Иако појединци који су се бавили животом Мануила Хрисафиса, међу којима је и Хрисантос из Мадита, сматрају да је вршио дужност хоровође у Аја Софији, у првој значајној биографији Мануила Хрисафиса, A. Papadopulos-Keramevs тврди да је био хоровођа царске капеле. Његове тврдње су базиране на MSS Leimonos 244, Leimonos 239 i Hypselou 40, Spyridon Antonopoulos, *Manuel Chrysaphes and his Treatise: Reception History*, 2.

12 Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 2.

13 MS Xeropotamou 270 и Iviron 1120

14 Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 3.

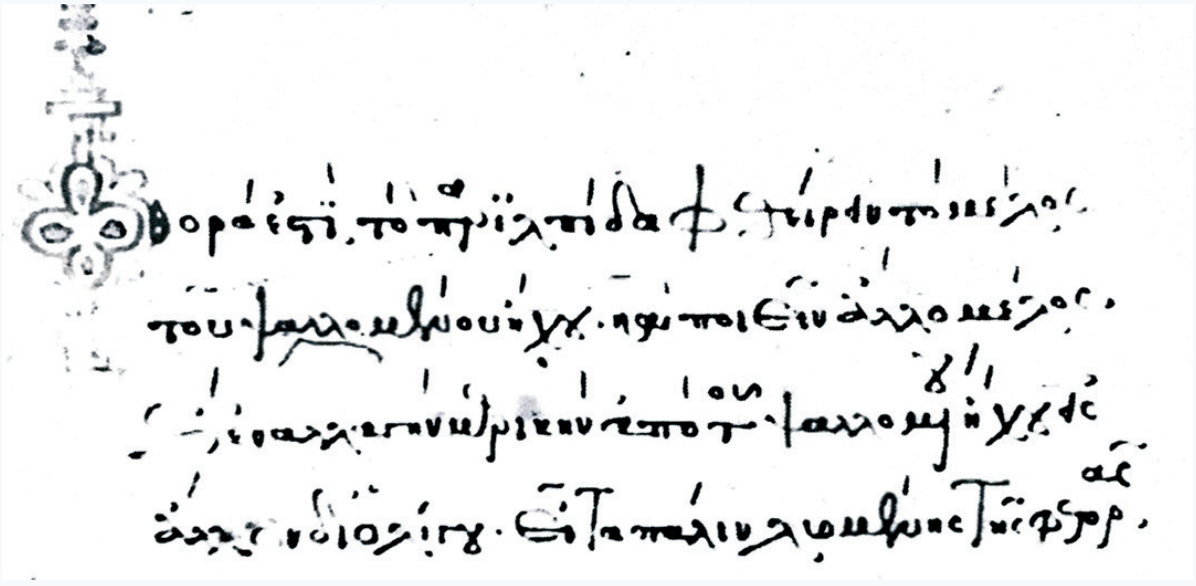
15 Kenneth Levy and Christian Troelsgard, Byzantine chant y Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians IV*, Oxford University Press, New York, 2001, 746.

њен даљи развој на овим просторима. Каснији рукописи сведоче о широкој распрострањености Хрисафисових композиција и великом броју преписа његовог трактата.

Хрисафис је значајан представник новог калофонијског певања, али и поборник очувања традиције. То се јасно може видети у његовом трактату *О [категоријама] које се разматрају у псалтичкој уметности и о којима неки размишљају нетачно* (*On the Theory of the Art of Chanting and on Some Erroneous Views That Some Hold About it*)[16], насталом највероватније око 1458. године. Оригинал се налази у светогорском манастиру Ивирон, у рукопису који носи назив МС Ивирон 1120. У маргинама рукописа Хрисафис је написао: „Ову књигу, која обухвата све аспекте појања, завршио сам ја, Мануил Дука Хрисафис, лампадарије, у јулу 1458. године".[17] Из овог цитата сазнајемо да је Хрисафис трактат написао за време свог боравка на Пелопонезу. Самим тим констатујемо да је и након пада Константинопоља наставио да негује византијско појање и пренео га и на друга поднебља.

Трактат је сачињен из три дела: предговора у којем наводи шта га је навело да почне рад на књизи, и одељке о функцији *тесиса* и *фторе*, који заузимају највећи део.

Фрагмент Хрисафисовог трактата, МС Ивирон, ф. 18в.[18]



Мада већ из самог наслова можемо закључити Хрисафисове намере, он у уводу истиче околности које су га навеле да започне рад на свом трактату:

„Један од мојих ученика, јеромонах Герасим, пун жара и жеље за учењем... жарко је од мене затражио одређена правила који би могао да прати и тако достигне савршенство... Са њим су били остали који су са једнаком жељом и жудњом затражили исто... Тако да сам сматрао

[16] Превод трактата преузет је из књиге Ј. Херцмана Византијска наука о музици, налази се на 216. страни. Реч категорије се вероватно налази у угластој загради јер не стоји у оригиналном наслову, али га боље објашњава. Ово је само претпоставка, јер сам Херцман у својој књизи не даје објашњење превода назива Хрисафисовог трактата. Оригиналан грчки наслов *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρουνοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν* би у преводу гласио: *О сазнањима о псалтичкој уметности и погрешним мишљењима везаним за њу.*

[17] Dimitri Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios*, Österreichischen Akademie der Wissenschafter, Wien, 1985, 29.

[18] Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 5.

да је погрешно да останем тих и занемарим њихов захтев; одлучио сам једноставно да одбацим све остало и започнем рад на тумачењу исправних метода науке".[19]

Мотиви које Хрисафис описује уобичајени су за средњовековне теоретичаре. Сличан случај појављује се и раније у трактату Јоханеса де Грохеа (Johannes de Grocheo) *Музика* (*De Musica*) из XIII века, чији се увод може довести у везу са Хрисафисовим:

„Од кад су ме млади људи, моји пријатељи, страствено замолили да им укратко објасним нешто о музичким концептима, желео сам да им испуним тај захтев што пре, јер сам у њима увидео највећу верност, пријатељство и врлину... Тако је намена овог рада да им објасни музику колико год је то могуће"[20].

Иако се може увидети паралела између Грохеовог и Хрисафисовог дела, њихови ставови су ипак различити. За разлику од Хрисафиса, који је настојао да исправи одређене погрешне интерпретације, Грохео је спреман да призна исправност бројних мишљења о музици и та разноврсност је, по његовом мишљењу, „авенија уметничких побољшања"[21].

Још један од разлога за писање трактата јесте Хрисафисова тежња ка исправљању „погрешног учења" и супротстављање онима који „хвалећи се да умеју да певају и сматрајући себе познаваоцима појања, ни сами не схватају чиме се то хвале, осим тога, доводе у заблуду оне који их слушају представљајући се као зналци, јер се нису одиста упустили у уметност"[22]. Како видимо из даљег текста, ово се односи на оне који површно присупају појању и његовим карактеристикама, а који своје погрешно схватање преносе на ученике, и самим тим нарушавају уметност.

Оба повода се налазе и у делу теоретичара из XIV века, Мануила Вриеноса (Manuel Bryennius) *Хармоници* (*Harmonics*) које почиње тврдњом аутора да жели да „оживи интересовање оних који, разумејући важност ове науке, жале због њеног губитка и вољни су да уче, али не могу без помоћи" и његовом жељом „да одбрани и разјасни науку од оних чије незнање масе називају мудрошћу"[23]. Исте тенденције постојале су и много раније, у IV веку пре нове ере код Аристоксена који, како наводи Ендрју Баркер (Andrew Barker) „помиње претходне представнике науке у више наврата, али искључиво да би их критиковао... њихова главна функција у његовим делима је да путем контраста истакне личну супериорност"[24]. Овакви ставови наводе нас да верујемо да су сви они били одлични познаваоци области којима су се бавили. Такође и то да Хрисафис, иако је оштро критиковао оне који своје знање сматрају непогрешивим, себе истиче као зналца, самим тим што својим делом жели да спречи оне који појању приступају погрешно.

Хрисафис у уводу такође излаже своја музичко-естетска гледишта. Занимљиво је што у тексту упоредо користи термине „уметност" и „наука" када говори о појању. То указује на дихотомију трактата – бави се и практичним и теоријским аспектом ове материје, што је кључна разлика у односу на остале ауторе који су писали пре њега. Како наводи Говеријус

---

[19] Manuel Chrysaphes, "On the Theory of the Art of Chanting and on Some Erroneous Views That Some Hold About it" у *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios*, Österreichischen Akademie der Wissenschafter, Wien, 1985, 72.

[20] Dimitri Conomos, нав. дело, 72.

[21] Исто, 73.

[22] Manuel Chrysaphes, нав. дело, 37.

[23] Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 4.

[24] Исто, 4.

Јонкер (Goverius Jonker) у уводу трактата *Хармоници Манила Вриеноса* (*Harmonics of Manuel Bryennius*):

„До VI и VII века, када је византијска црквена музика почела самостално да се развија, античка грчка музика је била давно замрла и заборављена, али су људи стотинама година наставили да теоретишу о тонском систему са његовим основним акустичким и математичким принципима... без повезивања са музиком њиховог времена".[25]

Теоретичари нису придавали значај сагледавању утицаја античке грчке теорије на савремену извођачку праксу. Чак и када су се бавили овом тематиком, то је било врло површно. Један од ретких изузетака, али и даље недовољних, постоји у Вриеносовој III књизи *Хармоници*, у одељку у коме он грчке модусе пореди са византијским гласовима.[26] Дистинкција теорије и савремене праксе навела је Гвида из Ареца (Guido of Arezzo) да у XI веку за Боетијево дело *Принципи музике*, написано у првом периоду развоја Византије, истакне да је „корисно филозофима, али не и певачима".[27]

Један од битних феномена којима се Хрисафис бави јесте *теорија континуитета*. Под овим појмом подразумевамо чињеницу да се композитор, како би написао добро дело, мора придржавати правила која су поставили његови претходници. Као пример наводи да је „први композитор *икоса* био Аниотис [Aneothes], а други Глика [Glykes], који је имитирао Аниотиса; следећи, трећи био је Итик [Ethikos] који је као учитеље пратио претходну двојицу, и након свих њих Јован Кукузељ који, иако је био заиста сјајан... није донео иновације"[28].

Фрагмент Хрисафисовог трактата[29]

Original Greek (Papadopoulos-Kerameus 1901, *Manuel Chrysaphes*)	**English Translation** (Conomos 1985, *The Treatise*)
ἀντιφώνοις λεγομένοις καὶ τοῖς οἴκοις ὁμοίως. τῶν οἴκων δέ γε πρῶτος ποιητὴς ὁ Ἀνεώτης ὑπῆρξε καὶ δεύτερος ὁ Γλυκύς, τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος· ἔπειτα τρίτος ὁ Ἠθικὸς ὀνομαζόμενος, ὡς διδασκάλοις ἑπόμενος τοῖς εἰρημένοις δυσί, καὶ μετὰ πάντας αὐτοὺς ὁ χαριτώνυμος Κουκουζέλης, ὃς καὶ μέγας τῳόντι διδάσκαλος ἦν. εἵπετο δ' οὖν ὅμως κατ' ἴχνος αὐτοῖς καὶ οὐδέν τι τῶν ἐκείνοις δοξάντων καὶ δοκιμασθέντων καλῶς δεῖν ᾠήθη καινοτομεῖν. διὸ οὐδὲ ἐκαινοτόμει. ὁ δὲ λαμπαδάριος Ἰωάννης τούτων ὕστερος ὢν καὶ κατ' οὐδὲν ἐλαττούμενος τῶν προτέρων, καὶ αὐταῖς λέξεσι γράφων ἰδίᾳ χειρί, ἔφη· «Ἀκάθιστος ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ Ἰωάννου λαμπαδαρίου τοῦ Κλαδᾶ, μιμουμένη κατὰ τὸ δυνατὸν τὴν παλαιὰν ἀκάθιστον». καὶ οὐκ ἠσχύνετο γράφων οὕτως, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐσεμνύνετο καὶ τοῖς λοιποῖς ὥσπερ ἐνομοθέτει διὰ τοῦ καθ' ἑαυτὸν ὑποδείγματος τοῦ τῶν παλαιοτέρων ζήλου μηδόλως ἐξίστασθαι, μηδὲ καινοτομεῖν τι παρὰ τὰ καθάπαξ δόξαντα καλῶς ἔχειν αὐτοῖς. καὶ καλῶς γε ποιῶν ἐκεῖνός τε οὕτως ἐφρόνει καὶ φρονῶν ἔλεγε, καὶ λέγων οὐκ ἐψεύδετο, ἀλλὰ τοὺς παλαιοὺς ἐμιμεῖτο τῶν ποιητῶν, τοὺς τῇ ἐπιστήμῃ ἐνδιαπρέψαντας. καὶ ἡμᾶς, εἴ γε	The first **composer** of *oikoi* was Aneotes and the second was Glykys who imitated Aneotes; next, the third was named Ethikos who followed as **teacher** the aforementioned two writers, and after all of these Ioannes Koukouzeles who, even though he was truly great, was a **teacher** and did not depart from the science of his predecessors. Therefore, he followed in their footsteps and decided not to change anything which they had considered... thus he made no innovations. Ioannes the lampadarios, who came after these men and who was in no way inferior to his predecessors, **wrote** with his own hand these words saying 'Akathistos **composed** by me, Ioannes Kladas, the lampadarios, imitating the old Akathistos as closely as possible. And he was not ashamed to **write** this... if I myself wish not to distort the truth and precision of our science, I must not cease imitating the old **composers**.

[25] Исто, 5.

[26] Исто, 6.

[27] Dimitri Conomos, нав. дело 21.

[28] Manuel Chrysaphes, нав. дело, 45.

[29] Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 7.

Хрисафис овоме не приписује негативну конотацију, већ сматра да је то неопходно, и као фигуру чији рад представља оличење очувања традиције наводи Јована Кукузеља (Ioannes Koukouzeles):

„Јован Кукузељ, мајстор, не мења стару стихиру у својим *анаграматизмима*, већ је прати корак по корак, иако је, као и данашњи композитори, био потпуно способан (заправо и много више од њих) да ствара оригиналне химне које не би имале ништа заједничко са прототипом стихире... Тако, прати пут старе стихире прецизно и не мења га уопште, повинујући се правилима науке".[30]

Као још једног од истакнутих мелурга чији су ставови према традицији били исти као његови, истиче Јована Кладу (Ioannes Kladas) који на почетку свог дела пише: „Акатист који сам сачинио ја, Јован Клада, лампадариј, наликује старом Акатисту колико год је то могуће",[31] чиме се поносио и указивао на то да не треба мењати правила која су установили ауторитети пре њега. Још један аутор који је, скоро четири века касније, био поборник теорије континуитета био је Хрисантос из Мадита (Chrysanthos of Madytos). Он у свом трактату често цитира Хрисафиса и користи његове речи као потпору за своје ставове – у уводу, као потврду своје тврдње да „када би ученици ових музичара компоновали, имитирали би метод својих учитеља".[32] Термин „имитирати" преузео је из Хрисафисовог трактата у коме је коришћен да опише начин компоновања ослањањем на рад великих мајстора. Самим тим што тадашњи аутори нису сматрани стваралоцима, своје продукте нису тумачили као дела.[33] Појму „композитор" треба приступити са посебном пажњом, када је византијска музика у питању. То је била особа која одлучује како ће задати текст бити певан. Са друге стране, постоји и „писар" који сам уноси измене у процесу преписивања, утичући на мелодијске контуре, структуру мелодије и ритмичке узоре, па се и он може сматрати неком врстом композитора.[34] Такође, Ј. Херцман (Jevgenij *Hercman*) наводи: „Ако посматрамо однос хришћанства и уметности, мислим да се слободно може рећи да се у западној цивилизацији и западном хришћанству тај однос може исказати синтагмом 'уметност у хришћанству'",[35] што указује на однос цркве према уметницима и њиховим делима. Такође, Јован Златоусти, један од најутицајнијих црквених отаца, сматрао је да је земаљска музика само подражавање небеске, да је њена хармонија последица благовољења Творца и Тројице, а музика је на земљу доспела само захваљујући Христовом силаску.[36]

У наставку текста, Хрисафис разјашњава основне појмове и правила псалтичке уметности. Бави се композиционим средствима која омогућавају својеврстан вид модулације, карактеристикама извођачке праксе и особинама које сваки извођач мора да поседује.

Због извесних потешкоћа у транскрибовању византијских музичких списа, још увек није јасно објашњен процес преласка из једног у други глас – *паралаги* и *фтора*. Појам *паралаги*

---

30 Manuel Chrysaphes, нав. дело, 45.

31 Исто, 45.

32 Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 12.

33 Ивана Перковић-Радак, „Стара музика" у Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике*,Завод за уџбенике, Београд, 2007, 37.
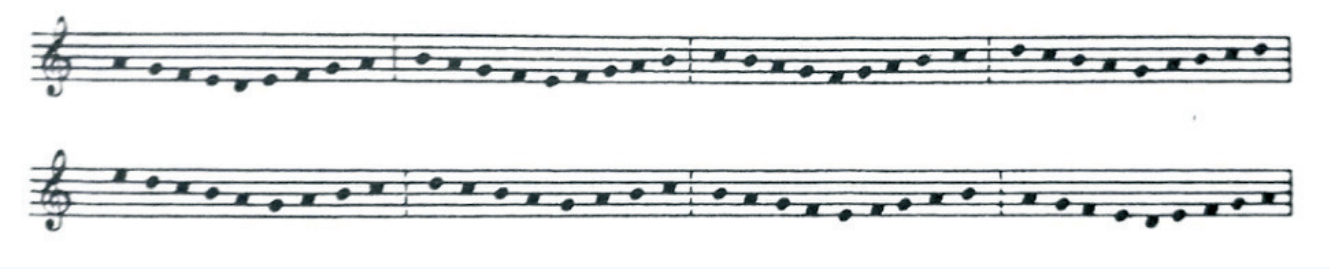
34 Jørgen Raasted, *Compositional Devices in Byzantine Chant*, cimagl.saxo.ku.dk/download/59/59Raasted247/270.pdf, acc. 03.05.2017 at 5 PM, 248–249.

35 Jevgenij Hercman, нав. дело, 328.

36 Исто, 64.

је преузет из дидактичких трактата[37], при чему можемо увидети Хрисафисово познавање оваквих дела. Метод *паралаги* представља обично и просто модулирање у коме музички материјал постепено прелази из једног гласа у други и блиска је данашњем „солфеђирању",[38] јер представља својеврстан пандан солмизацији. *Паралаги* омогућава да сваки тон који следи постане иницијалис новог гласа. Испод сваке неуме исписиване су сигнатуре црвеном бојом и то је помагало ученицима појања. Хрисафис врло оштро критикује оне који пишу само по овом принципу и сматра да су „немарни, арогантни и хвалисави".[39] Верује да су мајстори пре њега били свесни чињенице да *паралаги* није био довољан. То поткрепљује тврдњом да у супротном „Јован Глика не би имао потребу да створи метод *тесиса* у појању, не би било неопходно да после њега мајстор Јован [Кукузељ] осмисли појачке знаке [*хирономију*][40], и да након тога Корона осмисли један метод за писање *кратима* и други за писање *стихира*".[41] Хрисафис верује да су велики мајстори пре њега увели ове новине у нади да ће их њихови следбеници развити и унапредити. Било је неопходно осмислити нови принцип који би се уклопио у развијене и сложене химне калофонијског стила, а они су, стварањем различитих метода омогућили својим следбеницима да наставе да их развијају и достигну оно што ће им бити потребно.

Транскрибован пример модулирања по принципу *паралаги*[42]



37 Dimitri Conomos, нав. дело, 74.

38 Jevgenij Hercman, нав. дело, 249.
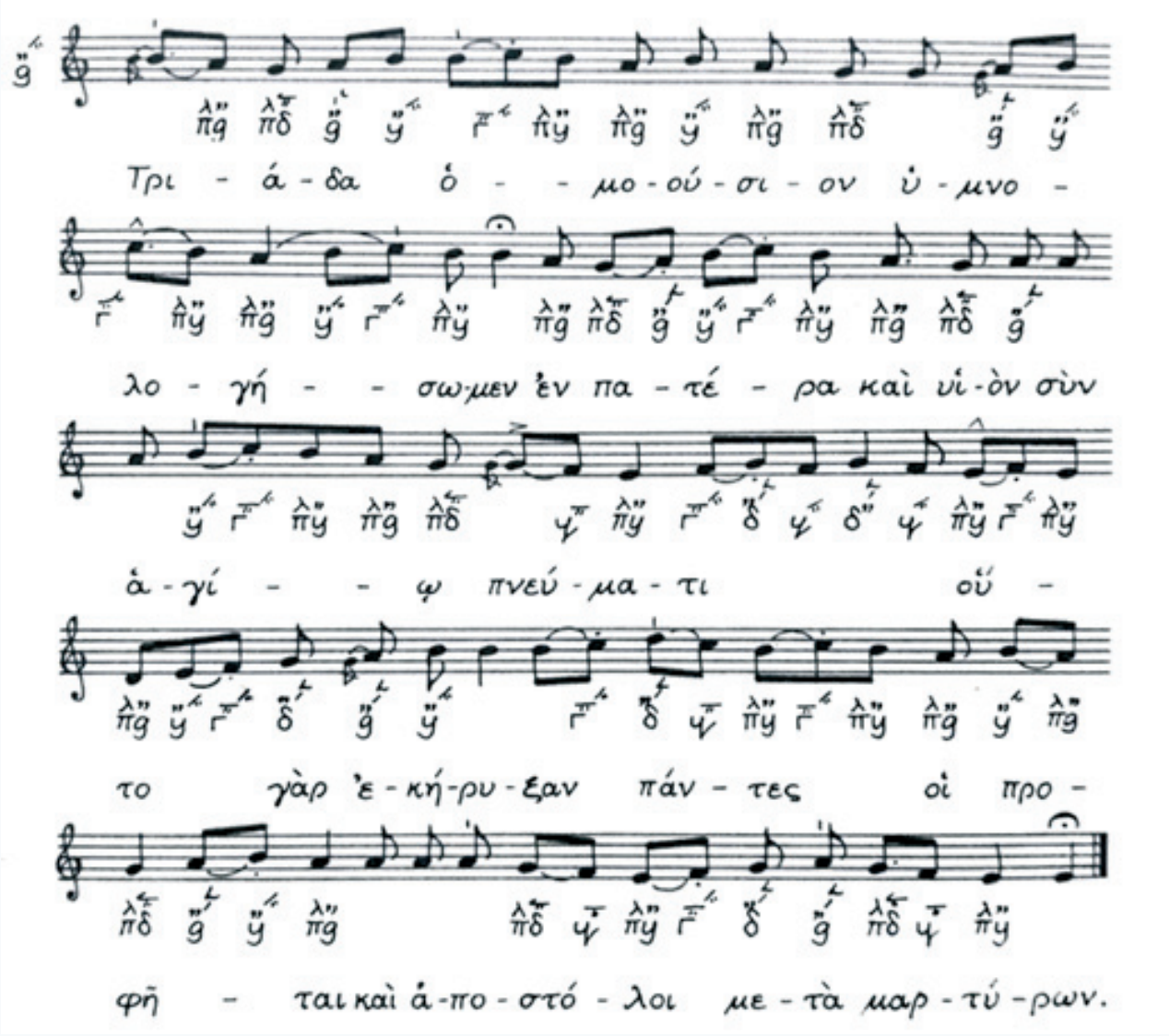
39 Manuel Chrysaphes, нав. дело,, 41.

40 Хирономија је својеврсна гестикулација којом су се појци могли подсетити на кретање мелодијске линије и одржавати јединствен ритам музичког дела.

41 Manuel Chrysaphes, нав. дело, 41.

42 Jevgenij Hercman, нав. дело, 249.

Транскрибован пример нотног записа са *паралаги* принципом[43]



Сви наведени принципи могу се обухватити једним појмом – *тесисом*. „*Тесис* означава скуп знакова који образују мелодију. Као што у граматици спој настао састављањем 24 слова образује реч, тако се и знаци звукова научно спајају и стварају мелодију и ово се назива *тесис*."[44] Дидактички карактер Хрисафисовог трактата огледа се и у овом цитату, у повезује музику са граматиком и језиком – како слова не могу образовати реч ако нису обједињена у слогове, тако ни неуме не могу чинити мелодију ако нису уједињена на прави начин. Оваква паралела није непозната. Иако пре Хрисафисовог трактата појам *тесиса* није био коришћен у византијским списима, био је присутан у делу *Граматичка уметност* (*Ars Grammatica*) римског граматичара и учитеља реторике, Елијуса Донатуса (Aelius Donatus). Користио га је у лингвистичком смислу, а касније су га преузели теоретичари да објасне музичке аспекте.[45]

[43] Dimitri Conomos, нав. дело, 73.

[44] Manuel Chrysaphes, нав. дело, 41.

[45] Dimitri Conomos, нав. дело, 76.

Након објашњења, Хрисафис поново наглашава да „композитор калофонијске стихире са пригодним *тесисом*, али који се не придржава манира старе стихире, не може мислити да је учинио исправно и да је оно што је написао довољно добро и ослобођено било какве осуде". Хрисафис сматра да је извођење изузетно комплексно и да се свака химнографска форма разликује по маниру и употреби.

Хрисафис се надаље бави *фторама*. „Називане су *фторама* (разарачима) јер почињу у свом гласу, али њихови крајеви и каденце су на тоновима другог гласа".[46] Разлика у односу на *паралаги* је изненадна промена датог гласа[47] и представљају „неочекивану деструкцију модуса... и стварање нове мелодије"[48], али такође указују и на место повратка у почетни глас. Сваки глас има своју ознаку за место на коме се врши модулирање и принципе по којима се оно спроводи које Хрисафис детаљно објашњава у последњем одељку свог трактата, а сви симболи представљају различите варијанте слова ф. Због недостатка прецизнијих објашњења *фторе*, услед проблема приликом транскрибовања, сматрам да би даље бављење овим појмом било површно.

Хрисафис наводи и шест неопходних карактеристика које „не познају сви, али би требало да буду познате свима, нарочито онима који полажу право на ову науку" и које су неопходне да би неко постао „савршен учитељ"[49]

> „Прво – могућност да ствара прикладне и одговајуће *тесисе* пратећи правила уметности. Друго – да не прати дословно и преписује из књига, већ да без књиге пише са сигурношћу коју захтева уметност, без обзира на то да ли је композиција наручена. Треће – да је способан да беспрекорно пева са листа било коју врсту вежбе, стару или нову, било када и у било којој прилици, без претходног проучавања. Четврто – да пише и пева тачну мелодију коју други певач изводи. Пето – да компонује све врсте оригиналних дела, са припремом и без ње. Шесто – да процени композицију, што је једним делом способност да расуди шта је добро и исправно у раду, а шта не, а другим делом могућност да препозна нечији рад само слушајући га".[50]

Сматра да онај „ко не поседује знање ових категорија и због тога што није у могућности да их користи, треба да буде тих... а ако не жели, не треба му дозволити да критикује рад других композитора".[51] У овој листи оличени су сви његови естетско-музички погледи, описани током рада. Од истакнутих правила, већина се односи на теоријски аспект музике. Након разматрања другог од наведених правила, направила бих везу са Јованом Кукузељем. Упркос томе што је строго пратио правила уметности до тада утврђена, био је у њих изузетно упућен и није се ослањао дословно на дела својих претходника. Иако Хрисафис наводи да Кукузељ није унео никакве иновације, он је био представник новог калофонијског израза који се врло разликовао од начина компоновања аутора пре њега, па је самим тим морао унети новине у виду украса и мелизматичних пасажа. Да би неко могао да „компонује све врсте оригиналних дела" морао одлично познавати композиционе технике и правила веза-

---

46 Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2011, 70.

47 Jevgenij Hercman, нав. дело, 249.

48 Manuel Chrysaphes, нав. дело, 49.

49 Исто, 47.

50 Исто, 47.

51 Manuel Chrysaphes, нав. дело, 49.

на за сваку од њих. Вероватно је Кукузељ поседовао ову врлину, али и све остале, што нам говори епитет који Хрисафис користи кроз цело дело када га помиње – *мајстор*. Наравно, да би могао да истакне ове норме, морао је јасно да утврди значења појмова који се тичу псалтичке уметност и начина правилног извођења, што је и урадио у претходном делу трактата. Хрисафис је био врло добро упућен у корпус класичних и хеленистичких радова, што је навело музиколога Јаниса Арванитиса (Ioannes Arvanitis) да направи паралелу Хрисафисовог трактата са трактатом хеленског граматичара Дионисиа Тракса (Dyonisius Thrax),[52] који такође садржи списак правила за достизање савршенства. Ово није једина паралела која се може повући између два трактата, што нам говори о томе да је Траксово дело послужило као основа Хрисафису када је писао свој трактат.

Сматрам да је Хрисафис прилично систематично обрадио главне феномене којима се бавио у трактату. Подједнако је придао значај и музичкој теорији и пракси, што је од велике помоћи за свакога ко намерава да проучава псалтичку уметност, а то је управо био један од разлога за писање овог трактата. Због недостатка сачуваних доказа, не можемо бити у потпуности сигурни у његову објективност при писању. Чињеница да је сматрао како је изузетно мали број композитора био достојан хвале, говори нам о његовом критичком односу према савременицима и претходницима. Могуће је да је овим трактатом желео да одбрани постојећи начин компоновања и сачува традицију од надолазећих таласа новина, не схватајући да је и он сам „нарушио" традиционалну музику мењајући њену основну функцију, која је у почетку била само да помогне појцима у лакшем памћењу текста. Он је, заједно са осталим представницима калофонијског „стила", изменио положај музике и поставио ју је изнад текста. Без обзира на његове личне ставове, Хрисафисов трактат представља изузетак у односу на раније музичко-теоријске споменике Византије, због синтезе теорије и праксе. Истовремено, расправа је и кључ за транскрипцију византијских неумских извора, јер обилује објашњењима нама непознатих појмова. Због тога је од изузетне вредности за музикологе који намеравају да се баве историјом византијске музике.

Литература

Antonopoulos, Spyridon, *Manuel Chrysaphes and his Treatise:* Reception History, a Work in Progress.

Conomos, Dimitri, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios:* On The Theory of the Art of Chanting and on Certain Erraneous Views That Some Hold About It, Österreichischen Akademie der Wissenschafter, Wien, 1985.

Hercman, Jevgenij, *Vizantijska nauka o muzici*, Clio, Beograd, 2004.

Raasted, Jørgen, *Compositional Devices in Byzantine Chant*, cimagl.saxo.ku.dk/download/59/59Raasted247/270.pdf, acc. 03.05.2017, 5 PM.

Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001.

Troelsgård, Christian, *Byzantine Neumes*: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2011.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (уред.), *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

[52] Spyridon Antonopoulos, нав. дело, 3.

Sonja Ristić

THE ENCOUNTER OF THEORY AND PRACTICE IN TREATISE OF MANUEL CHRYSAPHES *ON THE THEORY OF THE ART OF CHANTING AND ON SOME ERRONEOUS VIEWS THAT SOME HOLD ABOUT IT*

SUMMARY: The aim of this paper is to consider the significance of Manuel Chrysaphes' treatise *On The Theory of the Art of Chanting and on Certain Erraneous Views That Some Hold About It*. In this body of work the Byzantine music is seen through the prism of his work, which was written with the intention to protect the tradition and stall "some erroneous views". Presence of both theory and practice distinguishes this treatise from those preceding and succeeding it. Furthermore, its peculiarity is shown by making a parallel between works of other composers and theorists, as well as grammarians. *The theory of contituity*, which Chrysaphes advocates, refers to necessity of reliance on the work of one's predecessors, in order to produce quality music. Also, he enumerated six essential characteristics that everyone concerned in psaltic art must get acquainted with, but only a "perfect teacher" possesses all of them, which in Chrysaphis' opinion Ioannes Koukouzelles is. Additionaly, the significance of this treatise lies in defining and explaining the main terms of Byzantine music – *theseis*, *phthorai* and *paralagi*.

KEY WORDS: Manuel Chrysaphes, Byzantine music, *theseis*, *paralagi*, *phthorai*, neumes, chanting.

Милица Алексић[1]

ЈЕДИНСТВО МУЗИКЕ И АРХИТЕКТУРЕ
МОТЕТ NUPER ROSARUM FLORES *И КАТЕДРАЛА* SANTA MARIA DEL FIORE[2]

АПСТРАКТ: Имајући на уму да је мотет *Nuper rosarum flores* Гијома Дифаја компонован за посвећење катедрале *Santa Maria del Fiore* у Фиренци, чију куполу је пројектовао архитекта Филипо Брунелески, али и то да се архитектура неретко посматра као *замрзнута музика*, а музика као *певајућа архитектура*, у овом раду се сагледава музичко-архитектонска међузависност поменутог мотета и катедрале. Тачније, на основи аналитичког приступа музичко-архитектонским принципима (који су примењени приликом компоновања мотета), овај рад указује на то да су поступци који су примењени у компоновању мотета и пројектовању катедрале фундаментално идентични, те истиче да хомологија (на разним нивоима) између ова два уметничка дела несумњиво постоји.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музика, архитектура, мотет *Nuper rosarum flores,* катедрала *Santa Maria del Fiore,* музичко-архитектонска међузависност, јединство.

Увод – *портал*

Музика и архитектура у међусобној корелацији стварају вечна, безвременска достигнућа, која без обзира на временску и просторну категорију опстају и плене својом лепотом, узвишеношћу и непролазном вредношћу. Управо та чињеница наводи на промишљање о квалитету музичких и архитектонских дела насталих независно једно од других, а на примеру мотета *Nuper rosarum flores*, Гијома Дифаја (Guillaume Dufay), који је и својом наменом везан за катедралу *Santa Maria del Fiore* у Фиренци, чију куполу је пројектовао архитекта Филипо Брунелески (Filippo Brunelleschi), можемо уочити извесну подударност у пропорцији, која нас недвосмислено упућује на то да је овде реч о музичко-архитектонским ремек-делима ренесансних мајстора. Посматрајући и проучавајући ову појаву из позиције архитекте и студента музикологије, у овом раду биће дат приказ анализе музичких и архитектонских принципа примењених при компоновању поменутог мотета, непрестано повлачећи паралелу између катедрале и касније насталог мотета.

Синтагма која дефинише архитектуру као *замрзнуту музику*, а музику као *певајућу архитектуру*, провлачи се као лајтмотив кроз историју филозофије, музике и архитектуре. Ипак, ретки су примери где се пракса интердисциплинарног односа двеју или више уметности могу тако прецизно уочити као што је то случај са мотетом *Nuper rosarum flores* и катедралом у Фиренци. Уједињење музике и архитектуре овде се природно намеће као фундамент који држи на окупу све структурне музичке елементе од којих се сам мотет састоји. Тако ће у овом раду бити изложен поступак сегментације мотета у односу на функционалну сегментацију катедрале, како би се осветлила веза између музике и архитектуре. Циљ рада, између осталог, је и преиспитивање оправданости тезе, на коју се наилази у литератури о постојању музичко-архитектонског дискурса ренесансе. У музиколошким круговима присутна је полемика о истинитости, или можда боље о оправданости ове тврдње и, ако тако можемо рећи, контраверза која се тиче начина читања музичког и архитектонског језика

[1] pticicica@gmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике, под менторством проф. др Марије Масникосе, школске 2015/16. године.

у мотету и катедрали. Уколико мотет читамо архитектуром, а катедралу музиком, можемо увидети да веза итеткако постоји. Стога ће у овом раду бити дат аналитички приступ музичко-архитектонској међузависности мотета *Nuper rosarum flores* и катедрале *Santa Maria del Fiore*. Следствено томе, биће дат и закључак о њиховој међусобној условљености у контексту ренесансног музичко-архитектонског конструктивизма.

Музичко-архитектонски конструктивизам у ренесанси – *наос*

Музика и архитектура поседују одређене универзалне особине језика, које одолевају времену и простору, које трају захваљујући својој универзалности и које су разумљиве свима. Ту ваља поменути ритам, динамику, линију (мелодијску или геометријску), боју, хармонију, ритмички контрапункт, форму, облик (музички или архитектонски, геометријски), висину тона, као резултат фреквенеције или просторну категорију висине, а свим наведеним терминима се служи како музика тако и архитектура. У музичкој дисциплини која се бави проучавањем музичких облика срећемо добро познати термин *моста* у сонатном облику, који је ништа друго до транспоновани појам физичке, архитектонске материјализације у језик музичке теорије.

Кореспондирање између музике и архитектуре остварено је дакле преко заједничких структурних елемената. Ритам представља један од основних заједничких феномена свих уметности, који се може дефинисати као феномен трајања. У архитектури га видимо у континуитету степеника и стубова, у скулптури у распореду маса и сенки, у сликарству у констелацији боја и валера, у драмској радњи у ритмичком таласању стиха или дијалога, у филму у дијалогу слике и звука. Музика се као таква, налази у гравитационом пољу других уметности, користећи заједничке језичке термине и третирајући их на начин који почива на истим принципима који владају у свим другим уметностма, а овде посебно истакнутом архитектуром. Овде треба посебно нагласити значај ренесансног архитектонског принципа градитељства *proporzioni musicali* [3], који се примењивао како на сакралним тако и на световним објектима, а који подразумева извођење архитектонских прорачуна који су у вези са акустичким законима. Постојала је дакле, свест о повезивању објеката у самом процесу њиховог обликовања са наменом коју ће имати. Како је у овом раду реч о сакралној грађевини, катедрали, неопходно је посматрати контекст грађења у ренесанси кроз призму акустичких правила примењених при пројектовању. Уколико је у обликовању архитектонског дела присутна стваралачка логика руковођена елементима који нису у директној вези са музиком, то ипак не значи да не можемо препознати основне градивне елементе музике у архитектури. Заправо, чак и да нам је намера да оспоримо одређену повезаност ове две уметности, у томе свакако не бисмо успели, управо из разлога што је немогуће из архитектуре одстранити њен саставни материјал који чине ритам, линија, хармонија или форма. Схватајући архитектуру као резултат спајања градивних елемената (облик, маса, простор, ритам) у формирању просторно-временског јединства, долазимо до чињенице да нам се она открива у три категорије и то временској, просторној и физичкој, а перцепирамо је на материјални (визуелно, тактилно) и нематеријални начин као временско кретање, како нас самих као конзумената тако и звука, кроз простор. Такође, у музичком делу читамо ноте, као најконкретнији вид писма, али

[3] Antonio di Tuccio Mannetti, *The life of Brunelleschi*, (prev. Catherine Engass), University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1970.

у разумевању и доживљавању истог не заустављамо се ту, већ покушавамо да проникнемо у суштинску намеру његовог творца, у мисао која се открива кроз само музичко дело.

Музичко-структурна анализа мотета *Nuper rosarum flores – десни трансепт*

Како би се уочила улога музичких елемената у структурном обликовању мотета, неопходно је раздвојити ова два приступа у анализи, посматрајући их као одвојене стваралачке принципе, који једино у својој синтези добијају пуни значај, а то је усклађеност музичких средстава у стварању пропорционалних односа унутар грађе мотета.

Мотет *Nuper rosarum flores* Гијома Дифаја компонован је за специјалну прилику посвећења катедрале *Santa Maria del Fiore* у Фиренци, које се догодило 25. марта 1436. године. Захваљујући раду Чарлса Ворена (Charles Warren) из 1973[4], у којем је аутор изложио тумачење мотета повезујући га са просторним, архитектонским пропорцијама катедрале, овај мотет добија на значају и постаје препознатљив у музиколошким круговима као икона у историји западне музичке културе. Своју славу мотет дугује како несвакидашњој структури, тако и намени и улози коју је имао у значајном догађају у историји архитектуре, који представља завршетак куполе катедрале, коју је пројектовао Филипо Брунелески и моменат посвећења исте од стране Папе Еугениуса IV[5]. Није тешко замислити колико је за становнике Фиренце био величанствен моменат посвећења колосалне катедрале Девици Марији, односно Светој Марији цветној (*Santa Maria del Fiore*), како су је тамо звали. Догађају су присуствовали градска господа, папа са својом пратњом, водећи хуманисти онога доба, уметници, архитекте, музичари, укључујући наравно и Брунелескија и Дифаја. Како су Дифајев мотет, Брунелескијева нова ренесансна архитектура и фирентински хуманизам делили заједнички историјски контекст, природно је посматрати мотет *Nuper rosarum flores* као музичко отелотворење нове ренесансне сензибилности.

Композиционо-техничке карактеристике мотета „Nuper rosarum flores". – Изоритмички и изомелодијски мотет *Nuper rosarum flores* састоји се од четири одсека и краћег закључка (*Amen*) и оригинално је написан је за четири гласа и то *триплум*, *мотетус*, *тенор II* и *тенор I*, с тим што се у неким моментима *мотетус* даље дели на два гласа[6]. Сва четири одсека мотета започињу горњим гласовима, *триплум* и *мотетус* (Пример 1) и то тако да им се на половини трајања одсека придружују *тенор II* и *тенор I* (Пример 2), с тим што се први активира *тенор II*, коме се на половини улазног такта придружује најнижи глас *тенор I* и то на доњој квинти, образујући са њим савршену консонанцу, чисту квинту. Овај поступак примењен је у сва четири одсека. Тонски опсег гласова креће се од *a* до e^2 за *триплум*, за *мотетус* од de^1 до ge^2, за *тенор II* од a^1 до ge^2 и за *тенор I* од *де* до ce^1. Гласови се врло често укрштају, на шта упућује и њихов опсег. Преплитањем гласова постигнута је хомогена звучност, која обезбеђује органско прожимање вокалних деоница.

У мотету доминира поступно мелодијско кретање гласова, док се као највећи мелодијски скок запажа интервалски покрет у виду октаве навише и то у мелодијски и ритмички најпокретљивијем гласу *триплим*-у, са обавезном паузом за дах између граничних тонова, а

---

[4] Charles Warren, "Brunelleleschi's Dome and Dufay's Motet", *The Musical Quarterly (1)*, LIX, 1973, 99–105, http://www.jstor.org/stable/741461, ac. 8.3.2016 at 13:07 PM.

[5] Строго говорећи, иако је највећи део радова на куполи био завршен до тада, радови на њој су настављени до 30.8.1436, када је саму куполу посветио бискуп Бенозо Федерићи (Benozzo Federighi). Howard Salman, *Fillipo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London, A.Zwemmer, 1980, 276.

[6] У савременој транскрипцији ови гласови су додељени сопрану, алту, тенору и басу.

дистрибуција ових скокова је врло равномерна, јер се у првом, другом и трећем одсеку уочава по један, а у финалном четвртом одсеку запажају се два оваква скока. Кулминациони тон мотета је *ге*[2] и доноси га *мотетус*. Овом гласу је додељена нешто скромнија ритмичка покретљивост у којој доминирају дуже нотне вредности, али се та умереност у брзини измене тонских висина компензује врло честим мелодисјким скоковима. *Тенори* доносе *cantus firmus* у дугим нотним вредностима.

Мотет је написан у дорском модусу[7] са финалисом *Ге*, што значи да је у питању транспоновани модус са једним предзнаком, снизилицом *бе*, с тим да се у првој трећини сваког одсека запажа композиторово свесно избегавање тона *бе*, односно употреба његовог разрешеног вида, што нас упућује на Дифајеву тежњу ка будућем тоналном мишљењу. У прилог томе сведочи чињеница да се дорски модус *ин Ге*, са великом терцом на почетку и константном употребом вођице, односно тона *фис*, као што је случај у овом мотету, данас звучно доживљава као Ге-дур лествица, а све то је потпомогнуто и честом употребом тона *цис*, после кога обавезно следи тон *де*, што представља вођични однос према тону доминанте, посматрано из перспективе каснијег тоналног мишљења. Овим поступцима којима се, из данашњег угла гледано, наглашавају главне лествичне функције (тоника и доминанта), Дифај врло вешто остварује звучно преплитање будућег тоналног и тадашњег модалног начина мишљења ослањајући се на могућности које пружа *musica ficta*[8]. Такође, горе поменута употреба тона *ес* у контексту дорског модуса *ин Ге* са тоном *бњ* и појава тона *фис,* са вођичном функцијом, звучно се перцепира као будући хармонски ге-мол. Такав поступак осцилирања између модерно схваћене дурске и молске лествице у модалном мишљењу, Едвард Ловински назива *дур-мол модусом*.[9] Осцилација између будуће тоналности и традиционалне модалности показује композиторову способност антиципирања будућег чврстог тоналног система.

У двогласним полуодсецима мотета уочава се појава савршених и несавршених консонанци. Дисонанце су строго контролисане и вођене и дате су у виду пролазница, скретница и задржица. Крај сваке текстуалне фразе праћен је мелодијском каденцом са обавезним присуством вођичног тона према финалису и дужом нотном вредношћу или паузом у једном гласу, некад и у више њих, а некад и у свим гласовима, чиме се наглашава завршетак текстуалне целине. Каденце унутар одсека су текстуалном компонентом уланчане са наредним текстуално-мелодијским фразама и местимично обухватају јонски модус *ин Це*, еолски *ин Де*, јонски *ин Еф*, а сваки одсек се завршава каденцом у доминирајућем дорском *inG* модусу. Начин формирања каденционог процеса на крају сваког одсека мотета и на крају завршног краћег дела *Amen* представља примену такозване *бургоњске каденце*[10], која је по правилу

---

[7] У питању је дорски *ин Ге* модус.

[8] *Musica ficta* (лажна музика) наспрам *musica recta* (истинита музика) представља алтерације тонских висина, односно појаву тонова који нису присутни у одређеном модусу, али који се изводе за полустепен ниже или више од записаних тонова и то на местима где они представљају вођице према наредној тонској висини, било да је у питању горња или доња вођица. Ове алтерације нису записиване у линијском систему, већ изнад појединих нота које се изводе на тај начин. У модерној транскрипцији, као што је случај у нотном примеру који је дат у овом раду, ове алтерације су записане испред нота, с обзиром на то да их данашњи дур-мол систем познаје.

[9] Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1962, 61–71. Не можемо се отети устиску да композитор обликује латентно кореспондирање истоименог дурског и молског тонског рода, оно што данас зовемо мутацијом.

[10] Бургоњску каденцу одликује полустепени покрет наниже из доње вођице модуса и терцни скок у тон финалиса и доноси га највиши глас. Други глас доноси поступан силазни покрет у финалис, док најнижи

трогласна, па Дифај врши редукцију броја гласова који учествују у њој, сводећи их на *триплум*, *мотетус* и *тенор I*, што доследно примењује у све четири каденце сваког одсека. У каденци последњег дела *Amen*, композитор активира и *тенор II* који доноси скок мале терце у, условно речено, тон доминанте, за разлику од претходних трогласних каденци где је тај скок доносио *триплум* и то у финалис (Пример 3).

У тренуцима када се горњим гласовима придружују доњи, образују се непотпуни квинтакорди или секстакорди са удвојеним појединим тоновима, како би се избегао нагли звучни утисак већег броја гласова и Дифај је ту мајсторски извео благо, неприметно и поступно увођење четворогласа, негде и петогласа у претходни двоглас. Тек касније, током друге половине свих одсека, постепено се образују потпуни квинтакорди и секстакорди[11]. Када су у питању четворогласни сазвуци, долази до удвајања неких тонова.

Кантус приус фактус[12] (*cantus prius factus*), на основу којег је изграђен кантус фирмус (*cantus firmus*) мотета - *Terribilis est locus iste*, преузет је из Грегоријанског корала и представља прве четири речи и првих четрнаест тонова *Introitus* -а мисе[13] (*Proprium* -а мисе), који је по правилу био коришћен за посвећење катедрала, а на шта нас упућује и значење текста[14] (Пример 4). *Cantus firmus* у дугим нотним вредностима доносе *тенор II* и *тенор I* и то тако да га *тенор II* доноси на тонској висини преузетој из Грегоријанског корала, док га *тенор I* доноси транспонованог на доњој квинти. Исти *cantus firmus* се појављује у сва четири одсека мотета, чиме се постиже тематско јединство целог мотета. Дифај у овом мотету комбинује деонице оба тенора, које су утемељене на Грегоријанском коралу и које се крећу споро, са горњим гласовима који се крећу брже и који доносе заједнички текст. Како тенорске деонице певају текст Грегоријанског корала, а горњи гласови текст за који се сматра да га је написао сам Дифај (Пример 5), уочавамо да овај мотет карактерише политекстуалност, што није неуобичајено за Дифајеве изоритмичке мотете. Како су оба текста у мотету на латинском језику, тако уочавамо на делу једно од главних обележја мотета прве половине XV века, а то је потискивање француских текстова у корист латинских.

Уочавамо постојање ритмичког обрасца, *талее* (*talea*), која се дословно понавља, али у различитим метрима. Поред идентичних ритмичких односа, доњи гласови доносе и исте тонске висине, што наводи на закључак о постојању мелодијског обрасца, *color*-а, који се

трећи глас доноси октавни скок навише у тон финалиса, при чему долази до укршања са другим гласом, са којим гради савршену консонанцу чисту квинту. Тако је последњи сазвук каденце изграђен од удвојеног тона финалиса у првом и другом гласу и условно речено, доминантом у трећем гласу. У савременом тумачењу, у питању је непотпун квинтакорд са удвојеним основним тоном и квинтом. John D. White, "The Analysis of Music", *Journal of Music Theory (1)*, XXI, 1976, 173–177, http://www.jstor.org/stable/843481, ac. 22.4.2016 at 20:14 PM

[11] Ту можемо повући паралелу са просторно-временском категоријом доживљавања катедрале *Santa Maria del Fiore*, као архитектонског здања, које нам се у свом пуном сјају открива само постепеним кретањем кроз њену унутрашњост према куполи.

[12] „Тада је дошло и до јасне диференцијације између кантус приус фактуса (*cantus prius factus*), као мелодијског извора композиције и његове конкретне звучне реализације, тј. кантус фирмуса." Zoran Božanić, „Razvoj moteta u periodu modalnog višeglasja", u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i anliza 3,* Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006, 88–109.

[13] Миса овде не представља посебно компоновану музичку форму, већ усвојени стандардни циклус, *Ordinarijum*, од пет ставова, а *Introitus* (*Teribilis est locus iste*) се додаје миси када се она изводи при посвећењу било којег сакралног објекта.

[14] *Terribilis est locus iste*...(lat.) – *Величанствено је ово место*...(srp.)

подудара са трајањем *талее*. Због тога, у питању је изоритмички и изомелодијски карактер мотета, а техником изоритмије и изомелодије су захваћени само *тенори*, док су *триплум* и *мотетус* ритмички и мелодијски слободни.

У прилозима овог рада дати су нотни примери мотета у оригиналном Дифајевом рукопису[15] (Пример 6), док су као илустративни примери дати сегметни партитуре транскрибовани у савремене кључеве[16].

Структурна сегментација мотета „Nuper rosarum flores" - нумерички односи међу одсецима свих величина. – Први одсек мотета траје 28 тактова, а врста такта у савременој транскрипцији је 6/2. То је заправо такт који се у оригиналној нотацији обележава са O, где *longa* траје цео такт, а нота *brevis* траје 3/2, односно половину трајања *longe*, тако да се у једном такту налазе 2 ноте *brevis*. Први одсек садржи 28 *longi* или 56 *brevis*-а (28x2), где *brevis* има трајање целе ноте са тачком. Одсек је подељен на два дела једнаког трајања, од којих први део садржи 28 *brevis*-а (28/2=14 тактова) и почиње дуетом два горња гласа (*триплим* и *мотетус*). Други део првог одсека такође траје 14 тактова и садржи 28 *brevis*-а и у њему се *триплум*-у и *мотетус*-у придружују два доња гласа, *тенор II* и *тенор I*, градећи тако четворогласну полифону фактуру. Идентичан поступак спроведен је у наредна три одека мотета, али тако да се метар мења у сваком од њих и то редом 4/2 у другом, 4/4 у трећем и 6/4 у четвртом одсеку. Сваки одсек задржава исти број *brevis*-а и тактова као први одсек, који представља модел за тумачење структурне формулације целог мотета. Сваки пут, када се у другом, трећем и четвртом одсеку активирају доња два гласа, они доносе исте нотне вредности као што је био случај у првом одсеку, задржавајући исти однос ноте *brevis* и врсте такта.

Различите врсте тактова мењају релативну дужину *brevis*-а, те самим тим и реално звучно трајање одсека, иако је број тактова, *longi* и *brevis*-а у сваком одсеку идентичан. У зависности од тога да ли је такт троделан (*modus perfectus*), као што је случај у првом (6/2) и четвртом одсеку (6/4), или је дводелан (*modus imperfectus*) у другом (4/2) и трећем одсеку (4/4), видимо како се звучно трајање одсека мења. Примећујемо симетрију у структури мотета условно постављајући имагинарну осу симетрије између другог и трећег одсека, дакле на половини мотета и то у виду диминуције реалног трајања *brevis*-а. Наиме, први одсек даје *integer valor*, односно целовито трајање метра у виду такта 6/2, док четврти одсек даје двоструко крађу дужину *brevis*-а, *diminutio* у такту 6/4. Даље, други одсек поставља такт 4/2 као целовиту вредност, док је она диминуирана у суседном, трећем одсеку као 4/4. Како нота *brevis* у сваком одеку има различито звучно трајање, тако смо у могућности да уочимо пропорционалне односе који владају међу одсецима. Посматрајући промењљиво трајање *brevis*-а у одсецима, можемо математичким путем доћи до пропорционалних односа и то на следећи начин: 6/2=3 (први одсек), 4/2=2 (други одсек), 4/4=1 (трећи одсек), 6/4=1,5 (четврти одсек). Добијајући бројеве 3:2:1:1,5, а затим их сводећи на реалне целе бројеве, множећи их све са бројем 2, добијамо пропорцију 6:4:2:3.

Како је врста такта првог одсека 6/2, уочавамо да је на свакој другој половини у једном такту (1, 3, 5) присутно консонантно сазвучје, с обзиром да су у питању тезе, односно наглашени делови такта, те је број консонанци на тезама у једном такту 3. Множећи број *brevis*-а

---

[15] Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α. X.1.11; folios 67^{v}-69^{r}, https://twitter.com/dumtransisset/status/657308209955233793/photo/1, ac.7.4.2016, at 8.15 PM

[16] Транскрипције урадио Stiven Lengli Gaj (Steven Langley Guy), http://www0.cpdl.org/wiki/index.php/Nuper_rosarum_flores_%28Guillaume_Dufay%29, ac.7.4.2016, at 8.30 PM

са бројем консонанци у једном такту (56x3=168) добијамо укупан број консонантних сазвучја на тезама у првом одсеку, а то је 168. На исти начин долазимо до укупног броја консонацни на тезама у сваком наредном одсеку. Други одсек, чији је такт 4/2, одређује сваку другу половину у такту као тезу и консонанцу (1., 3.), па их има укупно 2, те је 56x2=112 консонанци. Трећи одсек такта 4/4 има 2 консонанце и тезе и то на 1. и 3. четвртини, али како је у питању диминуција метра из првог одсека, а половину узимамо као јединицу мере, тако овај такт можемо представити као 2/2, те је прва половина теза и консонанца, а број теза по такту је 1, па следи да је 56x1=56 консонантних сазвучја. У четвртом одсеку где је врста такта 6/4 уочавамо диминуцију метра трећег одсека и по истим правилима можемо га представити као такт 3/2, где је половина са тачком мера трајања консонанци и теза и множењем 56x1,5=84 добијамо број од 84 консонанци на тезама у одсеку. Изведени бројеви, редом по одсецима од првог до четвртог су 168:112:56:84. Дељењем ових пропорционалних односа са бројем 28, који представља укупан број тактова у сваком одсеку добијамо пропорцију, горе већ изведену: 6:4:2:3. Такође, аналогија је присутна и у пропорционалним односима трајања консонанци у једном такту посматрано кроз све одсеке: 3 половине: 2 половине: 1 половина: 1,5 половина (половина са тачком), па следи однос 3:2:1:1,5 који представља диминуцију претходних односа бројева. Диминуција односа метра по одсецима и броја консонантних *brevis*-а може се представити следећим операцијама дељења: I/IV=II/III=1/2, где римски бројеви означавају бројеве одсека у мотету.

Све наведене пропорције, као и њихово упоређивање кроз различите параметре приказане су у табели, која омогућава јасно и прегледно сагледавање структурне сегментације мотета *Nuper rosarum flores* (Пример 7).

Архитектонска анализа катедрале *Santa Maria del Fiore - леви трансепт*

Катедрала *Santa Maria del Fiore*[17], главно је обележје Фирентинске готичке и ренесансне архитектуре, с обзиром на дужину трајања њене изградње, која је обухватала и готичку и ренесансну епоху. Породица мецена Медичи (Medicci) је била покровитељ изградње целог комплекса ове катедрале, који укључује базилику, звоник и крстионицу, са намером да учврсте позицију Фирентинске републике као главног верског и културно-уметничког центра Италије тога доба. У остваривању овог циља финансијска средства се нису штедела те су на овом пројекту били ангажовани врсни мајстори тога доба, укључујући најпознатије архитекте, сликаре, вајаре и уопште уметнике и пројектанте високе репутације. Катедрала *Santa Maria del Fiore* је трећа по реду највиша црква на свету, а била је највиша на европском конитненту у тренутку када је завршена у XV веку. Данас је ова катедрала под заштитом UNESCO-а као део светске баштине и представља симбол Фиренце.

Изградња катедрале започела је 1296. године под вођством архитекте Арнолфа ди Камбиа (Arnolfo di Cambio), који је осмислио комплекс у маниру готичке архитектуре и то на месту првобитне цркве, која је била посвећена Светој Репарати (Sante di Reparata), из V века, а која својим димензијама више није одговарала броју становника Фиренце. После његове смрти 1310. године, радови на катедрали су успорени у наредних двадесетак година, да би се 1334. године наставили под вођством архитеката Ђота (Giotto di Bondone) и Пизана (Andrea Pissano), који су се држали Арнолфовог пројекта. Тако је архитекта, сликар и вајар Ђото 1334. године изградио издвојени звоник, који се налази са десне стране портала ка-

[17] Базилика *Santa Maria del Fiore*, или *Duomo*, како се обично назива, од латинског *Domus Dei*, што значи *Кућа Бога.*

тедрале, а који, после Ђотове смрти 1337. године довршавају Андреа Пизано и Франческо Таленти (Francesco Talenti). Таленти је 1349. године изменио постојећи пројекат катедрале, повећавши дужину црквеног брода, али задржавајући триконхос ис Арнолфове идеје. У наредном периоду на изградњи катедрале били су ангажовани бројни архитекти попут Ђованија ди Лапо Гинија (Giovanni di Lapo Ghini), Алберта Арнолдија (Alberto Arnoldi), Ђованија ди Амбрђија (Giovanni di Ambrogio), Нерија ди Фјоравантеа (Neri di Fioravante) и Андрее Оркања (Andrea Orcagna). Наос, односно брод катедрале је завршен до 1380. године, а до 1418. године само је купола остала недовршена, са постављеним октогоналним тамбуром односно основом. Куполу, као величанствени пројекат у историји архитектуре пројектовао је архитекта Филипо Брунелески, а радови на њој су трајали од 1420. године до 1436. године. Данас, ово је највећа купола на свету која је изграђена од опеке и у себи садржи преко четири милиона комада опеке. Радови на осликавању ентеријера катедрале као и на постављању скулптура завршени су у другој половини XV века, а фронтална фасада је добила свој коначни, данашњи изглед 1887. године и осмислио ју је италијански архитекта Емилио де Фабрис (Emillio de Fabbris)[18].

Пропорције катедрале. – Катедрала *Santa Maria del Fiore* има облик латинског крста у основи. Дужине катедрале је 153m, ширина и висина наоса, односно брода су 38m, ширина триконхоса од десног и левог трансепта је 90m, а висина од пода до дна лантерне на куполи је такође 90m. Пречник кружнице у коју је уписана октагонална основе куполе је 45,5m[19]. На основу ових димензија, видимо да је Брунелески инкорпорирао своју куполу на већ постојећу катедралу тако да њена висина има исте димензије као и ширина триконхоса, стварајући тако имагинарну коцку која обухвата цео триконхос и куполу.

Уколико квадрат уписан у октагон, који се налази испод куполе и који представља основу њеног тамбура, посматрамо као просторни модул целе катедрале, можемо видети његову просторну дистрибуцију из које произилазе пропорције 3:2:1:1,5. Дужина странице овог квадрата износи 50,8 *braccia*[20], односно приближно 30m. Три оваква квадрата су садржана у наосу, два у левом и десном трансепту, један у апсиди, један и по у куполи, мерено од базе тамбура до лантерне куполе (Пример 8). Уколико бисмо поменути квадратни модул поделили на четири једнака квадрата, добили бисмо нову модуларну јединицу и то квадрат који је уписан у унутрашњи мањи октагон који се налази испод куполе. На тај начин добијамо нову модуларну шему од 28 *braccia* квадрата у основи катедрале (Пример 9) . Када такав квадрат, дужине странице око 15m поставимо у центар октагона, можемо уочити његово мултиплицирање које даје пропорцију 6:4:2:3 и то тако да се шест квадрата налазе у наосу, четири у десном и левом трансепту (по два квадрата у сваком трансепту), два квадрата се

---

[18] Треба поменути и друге уметнике који су дали свој допринос данашњем изгледу катедралног комплекса, а то су, између осталих Лоренцо Гиберти (Lorenzo Ghiberti), Паоло Учело (Paolo Uccello), Нани ди Банко (Nanni di Banco), Донателo (Donato di Niccolo di Betto Bardi), Микеланђело (Michelangelo Buonarotti), Марсилио Фичино (Marsilio Ficino), Ђорђо Вазари (Giorgio Vasari), Федерико Цукари (Federico Zuccari). Ово су само нека од имена бројних уметника, сликара, вајара и треба имати у виду да их је било много више, с обзиром на то да је изградња комплекса катедрале трајала око две стотине година, те да се у раду овог типа можемо осврнути само на мали број њих, без детаљне анализе њихових остварења, која несумњиво представљају нека од најзначајнијих уметничких дела историје уметности.

[19] http://www.museumflorence.com/monuments/1-cathedral, ac. 10.4.2016 at 9:07 PM

[20] Фирентинска мера за дужину *braccia* износи 58.3 cm, односно 0,583m. Упор. са: Charles Warren, "Brunelleleschi's Dom and Dufay's Motet", нав. дело, 94.

налазе у апсиди, а три квадрата су садржани у куполи катедрале, мерено од врхова лукова до лантерне куполе (Пример 10).

Мотет и катедрала - музичко-архитектонска хомологија – *апсида*

Анализа која је спроведена у овом раду, иако дата у грубим цртама, пружа нам довољно података како бисмо могли да уочимо хомологију која влада између мотета *Nuper rosarum flores* и катедрале *Santa Maria del Fiore*. Ту првенствено треба обратити пажњу на структурну сегметацију оба дела и извођење пропорционалних односа који владају у њима. Тако се недвосмислено изводи закључак о постојању алгоритамске везе у пропорцији мотета и катедрале и то тако да се однос бројева 6:4:2:3 и његова диминуција 3:2:1:1,5 издвајају како у мотету тако и у катедрали. Однос ноте *brevis* према модуларном квадрату катедрале представља траспоновани модул из једне уметности (архитектуре) у другу (музику). Поступци који су примењени у компоновању мотета и пројектовању катедрале фундаментално су идентични, с тим што је у мотету, који је и настао касније од катедрале, примењен структурни мимезис, односно подражавање постојеће структурне организације делова катедрале, али на једном другом нивоу који одговара музичком језику. Тако се архитектонски просторни објекат транслира у звучно отелотворење, што нас даље наводи на идеју да то и јесте била намера композитора, с обзиром на то да је моменат отварања катедрале и првог извођења мотета у њој био исти. Брунелескијева улога у обликовању куполе за већ постојећу катедралу била је од непроцењиве важности, јер је управо он имао задатак да пројектује најзначајнији акустички елемент катедрале, који у садејству са другим просторрним сегментима треба да омогући људском гласу да се, такорећи, уздигне до небеса. Он је са места градитеља уочио акустичке законе који владају у катедрали и довео их до савршенства инкорпорирајући куполу, као сабирни елемент звучног простирања. Дифај усваја пропорционалне односе катедрале и плански их спороводи у мотету, који ће управо под Брунелескијевом куполом доживети свој пуни сјај.

Хомологију између мотета и катедале такође можемо уочити у звучној реализацији мотета, који у сваком од своја четири одсека започиње слободним двогласом горњих гласова, којима се постепено придружују доњи гласови, утемељени у Грегоријанском коралу у дугим нотним вредностима. Кључна реч овде је *утемељени*, јер то је управо њихова улога, да дају стабилност, темељ, ослонац читавом мотету, као што и темељ катедрале омогућава изградњу читавог објекта, који без стабилног ослонца не може да опстане. Како се мотет звучно открива постепеним увођењем четворогласа и потпуних акорада до каденце, тако се и катедрала перцепира и доживљава постепеним кретањем кроз њену унутрашњост све до куполе, која у архитектонском смислу представља заокружење објекта, или музичким језиком речено, његову каденцу. У прилог томе сведочи и чињеница да је купола била последњи елемент чијом изградњом је катедрала довршена, а њена важност је препозната управо одабиром Брунелескијеве идеје која је представљала до тада невиђен градитељски подухват. Тако се и мотет завршава једином четворогласном каденцом која је примењена само на крају завршног одсека *Amen*.

Још један битан аспект који доводи у везу мотет и катедралу је тај да оба ова дела у себи садрже и елементе претходне епохе, а не само ренесансе. На примеру катедрале то је очигледно, имајући у виду дужину трајања њене изградње, које је започела крајем XIII века и сходно томе у себи садржи и одлике касне готике, која је најрепрезентативнија у архи-

тектури. Мотет, кога одликује изоритмија, ову карактеристику наслеђује из *Арс нове*, чије је трајање текло паралелно са касном готиком, дакле од почетка XIV века до почетка XV века.

Полемике у литератури

Разматрање тезе о структурној зависности мотета *Nuper rosarum flores* и пропорција катедрале *Santa Maria del Fiore* присутно је у стручним музиколошким круговима од почетка седамдесетих година прошлог века, а пионир у интердисциплинарном приступу проучавања овог феномена је Чарлс Ворен, амерички музиколог, који је први објавио студију о музичко-архитектонском садејству које се уочава у поменутим делима[21]. Он у овом раду износи запажање да се у дотадашњем пруступу музичке анализе мотета превидео круцијалан аспект структурне организације мотета, а то је његово фундаментално ослањање на архитектуру Брунелескијеве куполе, као и на пропорције катедрале у целости. Ворен заступа став о кореспонденцији између структуре мотета и катедрале које се уочавају на бројним односима и пропорцијама и које подразумевају несвакидашње поступке у стварању како мотета тако и куполе. У својој анализи он запажа до тада неуочен принцип усаглашавања стваралачког порива композитора са једне и архитекте са друге стране, износећи уверење да је међузависност структура мотета и катедрале толико упечатљива да сам поступак компоновања код Дифаја није био чисто музичке природе, већ да је он резултат намерног покушаја композитора да пренесе модел Брунелескијеве куполе и катедрале на коју је купола постављена на музичко дело. Ворен, са позиције музиколога, контектстуализује филозофска, музиколошка и архитектонска достигнућа у свом раду, те стога идеја коју он износи није без утемељења. Ворен истиче значај Брунелескија, који је и од стране својих савременика био препознат као први градитељ свога доба који је мислио на начин *proporczioni musicali* [22], што значи да је он као архитекта био свестан архитектонике звука, те да је при пројектовању куполе итекако водио рачуна о акустици, с обзиром на то да је катедрала била објекат чија је намена да омогући трансцедентално уздизање музиком и молитвом. Познавање акустичких закона и њихова примена на куполи са места архитекте, дали су основно упориште композитору са места онога који пише мотет, да напише дело које ће се први пут извести у катедрали *Santa Maria del Fiore*. Тај податак никако не сме бити скрајнут, јер нас он упућује на трагове које треба да следимо у проучавању архитектонског контекста самог мотета. Подлогу за перцепирање мотета као структурног аналогона са катедралом и куполом Ворен налази у пропорцији 6:4:2:3, коју уочава како у катедрали тако и у односима одсека мотета. Фирентинска ренесансна мера за дужину *braccia*, која износи 0.583 м и површина квадрата чија је страница једна *braccia*, а која износи 0.34m^2 од круцијалне су важности за разумевање пропорција катедрале, куполе и мотета. Овакав квадрат чини основу коцке, која представља просторни модул. Ворен то објашњава пропорцијама које изводи стављајући знак једнакости између *braccia*, као архитектонског модула и *brevis*-а као музичког модула. Тако он долази до аналогије у броју *braccia* у катедрали и броју *brevis*-а у мотету. Запажа да је број од 168 *tactus*-а[23], у првом одсеку мотета, исти као број од 168 *braccia* квадрата у наосу катедрале; 112 *braccia* квадрата у левом и десном трансепту одговара броју од 112 *tactus*-а другог одсека мотета; 56 *braccia* квадрата одговара броју од 56 *tactus*-а трећег одсека мотета; 84 *braccia* коцки одговара броју од 84 *tactus*-а колико има четврти одсек мотета. Такође, Ворен уочава да је

[21] Исто, 92–105.

[22] Antonio di Tuccio Mannetti, нав. дело.

[23] *Tactus* је консонанца јединица, есенцијално правило у ренесансној музичкој теорији

однос између броја и дебљине ребара на Брунелескијевој куполи, исти као као број brevisa у сваком од одсека мотета и то тако да купола садржи осам ребара, дебљине од седам *braccia*, а да сваки од одсека мотета има у себи 8x7 *brevis*-а. Он наглашава и симболику броја 7, што није изненађујуће с обзиром на то да је број 7 сматран светим црквеним бројем; 8x7 brevisa у сваком одсеку, 4x7 brevisa у сваком двогласном и четворогласном пододсеку мотета, 2x7 нота у *cantus firmusu* сваког одсека, седам стихова у свакој строфи мотета, седам слогова у сваком стиху. Овакво Вореново тумачење наишло је на снажан одјек у музиколошким круговима, те је сасвим очекивано било груписање музиколога у две фракције, оних који подржавају и даље разрађују Воренову идеју и оних који јој се снажно супротстављају, трудећи се на све могуће начине да је побију и обезвреде.

Један од музиколога који се није сложио са Вореном је Крејг Рајт (Craig Wright), амерички музиколог, који у својој студији у потпуности негира постојање било какве везе између Дифајевог мотета и катедрале *Santa Maria del Fiore*[24]. Рајт, наравно не може да оспори пропорциоалну организацију мотета у виду односа бројева 6:4:2:3, те с тога чини нешто што је својствено ономе ко покушава да оповргне доказане чињенице - прави, жаргонски речено, замену теза. Тако он у својим разматрањима одлази далеко у прошлост, покушавајући да успостави однос између Дифајевог мотета и Библијског Соломоновог храма. Мало је рећи колико је ова његова теза вештачки изведена, имајући у виду цео контекст у коме је мотет настајао, а ту првенствено запажамо податак да су Дифај и Брунелески били савременици, да је Дифај компоновао мотет као наручено дело за Фирентинску катедралу и да се овакава алгоритамска структура мотета не налази ни у једном другом Дифајем делу, да је основа катедрале већ била завршена у Дифајево и Брунелескијево доба, да је Брунелески направио само куполу као завршетак катедрале и да је Дифај имао увида у архитектонске цртеже већ постојеће катедрале, чији су груби радови започели још 1296[25], а завршени 1436. године. Ипак, то није спречило Рајта да постави ново тумачење мотета као дела које у својој позадини има ванмузички стваралачки принцип, а то је структура архитектонског објекта, али га Рајт види не у катедрали *Santa Maria del Fiore*, већ у архитектури Соломоновог храма. Ствара се утисак да је Рајт пошто-пото желео да оспори Вореново тумачење, па је пронашао другачију архитектуру која би могла својим пропорцијама да одговара пропорцијама мотета. Он заправо на тај начин само потврђује Воренов став о корелацији мотета и архитектуре, замењујући катедралу Соломоновим храмом. Археолошке остатке храма, који је географски и временски удаљен од Дифаја и Брунелескија, Рајт поставља као извор инспирације Дифаја. Једино упориште за одбрану своје идеје Рајт налази у Библији. Он тврди да кључ разумевања мотета не лежи у ренесансној архитектури, нити у естетским теоријама произашлим из повратка на античке класичне вредности, већ у Библијској егзегези, односно коментару на делове из Библије. Шта он заправо чини? Обезвређује историјске чињенице о животу и раду Дифаја и Брунелескија као ренесансних мајстора и у центар пажње поставља непроверљиве претпоставке, представљајући их као непобитне научне чињенице. Пренебрегао је читав поступак настајања, како мотета тако и катедрале и Брунелескијеве куполе и фокусирао се на музичко-архитектонске корелације са димензијама Соломоновг храма. Заиста, у

---

[24] Craig Wright, "Dufay's *Nuper Rosarum Flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin", *Journal of the American Musicological Society (3)*, XLVII, 1994, 395–441, http://www.jstor.org/stable/3128798,ac. 2.3.2016 at 10:34 AM

[25] Eugenio Battisti, *Fillipo Brunelleschi*, (prev. Robert Erich Wolf), New York, Rizzoli, 1981.

Библији се помињу димензије Соломоновог храма[26] који има 60 *cubitos*-а дужине, 20 *cubitos*-а ширине и 30 *cubitos*-а висине, где је наос био дужине од 40 *cubitos*-а[27]. Тако Рајт, сводећи ове бројеве на најмањи заједнички садржалац изводи пропорцију 6:4:2:3 и тиме у потпуности, како он наводи, доказује архитектонску референцу коју је Дифај имао на уму компонујући мотет. У закључку свог излагања он каже како је Брунелескијева купола под којом је мотет *Nuper rosarum flores* први пут отпеван можда и била први велики споменик ренесансне архитектуре, али да сам мотет то свакако није, с обзиром на то да он нема никакво утемељење у ренесансном хуманизму, већ је изразито средњовековна креација.[28]

Наведено Рајтово гледиште има својих присталица, што је довело до извесне контраверзе у музиколошкој јавности када је реч о мотету *Nuper rosarum flores* и о његовом структурном реферирању на архитектонски садржај поменуте катедрале. Ворен и Рајт представљају две окоснице у музиколошко-архитектонском приступу сагледавања овог мотета, такорећи антиподе који се међусобно искључују. Оно што је уследило почетком 21. века јесте покушај помирења ове две међусобно супротстављене теорије, а тог подухвата се прихватио Марвин Трахтенберг (Marvin Trachtenberg), амерички историчар архитектуре, објавивши свој рад 2001[29] године. Овај рад је занимљив из два разлога: први је тај да га је написао историчар архитектуре, а не музиколог, а други је чињеница да се у њему први пут прави компаративна анализа Вореновог и Рајтовог становишта, односно детаљно, симултано упоређивање горе поменутих радова двојице музиколога. Суштина Трахтенберговог излагања лежи у томе да он релативизује архитектонски објекат као такав, који је могао послужити Дифају као модел пресликавања и успоставља једну линију између Соломоновог храма и фирентинске катедрале. Он дакле, не одступа од доказаних чињеница о постојању пропорционалних коресподенција мотета и објеката, изграђених или имагинарних (у случају Соломоновог храма), већ на темељу њихових очигледних сличности изграђује своју тезу о сагледавању Соломоновог храма и катедрале као једног, јединственог архитектонског узора, који је навео Дифаја да напише ремек дело свога доба.

У овој теоријској полемици која симболички може бити представљена фигуром једнакостраничног троугла, Ворен заузима тачку *А*, Рајт тачку *Б*, а Трахтенберг тачку *Ц*. Трахтенберг дефинише структурну пропорцију мотета као упоришну тачку, као и Ворен и Рајт, па су зато њихова међусобна растојања једнака, али се разликује њихов однос према архитектон-

---

[26] Библија, Стари Завет, Прва књига о краљевима, 6:1-20: „Domus autem quam aedificabat rex Salomon Domino habebat sexaginta cubitos in longitudine, et viginti cubitos in latitudine, et triginta cubitos in altitudine... et fecit interiorem domum oraculi in Sanctum sanctorum. Porro quadraginta cubitorum erat ipsum templum pro foribus oraculi. Oraculum autem in medio domus in interiori parte fecerat, ut poneret ibi arcam foederis Domini. Porrovoraculum habebat viginti cubitos longitudinis, et viginti cubitos latitudinis, et vigint cubitos altitudinis." „ А дом што га зида цар Соломон, бијаше у дужину од шездесет лаката, а у ширину од двадесет лаката, а у висину од тридесет лаката...и начини прегради од двадесет лаката од једне стране дома до друге, од пода до врха зидова и то начини унутра за Светињу над светињама. А дом црква, напријед, бијаше од четрдесет лаката... А Светиња над светињама унутра бјеше двадесет лаката дуга и двадесет лаката широка и двадесет лаката висока." Превод Старог завета Ђура Даничић.

[27] *Cubitos*-лакат је мера за дужину која износи 45.72cm. Фирентинска мера за дужину *braccia* износи 58.3cm.

[28] Упор. са: Craig Wright, "Dufay's *Nuper Rosarum Flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin", нав. дело, 439.

[29] Marvin Trachtenberg, "Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence", *Renaissance Quarterly (3)*, LIV, 2001, 740–775, http://www.jstor.org/stable/1261923, ac. 27.3.2016 at 12:50 AM.

ском узору. Трахтенберг помирује ову разлику уочавајући структурну хомологију једног и другог сакралног објекта, те тако до другог ослонца долази унијом Вореновог и Рајтовог става, као што се и трећа тачка једнакостраничног троугла добија пресеком кружница полупречника странице троугла, са центрима у тачкама *А* и *Б* (Пример 11).

Закључак - *купола*

На крају, у прилици смо да на један нови, можда и свеобухватнији начин понудимо тумачење међузависности која влада између мотета *Nuper rosarum flores* и катедрале *Santa Maria del Fiore.*

Поступак анализе мотета и катедрале, као и преглед главних становишта која се тичу ове теме, резултује сазнањима која дају платформу за постављање тезе о постојећој заједничкој идеји водиљи у овим уметничким делима. Али, покушајмо на тренутак да замислимо катедралу *Santa Maria del Fiore* у Фиренци, 25. марта 1436. године, у којој присуствујемо историјском тренутку посвећења и отварања грандиозног објекта и први пут слушамо извођење Дифајевог мотета. Читав догађај одише свечаношћу, а катедрала на тренутак постаје не само физички оквир за извођење музике, већ и њен интегрални део. Мотет, условно речено, претвара катедралу у свој неодвојив саставни елемент, а исто тако и катедрала присваја мотет као своју звучну материјализацију, која ни у једном другом просторном контексту не би успела да оствари оно што је постигла у катедрали. Речи мотета које иницирају формирање слика у мислима слушалаца, и структура мотета, преламају се у материјални и визуелни доживљај зидова катедрале са инсценацијама различитих призора, остварених сликарским, вајарским и другим уметничким делима. Истовремено, чини се да катедрала остварује звучни ехо у мотету, стапајући се са речима његовог *cantus firmus* - *Величанствено је ово место*. Димензије катедрале које у потпуности одговарају речима *cantus firmus*-а у мотету и данас задивљују својом грандиозношћу и величанственошћу.

Остаје питање да ли је овакав мултимедијални доживљај био доступан свима који су присуствовали овом догађају. Можда је само неколицина уметника могла да перцепира суштинску структуралну везу између мотета и катедрале. Оно што је сигурно, то је да се о овом догађају, који је интегрисао мотет и катедралу у један медиј, расправља и пише много векова касније и извесно је да ће овај архитектонско-музички историјски „сусрет" остати велики изазов и за будуће теоретичаре архитектуре и музикологе.

Литература

Battisti, Eugenio, *Fillipo Brunelleschi*, (prev. Robert Erich Wolf), New York, Rizzoli, 1981.

Biblija, Stari Zavet, Prva knjiga o carevima, (prev. Đura Daničić), 6:1–20.

Božanić, Zoran, „Razvoj moteta u periodu modalnog višeglasja", u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i anliza 3,* Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006.

Lowinsky, Edward E., *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1962.

Mannetti, Antonio di Tuccio, *The life of Brunelleschi*, (prev. Catherine Engass), University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1970.

Salman, Howard, *Fillipo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London, A. Zwemmer, 1980.

Trachtenberg, Marvin, "Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence", *Renaissance Quarterly (3)*, LIV, 2001, 740–775, http://www.jstor.org/stable/1261923, ac. 27.3.2016 at 12:50 AM

Warren, Charles, "Brunelleleschi's Dome and Dufay's Motet", *The Musical Quarterly (1)*, LIX, 1973, 99–105, http://www.jstor.org/stable/741461, ac. 8.3.2016 at 13:07 PM

White, John D., "The Analysis of Music", *Journal of Music Theory (1)*, XXI, 1976, 173–177, http://www.jstor.org/stable/843481, ac. 22.4.2016 at 20:14 PM

Wright, Craig, "Dufay's *Nuper Rosarum Flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin", *Journal of the American Musicological Society (3)*, XLVII, 1994, 395–441, http://www.jstor.org/stable/3128798, ac. 2.3.2016 at 10:34 AM

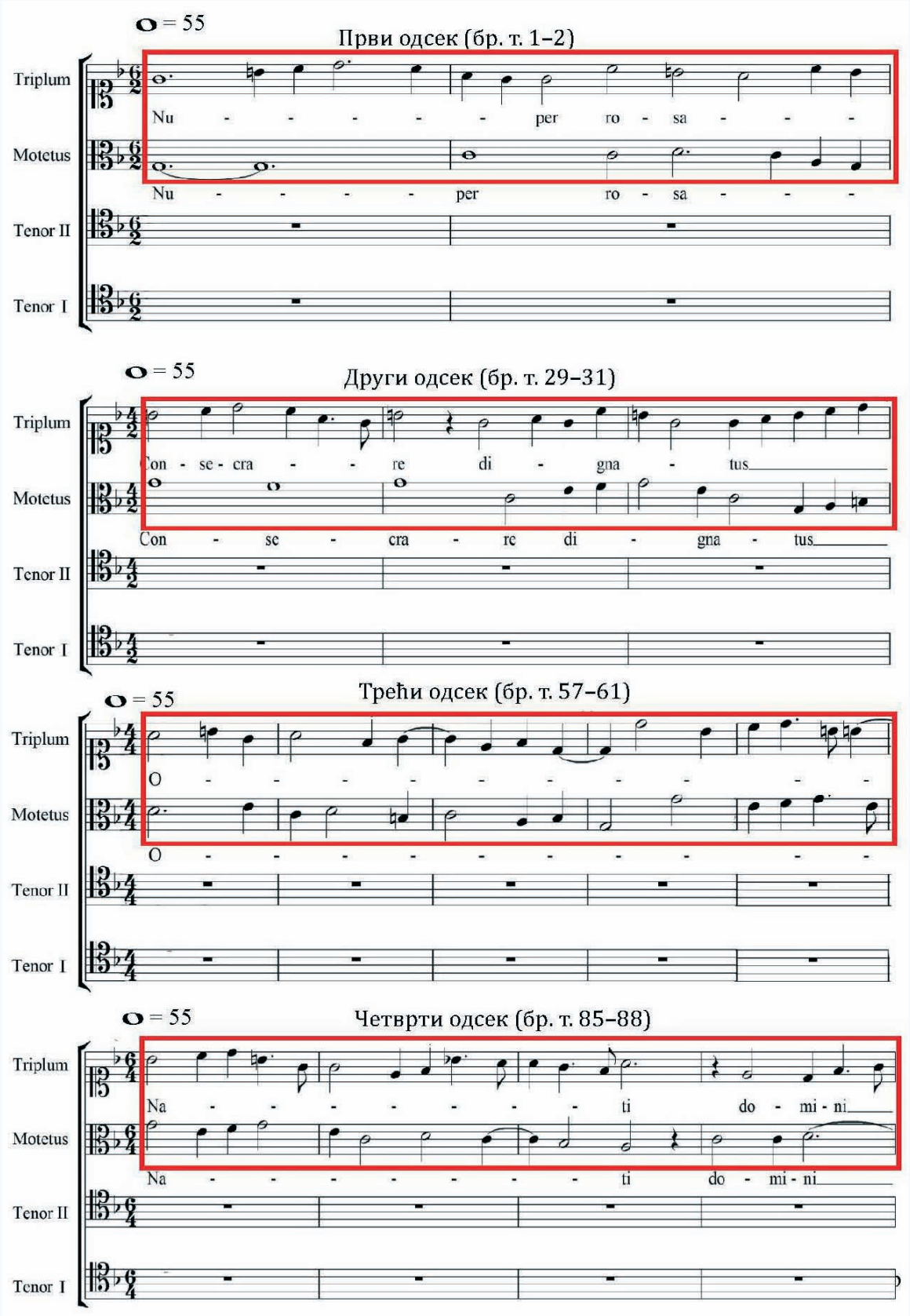
https://twitter.com/dumtransisset/status/657308209955233793/photo/1, ac.7.4.2016, at 8.15 PM

http://www0.cpdl.org/wiki/index.php/Nuper_rosarum_flores_%28Guillaume_Dufay%29, c.7.4.2016, at 8.30 PM

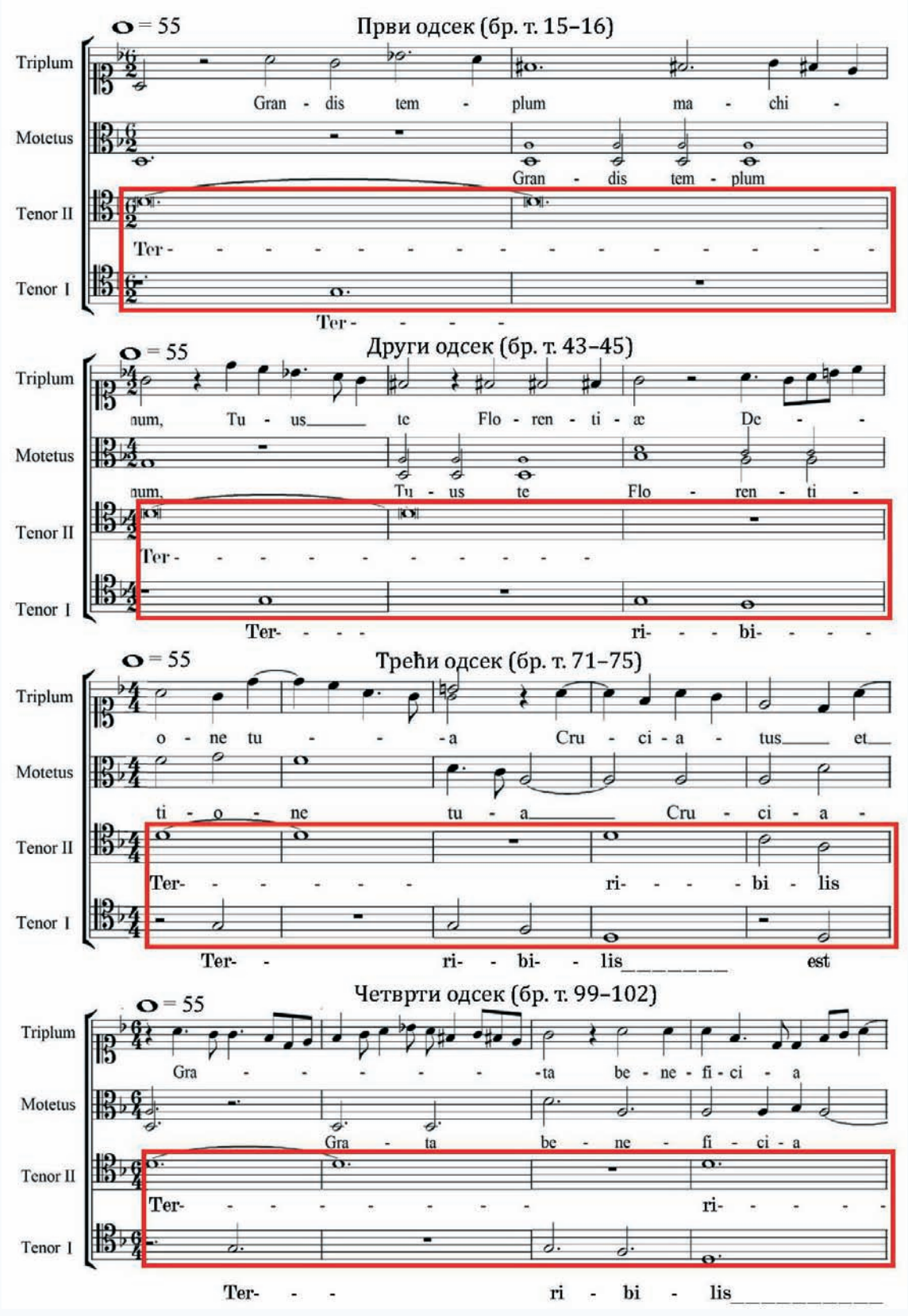
http://www.museumflorence.com/monuments/1-cathedral, ac. 10.4.2016 at 9:07 PM

Прилози

Пример 1 Guillaume Dufay, Nuper rosarum flores, двогласни почетак сваког одсека у мотету.
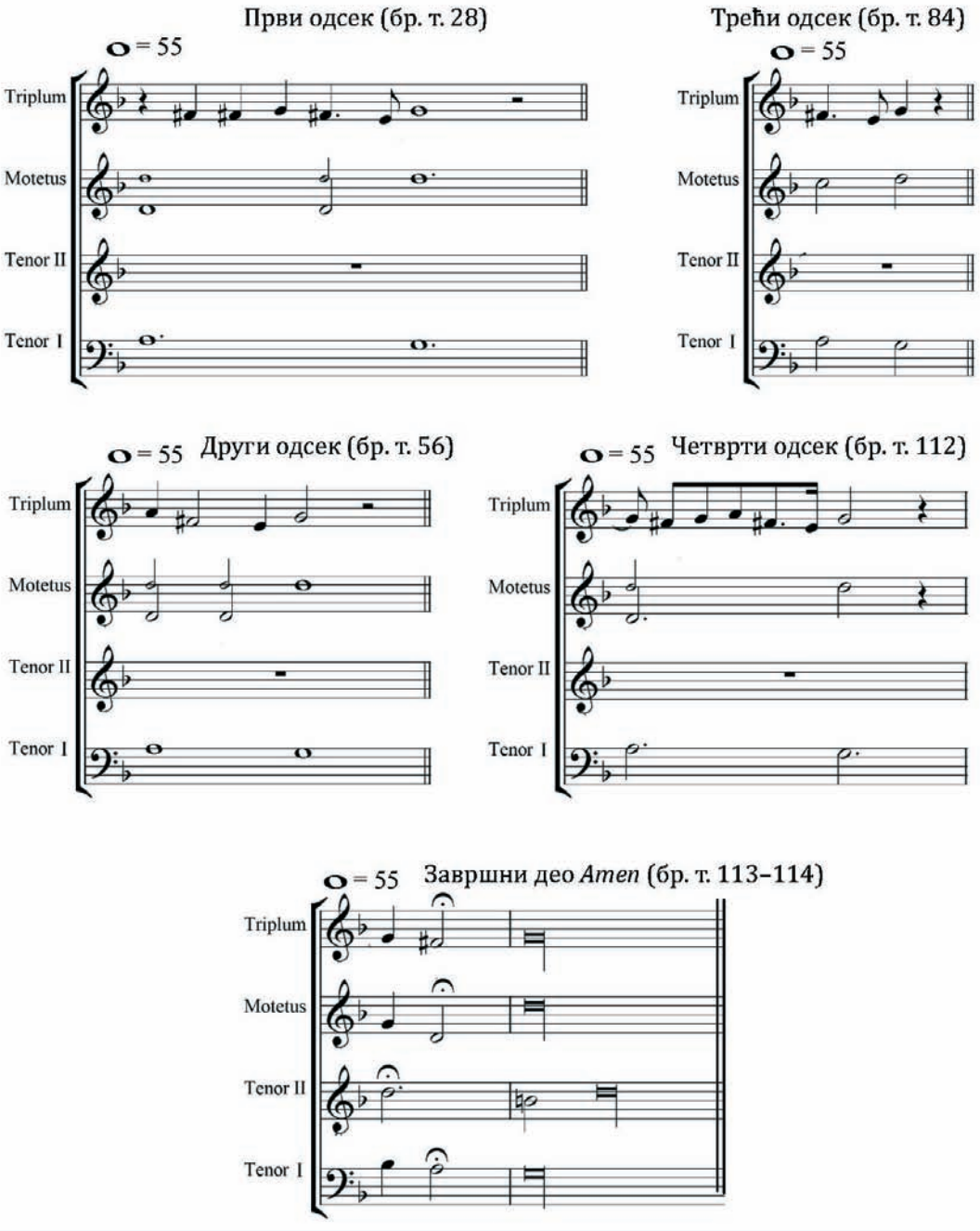


Пример 2 Guillaume Dufay, Nuper Rosarum Flores, четворогласни почетак сваког полуодсека у мотету, прикључење cantus firmus деонице горњим гласовима.



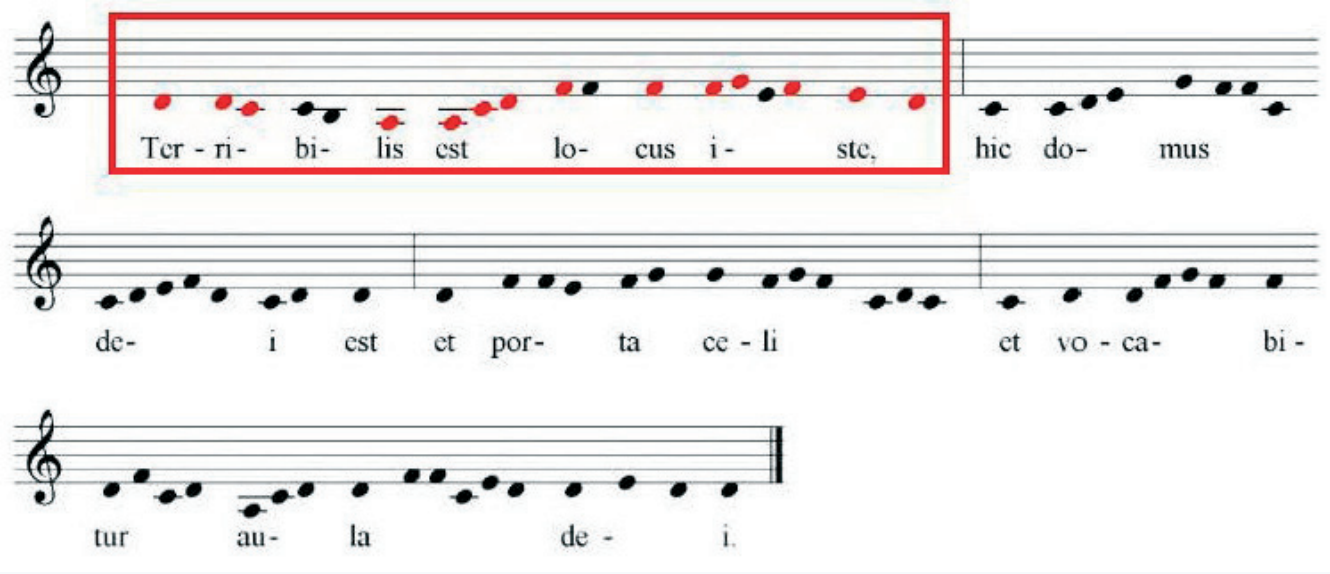
Пример 3 Бургоњска каденца дорског ин Ге модуса



Guillaume Dufay, *Nuper rosarum flores,* каденце сваког одсека у мотету у савременој транскрипцији



Пример 4 Guillaume Dufay, Nuper rosarum flores, Cantus prius factus мотета са обележених 14 нота преузетих за cantus firmus деоницу



Пример 5 Латински текст мотета Nuper rosarum flores
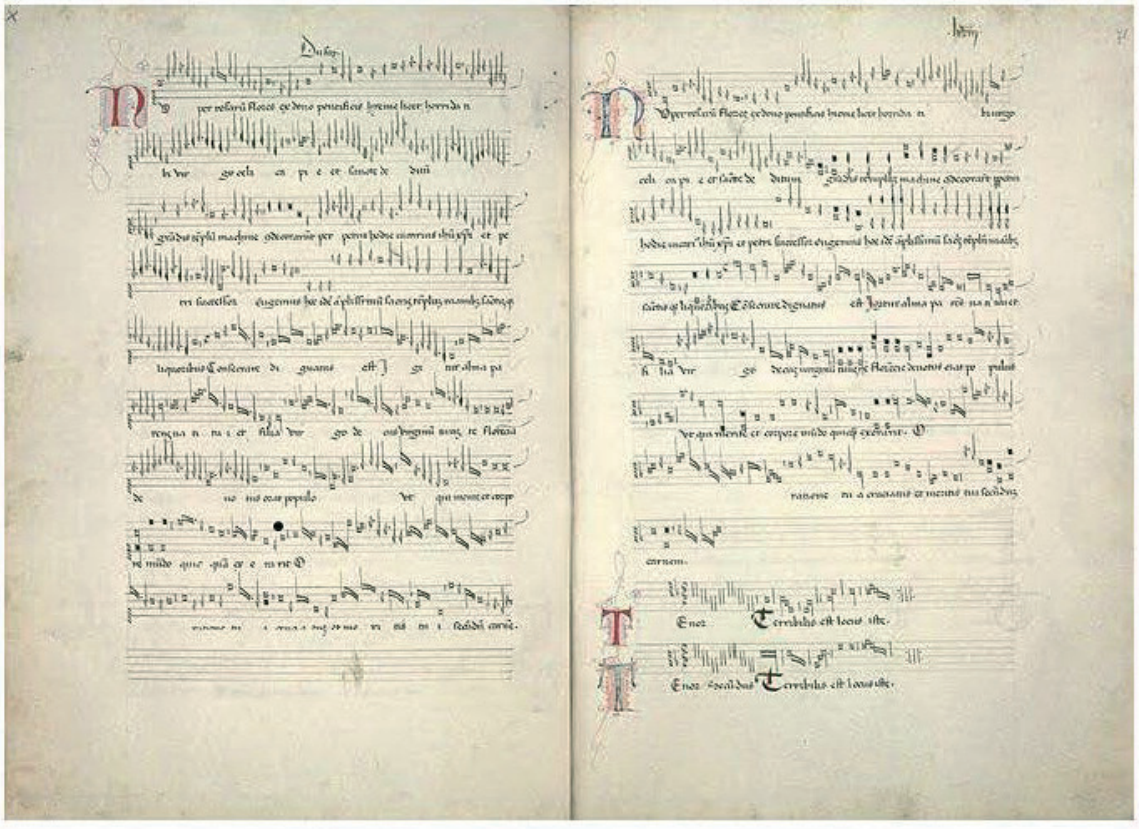
Nuper rosarum flores
Ex dono pontificis
Hieme licet horrida
Tibi, virgo coelica,
Pie et sancte deditum
Grandis templum machinae
Condecorarunt perpetim.

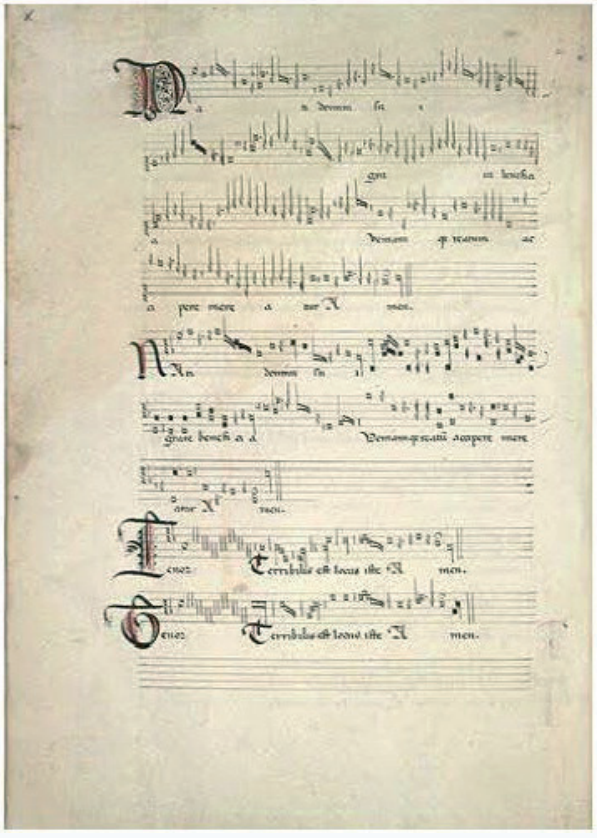
Hodie vicarius
Jesu Christi et Petri
Successor Eugenius
Hoc idem amplissimum
Sacris templum manibus
Sanctisque liquoribus
Consecrare dignatus est.

Igitur, alma parens
Nati tui et filia
Virgo decus virginum,
Tuus te Florentiae
Devotus orat populus,
Ut qui mente et corpore
Mundo quicquam exorarit

Oratione tua
Cruciatus et meritis
Tui secundum carnem
Nati Domini sui
Grata beneficia
Veniamque reatum
Accipere mereatur.
Amen.

Пример 6 Оригинални Дифајев рукопис мотета Nuper rosarum flores

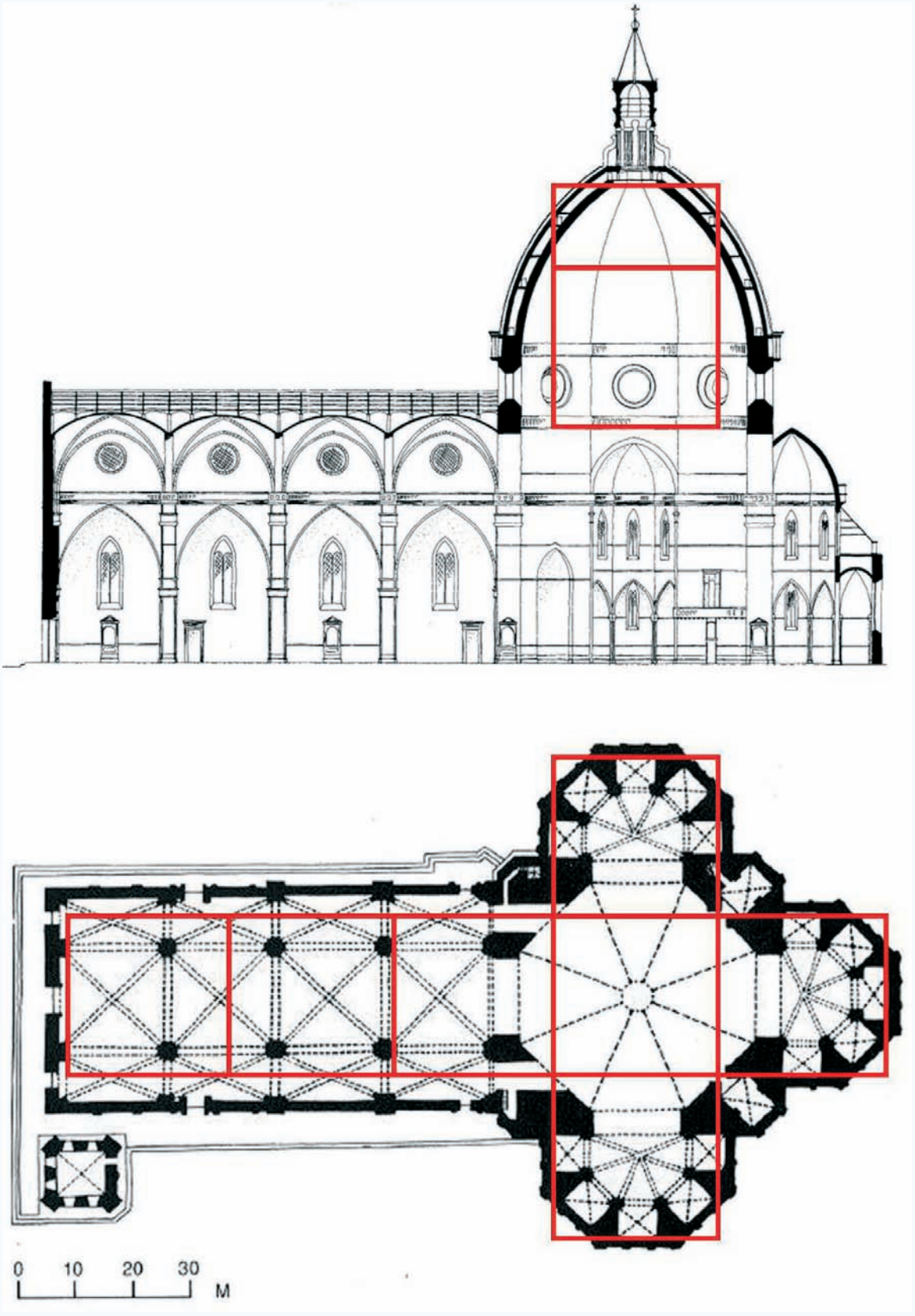




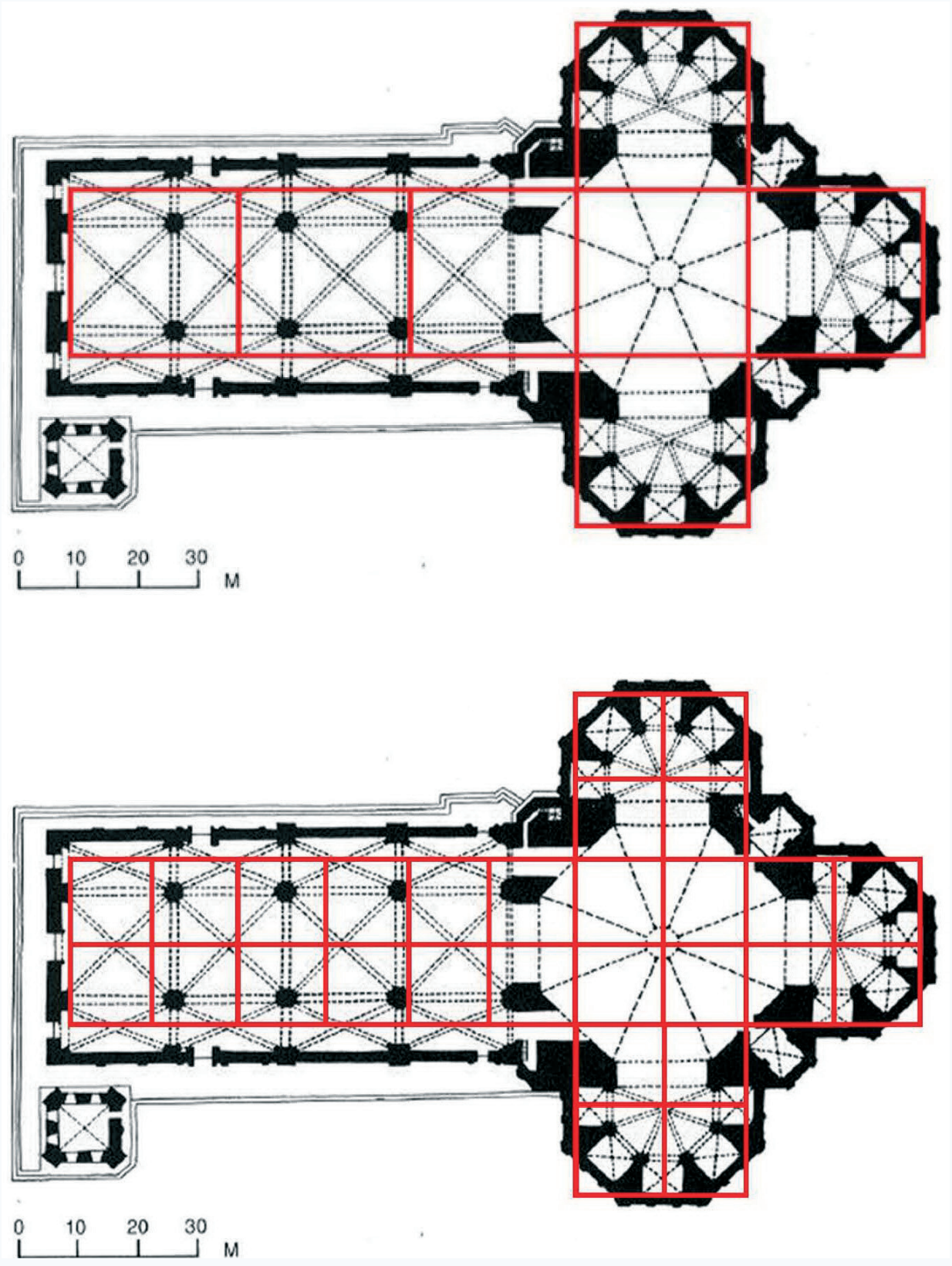
Пример 7 Табеларни приказ структурне сегментације мотета Nuper rosarum flores

ODSECI MOTETA			I		II		III		IV	
BROJ TAKTOVA			28 1 - 28		28 29 - 56		28 57 - 84		28 85 - 112	
VRSTA TAKTA			6/2 O		4/2 C		4/4 (2/2) ¢		6/4 (3/2) Ø	
TAKT KAO RAZLOMAK			3		2		1		1,5	
TRAJANJE *LONGE*			𝅜·		𝅜		𝅜		𝅜·	
TRAJANJE *BREVIS*-A			𝅜·		𝅜		𝅗𝅥		𝅗𝅥.	
BROJ *BREVIS*-A			56		56		56		56	
POLUODSECI MOTETA			I_A	I_B	II_A	II_B	III_A	III_B	IV_A	IV_B
BROJ TAKTOVA			14 1 - 14	14 15 - 28	14 29 - 42	14 43 - 56	14 57 - 70	14 71 - 84	14 85 - 98	14 99 - 112
GLASOVI		***TRIPLUM***	+		+		+		+	
		MOTETUS	+		+		+		+	
	TALEA COLOR	***TENOR II***	-	+	-	+	-	+	-	+
		TENOR I	-	+	-	+	-	+	-	+
BROJ KONSONATNIH TEZA			168		112		56		84	
PROPORCIJE ODSEKA			6		4		2		3	

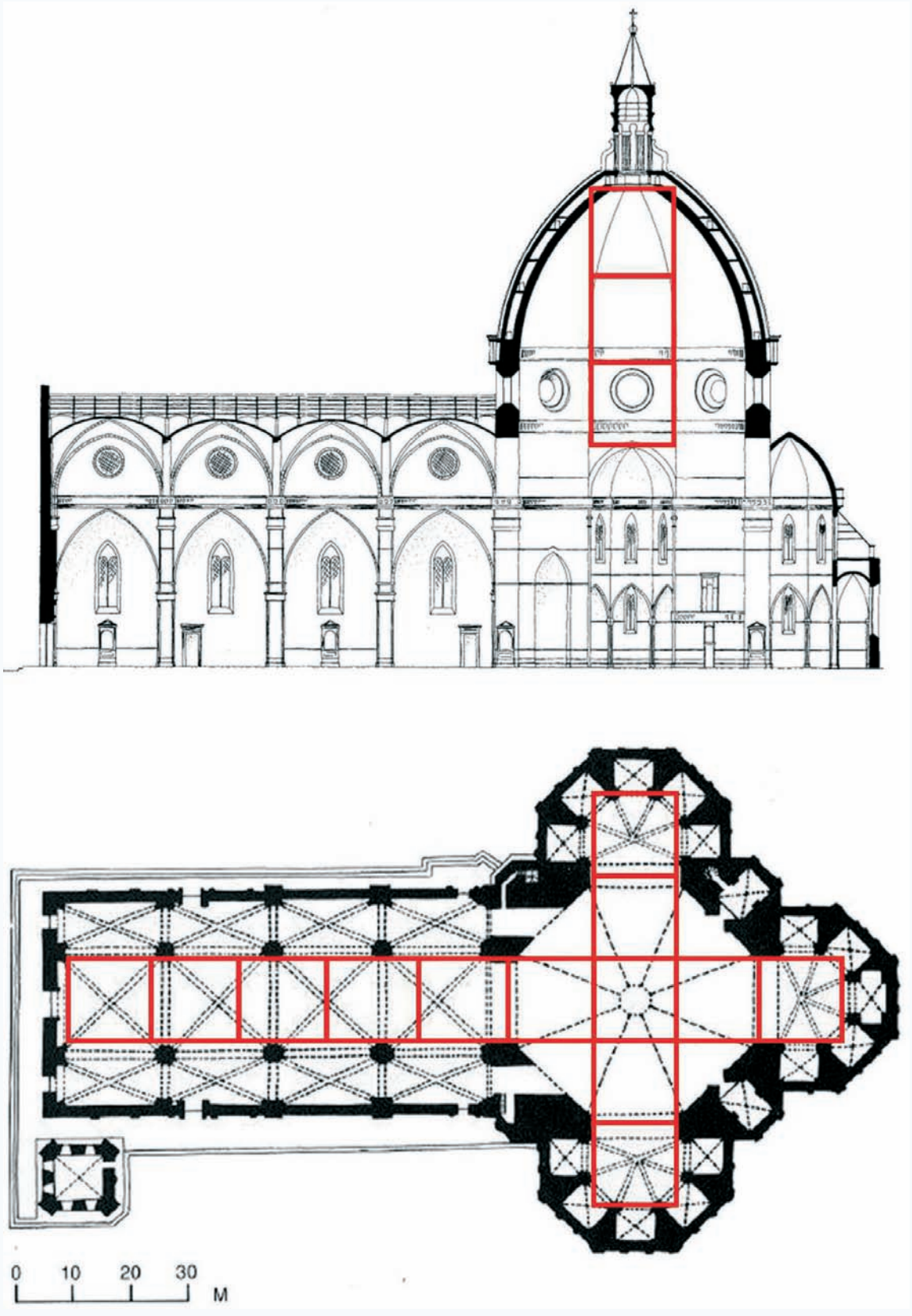
Пример 8 Шематски приказ просторне дистрибуције модуларног квадрата у катедрали Santa Maria del Fiore



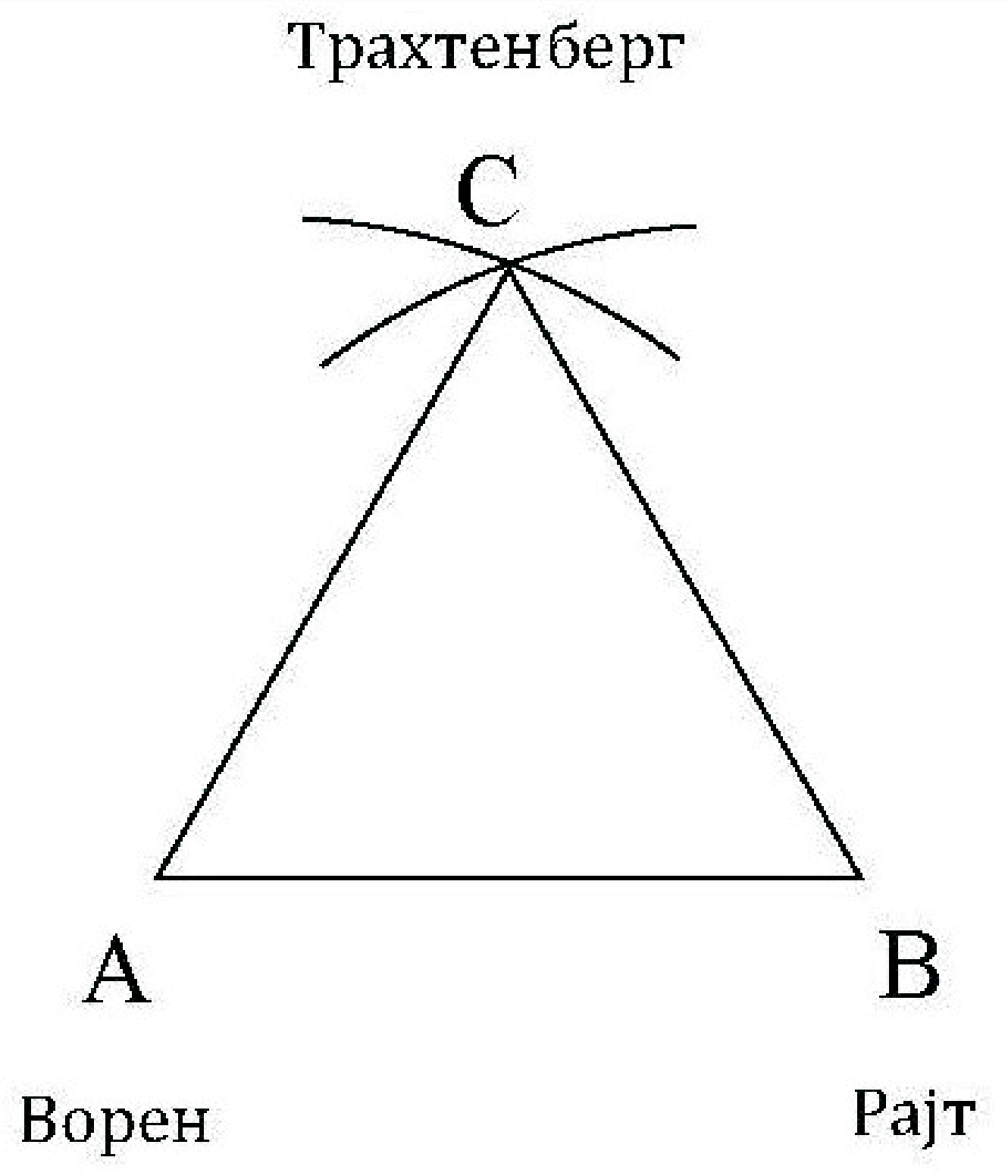
Пример 9 Шематски приказ поделе модуларне јединице од 50,8 braccia у катедрали Santa Maria del Fiore



Пример 10 Шематски приказ просторне дистрибуције модуларног квадрата у катедрали Santa Maria del Fiore



Пример 11 Шематски приказ позиција представника главних становишта у литератури



Milica Aleksić

UNITY OF MUSIC AND ARCHITECTURE
MOTET *NUPER ROSARUM FLORES* AND CATHEDRAL *SANTA MARIA DEL FIORE*

SUMMARY: Having in mind that Guillaume Dufy's motet Nuper rosarum flores is composed for the consecration of the cathedral Santa Maria del Fiore in Florence, whose dome was designed by the architect Filippo Brunelleschi, but also that architecture is often considered as frozen music, and music as a singing architecture, this paper examines the music-architectural interdependence of the mentioned motet and the cathedral. Based on the analysis of musical and architectural principles (applied when composing the motet), it is concluded that there is an algorithmic connection in proportion between the motet and the cathedral. Namely, in addition to observing that the procedures applied when composing the motet and designing the cathedral are fundamentally identical, it is noticed that in the motet, which was created later from the cathedral, the structural mimesis was applied, that is, the miming of the existing structural organization of parts of the cathedral, but at another level – corresponding to the musical language. Hence, the architectural spatial object translates into a sound embodiment. Therefore, it is undoubtedly that homology (at various levels and in various aspects) exists between these two works of art.

KEY WORDS: music, architecture, motet Nuper rosarum flores, cathedral Santa Maria del Fiore, music-architectural interdependence, unity.

Милица Ђерић[1]

ФУНКЦИЈА ПАСТОРАЛЕ У ЛИЛИЈЕВОЈ ОПЕРИ РОЛАНД[2]

АПСТРАКТ: У овом раду се истражује улога и значај пасторале у *tragédie lyrique.* Тачније, овај рад има за циљ да, након разматрања самог феномена пасторале, укаже на улогу и значај пасторале у једној од најзначајнијих Лилијевих *tragédies en musique – Роланд.* Наиме, акценат је на четвртом чину опере будући да он представља врхунац радње и емотивне путање главног јунака, такође, у оквиру њега пасторалне сцене су највише истакнуте и пасторала се 'користи' на један врло специфичан начин – супротставља се издаји и лудилу главног јунака.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пасторала, *tragédie lyrique,* Жан-Батиста Лили, *Роланд.*

Увод

Настанак *tragédie en musique* имао је велики значај за француску музику. Од тог тренутка па надаље, овај жанр ће формирати једну од најзначајнијих европских оперских традиција. Џојс Њуман (Joyces Newman) сматра да је *tragédie en musique,* такође позната под именом *tragédie lyrique,* „једна од изразито драмских форми које су се развијале у XVII веку у Француској и која је садржавала музику, балет, спектакл, машине, и инструменталну музику; као и да свака од ових форми има јединствено име које тежи да опише дело: *ballet de cour, ballet héroïque, comédie-ballet, tragi-comédie, tragi-comédie-pastorale, pastorale, pastorale héroïque* и друге. Термини се не могу мењати, а употреба генералног термина 'опера' може збунити."[3]. *Tragédie lyrique j*е трагедија комплетно пренета у музику, сачињена од пролога и пет чинова. Сиже може бити митолошки или преузет из италијанских епова Торквата Таса (Torquato Tasso) и Лудовика Ариоста (Ludovico Ariosto). "Са *Comédiee* и *Pastorale en musique,* добијају се изразитији обриси *tragédie lyrique*, јер се елемент кореографије повлачи пред музиком"[4], изјављује Љонел де ла Лоренси (Lionel de la Laurencie).

*П*оставља се питање, која је улога пасторале у *tragédie lyrique* и шта је онда пасторала? „Пасторала је позоришно дело, чији су ликови обучени у Пастире, и представљају пастирске љубави"[5], а „Пасторално је оно што припада Пастирима и сеоском народу. Флауте и гајде се чују на сеоским свадбама и свирају пасторалну музику. Пасторални живот је невин. Аутори поезије и романа описују љубав на пасторални начин"[6], дефинише Антоан Фуртиер (Antoine Furetière) у речнику из седамнаестог века. Филип Кино (Philippe Quinault), либретиста Жан-Батиста Лилија (Jean-Baptiste Lully), гледа на оперу као на домен фантастичног, магијског, и укључује у поезију машине и елементе спектакла.[7] Штавише, ти дивертисмани некад одређују место на коме се рађа драма, као што је случај са „Сеоском свадбом" ("Une Noce de

---

[1] milica.djeric13@gmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – барок 2 под менторством проф. др Ане Стефановић, школске 2012/13. године.

[3] Joyce Newman, *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédie Lyriques,* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1979, 1.

[4] Lionel de la Laurencie, *Les maîtres de la musique-Lully,* Deuxième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, 107.

[5] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts,* La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690, 1545.

[6] Исто, 1545.

[7] Lionel de la Laurencie, *Les maîtres de la musique-Lully,* Deuxième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, 138.

Village", IV, 3) у Лилијевој опери *Роланд* (*Roland*, 1685), „чији се пасторални карактер на тако трагичан начин супротставља лудилу хероја."[8]

Роланд се по појединим аспектима истиче међу tragédies en musique Лилија и Киноа. Иако су поједини критичари покушали да успоставе везу између тог дела и опере *Амадис* (*Amadis/ Amadis de Gaule*, први пут изведена 1684) која му претходи, односно, *Армиде* (*Armide*, 1686) која му следи[9], не смемо превидети есенцијалне драмске и музичке особине опере *Роланд*, које је, по мишљењу Филипа Босана[10] (Philippe Beaussant), чине правом трагедијом. То су: лимитиран број ликова, елиминација паралелних интрига, атрибуција главне улоге басу, један од најдужих монолога у целокупној историји tragédie lyrique (сцена Ролановог лудила, IV, 6).

Сиже опере *Роланд,* преузет је из Ариостовог средњовековног епа *Бесни Орландо* (*Orlando furioso*). Француски витез, уједно и нећак Карла Великог (Charlemagne), одустаје од свог одласка у рат од тренутка када угледа краљицу Катеја (Cathay) Анжелик (Angélique). Она је поласкана и желела би да узврати љубав познатом херојy, међутим она воли Медора (Médor), човека нижег положаја, кога је пронашла повређеног, излечила и вратила у живот. И поред своје велике љубави према Медору, она не успева да одбије Ролана (Roland), већ он сам открива њену издају, и бекство са Медором, након чега следи његово лудило. Интервенција добре виле ће га умирити и вратити у здраворазумско стање. Опера се завршава Ролановим одустајањем од љубави и повратком у ратне походе.

По мишљењу Џејмса Ентонија (James Anthony), један од најупечатљивијих примера дивертисмана, у којем се „комбинују функције спектакла и драмске радње"[11], јесте „Сеоска свадба", која се одвија у четвртом чину ове опере, обухватајући трећу, четврту и пету сцену. С једне стране, овај дивертисман има декоративну функцију, сачињен од низа игара, а с друге, је чврсто повезан са радњом опере и представља средишње место драматуршке линије овог дела.

Присутност игара у пасторали не може бити игнорисана. Постоји евентуална могућност „маргинализације" као што то тврди Ребека Харис-Варик (Rebecca Harris-Warrick) у свом чланку „*Читајући Ролана*" ("Reading Roland")[12], односно употреба игара у функцији „декорације". У том смислу, игре се везују за одређено дело, али не и за његов драмски садржај, дивертисмани су употребљивани само као претекст за појаву игре и искључиво због спектакла, као одређена врста конвенције коју су композитори и либретисти тог доба морали да поштују. По њеном мишљењу, они су у дивертисману видели „умањење драмског интензитета", „малу повезаност са радњом"[13]. То је могао бити „декоративни, неесенцијални

---

8 Исто, 144.

9 Ове три последње Лилијеве опере су инспирисане делима са магијским „merveilleux" карактером, а не митолошким темама.

10 Филип Босан (Philippe Beaussant) је француски музиколог, експерт у домену француске барокне музике. Он је такође и оснивач Centre de Musique Baroque de Versailles, чији је директор био од 1987. до 1996. године. Његово издање биографије Лилија Lully ou le musicien du soleil (1992) је послужило за филм Le Roi Danse (2000).

11 James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, 2nd ed., Portland, OR: Amadeus Press, 1997, 100.

12 Rebecca Harris-Warrick, "Reading Roland", *Journal of Seventeenth-Century Music*, Volume 16, No. 1, Illinois, Society for Seventeenth-Century Music of Illinois, 2010. http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

13 Исто, http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

и драмски неутрални орнамент".[14] Међутим нису сви дивертисмани исти. Кино, Лилијев либретиста, је био посебно надарен у интегрисању дивертисмана у оперу. Интересантна је такође ауторова примедба, „како би било када бисмо уместо објашњавања присуства игара, те исте игре прихватили као есенцијални елемент стила и запитали се коју улогу игра дивертисман у опери? Зашто су их композитори бирали?"[15] То нас наводи да поред самог утврђивања места дивертисмана у интризи, детаљно анализирамо шта се у њему збива, обратимо пажњу на текст, музику, њихову везу.

У овом раду, настојаћемо да покажемо улогу и значај пасторале, у једној од најзначајнијих Лилијевих *tragédies en musique*.

Диспозиција пасторале у целокупној опери, као и у оквиру IV чина: Пасторала, климакс *tragédie lyrique*

Џојс Њуман сматра да је главна интрига у *tragédies lyriques* базирана на инциденту у животу једног карактера „херојских пропорција", који прелази из једног емотивног стања у друго.[16] Уколико и постоје друге, споредне интриге, оне су у вези са централном радњом. Емотивна еволуција тог лика ће бити значајна за организацију целокупне опере.

Као што је познато, структуру *tragédie lyrique* сачињавају пролог и пет чинова који се деле на сцене, па је то случај и са опером *Роланд.* Песник или либретиста, као и композитор, обратиће пажњу на композицију трагедије, која није ништа друго него диспозиција чинова и сцена, односно епизода. Пре него што се фокусирамо на диспозицију пасторале у четвртом чину, обратимо пажњу на њено место у опери.

Скоро целокупна радња опере *Роланд* је сконцентрисана у трећем и четвртом чина, остатак дела је посвећен психолошкој припреми, односно, последицама тог централног заплета. Четврти чин представља врхунац радње, као и врхунац емотивне путање главног јунака. У четвртом чину, у атмосфери славља, игре, веселог духа, односно, сеоске свадбе, он, од стране пастира и пастирица, сазнаје да га је његова драга Анжелик издала. Он ће доживети емотивну еволуцију или „револуцију" у овом чину, коју ће и физички испољити. Размишљања Ролана, који се теши да је беспотребно сумњичав када угледа урезана имена Анжелик и Медора у стабло, прекида звук гајди пастира и пастирица, и он бива заинтересован за њихову песму која помиње двоје љубавника. Затим следи шок због вести коју добија од пастира, и након тога његов бес и лудило. Либретиста и композитор су пажљиво позиционирали пасторалу у овој *tragédie lyrique*. Спознавање издаје у пасторалној атмосфери представља изузетан поступак. Притом, Ролан остаје сам, јер су двоје главних ликова „побегли", па је и на тај начин ово врхунац драмске радње.

Можемо такође уочити циркуларни принцип конструкције: дело започиње и завршава се у сличним амбијентима, са сличним ликовима. Завршне моралне поуке подсећају на појединости с почетка: *Покажимо грешке до којих Љубав/ Може довести срце које одбацује славу* (*Montrons les erreurs où l'Amour / Peut engager un coeur qui neglige la gloire*, Prologue) //

---

[14] „Лили (Lully) и Кино (Quinault) су дивертисману у *tragédies lyriques* дали две ексклузивне функције: 'декоративни, али неесенцијални и драмски неутрални орнамент', и 'декоративни, али интегрални део драмске радње'", према Џејмсу Ентонију (James R. Anthony) у његовом делу *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, 2nd ed. (Portland, OR: Amadeus Press, 1997), 100. Ентони мисли да су дивертисмани „често прелетени или минимализовани од стране ученика".

[15] http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

[16] Joyce Newman, *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédie Lyriques,* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1979, 1.

Не, никад немојте заборавити/ на болове које вам је љубав задала (*Non, n'oubliez jamais / les maux que l'amour vous a faits*, V, 4). Са музичке тачке гледишта, равнотежа између гласова је постигнута: високи тенор Астолф (Astolphe) ће надоместити одсуство Медора, као што ће појава виле Ложистиј (Logistille) надоместити нестанак Анжелик, како по регистру, тако и по начину певања. Такође, завршетак опере укључује елементе чудесног (*merveilleux*), натприродна бића, која су већ споменута у Прологу, и уочавамо извесну сличност у декору (пролог, као и пети чин, се одвијају у Палати Вила), што одаје утисак циркуларности и јединства дела. Сви остали чинови се одвијају у екстеријеру под утицајем пасторале. Трећи чин садржи једини састанак Анжелик и Ролана, као и једини скуп сва три лика, укључујући Медора. Управо ће та неравнотежа довести до чина какав је четврти, а употреба пасторале неће ублажити драмско одвијање (иако ће га привидно на тренутак успорити: сам почетак "Une Noce de Village. Le Marié"), већ ће се у њој догодити драмски врхунац. Крај се може учинити досадним гледаоцима након бриљантног финала четвртог чина, и многи би желели да се ту опера и заврши. Опет се истиче важност тог четвртог чина. Међутим, онда не бисмо говорили о идеалу јединства радње којем *tragédie lyrique* тежи. Притом, разум, дужност и слава морају тијумфовати над несрећним љубавима.

Следи табела свих чинова (укључујући и Пролог) која омогућава јасније уочавање карактеристика ове диспозиције.

	Пролог	I чин	II чин	III чин	IV чин	V чин
Место	Палата Демогоргона	Сеоце	Фонтана усред шуме	Морска лука	Пећина усред шумарка	Вилина Палата
Декор	Вилински декор (чаробни)	Пасторални декор	Пасторални декор	Пасторални декор	Пасторални декор	Вилински декор (чаробни)
Личности		Анжелик тера Медора	Анжелик са Медором	Анжелик и Медор беже		
Радња			Ролан тражи Анжелик, она нестаје испред њега помоћу чаробног прстена.	Састајање Анжелик и Ролана-разговор.	Ролан чека Анжелик која је побегла са Медором	

Када говоримо о месту пасторале у самом четвртом чину, шематизована табела омогућава да уочимо диспозицију три пасторалне сцене (3, 4, 5) унутар њега.

	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 4	Сцена 5	Сцена 6
Личности	Ролан и Астолф	Ролан сам	Клоридон (Cloridon), Белиз (Bélise) и пастири	Исти и Ролан	Исти, Терсандр (Tersandre) и Хор	Ролан сам
Радња		Монолог *Ах, дуго ћу чекати (Ah, j'attendrai longtemps*)	Сеоска свадба. Удата. (Une noce de village. Le mariée) Жига (gigue)	Белиз и Коридон певају о пастирској љубави. Пореде је са љубављу Анжелик и Медора. Ролан у пасторалној атмосфери сазнаје за издају.	Долазак Терсандра, који тражи од Ролана да се удаљи и пусти их да уживају у срећи и играма. Он му одговара на сва питања, и јунакова патња постаје неиздржива.	Монолог *Издат сам! (Je suis trahi!)*

Испрва можемо приметити структуру од три дела: најпре кратку експозицију (сцена 1) која припрема чин, па два истакнута драмска места (сцене 2 и 6) сачињене од два монолога истог лика али у различитим расположењима, између којих се налази пасторални дивертисман (сцене 3 до 5), у чијем средишту ће се наћи покретач интриге. Сцене у којима се одвија паторала одговарају сукцесивним кризама кроз које пролази Ролан. Прва сцена (сцена 3), у којој је Ролан одсутан, подсећа на срећу Анжелик и обасипа сцену радосном атмосфером, друга или сцена 4, представља повратак Ролана и почетак његове забринутости у вези с несталим љубавницима, и коначно, последња или сцена 5, је сачињена од нових песама за славље прекинутих на сасвим виолентан начин од стране бесног Ролана. Можемо запазити да се забринутост повећава паралелно са бројем гласова на сцени: два пастира и скуп пастира плесача, па онда, иста група и Ролан, и на крају, три пастира, Ролан и Хор. Што се више ближи сазнању о издаји, Ролан је окружен са више ликова, али је такође и све јасније да је заправо остао сам и да је Анжелик побегла и издала га. Пасторала која пада у средиште овог чина, као један корак ка откривању истине, наглашава жалосно стање хероја, управо тиме што је оно јукстапонирано са невином радошћу сеоске свадбе.

Пасторала има врло јасну „центрифугалну" улогу, како у овом чину, тако у целокупној *tragédie en musique*. По следећој табели Џојса Њумана[17], интересантно је уочити да су све три пасторалне сцене заправо комплекс-сцене, које окружују два речитативна монолога.

Чин IV	
Сцена 1	Речитативни дијалог
Сцена 2	Речитативни монолог
Сцена 3	Комплекс-сцена
Сцена 4	Комплекс-сцена
Сцена 5	Комплекс-сцена
Сцена 6	Речитативни монолог

[17] Упор. са: исто, 159.

Њуман сматра да се комплекс-сцене истичу у односу на остале типове сцена у *tragédie lyrique*: сви понуђени ефективи су употребљени – солисти, један хор, дупли хорови, мали ансамбли соло гласова, мали оркестар, велики оркестар, континуо, самостално или у различитим комбинацијама. Обично су то финалне сцене чинова. Због чињенице да све комплекс-сцене имају јединствену драмску функцију, формални план сваке је различит.[18] Лили их употребљава, као што то наводи аутор, у сценама спектакла као што је ова „Сеоска свадба". У тим сценама, главни лик пева у речитативу, а хор, као колективни лик, реагује и пева, често понављајући речи или реченице главних ликова у *ritornello* принципу, док оркестар удваја хорско ткиво или самостално прати радњу.[19]

Да бисмо одређено дело или одређене сцене прогласили пасторалним, не смемо изоставити декор. Међутим, да ли се у овом чину пасторала увиђа и ван декора?

Пасторала у декору и ван декора

Сеоце, шума, пећина у шуми, вртови, поља, као и остали топоси природе[20] су елементи пасторалног декора. Присуство пастира и пастирица, вила, затим забава, разноврсне прославе и задовољства која их прате, су неизоставни део пасторале, и видни у погледу декора. Међутим, утицај пасторале се може уочити и изван декора, као што улога пастира није једина пасторална улога. Сам Медор (иако се не појављује у четвртом чину) је пасторални херој *par excellence*, тако га приказују његова јадања, његово ниже порекло, име и слабост. Урезивање његовог и Анжеликиног имена у пећини је типично за пастирске љубави. За пећину се и везују квалификације као што су: *Лепо место, нежно склониште/ Наших сретних љубави (Beau lieu, doux asile/ De nos heureuses amours*, IV, 2). Да би се избегла неравнотежа између Анжеликиних просаца, чини се да су Кино и Лили покушали да умање херојство Ролана тако што су га 'пасторализовали': "*Furioso [...] ma non troppo*", меланхолија Ролана, његово интересовање за природу, више инспиришу Лилија и његовог либретисту. Није ли се у доба Луја XIV (Louis XIV) напуштао Версај (Versailles) због интимнијег и рустичнијег Марлија (Marly)? Испитивање стихова које изговара Ролан у целокупној трагедији показује да он позајмљује доста од пасторалних хероја, несрећних љубавника. Одбијен од стране оне коју воли, лутајући по шуми у потрази за њом, он изговара љубавне јадиковке које наглашавају бол због неузвраћене љубави.

Можемо закључити да је пасторала присутна и изван декора. Како се испољава у музици и тексту? Платон је говорио да се лира свира у граду а флаута у пољу. Музика, као и текст, су изузетно битни елементи пасторале.

Веза текста и музике

Пасторала започиње у трећој, централној сцени, у којој долази до изражаја Лилијево умеће. Ролан чује издалека звук гајди и, мислећи да би се Анжелик могла наћи ту и да посматра игру пастира, одлучује да прати тај звук. Трећа сцена почиње уласком сељана на сцену. Певају и играју у част предстојеће свадбе.[21] Дивертисман има функцију – макар на самом почетку – да преусмери пажњу са главног јунака, који није присутан у овој сцени, да сведочи о срећи пастира, како тврди Ребека Харис-Варик. По њеном мишљењу, можемо говорити о

[18] Исто, 95.

[19] Исто, 86.

[20] Видети прву табелу.

[21] [http://www.digital.library.unt.edu/permalink/meta-dc-66:303] Score, 239–249.

„компактној секвенци која стапа хор и вокални дует са сродним играма"[22]. У наставку следи табела ове ауторке[23] која приказује трећу сцену, пасторалу из четвртог чина, под називом „Сеоска свадба". Учествују Коридон, Белиз, Пастири и Пастирице.

Musical Unit	Key, meter	Comments
Marche	C, 3	Rondeau, 3-measure phrases, alternates strings and oboes
Chœur ("Quand on vient dans ce boccage")	C, 3	Chorus of shepherds; same music as march
Menuet	C, 3	Similar in character to march and chorus
Hautbois	C, 3	Through-composed (14 mm.), a3 texture; same music that announced shepherds in scene 2
Entrée de Pastres, de Pastourelles, de Bergers et de Bergeres	C, 4/8	"Fort gay," ternary form
[Duo,] Un Pastre et une Pastourelle ("Vivez en paix, Amants")	C, 4/8	Ternary; similar in character to the entrée

Пасторала започиње маршем у Це-дуру, у троделном метру, и представља жигу у облику ронда. Истиче се принцип организације по тротактима, односно, тротактне реченице, као и пунктиран, играчки ритам. Обое, са својим пасторалним призвуком доминирају, заједно са гудачким корпусом. Прикључује им се хор пастира: *Када долазимо до шумарка* (*Quand on vient dans ce bocage*) на мелодијској основи марша. Менует је такође у троделном метру[24] и пасторалном тоналитету Це-дуру[25], сличног карактера као и претходни марш и хор. Наступ обоа са континуом, пред улазак пастира и пастирица, траје четрнаест тактова и асоцира на музику која је најављивала пастире у другој сцени овог чина. Знатну промену карактера ће донети следећа игра пастира. Уместо троделног метра који је владао овом структуром до сад, јавља се 4/8 такт, и свака нота је записана засебно, односно има своју „врат"[26] (видети пример бр. 1). Поред доминирајуће осминске вредности и украса, осетна је и играчка весела атмосфера. Узимајући у обзир и промену темпа *fort gay*, овом игром се прелази из сентименталне у шаљиву атмосферу. Као што је то чест случај у Лилијевим дивертисманима, овај плес иде у пару са вокалним ставом, у овом случају дуетом за пастира и пастирицу (*pâtre et pastourelle*), који је у истом тоналитету, темпу, такту, базиран на истом принципу фразирања.[27] Када се говори о *екстремној срећи* (*bonheur extrême*), уочљив је узлазни покрет мелодије, и достигнут је највиши тон (тон *фд2*), употребљена је фигура *anabasis.* Овај део

[22] http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

[23] http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

[24] Влада јасна ритмичка пулсација.

[25] И Трио (две обое и *basso continuo*) остаје у Це-дуру и троделном метру.

[26] Балар (Ballard) је сматрао да свака нота заслужује свој тип нотационе ознаке и да оне не би могле бити спајане као у претходном трију обоа. Ова нотација, по Ребеки Харис-Варик, тежи ка једнакости у свирању нота, насупрот неједнаком систему нотирања и „љуљању" у последњем делу.

[27] Свака нова реченица почиње као и прва, предтактом. Крај реченице је на трећој доби, што доводи до померања акцента. Приметна је игра са ритмом, Лили и насловљава овај дует *Арија која бежи* (*L'Air qui fuit*).

пасторале говори о љубави која се бурно развија: *Велика је срећа/ Добити оно што волимо/ А да не чезнемо предуго* (*C'est un bonheur extrême/ D'obtenir ce qu'on aime/ Sans languir trop longtemps*), што је представљено таласастим мелодијским покретом када је реч о заносу нове љубави: *Како је љубав лепа/ Кад је нова!* (*Que les amours sont belles/ Quand elles sont nouvelles!*). Интересантно је запазити коментар Ребеке Харис-Варик, да су „вокалне деонице овог непознатог пара сопран и високи тенор, што су уједно и Белиз и Коридон, млада и младенац, али такође и Анжелик и Медор"[28]. Белиз у следећој, четвртој сцени, саопштава Ролану да су се Медор и Анжелик једно другом заветовали пред њима: *Дали су једно другом, пред нама/ Завет на верност* (*Ils se sont donné, devant nous, / La foy du mariage*). Међутим, пре тога, на почетку четврте сцене, Белиз и Коридон одговарају на претходно излагање о бурној љубави, заклетвом на вечну љубав: *Увек ћу волети моју Пастирицу.* (*J'aimeray toûjours ma Bergere*). *Увек ћу волети мог Пастира.* (*J'aimeray toûjours mon Berger*). Они настављају са изливима љубави, али у то укључују и три главна лика опере: Ролана, Анжелик и Медора. Коридон пева: *Анжелик је Краљица, она је лепа/ Али ни њена власт, као ни њена лепота/ Ме неће учинити неверним/ Не бих напустио моју Пастирицу због ње.* (*Angélique est Reyne, elle est belle/ Mais ses grandeurs, ny ses appas/ Ne me rendroient point infidèle/ Je ne quitterois pas ma Bergère pour elle*), а Белиз му одговара: *И када би богатих предела крај Сене/ Медор био краљ/ И када би напустио Анжелик због мене/ И направио од мене краљицу/ Не, ја и даље не бих желела/ Да напустим мог Пастира за Медора* (*Quand, des riches pays arrosez de la Seine/ Le charmant Medor seroit Roy/ Quand il pourroit quitter Angélique pour moy/ Et me faire une grande Reyne/ Non, je ne voudrois pas encor/ Quitter mon Berger pour Médor*). (видети пример бр. 2).

Четврта сцена је у пасторалном Еф-дуру и започиње трио обоа и *bassa continua* у троделном метру. Након тога, Коридон и Белиз воде дијалог симетричне структуре. Они најпре размењују у речитативу стихове о својој љубави (видети горе), након чега следи дуо, такође симетричне форме[29], па наставак њиховог дијалога с почетка. Када се појављује реч *напустити (quitterois),* 'ставља се предзнак на афекат' и јавља се силазни фригијски тетрахорд, да нагласи извесни могући губитак који следи (иако код другог лика).

Роланово коначно реаговање на све што је претходно чуо (иако се није оглашавао) доноси извесне промене. Мењају се предзнаци (две снизилице), односно, тоналитет (ге-мол). Пастири и даље певају у пасторалном Це-дуру, док главни лик упоредо има мелодију у мрачном ге-молу. Ролан је бас, што још више ставља нагласак на дубину, тугу. Он прекида славље и у тишини изговара следеће *Шта то кажете за Медора, за Анжелик?* (*Que dites-vous icy de Médor, d'Angélique?*). На почетку питања се јављају шеснаестине и силазни тонични трозвук, представљајући изненадну узнемиреност. Када изговара Медорово име, глас му се мелодијски спушта, а када је реч о Анжелик, подиже се тонска висина. Ролан као да узнемирено говори у доследеном једноставном речитативу (*récitatif simple*). Медорово и Анжеликино име су ритмички симетрично постављени, као да он и даље не жели да прихвати њихову везу, већ их 'раставља' (видети пример бр. 3). И *Pastorale continuo* се зауставио, односно успорио своје кретање да би 'саслушао' излагање главног лика. Дуже нотне вредности наглашавају изненадну промену расположења (видети пример бр. 4). Када пастири (дуо) одговарају, враћа се играчка весела атмосфера у Це-дуру, као и покрет у басу. Они помињу пасторални

[28] http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

[29] Форма је **абба**: „Моја љубав је искрена. (**а**)/ Моје срце се не може променити. (**б**)/ Моје срце се не може променити. (**б**)/ Моја љубав је искрена. (**а**)", и потврда **б** дела два пута након тога. „.Моје срце се не може променити. (**б**)/ Моје срце се не може променити. (**б**) ".

декор (дрвеће, камење, пећину љубави). Након тога се изнова јавља тишина и Роланов глас, у ге-молу. Његова деоница је скоковита, јавља се наполитански акорд на реч *клонем* (*je succombe*), поновљени узлазни *exclamatio*: *Ах! Ах! (Ah! Ah !)*, као и поновљен тон на крају реченице (видети пример бр. 5). Враћа се пасторала у деоници пастира. Они кажу Ролану да седне на зелену траву, заборави на своју тугу, и да чује причу о авантури двоје срећно заљубљених. Следи њихова нарација о Медору и Анжелик у форми дијалога између Белиз и Коридона. У *bassu continuu* се јавља прелид, као да се може чути звук виолончела (видети пример бр. 6). Они величају ту љубав: *Не може се волети више од тога/ Никад срећа није била нежнија* (*On ne peut s'aimer d'avantage/ Jamais bonheur ne fut plus doux*). Када Коридон изусти да су их једва одвојили са места где се Ролан у том тренутку налази, Ролан узвикује: *Где сам? о небеса!/ Где сам? несрећни ја!* (*Ou suis-je? juste Ciel!/ Ou suis-je? mal'heureux!*). Његова деоница почиње предударом, по завршетку Коридонове, наглим падом, односно, скоком квинте наниже, и у наставку скоком мале сексте навише (видети пример бр. 7). Фигура *exclamatio* је подвучена скоковима и паузама које изолују сваки од ових кратких исказа. Такт је 2/2, на извесни начин продужава патњу која се да приметити у овом низу питања и узвика. Пастир и Пастирица му на то одговарају пасторалним елементима, помињу забаву, плес и игре (видети пример бр. 8). Наводе сутрашњу срећну веридбу и позивају га да присуствује том догађају. Ролан их не слуша и прекида их кратким концизним питањем: *Где иду љубавници?* (*Où vont-ils ces Amants?*). Мелодија је узлазна, патња све јача, он достиже највећи степен патње с највишим тоном (*ec1*). Његово срце се такорећи цепа при изговарању речи „љубавници" и он губи дах (видети пример бр. 9).

Пету сцену облежава долазак Терсандр (Tersandre), Белизиног оца, који ће одговорити на сва Роланова питања, не знајући са ким разговара. Он му показује наруквицу коју му је Анжелик дала (Роланов поклон) и додаје да је он укрцао њу и Медора на брод и помогао им да побегну. Када увиди Роланово стање, осећа сажаљење, али је окупиран својом срећом па нема времена да мисли о другима, и покреће цео хор да пева: *Благословимо љубав Анжелик/ Благословимо љубав Медора* (*Benissons l'amour d'Angelique/ Benissons l'amour de Medor*). Роланова патња постаје неиздржива, његов плач плаши и тера људе од њега. Поред чињенице да је након безуспешног проналаска Анжелик чуо целу истину од пастира, сазнао да су љубавници, поред завета у шуми, добили и помоћ од Терсандра да побегну, и када угледа свој поклон у рукама Белизиног оца, он луди. Следи најпознатија сцена овог чина, сцена Роландовог лудила. У музичком погледу, ова, пета сцена, почиње Хором и Терсандриним молбама Ролану да их остави и удаљи се, пусти их да уживају у срећи и играма.[30] Понавља: *Пустите да теку наши сретни дани/ У нежној и трајној забави* (*Laissez couler nos jours heureux/ Dans un loisir doux et durable*) два пута. Након тога, цео хор понови ове речи. Крај хорског *риторнелла* се поклапа и са Терсандровом кључном реченицом *Видео сам како лепа краљица одлази из Луке* (*J'ai vu partir du Port cette Reyne si belle*). Ролан се директно надовезује на тај коментар и пита да ли је Анжелик отишла. Присутан је константни знак питања, и узбуђење на почетку питања подвучено покретом шеснаестина, као и разлагање тоничног трозвука наниже. Он добија одговор као ехо, извесно ругање: уочљив је константни шеснаестински покрет и скокови кварте и терце у Терсандровој деоници (видети пример бр. 10). Белизин отац одговара да је Анжелик отишла са својим Медором, што још више узбуђује Ролана. Он поставља реторичко питање *Да ли су отишли заједно?* (*Ils sont partis ensemble?*) иако је већ претходно сазнао да јесу. Регистар је дубок, скокови и непоступност мелодијског

[30] У том тренутку он не зна да разговара са њим.

кретања, односно нестабилност, присутни су у целокупој мелодији. Реч *заједно* (*ensemble*) је илустрована скоком квинте наниже (видети пример бр. 10). То главном јунаку најтеже пада. Терсандр му лирски, певљиво, мелодијски поступно, одговара да су они већ далеко. У мелодији ће се по први пут јавити мелизми када отац пева о љубавницима. Када Ролан наступа, *basso continuo* има дуге нотне вредности, као извесно успорење времена, али његов наступ представља уједно и растанак са срећом и слављем, раскид са добрим расположењем пастира. У тим тренуцима влада Роланово нерасположење, при помињању освете на пример, мелодија скаче у вођицу (видети пример бр. 11). Међутим, појава наруквице коју је он поклонио Анжелик га у потпуности разбесни. Следе бројне екскламације, скокови. Када говори о *храбрости* (*courage*), мелодија се креће скоком терце наниже, а реч *љубав* (*amour*) је представљена секстним скоком наниже (видети пример бр. 11). Овом контрадикцијом у односу на текст (оба појма се по конвенцији представљају узлазним скоком или узлазним кретањем мелодије), Лили сугерише трагичну ситуацију Ролана. Као последица тога, следи *exclamatio*: *Небеса! О Небеса!* (*Ciel!/ O Ciel!*) у дугим нотним вредностима (четвртине), подругљиви ехо истог у Хору, још један Роланов дуги *Небеса!* (*Ciel!)* и коначни пад, скоком квинте наниже (видети пример бр. 12). Када Хор крене да описује Ролана и његово стање, он у још неколико наврата коментарише велику издају и његову верну љубав (видети пример бр. 13). Након тога, као да Ролан постаје нем. Требаће му одређено време да опет проговори. Пастири за то време, окупљени око представе његовог бола, преузимајући улогу хора у трагедији, описују сваки покрет и именују Ролана у трећем лицу, у том тренутку већ изолованог и од сопственог присуства у пасторали. Он се последњи пут јавља прекидајући велики хор који благослови љубав Анжелик и Медора. Изговара *Ћутите несрећници/* [...] *Прободите моје срце најтежим ударцима? / Несрећници ћутите.* (*Taisez-vous, malheureux/* [...] *Percer mon triste cœur des plus horribles coups? / Malheureux, taisez-vous*). Мелодија је изразито скоковита: скок квинте наниже па навише, скок мале сексте навише на реч *прободите* (*per-cer* - видети пример бр. 14). Такт 3/8 на Роланов последњи слог најављује играчи ритам 6/8 који следи. Јавља се типично: *Бежимо, бежимо сви (Fuyons, fuyons tous)* из пасторала (видети пример бр. 15). Овај део припрема трагедију која следи.

Пре закључка о улози пасторале у *tragédie lyrique,* можемо се ослонити на изузетни цитат Керолајн Вуд (Caroline Wood): „Сеоска свадба из *Роландовог* четвртог чина, која је неизоставни део интриге, преноси информације Ролану и доводи до његовог лудила.”[]. По њеном мишљењу, пасторала се протеже и изван дела славља (када Ролан није на сцени), преко сцена где он разговара са сеоским паром, и евентуално на крају чина. Није битан само декор или „рам” пасторале, већ и све оно што се збива унутар ње.

Закључак о позицији пасторале у контексту драматуршке диспозиције чина

Пасторала заузима изузетно битну позицију у Лилијевој *tragédie lyrique: Роланд.* Пре свега, она представља центар интриге ове опере, али уједно има и „центрифугалну” улогу у оквиру четвртог чина. Можемо говорити о климаксу, врхунцу трагедије у сценама пасторале четвртог чина. Пасторала није присутна искључиво у декору, као што ни улога пастира није једина пасторална улога, већ се може приметити и у другим ликовима, као што је то случај са главним јунаком, Роланом, или споредним јунаком, Медором. Осетно је и њено присуство у тексту и музици, као и у њиховој вези, односно, њиховом контрасту.

Спознавање издаје у пасторалној атмосфери је изузетан поступак Лилија и његовог либретисте Киноа, без кога би овај дивертисман представљао још један у низу декоративних,

неесенцијалних и драмски неутралних орнамената. Композитор и либретиста се поигравају са конвенцијама, како историјским, тако и стилским. Нарушавањем истих, они ће исказати маестрално умеће које ће обележити француску оперску традицију.

Пасторала у сценама 3, 4 и 5, омогућава прелаз из драмског (Монолог, IV, 2) у праву трагедију (Монолог, IV, 6). Она заправо припрема трагедију која следи. Сам хор постепено преузима улогу хора у трагедији, *récitatif simple* прекида пасторално славље, контрадикције стилских фигура у односу на текст сугеришу трагичну ситуацију Ролана, и најављују, следећу, уједно и најпознатију сцену, сцену Роландовог лудила (IV, 6). И сам главни јунак, остављен од стране своје љубави, ће поступно прећи из „драмске сумње" у трагично стање, пролазећи кроз различите фазе, управо у пасторалном делу ове опере. Његова патња ће расти паралелно са слављем. Финална, шеста сцена IV чина показује да је главна функција пасторале у опери *Роланд,* поред декоративне, као и драматуршке, била припрема за трагични исход драмског збивања.

Извор

Lully, Jean-Baptiste, *Roland*, Tragedie mise en musique, Paris, Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, M. DC. LXXXV.

Литература

Anthony, James R., *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, 2nd ed., Portland, OR: Amadeus Press, 1997.

De la Laurencie, Lionel, *Les maîtres de la musique-Lully,* Deuxième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts,* La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690.

Harris-Warrick, Rebecca, "Reading Roland", Journal of Seventeenth-Century Music, Volume 16, No. 1, Illinois, Society for Seventeenth-Century Music of Illinois, 2010.
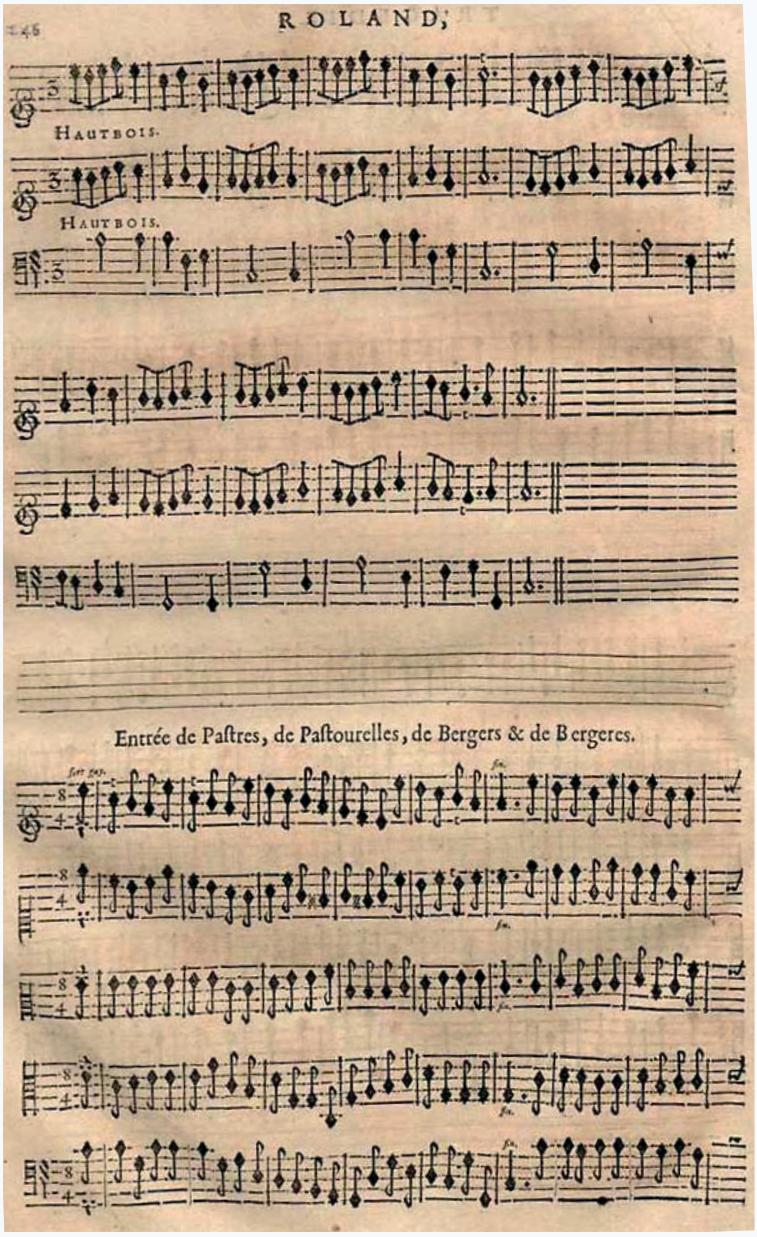
http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html

http://www.digital.library.unt.edu/permalink/meta-dc-66:303
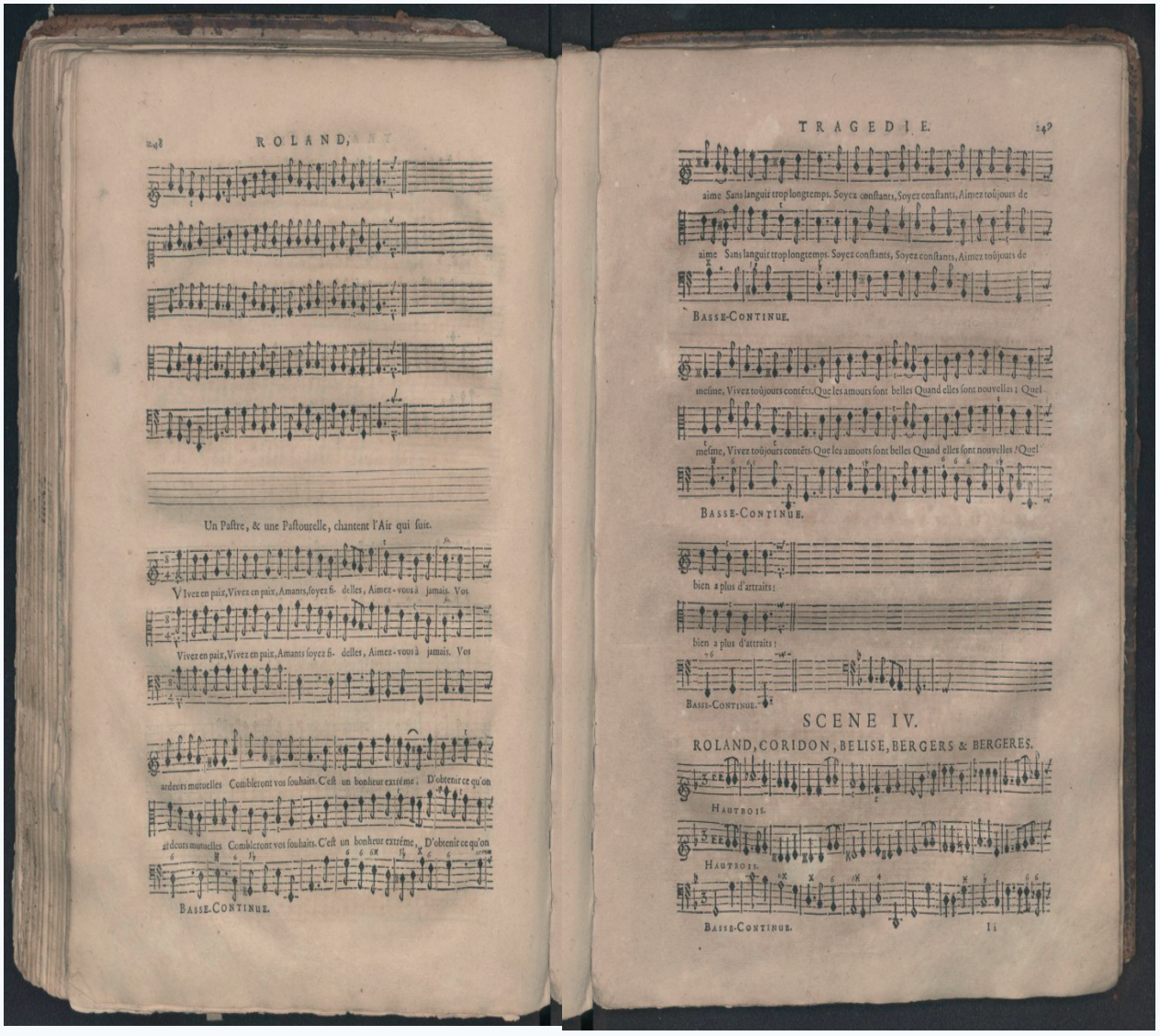
Newman, Joyce, *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédie Lyriques,* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1979.

Прилози:
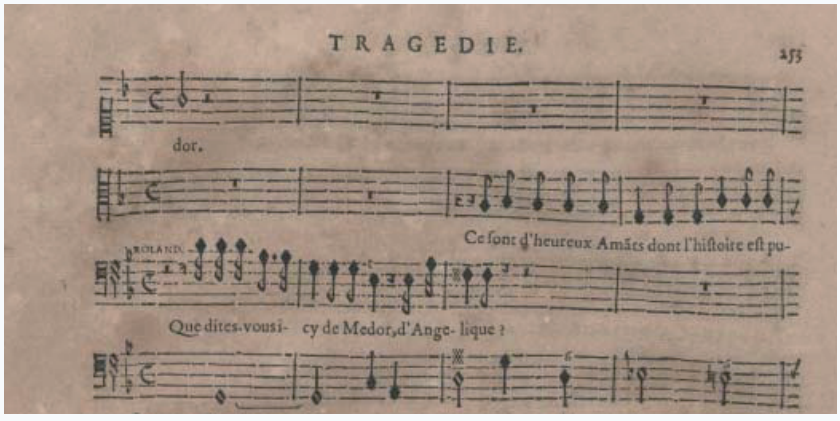
Пример бр. 1: Jean-Baptiste Lully, *Roland*, IV, 3, Trio hautbois et basse continue, "Entrée de Pastres, de Pastourelles, de Bergers et de Bergeres", Paris, Christophe Ballard, 1685, 246, mesures 94–116.
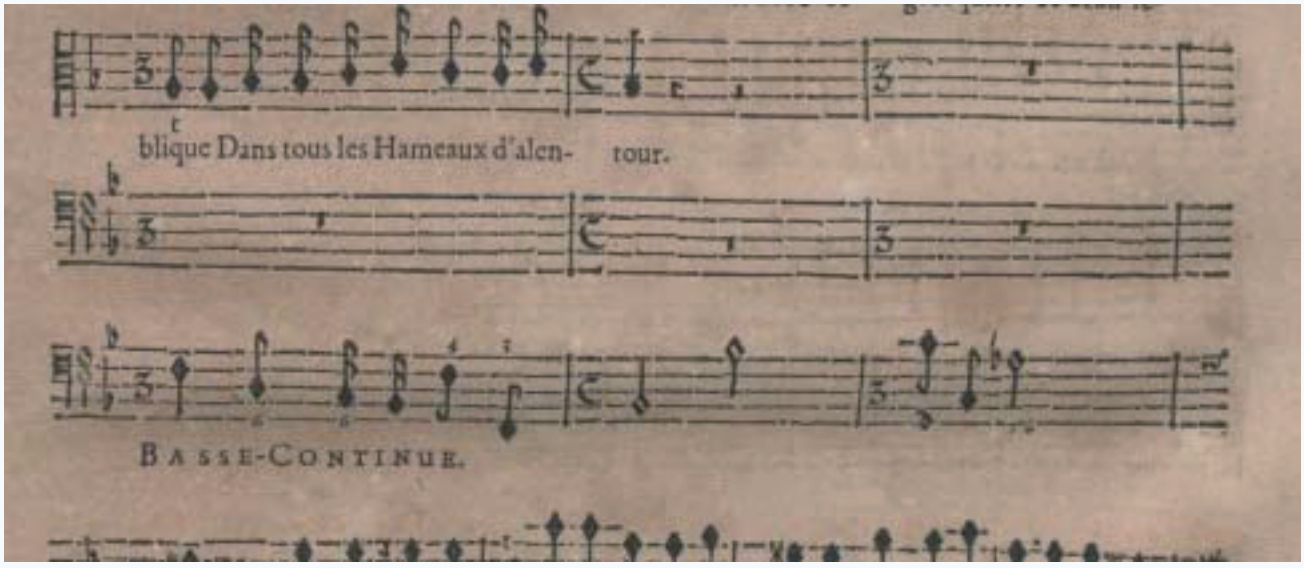


Пример бр. 2: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 3, “Un Pastre, et une Pastourelle, chantent l’Air qui fuit.”, Paris, Christophe Ballard, 1685, 248–249, mes. 137–165.
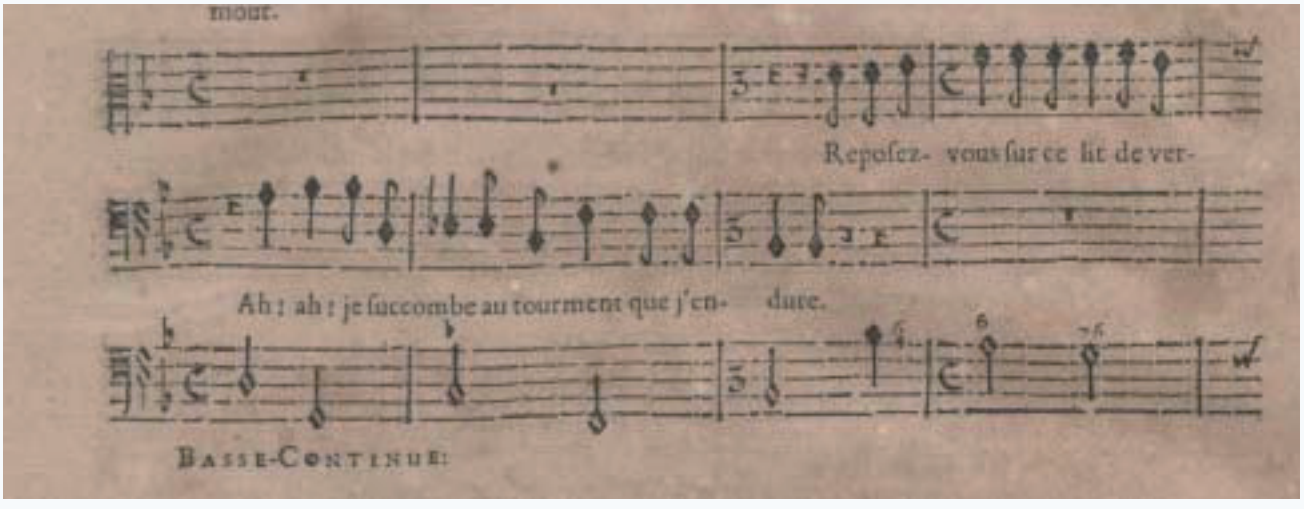


Пример бр. 3: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 253, mes. 96–99.
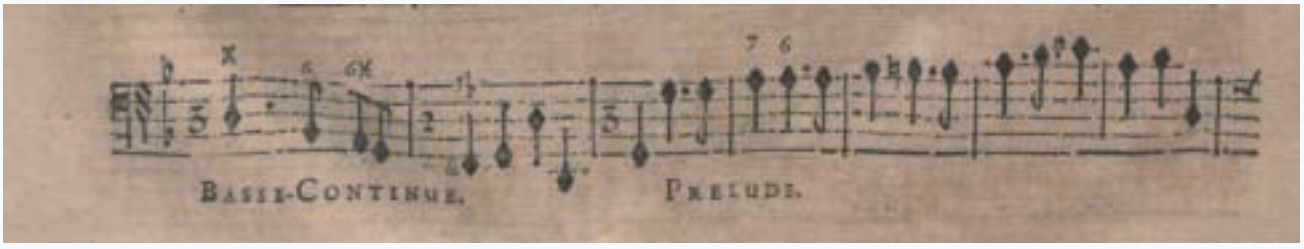


Пример бр. 4: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 253, mes. 100–102.
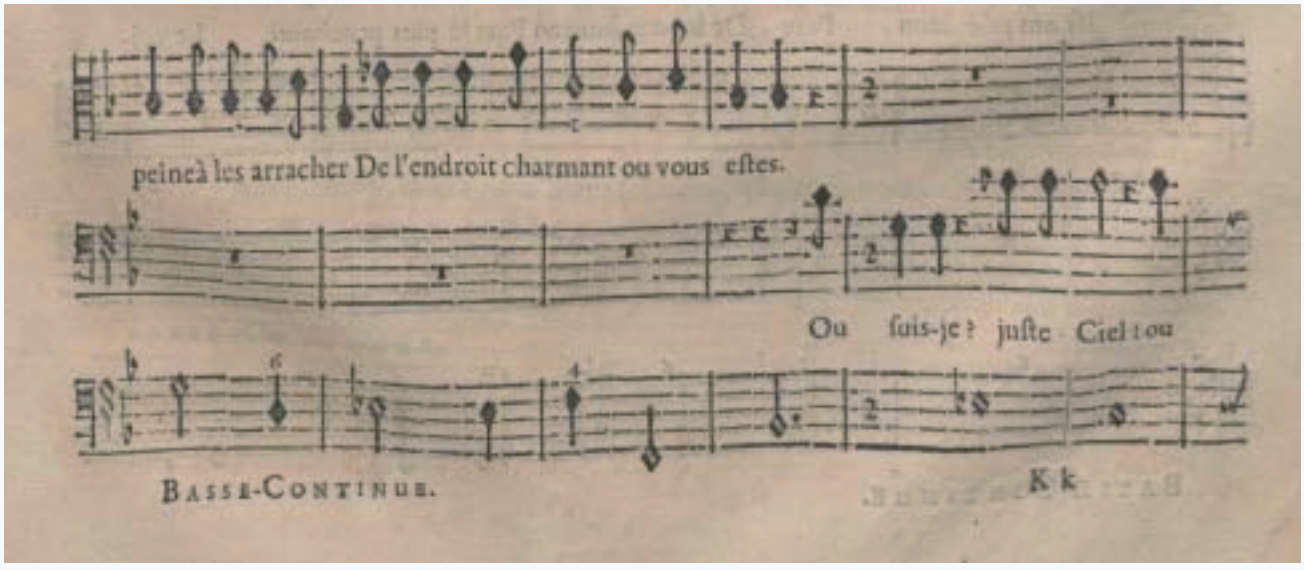


Пример бр. 5: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 254, mes. 107–110.
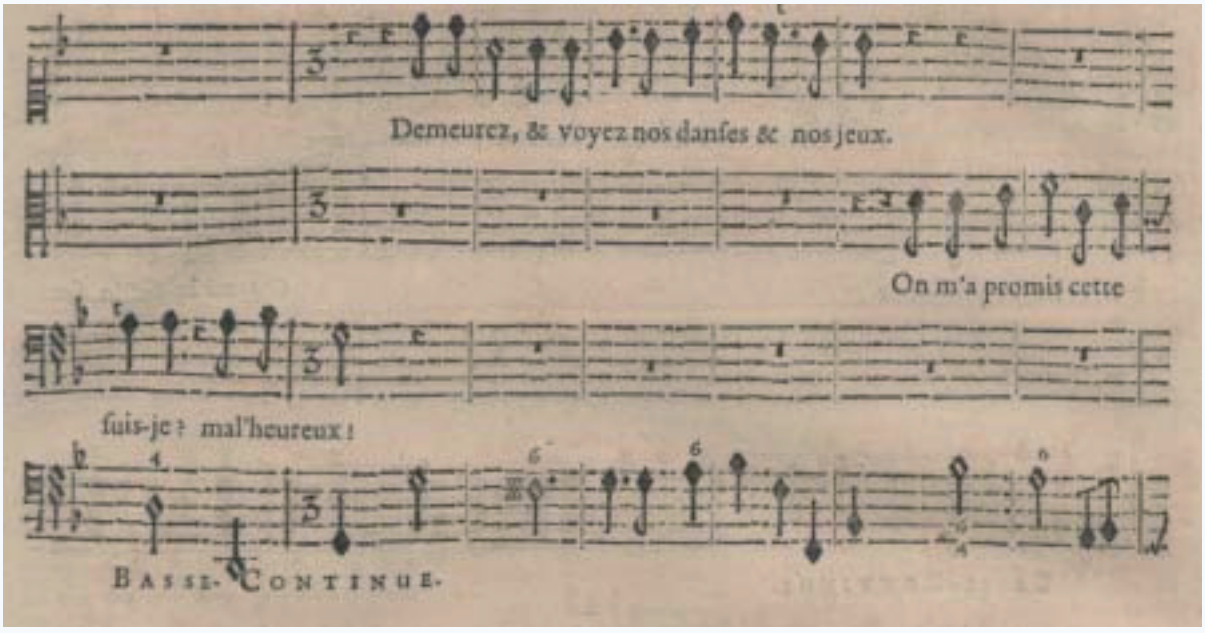


Пример бр. 6: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 254, mes. 115–121.



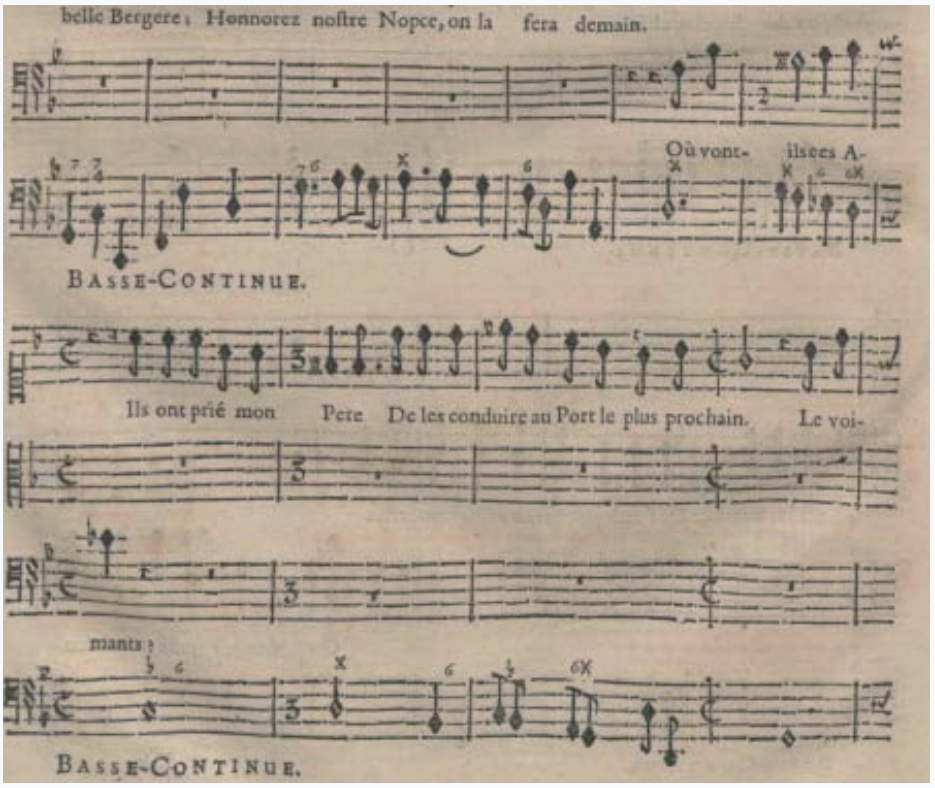
Пример бр. 7: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, p. 257, mes. 176–181.
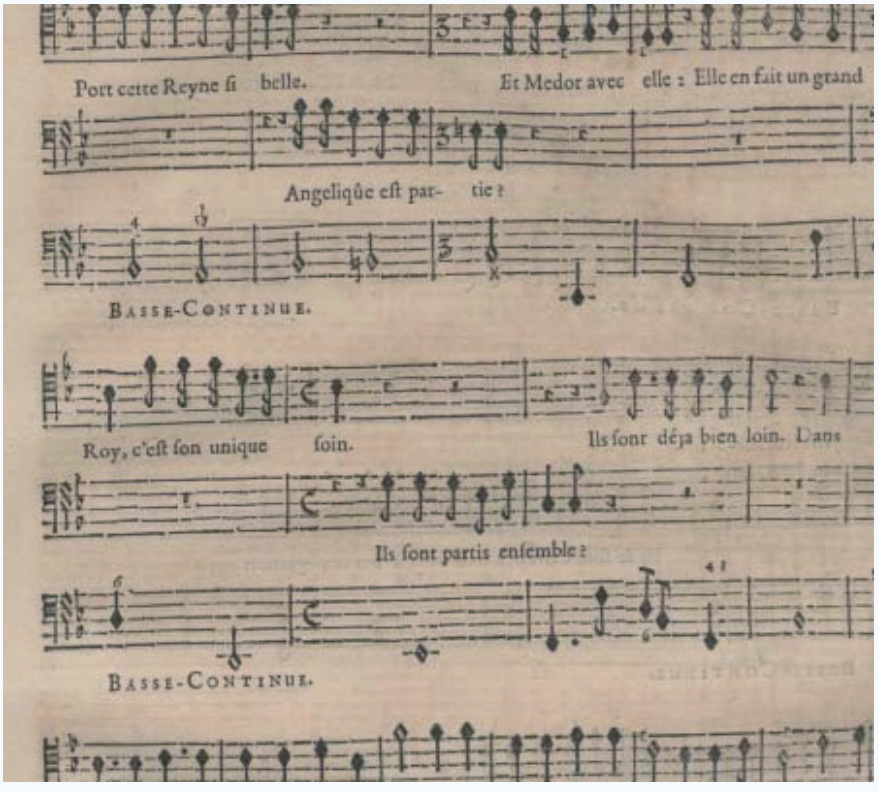


Пример бр. 8: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 258, mes. 183–188.



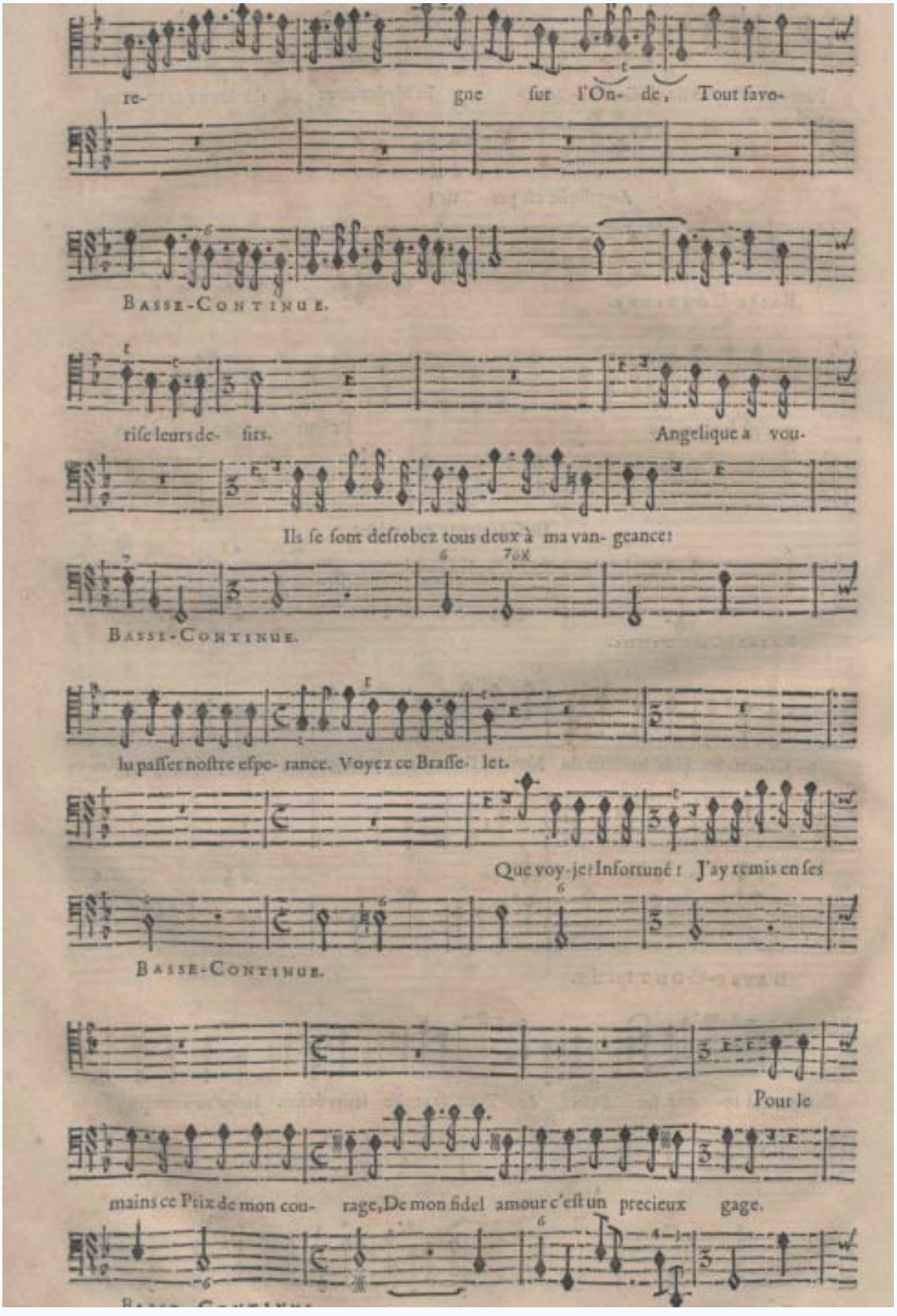
Пример бр. 9: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 4, Paris, Christophe Ballard, 1685, 258, mes. 194–196.



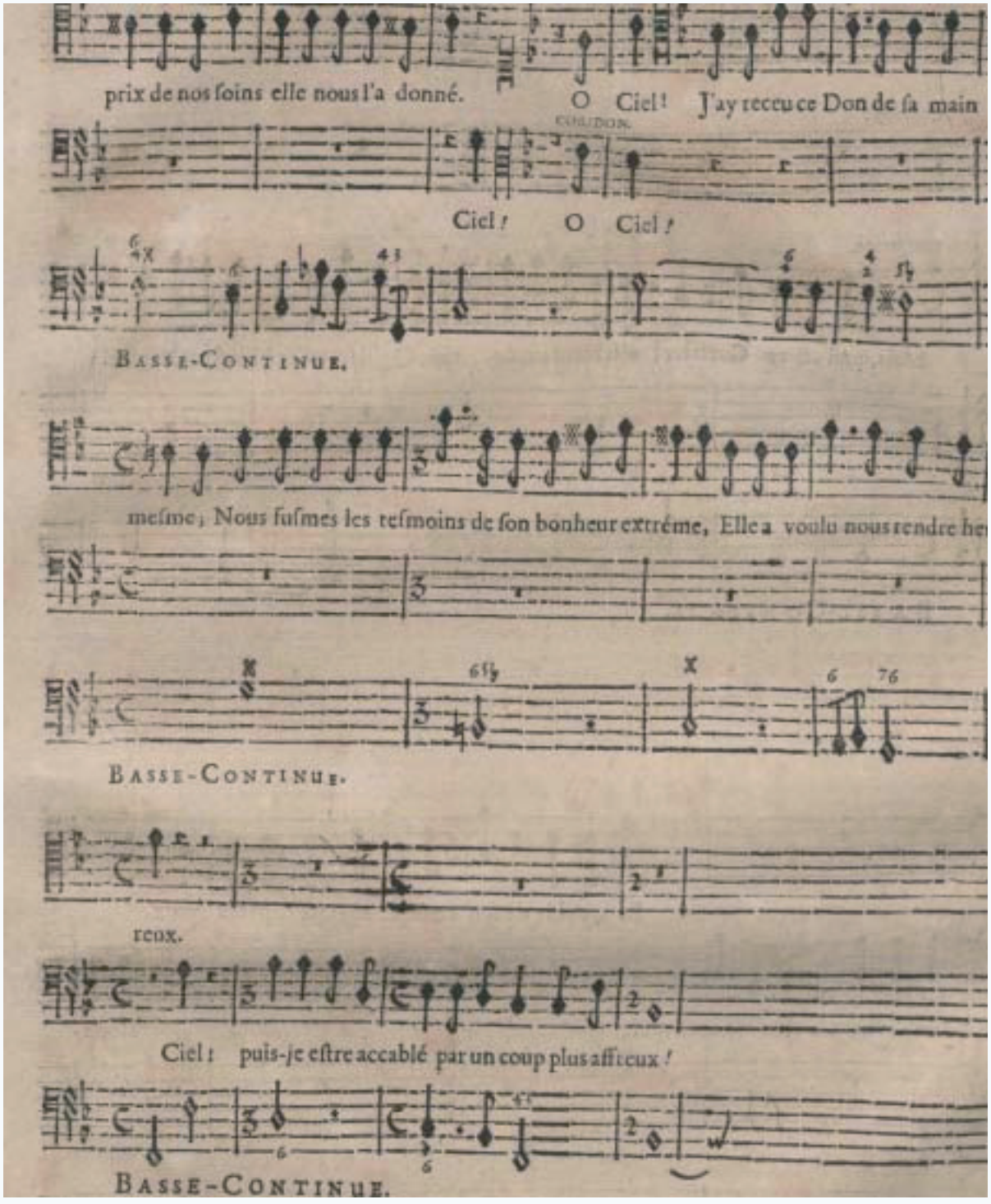
Пример бр. 10: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 263, mes. 39 45.



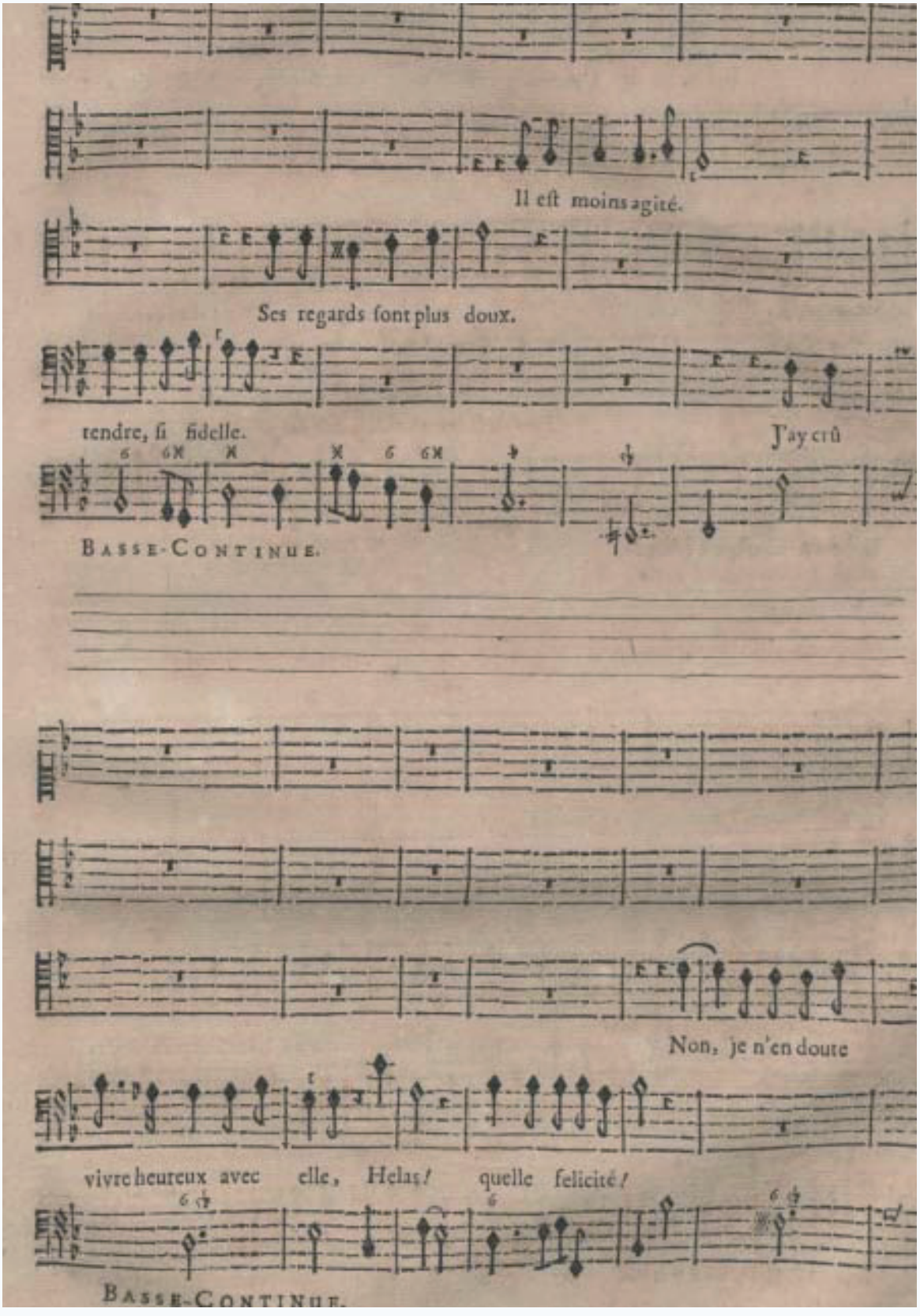
Пример бр. 11: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 264, mes. 58–73.
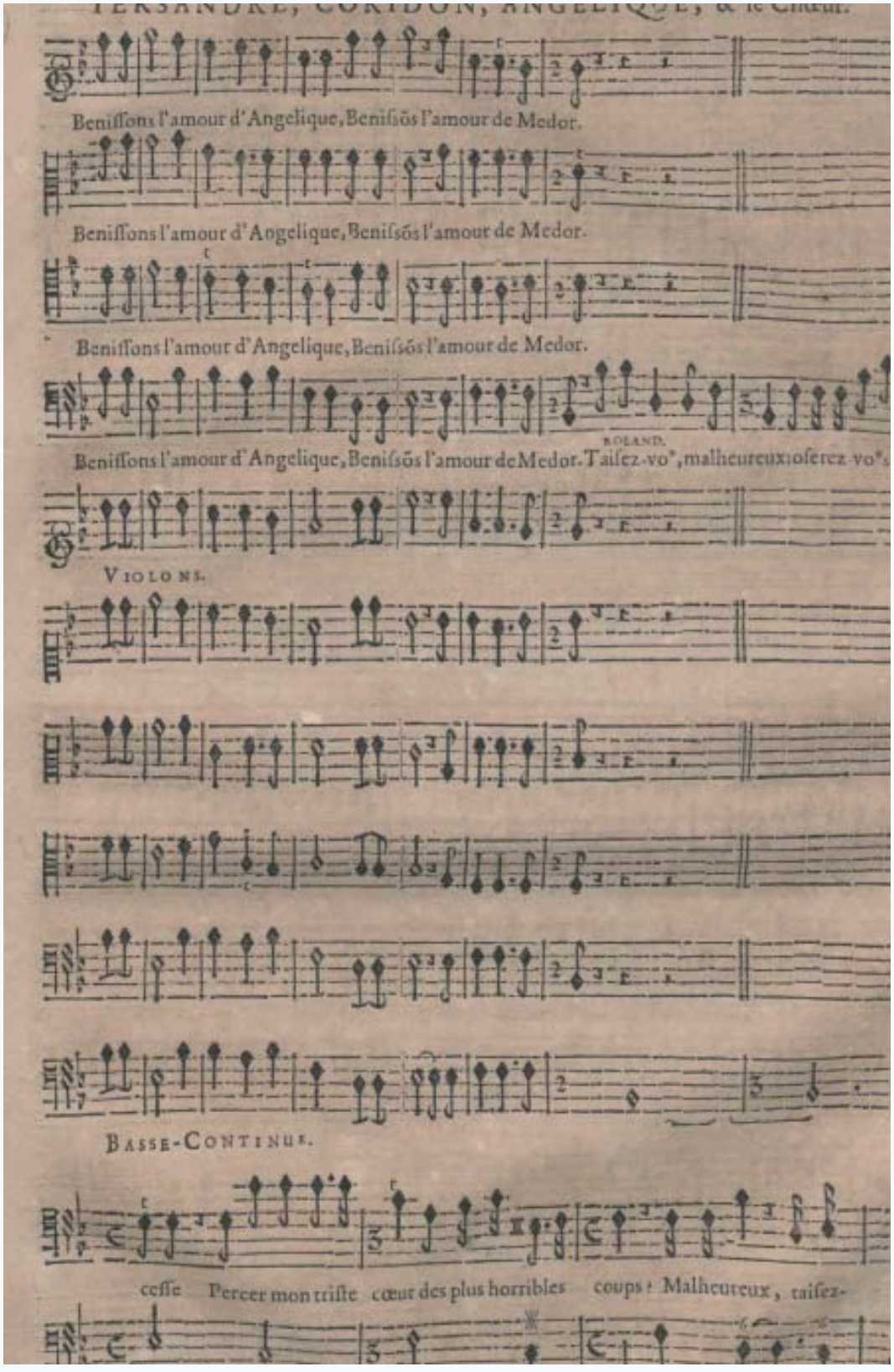


Пример бр. 12: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 265, mes. 76–86.
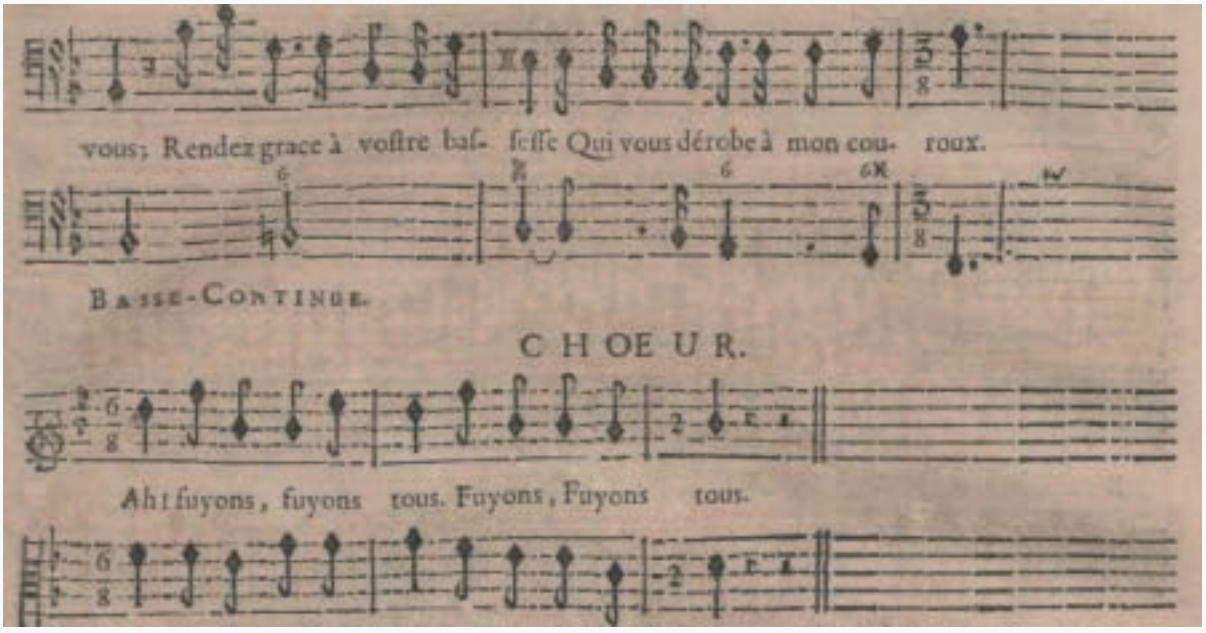


Пример бр. 13: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 269, mes. 117–128



Пример бр. 14: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 275, mes. 191–201



Пример бр. 15: Jean-Baptiste Lully, *Roland,* IV, 5, Paris, Christophe Ballard, 1685, 276, mes. 204–207



Milica Djerić

FUNCTION OF THE PASTORAL IN THE LULLY'S OPERA *ROLAND*

SUMMARY: This paper examines the role and significance of the pastoral in the *tragédie lyrique*. More precisely, this paper aims to point out, after considering the pastoral phenomenon, the role and significance of the pastoral in one of the most important *tragédies en musique* of Jean-Baptiste Lully – *Roland*. Namely, the emphasis is on the fourth act of opera since the pastoral scenes in it are the most prominent and the pastoral in this act is 'used' in a very specific way – the main character Roland finds out about the betrayal of his dear in the pastoral atmosphere, and then (still in the fourth act) the scene of his insanity unfolds. In other words, pastoral atmosphere is opposed to the betrayal and the scene of insanity. In connection with this, the paper emphasizes that the function of the pastoral in this opera is, in addition to being decorative and dramatic, to prepare for the tragic outcome of the dramatic event. Also, it should be mentioned that in this paper, by analyzing music and text, as well as scenes and decor, it is revealed that the pastoral is not only a decor, but its presence can be noticed both in the text and in the music, as well as in their relationship, or their divergence.

KEY WORDS: pastoral, *tragédie lyrique*, Jean-Baptiste Lully, *Roland*.

Анастасија Милин[1]

БЕТОВЕН У ВАГНЕРОВОЈ ПИСАНОЈ ЗАОСТАВШТИНИ ДО 1848. ГОДИНЕ[2]

АПСТРАКТ: Овај рад истражује значај и утицај Бетовена у Вагнеровом (почетном) бављењу музиком, његовим уметничким претензијама, те и (одређеним) уметничким остварењима. Другим речима, у овом раду се, кроз анализу Вагнерових написа остварених до 1848. године, (раз)открива Вагнерова (младалачка) 'слика' о Бетовену која Бетовена представља као (Вагнеровог) узора, као инспирацију за ауторово бављење музиком, али и његову композиторску и диригентску делатност, те и као некога ко је поставио основу за Вагнерове уметничке идеје о музичкој драми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рихард Вагнер, Лудвиг ван Бетовен, Вагнерова писана заоставштина, узори, инспирација.

Утицај личности и стваралаштва Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) на композиторе и музичке писце био је приметан током читавог XIX века. Како наводи Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), у том периоду је био доминантан мит о Бетовену, који „не само да је чинио део историје музике, већ је и сâм узео удела у стварању те историје."[3] Романтичарска слика Бетовена, која је била креирана још за време композиторовог живота, представљала га је најчешће као несхваћеног, усамљеног, генијалног и револуционарног уметника, уз увек присутан топос „патње и тријумфа".

Композитори XIX века су имали потребу да себе позиционирају у односу на Бетовена, па је велики број њих или покушавао да се надовеже на његово стваралаштво, или веровао да би управо они могли бити легитимни Бетовенови наследници. Један од тих композитора, који је у Бетовену најпре видео „музичког месију", а потом се и поистоветио са њим, био је Рихард Вагнер (Richard Wagner). За разлику од других композитора овог периода, који су Бетовенова достигнућа примењивали на пољу инструменталне музике, Вагнер их је применио на подручју сценске музике, што његову позицију чини посебном. Оно што Вагнера такође издваја од других композитора јесте чињеница да је он за собом поред музичке оставио и велику писану заоставштину. Таленат за писање испољио је у најранијој младости, а наставио је да пише до краја живота.

Однос Вагнера према Бетовену се у литератури најчешће сагледава на основу његовог утицајног и важног списа *Бетовен* (*Beethoven*, 1870). У овом раду ће, међутим, бити представљена Вагнерова младалачка размишљања о Бетовену, као и његова композиторска и диригентска делатност инспирисана овим композитором, закључно са 1848. годином. Ова година великих револуција на подручју готово читавог европског континента, узета је за границу због великог значаја који је имала у Вагнеровом животу, интелектуалном сазревању и стваралаштву. Тако, од 1848. године Вагнер почиње рад на *Прстену Нибелунга* (*Der Ring des Nibelungen*, 1874), његовом *magnum opusu* у који је инкорпорирао свој светоназор, истовремено утемељен и у његовим теоријским радовима. Међутим, Вагнер од 1848. године све учесталије мења своје светоназоре, прелазећи пут од оптимистичног револуционара,

[1] anastasija.milin@gmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – романтизам 2 под менторством проф. др Драгане Јеремић-Молнар, школске 2015/16. године.

[3] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music,* Berkeley, University of California Press, 1989, 75.

који верује у могућност промене света путем политичке револуције, до разочараног револуционара, који решење види у уметничкој револуцији. Такав заокрет је приметан у Вагнеровим есејима, списима и теоријским радовима постреволуционарних година, у којима се Вагнер одваја од слике Бетовена коју је до тад градио и почиње да формира нову у којој Бетовенову музику интерпретира као основу и оправдање за своје уметничке идеје. Након пажљивог увида у Вагнерова *Сабрана дела*[4], за овај рад су одабране приче, текстови и писма до 1848. године, у којима је Вагнер о Бетовену још увек писао спорадично, као љубитељ и без теоријских претензија.

У избор примарних извора спадају: Вагнерови радови настали током његовог првог боравка у Паризу (1839–1842), првих пет (од укупно седам) текстова, обједињених под називом *Немачки музичар у Паризу. Приче и чланци (1840. и 1841)*;[5] есеј из истог периода *О увертири*[6] (1841); затим Вагнерова прва аутобиографија, *Аутобиографска скица*[7] (1843); текстови посвећени Бетовеновој Деветој симфонији, као што су *О Бетовеновој Деветој симфонији*[8] (1846) и *Извештај о извођењу Бетовенове Девете симфоније 1846. године у Дрездену (извучено из мојих мемоара) уз програм*[9]; и бројна писма издавачима и пријатељима у којима се Бетовен помиње у најразноврснијим дискурсима.

Вагнеров однос према Бетовену је најподробније истражен у књизи Клауса Кропфингера (Klaus Kropfinger) – *Вагнер и Бетовен: Вагнерова рецепција Бетовена* (*Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven*)[10] – у којој аутор уједно и указује на све претходне истраживаче који су се бавили овом тематиком. Премда је поменута студија неспорно драгоцен извор, циљ овог рада ће бити да представи слику о Бетовену, креирану у Вагнеровим написима до 1848. године, засновану пре свега на анализи примарних извора.

Бетовен као узор и инспирација

У тексту *Аутобиографска скица*[11] (1843) Вагнер представља свој живот од детињства до 1842. године. Из овог текста сазнајемо да је Бетовенова музика била његов први подстицај за бављење музиком и узор за његове прве композиторске подухвате. Наиме, Вагнер у детињству још увек није испољавао изразито интересовање за музику, већ му је она представљала споредну занимацију, док га је, са друге стране, изузетно интересовала књижевност. У овом тексту Вагнер описује тренутак када је први пут чуо извођење Бетовенове музике: „[...] упоз-

[4] Sven Friedrich (Hrsg.), *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe* [CD], Berlin, Directmedia, 2004.

[5] Richard Wagner, "Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe* [CD], Berlin, Directmedia, 2004, S. 192–348 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 90–180).

[6] Richard Wagner, "Über die Ouvertüre" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 373–394 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 194–206).

[7] Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 49–75 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 4–19).

[8] Richard Wagner, "Zu Beethoven's Neunter Symphonie (1846)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 6382–6386 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 203–205).

[9] Richard Wagner, "Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 623–649 (vgl. Wagner-SuD Bd. 2, S. 50–65).

[10] Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven* (translated by Peter Palmer), Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

[11] Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело., S. 49–75 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 4–19).

нао сам се по први пут са Бетовеновом музиком на концертима у лајпцишком Гевандхаусу; њен утицај на мене је био свемоћан".[12] Према Креплину (Karl-Heinz Kröplin), који је саставио хронику Вагнеровог живота, догађај који је Вагнер описао десио се 1828. године. Вагнер је најпре на концерту од 17. јануара чуо извођење Бетовенове Седме симфоније, а потом је – непуна два месеца касније – 13. марта чуо извођење Девете симфоније,[13] која је на њега оставила посебно снажан утисак и извршила вероватно пресудан утицај на Вагнерову одлуку да се бави музиком. О томе довољно говори чињеница да се већ са седамнаест година ухватио, како сâм наводи, нимало лаког подухвата да направи клавирску транскрипцију ове симфоније.[14] Из Креплинове хронике сазнајемо да је на јесен 1828. године извођен Гетеов (Johann Wolfgang von Goethe) *Егмонт* (*Egmont*) са Бетовеновом музиком, о чему пише и Вагнер у *Аутобиографској скици*, наводећи како га је то искуство инспирисало да напише сличну музику за своју трагедију, писану по узору на Шекспира (William Shakespeare).[15]

На пољу извођаштва, познато је да је у Риги током 1838. године Вагнер дириговао извођењима Бетовенових симфонија, као и извођењем *Фиделија* (*Fidelio*).[16] Те године је током пролећа изводио Седму симфонију,[17] а током зиме исте године дириговао је на седам оркестарских концерата, на којима је од Бетовенових дела изводио Трећу и Осму симфонију.[18] Посебно је значајно Вагнерово извођење Девете симфоније 1846. године на концерту у Дрездену. Овај његов подухват је остао забележен како у писмима слатим током припрема, тако и у написима које чине мемоари, извештај и програмска књижица.[19] Вагнер је током живота често помињао ову симфонију, истичући њене вредности и проналазећи у њој основ за своје уметничке претензије.

Након Јулске револуције (1830) Вагнера су заинтересовале политичке теме, али се убрзо вратио музици и написао, поред поменуте транскрипције Бетовенове Девете симфоније, два дела по узору на Бетовена – Увертиру и Симфонију – оба, по његовим речима, успешно изведена на концертима у Гевандхаусу.[20] У пролеће 1833. године, током боравка код брата у Вирцбургу, Вагнер пише романтичарску оперу у три чина *Виле* (*Die Feen*) за коју је сâм написао текст према Гоцијевој (Carlo Gozzi) *Жени змији* (*La donna serpente*), а као узоре за музику наводи Бетовена и Вебера (Carl Maria von Weber).[21] Ова опера је била добро прихваћена у Вирцбургу, па се Вагнер охрабрен тим успехом вратио у Лајпциг почетком 1834. године, у нади да ће и тамо бити изведена. Он се, међутим, како сâм наводи, убрзо сусрео „са истим искуством са којим се сви данашњи немачки оперски композитори сусрећу: одбацује нас

---

12 Исто, S. 52 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 6).

13 Karl-Heinz Kröplin, *Richard Wagner 1813–1883: Eine Chronik*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, 28.

14 Richard Wagner, "1. Wagner an Herrn Schott (Schott's Söhne)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19848–19849 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 1).

15 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело, S. 52 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 6).

16 Karl-Heinz Kröplin, нав. дело, 41.

17 Richard Wagner, "90. An das Theaterorchester Riga" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7583 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 350).

18 Karl-Heinz Kröplin, нав. дело, 42.

19 О овоме ће више бити говора у одељку рада који се бави Вагнеровом рецепцијом и интерпретацијом Девете симфоније.

20 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело, S. 56 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 8).

21 Исто, S. 57 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 8).

наша позорница због успеха Француза и Италијана [...]."[22] Три године касније, уверен да ће у Паризу имати више успеха, Вагнер у писму Мајерберу (Giacomo Meyerbeer) изражава своје жеље да се се опроба као музичар у том граду.[23] Он већ у овом писму представља себе као младог музичара који осећа „страствено поштовање према Бетовену", кроз које је, како он објашњава, и његова „стваралачка моћ добила бескрајно једнострано одређење."[24] Управо тога ће Вагнер постати још свеснији током свог првог боравка у Паризу.

Бетовен у Вагнеровим написима из Париза

Иако је Вагнерово интересовање за Бетовенову музику, како сугерише *Аутобиографска скица*, пробуђено крајем двадесетих година XIX века, он тек од четрдесетих година XIX века почиње заправо да пише о Бетовену. Мориц Шлезингер (Moritz Adolf Schlesinger), уредник часописа *Музички часопис и гласник* (*Revue et gazette musicale*), понудио је Вагнеру да током боравка у Паризу напише неколико текстова за његов часопис. Тако је Вагнер у овом граду, у којем је у то време већ био формиран култ Бетовена, по први пут почео да пише приче и есеје у којима се веома истиче Бетовенов значај.[25] Како сазнајемо из писама упућених разним издавачима 1841. године, он током овог периода такође започиње и рад на књизи о Бетовену.[26]

Првих пет париских текстова – обједињених под називом *Немачки музичар у Паризу. Приче и чланци (1840. и 1841)*[27] – представљају фиктивне приче о животу и трагичној судбини немачког музичара у Паризу. У овим текстовима Вагнер разматра различита питања из поља разумевања музике, приступа музици, интерпретације и извођаштва. Теме које се као заједничка нит кристалишу у свим текстовима, обухватају критику површног приступа музици, као и истицање узвишености Бетовенове инструменталне музике. У сваком од ових текстова Бетовен је представљен на исти начин – као искрени композитор инструменталне музике – при чему се нарочито истичу његово немачко порекло и квалитети музике за коју Вагнер сматра да припада немачкој традицији. У овом периоду настаје још један Вагнеров текст у којем се, додуше не на пољу инструменталне музике, истиче Бетовен као узор. У есеју *О увертири* (1841) у којем разматра форму увертире, Вагнер наводи Бетовена као композитора који је успео да прошири границе ове форме и у оквиру ње створи истинску драму, а не само увод или скицу.[28]

Апотеоза Бетовена. – Вагнер у прве две приче, *Ходочашће Бетовену* (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, 1840) и *Крај у Паризу* (*Ein Ende in Paris*, 1841), нарочито истиче значај који је Бето-

---

22 Исто, S. 58 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 9).

23 Richard Wagner, "79. An Giacomo Meyerbeer" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7551 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 323–327).

24 Исто.

25 Richard Wagner, "Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841): 1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven; 2. Ein Ende in Paris; 3. Ein glücklicher Abend; 4. Über deutsches Musikwesen; 5. Der Virtuos und der Künstler" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 192–348 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 90–180); "Über die Ouvertüre" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 373–394 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 194–206).

26 Richard Wagner, "135. An Heinrich Laube, Leipzig" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7726–7729 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 452–454); "141. An August Lewald, Stuttgart" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав дело, S. 7753–7756 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 470–472); "149. An Theodor Winkler, Dresden" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7770–7777 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 481–486).

27 Richard Wagner, "Ein deutscher Musiker in Paris...", нав. дело.

28 Richard Wagner, "Über die Ouvertüre" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 373–394 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 194–206).

вен имао у његовом животу и читаоцима открива сопствену представу о Бетовеновој личности. Како би што непосредније изразио своје дивљење према Бетовену и своје ставове о уметности, али и описао патње проживљене у Паризу, Вагнер је себе представио кроз главну личност ових прича. О томе сведоче јасне аутобиографске референце: главни јунак је млади немачки музичар Р... који је „једне вечери" у младости „први пут чуо извођење Бетовенове симфоније, од тога добио грозницу, разболео се, а по опоравку постао музичар."[29] Већ сâм наслов прве приче открива начин на који је Вагнер тада доживљавао Бетовена. Он за њега представља својеврсно живо божанство ка ком се ходочасти у Беч, који Вагнер назива Меком.[30] Бетовен је у овој причи приказан као његова покретачка снага, инспирација и идол. Он признаје да Бетовенову музику цени изнад све друге, а познанство са њим представља као тешко достижну жељу, за чије остварење је спреман да учини све и истрпи све. Као и у већини других текстова из овог периода, он у *Ходочашћу Бетовену* оштро критикује површност музичког укуса и вредновања, узимајући као пример свега негативног – могуће са намером да придобије француску публику – Енглеза. Ситуације чији актер је Енглез, главни антагониста ових прича, приказане су час на духовит, час на болан начин. Ипак, млади немачки музичар на крају прве приче остварује „победу" над Енглезом, делимично захваљујући свом немачком пореклу, али, што је битније, захваљујући својим искреним приступом Бетовену и уметности уопште, која за њега не представља занимање или забаву, већ нешто много више – религију.

У другој причи, *Крај у Паризу*[31], која је замишљена као наставак *Ходочашћа Бетовену*, Вагнер говори о осећањима која су се у њему разбудила услед недаћа које су га сусреле у Паризу, у којем се и сâм, попут јунака ове новеле нашао на рубу егзистенције. Прича почиње Р.-овом сахраном у хладном и туробном времену, на којој је присуствовао чак и Енглез, антагониста *Ходочашћа Бетовену*. Покојник је описан као добар, нежан, храбар немачки музичар који је једном у младости видео Бетовена, што је на њега оставило дуготрајне последице (тај судбоносан сусрет описан је у *Ходочашћу Бетовену*).[32] Док је у претходној причи наратор био немачки музичар, у овој причи улогу наратора преузима музичарев пријатељ. Он се присећа њихова три сусрета у Паризу: првог, када су водили дуг разговор у једном кафеу, другог, на улици, када је музичар већ почео да губи разум, и трећег, када је дошао да посети музичара (у његовој соби на Монмартру) на самрти. Приликом првог од тих сусрета догодила се свађа између наратора и музичара, након што се повео разговор о афирмацији уметника када је наратор изјавио да је Бетовен име и да је „његов реноме оно што се обожава".[33] Такве речи су подстакле бурну реакцију музичара, што сугерише да се није слагао са нараторовим доживљајем Бетовена.[34] Током њиховог последњег, помирительског сусрета, музичар је одржао

---

[29] Richard Wagner, "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 194 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 91).

[30] Исто, S. 204 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 97).

[31] Richard Wagner, "Ein Ende in Paris" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 233–271 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 114–136).

[32] Исто, S. 233 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 114).

[33] Исто, S. 239 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 118).

[34] Растали су се тако што му је он, у уверености да ће успети у Паризу (у шта је његов пријатељ сумњао) изјавио: „За годину дана – запамти – ! За годину дана ћеш од сваког детета моћи да сазнаш где живим, или ћеш сазнати где да дођеш да ме видиш како умирем. Због Бога!" Према: Исто, S. 245 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 121).

својеврстан самртни говор, у којем се присећао свог живота, Енглеза који му је био извор патњи и у Бечу и у Паризу, а завршио га молитвом из које недвосмислено уочавамо да је за њега уметност – религија, а Бетовен, као што је наговештено у *Ходочашћу Бетовену* – раван божанству:

> „Верујем у Бога, Моцарта и Бетовена, и исто тако у њихове присталице и апостоле; - верујем у Светог Духа и истину једне недељиве Уметности; - верујем да ова Уметност произилази од Бога и живи у срцима свих просветљених људи; - верујем да онај ко се једном купао у сублимним чарима ове високе Уметности постаје Њој посвећен заувек и никад је не може порећи; - верујем да се кроз ову Уметност сви људи могу спасити и зато свако може умрети за њу од глади; - верујем да ће ми смрт дати највећу радост; - верујем да сам на земљи ја био дисонантан акорд, који ће се моментално савршено разрешити смрћу. [...]"[35]

Размишљања о Бетовеновој инструменталној музици. – Док је у *Ходочашћу Бетовену* и *Крају у Паризу* био усмерен пре свега на Бетовена као личност и ствараоца, Вагнер се у преостала три текста из овог периода више бавио питањима естетике, рецепције и интерпретације Бетовенове музике. Он, тако, у причи *Радосно вече*[36] (1841) описује пролећно вече које су музичар (Р.) и његов пријатељ провели на концерту у парку, на којем су се, између осталих дела, изводиле Моцартова Симфонија у Ес-дуру и Бетовенова Симфонија у А-дуру. Након концерта, њих двојица су повели разговор о извођењу симфонија, публици, делима Моцарта, Бетовена и погрешним приступима тумачењу инструменталне музике. У овој причи Вагнер у своје гласноговорнике производи и музичара и његовог пријатеља, па чак креира и несугласице између њих како би посебно истакао одређене идеје. Поређење Моцартове и Бетовенове симфоније даје музичарев пријатељ, тако што констатује: „у Моцартовој музици је језик срца уобличен као грациозна чежња, док је у Бетовеновој концепцији ова чежња пружила руку да ухвати Бесконачност. У Моцартовој симфонији доминира пуноћа осећања, а код Бетовена превасходно свесност Снаге."[37] Вагнер је музичару поверио речи које говоре о форми Бетовенове симфоније: „Бетовен је неизмерно увећао форму симфоније када је променио пропорције старијег музичког 'периода', који је добио највећу лепоту код Моцарта. [...] Он је такође томе додао филозофску кохеренцију, па је на бази моцартовске симфоније одгајио потпуно нови уметнички жанр, који је усавршио у сваком смислу."[38] Из приче се сазнаје, захваљујући лику пријатеља, да по Вагнеровом мишљењу Моцарт никада није скицирао план симфоније и тема, већ је читава структура већ била у његовој глави, док је „Бетовен најпре осмишљавао план симфоније према одређеној филозофској идеји, пре него што је препустио својој фантазији да измисли музичке теме".[39] Након музичареве опаске да се то тешко може доказати Седмом симфонијом коју су слушали то вече, његов пријатељ своје тврдње покушава да докаже анализом појединих аспеката *Ероике* (Треће симфоније). Вагнер у овој причи нарочито критикује површност публике и њено некритичко прихватање

---

35 Исто, S. 269 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 135).

36 Richard Wagner, "3. Ein glücklicher Abend" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 272–293 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 136–149).

37 Исто, S. 278 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 140).

38 Исто, S. 285–286 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 144).

39 Исто, S. 287 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 146).

било каквог сугерисаног програма за дела из домена апсолутне инструменталне музике, којим се, по његовом мишљењу, унижава њена вредност.[40]

У есеју *О природи немачке музике*[41] (1840) Вагнер разматра односе француске, италијанске и немачке музичке традиције, упућујући критике на рачун тога што Немци сувише лако прихватају туђе утицаје и покушавајући да истакне квалитете немачке музике. Он у овом тексту, као што је учинио касније у *Аутобиографској скици*, помиње добро извођење Бетовенове музике од стране оркестра париског Конзерваторијума. Ипак, он изражава сумњу у то колико париски музичари заиста разумеју Бетовена,[42] али, са друге стране, признаје да то што у Немачкој готово сваки члан оркестра темељно познаје Бетовенову симфонију не гарантује да ће и интерпретација бити одлична. Управо супротно – према Вагнеру се баш због те чињенице често дешава да сваки извођач свира према својој индивидуалној концепцији, а не уједињено са ансамблом.[43] Вагнер даље у тексту, говорећи о инструменталној музици као домену немачке музичке традиције, истиче како инструменталној музици није потребно додавати друге уметности.[44] Он као пример највеће вредности коју је могуће постићи у оквиру овог домена наводи Бетовенове симфоније: „Да ли је могуће, уз најраскошнију помоћ свих других уметности, подићи узвишенију и раскошнију грађевину од оне коју може једноставан оркестар извођењем неке од Бетовенових симфонија? Са сигурношћу не!"[45]

У тексту *Виртуоз и уметник*[46] (1840), Вагнер се бави питањима уметничке вредности и извођаштва. Занимљиво је како он, за разлику од претходног есејски интонираног списа, у овом опет враћа слободан литерарни стил. На почетку он помоћу алегоријске приче о чудесном драгуљу, који означава гениј музике, представља музичаре као рударе који трагају за њим. Он у причи помиње два рудара (са очигледним референцама на Моцарта и Бетовена, како касније и сâм истиче) који су му пришли, а потом нестали: једног из Салцбурга, другог из Бона. Причу завршава објавом да су људи сада почели да трагају за њима, односно њиховим музичким наслеђем. Нешто касније у истом тексту, Вагнер разматра питања виртуозитета и виртуоза и наглашава како га погађа површно извођење Бетовенове музике напоредо са разним другим делима, за која сматра да су мање вредна.

Вагнерова рецепција и интерпретација Девете симфоније

Вагнерово прво помињање Бетовенове Девете симфоније датира из 1830. године[47] и налази се у оквиру његове преписке са издавачком кућом Шот. Вагнер се тада, као седамнае-

---

[40] Занимљиво је уочити да ће касније управо он сâм, на неки начин, негирати ово своје становиште писањем програма за Бетовенова дела из домена инструменталне музике.

[41] Richard Wagner, "4. Über deutsches Musikwesen" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 294–324 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 149–166).

[42] Исто, S. 295–296 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 150–151).

[43] Исто, S. 302 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 154).

[44] Значајно је истаћи у којој мери се ово Вагнерово младалачко становиште разликује од његовог инсистирања на споју инструменталне музике и драме, теоријски утемељеног тек након 1848. године, а посебно истакнутог у спису *Опера и драма* (*Oper und Drama*,1851).

[45] Исто, S. 305–306 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 156).

[46] Richard Wagner, "5. Der Virtuos und der Künstler" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 325–348 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 167–180).

[47] Richard Wagner, "1. Wagner an Herrn Schott (Schott's Söhne)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19848–19849 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 1).

стогодишњак, подухватио сложеног задатка писања клавирске транскрипције ове симфоније, са намером да дело приближи широј публици. О томе сведоче речи из првог писма: „[...] што се више упознајем са високим вредностима дела, све се више жалостим тиме што је оно још увек несхваћено и невредновано."[48] Следећа писма откривају да Вагнер своју намеру није остварио, будући да издавач није био заинтересован да се ова транскрипција штампа.[49]

Како све до четрдесетих година XIX века Вагнер није писао о Бетовену, његова размишљања о Деветој симфонији по први пут су изложена у оквиру *Ходочашћа Бетовену* и то кроз замишљени дијалог Бетовена са главним јунаком ове приче, музичарем Р., који изражава срећу због тога што му је Бетовен лично помогао да у потпуности разуме његову последњу симфонију. У овом разговору, у којем Бетовен описује своју симфонију са хором, посебно истичући значај споја поезије и музике, Вагнер композитора Девете симфоније представља као скептика, који не верује да ће његово дело бити схваћено и прихваћено. Он то изражава речима: „[...] паметни људи ће сматрати да сам луд."[50] Три године касније, Вагнер у оквиру *Аутобиографске скице* наводи да је Бетовенову последњу симфонију сматрао „каменом темељцем читаве једне уметничке епохе, иза чијих граница ниједан човек не може стићи, и у оквиру које нико не може достићи самосталност."[51] У овом тексту, писаном непосредно по повратку из Париза, Вагнер упућује бројне критике на рачун париске публике и њихових институција. Њему су се, међутим, изузетно допали концерти оркестра париског Конзерваторијума, на којима су извођена инструментална дела немачких композитора. Ови концерти су, по Вагнеровом мишљењу, једина ствар вредна дивљења коју Париз нуди и због тога неко „ко заиста жели да упозна Бетовенову Девету симфонију, мора да је чује у извођењу париског Конзерваторијума."[52]

Вагнерове прве намере да сâм диригује извођење ове симфоније открива писмо од 22. јануара 1846. године.[53] У овом писму, адресираном на Јохана Шнајдера (Johann Schneider), брата композитора Фридриха Шнајдера (Friedrich Schneider), Вагнер испољава своју жељу да изведе Бетовенову Девету симфонију на концерту за Цвети (*Das Palmsonntagskonzert*). Он га затим обавештава да неће моћи да изведе ораторијум његовог брата, *Судњи дан* (*Das Weltgericht*)[54], будући да „[...] овај ораторијум траје два и по сата, па би било немогуће изводити га са Бетовеновом Деветом симфонијом на једној концертној вечери [...]".[55] Вагнер га потом

---

48 Исто.

49 Након што је затражио хонорар за извод, манускрипт му је враћен. Вагнер им је потом поново послао клавирски извод без захтевања новчане накнаде (већ овог пута са молбом да му се одуже музикалијама – и то, занимљиво, искључиво Бетовенових дела), међутим, чини се да је издавач и на ову његову понуду остао равнодушан. Према: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 20444–20445 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 0); Richard Wagner, "3. Wagner an Herrn Schott" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19852–19853 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 2–3).

50 Richard Wagner, "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", нав. дело, S. 228–229 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 111).

51 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело, S. 59 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 10).

52 Исто, S. 70 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 16).

53 Richard Wagner, "20. An Johann Schneider." in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 22705–22708 (vgl. Wagner-B FreundeZeitgen, S. 60–62).

54 Исто, S. 22708 (vgl. Wagner-B FreundeZeitgen, S. 62).

55 Исто, S. 22705–22706 (vgl. Wagner-B FreundeZeitgen, S. 61).

уверава да ће изводити тај ораторијум на јесен, док ће на предстојећем концерту изводити само мали (Бетовенов) ораторијум, *Христос на Маслиновој гори* (*Christus am Oelberg*).[56]

Вагнер је за споменуто извођење Бетовенове Девете симфоније 1846. године написао један пратећи текст о делу[57] у којем га описује као врло тешко за извођење. Он говори о томе како би било добро да се симфонија приближи дрезденској публици, будући да је тумачена на различите погрешне начине. Како би подстакао људе да боље разумеју ову симфонију, он најпре описује Бетовена и говорећи о његовим патњама апелује на читаоце:

> „Када бисте га срели, сиротог човека кога зовете захтевним, да ли бисте га заобишли, када на ваше чуђење не бисте разумели његов језик, када би вам тако чудно звучао да бисте се упитали: шта хоће тај човек? Прихватите га, повежите са својим срцем, слушајте са дивљењем чуда његовог језика, јер овај човек је Бетовен, а језик којим вам говори су мелодије његове последње симфоније, у којој је је представио све своје патње, чежње и радости у уметничком делу каквог још није било."[58]

Вагнер исте године пише и *Извештај о извођењу Бетовенове Девете симфоније 1846. године у Дрездену*, у којем истиче значај свог подухвата речима „Ово извођење ми је донело необичне борбе и веома важна и утицајна искуства за мој даљи развој."[59] Он у *Извештају* говори о добром пријему програма који је написао како би дело приближио публици и открива, занимљиво, да му је приликом писања од велике помоћи био Гетеов *Фауст* (*Faust*).[60] Што се уметничке стране извођења тиче, Вагнер помиње како је најважније моменте лично записао у нотама, а затим прича шта је све предузео да би достигао динамичке ефекте у оркестру, као и које је потешкоће имао приликом извођења. Ипак, он наводи да је већ на генералној проби сала била пуна, а да је извођење било јако успешно.

Програмска књижица, коју је Вагнер написао за ово извођење, нарочито је значајна због чињенице да је у њој по први пут употребљен термин „апсолутна музика". Наиме, описујући четврти став Девете симфоније, Вагнер је за Бетовенову музику најпре рекао да „она напушта карактер чисте инструменталне музике који је био одржаван током прва три става [...]",[61] а потом изјавио да се „морамо дивити како је Маестро потресним речитативом контрабаса, којим је припремио улазак речи и људског гласа као очекивану неопходност, готово напустио границе апсолутне музике [...]".[62] Вагнер је у овом искорачењу из домена апсолутне музике видео Бетовенову потребу да инструменталну музику повеже са драмом. Док је Бетовен своју тежњу остварио само делимично, спојивши инструменталну музику са пое-

---

[56] Детаљи о припремама за извођење и извођачима се могу наћи у: Richard Wagner, "199. An Henriette Kriete, Dresden" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8632 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 495); "200. An Madame Stange, Dresden" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8633 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 496); "206. An Wilhelm Taubert, Berlin" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8644 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 501).

[57] Richard Wagner, "Zu Beethoven's Neunter Symphonie (1846) " in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 6382–6386 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 203–205).

[58] Исто, S. 6385–6386 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 205).

[59] Richard Wagner, "Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 623 (vgl. Wagner-SuD Bd. 2, S. 50).

[60] Исто, S. 627 (vgl. Wagner-SuD Bd. 2, S. 52).

[61] Исто, S. 642 (vgl. Wagner-SuD Bd. 2, S. 61).

[62] Исто.

зијом, Вагнер ју је успешно инкорпорирао у свој концепт музичке драме, који представља спој драмске и музичке компоненте, инспирисане управо Бетовеновим стваралаштвом.

Дискусија и закључак

Познато је да је Вагнер у својој аутобиографији *Мој живот* (*Mein Leben*, последњи том 1880) мењао исказе у односу на раније написана дела. Како би то било илустровано, примарни извори до 1848. године, обрађивани у овом раду, биће упоређени са одабраним одломцима из првог и другог дела *Мог живота*, у којима Вагнер пише о догађајима из тог периода, а такође и са секундарном-литературом, у којој су ови извори коментарисани.

Вагнер је у младости постепено откривао Бетовенову музику и у складу са тиме градио своју слику о њој и њеном творцу. Он у аутобиографији *Мој живот* додаје да су, поред музике, на изградњу његове младалачке слике о Бетовену утицале и Бетовенове литографије, као и „чињеница да је био глув и водио миран, повучен живот".[63] Утицај који је Бетовен имао на Вагнерову одлуку да почне да се бави музиком, представљан је у Вагнеровим написима, почев од четрдесетих година XIX века, са несмањеним жаром. Његов први подстицај за бављење музиком била су управо Бетовенова дела.

Ипак, не може се са сигурношћу утврдити када се и на који начин Вагнер по први пут сусрео са Бетовеновом музиком. Он најпре у причи *Ходочашће Бетовену* наводи да је (тј. музичар Р.) чуо „Бетовенову симфонију",[64] а потом у *Аутобиографској скици* пише да се на концертима у лајпцишком Гевандхаусу упознао са Бетовеновом „музиком".[65] Вагнеров биограф Ернест Њуман (Ernest Newman) је, очигледно под утицајем Вагнерових аутобиографских текстова, констатовао да је Вагнер Бетовенову „музику" најпре чуо на коцертима у Гевандхаусу, као што се управо може прочитати у *Аутобиографској скици*.[66] Уз консултовање Креплинове *Хронике* закључили смо да је реч о извођењима Седме и Девете симфоније 1828. године,[67] што би донекле било у складу и са оним што је сâм Вагнер написао касније у аутобиографији, *Мој живот*, да је први пут чуо извођење Седме симфоније на концерту у лајпцишком Гевандхаусу.[68] Међутим, Вагнер такође у *Мом животу* открива да су његово интересовање за Бетовенову музику пробудила друга дела: увертира за *Фиделија*, музика за *Егмонта* коју је пронашао на клавиру код сестре Луизе (Luise Wagner), потом сонате, па тек онда симфонија изведена на поменутом концерту у Гевандхаусу. Прво извођење Девете симфоније на којем је присуствовао, према *Мом животу*, одиграло се током зиме 1831–1832. године.[69]

Клаус Кропфингер сматра да је Вагнер свесно одабрао Седму симфонију као дело које га је упознало са Бетовеновом музиком и тиме створио „нову истину".[70] Ипак, уколико је Вагнер то заиста исконструисао, морамо се запитати зашто није одабрао Девету симфонију? То би се могло објаснити тиме да је пронашао згодно место у аутобиографији да помене Седму симфонију коју је такође ценио, док је о Деветој симфонији писао опширно у овој књизи.

---

63 Richard Wagner, "Mein Leben" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 30853 (vgl. Wagner-Leben, S. 37).

64 Richard Wagner, "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", нав. дело, S. 194 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 91).

65 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze. (Bis 1842.)", нав. дело, S. 52 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 6).

66 Ernest Newman, *Wagner as Man and Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 154.

67 Karl-Heinz Kröplin, нав. дело, 28.

68 Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30854 (vgl. Wagner-Leben, S. 37).

69 Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30915 (vgl. Wagner-Leben, S. 64).

70 Klaus Kropfinger, нав. дело, 16.

Када је Вагнеров први сусрет са Деветом симфонијом у питању, постоје опречна мишљења између Њумана који наводи да је Вагнерово прво упознавање са њом „произашло из копирања нота", као и да је „клавирску транскрипцију овог дела, направљену 1830. године [...], он начинио пре него што га је чуо"[71] и Креплина, који у *Хроници* јасно наводи датум када је Вагнер по први пут чуо Бетовенову симфонију.[72]

Примарни извори су ипак усклађени у томе да је музика за Гетеовог *Егмонта* била први истински подстицај за Вагнерово бављење музиком.[73] Наиме, као што је већ истакнуто, његови први стваралачки покушаји нису били из области музике. Вагнер се у младости дуго бавио радом на тексту трагедије *Лојбалд и Аделаида* (*Leubald und Adelaide*, 1828) коју је писао по узору на Шекспира, а тек након што је чуо Бетовенову музику за *Егмонта*, како наводи у оба споменута аутобиографска извора, одлучио је да је његовој драми потребна таква музика.[74] О утицају који су Шекспир и Бетовен остварили на његове стваралачке замисли, Вагнер по први пут, истина посредно, пише у причи *Ходочашће Бетовену*. Производећи Бетовена у свог гласноговорника, он му је доделио речи које су на известан начин најавиле његову властиту идеју музичке драме. Бетовен је тај који у овој причи говори младом музичару да би, када би написао оперу за своју душу, „сви побегли од ње" јер „не би имала никакве арије, дуете, трио и све остало што данашње опере имају".[75] Вагнеров Бетовен такође тврди: „Свако ко би написао истинску музичку драму, био би сматран за будалу. Свакако би био, уколико то не би задржао за себе, већ изнео то пред ове људе".[76] Бетовен потом на питање како треба писати музичку драму одговара „као Шекспир када је писао своје представе".[77] Утицај Бетовена и Шекспира Вагнер касније истиче и у обе своје аутобиографије.

Бетовенова музика је несумњиво била Вагнерова главна инспирација у младости. Он се, како сазнајемо из аутобиографије *Мој живот*, најпре бавио преписивањем Бетовенових дела (и конкретно Пете и Девете симфоније),[78] затим транскрипцијом Девете симфоније,[79] а након тога и стварањем дела по узору на Бетовена: Увертире у де-молу (по узору на увертиру за *Кориолана*),[80] Увертире у Бе-дуру (као резултат проучавања Девете симфоније)[81], Увертире за Раупахову (Ernst Raupach) драму *Краљ Енцио* (*König Enzio*), Симфоније у Це-дуру (инспирисану *Ероиком*)[82] и недовршене Симфоније у Е-дуру (по узору на Седму и Осму симфонију).[83] Далхаус сматра да су највећи музички утицај на Вагнера у младости остварили

---

71 Ernest Newman, нав. дело, 154.

72 Karl-Heinz Kröplin, нав. дело, 28.

73 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело, S. 52 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 6); Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30855 (vgl. Wagner-Leben, S. 38); Karl-Heinz Kröplin, нав. дело, 28.

74 Richard Wagner, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)", нав. дело, S. 52 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 6); Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30855 (vgl. Wagner-Leben, S. 38).

75 Richard Wagner, "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", нав. дело, S. 224–225 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 109).

76 Исто, S. 225 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 109).

77 Исто.

78 Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30865 (vgl. Wagner-Leben, S. 42).

79 Исто, S. 30865–30866 (vgl. Wagner-Leben, S. 42–43).

80 Исто, S. 30916–30917 (vgl. Wagner-Leben, S. 65).

81 Исто, S. 30903 (vgl. Wagner-Leben, S. 59).

82 Исто, S. 30918 (vgl. Wagner-Leben, S. 65–66).

83 Исто, S. 30993 (vgl. Wagner-Leben, S. 99).

Бетовенове симфоније, и да су га оне подстакле да касније музичку драму замисли као потпуно симфонизовану оперу.[84] Вагнер је, по Далхаусовом мишљењу, „сигурно осетио да је био легитиман и једини наследник Бетовена, усмеравајући историју симфоније у симфонизовану-оперу".[85] Сâм Вагнер је, међутим, о Бетовену почео да пише на овакав начин тек од свог централног списа *Опера и драма* (1851).

Вагнер се као музички писац озбиљније активирао током првог боравка у Паризу. Због незахвалне материјалне ситуације у којој се нашао, морао је да прибегне писању текстова за различите часописе и, захваљујући томе, записао многа своја размишљања о музици. Париз је очигледно био подстицајан за формирање јасније слике о Бетовену, али и за, како Вагнер сâм признаје, његова размишљања о Деветој симфонији. У младости га је, како сазнајемо из аутобиографије *Мој живот*, ово дело привукло „због мишљења које је било заступљено међу музичарима, не само у Лајпцигу, већ свуда, да [га] је Бетовен написао када је већ био напола луд".[86] Управо ово мишљење Вагнер је хтео да промени текстом *Ходочашће Бетовену*, а потом и пратећим текстовима и програмом написаним за извођење ове симфоније 1846. године у Дрездену. Вагнер се присећа како је већ са првим погледом на партитуру осетио велику привлачност према чистим квинтама којим се отвара прва реченица, а којима је давао магична својства.[87] Према аутобиографији *Мој живот*, када се Вагнер сусрео са Поленцовим (Christian August Pohlenz) извођењем Девете симфоније, он дело није у потпуности разумео и био је згрожен и збуњен.[88] Тек након што је присуствовао извођењу симфоније у Паризу, Вагнер ју је доживео на потпуно другачији начин, истичући да је за то био заслужан оркестар париског Конзерваторијума (који, подсећамо, није пропустио да похвали ни у текстовима из париског периода).[89]

Вагнер је до 1848. године још увек био уметник који се опробавао у различитим композиторским сферама и тражио своје коначно усмерење. Он је велико дивљење и поштовање према Бетовену изражавао спорадично, у писмима, али је тек у париским текстовима почео да јавности открива свог Бетовена. Вагнер тада почиње да издваја Бетовена, не само као једног од највећих композитора, већ као Композитора на ког ће се угледати и кроз којег ће, градећи слику о њему, уједно изградити и слику о себи.

---

84 Carl Dahlhaus, "Wagner's Place in the History of Music (transl. By Alfred Clayton)" in: Ulrich Müller and Peter Wapnevski (ed.), *Wagner Handbook* (transl. by John Deathridge), Cambridge, Harvard University Press, 1992, 100.

85 Исто, 105.

86 Richard Wagner, "Mein Leben", нав. дело, S. 30865–30866 (vgl. Wagner-Leben, S. 42–43).

87 Исто.

88 Исто, S. 30915–30916 (vgl. Wagner-Leben, S. 64–65).

89 Исто, S. 31185–31187 (vgl. Wagner-Leben, S. 185–186).

Литература

Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music,* Berkeley, University of California Press, 1989.

Dahlhaus, Carl, "Wagner's Place in the History of Music (transl. By Alfred Clayton)" in: Ulrich Müller and Peter Wapnevski (ed.), *Wagner Handbook* (transl. by John Deathridge), Cambridge, Harvard University Press, 1992, 99–117.

Friedrich, Sven (Hrsg.), *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe* [CD], Berlin, Directmedia, 2004.

Grey, Thomas S. (ed.), *Richard Wagner and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

Hueffer, Francis (ed.), *Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Kropfinger, Klaus, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven* (translated by Peter Palmer), Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Kröplin, Karl-Heinz, *Richard Wagner 1813-1883: Eine Chronik*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

Newman, Ernest, *Wagner as Man and Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Wagner, Richard, "Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841): 1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven; 2. Ein Ende in Paris; 3. Ein glücklicher Abend; 4. Über deutsches Musikwesen; 5. Der Virtuos und der Künstler" in: Sven Friedrich (Hrsg.), *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe* [CD], Berlin, Directmedia, 2004, S. 192–348 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 90–180).

Wagner, Richard, "Über die Ouvertüre" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 373–394 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 194–206).

Wagner, Richard, "Autobiographische Skizze (Bis 1842)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 49–75 (vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 4–19).

Wagner, Richard, "Zu Beethoven's Neunter Symphonie (1846)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 6382–6386 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 203–205).

Wagner, Richard, "Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 623–649 (vgl. Wagner-SuD Bd. 2, S. 50–65).

Wagner, Richard, "Mein Leben: Erster Teil: 1813–1842" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 30790–31282 (vgl. Wagner-Leben, S. 7–227).

Wagner, Richard, "Mein Leben: Zweiter Teil: 1842–1850" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 31283–31802 (vgl. Wagner-Leben, S. 229–460).

Wagner, Richard, "1. Wagner an Herrn Schott (Schott's Söhne)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19848–19849 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 1).

Wagner, Richard, "2. Wagner an Herrn Schott (Gebrüder Schott)" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19850–19851 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 1–2).

Wagner, Richard, "3. Wagner an Herrn Schott" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 19852–19853 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 2–3).

Wagner, Richard, "79. An Giacomo Meyerbeer, Paris" in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7546–7551 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 323–327).

Wagner, Richard, “90. An das Theaterorchester Riga” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7583 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 350).

Wagner, Richard, “135. An Heinrich Laube, Leipzig” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7726–7729 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 452–454).

Wagner, Richard, “141. An August Lewald, Stuttgart” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7753–7756 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 470–472).

Wagner, Richard, “149. An Theodor Winkler, Dresden” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 7770–7777 (vgl. Wagner-SB Bd. 1, S. 481–486).

Wagner, Richard, “20. An Johann Schneider” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 22705–22708 (vgl. Wagner-B FreundeZeitgen, S. 60–62).

Wagner, Richard, “199. An Henriette Kriete, Dresden” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8632 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 495).

Wagner, Richard, “200. An Madame Stange, Dresden” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8633 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 496).

Wagner, Richard, “206. An Wilhelm Taubert, Berlin” in: Sven Friedrich (Hrsg.), нав. дело, S. 8644 (vgl. Wagner-SB Bd. 2, S. 501).

Anastasija Milin

BEETHOVEN IN WAGNER’S WRITTEN INHERITANCE UNTIL 1848.

SUMMARY: The influence of the figure and the opus of Ludwig van Beethoven on the composers and music writers was noticeable throughout the 19th century One of the composers who saw in Beethoven the “Musical Messiah”, and who identified oneself with Beethoven, was Richard Wagner. Unlike other composers of this period, who applied Beethoven’s achievements in the field of instrumental music, Wagner applied them in the field of stage music, which makes his position special. This paper presents Wagner’s youthful thoughts about Beethoven, as well as Wagner’s compositional work and work as a conductor inspired by Beethoven, concluding with 1848. On the basis of the articles such as: “Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841)”, “Über die Ouvertüre”, “Autobiographische Skizze (Bis 1842)”, , “Zu Beethoven’s Neunter Symphonie (1846)”, “Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu”, this paper reveals that Wagner observed Beethoven not only as one of the greatest composers, as an ideal and inspiration, but also as the Composer through which, while building an ‘image’ of him (of Beethoven), he also built an ‘image’ of himself .

KEY WORDS: Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Wagner’s written inheritance, model, inspiration.

Предраг И. Ковачевић[1]

НАОРУЖАНИ АРЛЕКИН ФЕРУЧА БУЗОНИЈА[2]

АПСТРАКТ: Једна од најпознатијих и истовремено најпровокативнијих маски ренесансног позоришног жанра *Commedia dell'Arte* инспирисала је многе композиторе који су је директно, или посредним алудирањем на њу, транспоновали у своја уметничка дела. Управо је у тако широкој лепези карактерних особина италијански композитор Феручо Бузони препознао изванредан потенцијал у лику Арлекина, кога је изабрао за главног јунака своје истоимене опере. У времену страхота и разарања које је донео Велики рат (1914–1918), Бузони је путем Арлекина и елемената хумора (посебно оштром иронијом, пародијом и сатиром) настојао критички да подигне свој глас против рата. Циљ овог рада је идентификовање и интерпретирање реторичких средстава која се налазе у говорним деловима главног лика опере и музичких сегмената који доприносе стварању хумора у музици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арлекин, елементи хумора, реторика, *Sprechstimme,* реферирање, жанр марша

(Пре подизања завесе)
Али слобода је нешто што људи никада нису
до краја разумели нити у потпуности осетили...
Музика је рођена у слободи и њено је позвање
да осваја слободу... Уистину, музици је дато
да покреће на вибрацију стања човекове душе...
Опера би требало да заузме натприродно
или неприродно као једину област појава и осећања
која јој природно припада и да на тај начин створи
свет привида који рефлектује живот, било у чаробном,
било у смешном огледалу; који ће свесно да пружи
оно што у стварном животу не можемо наћи...
Феручо Бузони „*Нацрт за једну нову естетику музике*"

Пролог за *антиратну* борбу Феруча Бузонија

Свет Бузонијеве *nuova commedia dell'arte* у контексту Великог рата (1914–1918)

Данас, сто година након једног од најтрагичнијих момената у историји модерне европске цивилизације, и даље се на различите начине евоцирају и проучавају (откривају, преиспитују, доказују или побијају) догађања која су наступила за време и око година Великог рата. Поред историјских чињеница и догађаја, као и многобројних и изнова актуелизованих полемика и отворених спорова око неусаглашених ставова о узроцима, самим догађајима и последицама овог међународног сукоба (распламсаних посебно у време обележавања стогодишњице од његовог почетка), Велики рат се пренео на 'фронт' научно-стручних сучеља-

[1] predrag.pedja.kovacevic@gmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – савремена музика 4 под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, школске 2014/15. године.

вања или на друга места на којима се воде дебате и дискусије. Управо овим радом настојим да иницирам једну такву дискусију, чије основно полазиште за њено покретање лежи у чињеници да је управо у периоду ратних збивања вођен 'неми рат' као својеврсни бунт против трагичних догађаја. У том 'немом рату', вођеном у области уметничког/музичког стваралаштва, учествовао је и италијанско-немачки композитор Феручо Бузони (Ferruccio Busoni, 1866– 1924), који је у јеку ратних разарања, уметничким средствима 'ратовао' против рата и свих страхота које је он донео.[3] У потрази за најадекватнијим и аутентичним уметничким 'оружјем', Бузони је искористио моћ вербалног дискурса оперског гласа, којем придаје посебне интелектуалне, филозофске и реторичке вештине. Управо ће вербални дискурс, са својим одликама, узроцима и дометима, бити главни предмет овог рада.

Иако је идеју за своју оперу *Арлекин* (*Arlecchino*) добио још 1912. године, он је скицу за либрето опере начинио у пролеће 1914. године, нешто пред почетак рата, односно пред непосредни повод који је до њега довео (убиство аустријског престолонаследника Фердинанда/ Franz Ferdinand von Österreich-Este, 1863–1914). Ова скица, која је привремено била занемарена, била је одлучујућа за каснију верзију либрета, оног из октобра 1914.[4] Масакри ратних сукоба који су се догодили у међувремену узроковали су и мању измену у либрету, односно преименовање првобитних Турака у варваре ('Barbarians').[5] Либрето за оперу написан је на немачком језику, а касније превођен и на друге језике као што су италијански, португалски и енглески.[6]

Радња опере *Арлекин* и њена ванмузичка супстанца вербално су артикулисане путем високо интелектуалног и филозофског дискурса, конституисаног у 'универзалном' језику какав је хумор, а који је Бузони искористио како би преко њега извршио критику друштва и друштвених прилика које га окружују. Хумор се простире на релацији супротних полова, јер поред тога што забавља, засмејава и ослобађа, он може да изазове плач или тугу. Помоћу овог реторичког средства може да се маскира реалност, разоткрије или прикрије стварност, да се успостави равнотежа, али и да се критикује, или пак исмеје нечија мана или уздигне врлина.[7]

Хумор је могуће сагледавати и као егзотеричну категорију на релацији озбиљност-комичност, на којој је управо и саздана опера *Арлекин*. У средишту те релације налази се и њен главни протагониста. У *Арлекину* се кроз модусе хумора – иронија, пародија, сатира, гротеска и карикатура[8] – врши свесна дистанцираност од истине о датом друштвеном тренутку

---

[3] Самим тим и испитивања развоја музичке културе и музичког стваралаштва за време Великог рата, добијају пуноправно место као интегрални показатељ целокупног културног амбијента, односно појава које су у оквиру њега настале, као и узрока, фактора и последица који су тај амбијент обликовали.

[4] Ferruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", *The Essence of Music: And Other Papers* (tr. by Rosamond Ley), Rockliff/ London, Dover Publications, Philosophical Library, 1957, 61–62.

[5] Исто, 62. Бузони је мислио да нема потребе за омузикаљењем либрета који је сам себи довољан да држи пажњу публике, исто као што то чини драмски комад намењен сцени. Сматрао је да је „идеални либрето једино оправдан додавањем музике која га чини разумљивим", видети: Guido M. Gatti, Ferruccio Busoni, A. Arbib-Costa, "The Stage-Works of Ferruccio Busoni", *The Musical Quarterly*, Vol. 20. No. 3, 1934, 269.

[6] Antony, Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, 219.

[7] Marija Koren-Bergamo, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, 10.

[8] Ивана Вуксановић, *Хумор у српској музици 20. века*, Београд, Факултет музичке уметности, докторска дисертација (рукопис), 2010, 49.

и њеној неминовности и непроменљивости. Другим речима, Бузони се кроз Арлекина не приклања етичким друштвеним нормама 'подривајући' устаљени вредносни систем савременог друштва критичко-сатиричним 'сечивом' упереним директно ка колективном и индивидуалном суноврату. Подижући глас против рата, он се директно супротставља и индивидуалним навикама и понашању појединаца, као и односима који владају међу њима, а што приказује на примеру заједнице ликова у опери.[9] Због тога композитор посеже за озбиљном тематиком (разграђујући и разоткривајући новонастали етички кодекс унутар породице, пријатељства, професије и другог) коју на комичан начин разграђује и демаскира. Сатира је увек критички усмерена на одређене устаљене норме које се у одређеном културном контексту сматрају као општеприхваћене.[10] Како сатира припада примарно литерарном жанру,[11] њен концентрат који се налази у либрету опере *Арлекин*, подржан је (и поспешен) музичким средствима (и говорном артикулацијом) као и путем визуелних знакова у виду глуме, мимике и гестикулације. Сатиризујући и тривијализовајући озбиљне животне ситуације, Бузони путем хумора латентно шаље моралну, дидактичку и друштвено критичку поруку. Поред 'антиратне' борбе коју је водио путем сатиричних коментара на савремене догађаје и тиме учинио своју оперу својеврсним 'пацифистичким манифестом',[12] Бузони подиже свој глас и

[9] Бузонијеву 'заједницу', која је смештена у осамнаестовековни Бергамо, чини седам чланова (Арлекин и његова супруга Коломбина, кројач Матео и његова супруга Анунцијата, певач/каваљер Леандро, свештеник Абате и доктор Бомбасто), као и неколико нечујних личности које персонификују одређене симболе или представљају друштвене структуре (два жандарма, људи на прозорима као и магарац и кочијаш). Опера је подељена у четири става од којих су сви осим другог става подељени у сцене (три сцене у првом, две сцене у трећем и три сцене у четвртом ставу). У првом ставу опере упознајемо карактере четири лика, 'омнипотентног' и безскрупулоузног Арлекина, који настоји да са пута уклони опсенарски заокупљеног Матеа, како би могао да проведе време са његовом не тако речитом, али запањујуће заводљивом супругом Анунцијатом. У реализацији свог циља, Арлекин је посегнуо за обманом путем које је инсценирао рат, указујући на све недаће до којих ће он довести. Овај 'проглас' покренуће целокупну драматуршку линију опере. Страх и паника се шире у народу који се регрутује за рат, а међу којима се налази и наивни Матео. Нису сви спремни да учествују у одбрани домовине, па тако 'узорне' личности попут доктора и свештеника, уместо пута за фронт, проналазе пут до врата од крчме. Арлекина, иако маскираног у различите маске и улоге (чак и у капетана за регрутацију који је регрутовао Матеа), у првој сцени другог става препознаје његова супруга Коломбина, грациозна и умиљата, али са оправданом дозом сумње и беса према свом супругу, који је и овога пута успео да јој 'утекне'. Слаткоречиви удварач и 'музичар аматер' Леандро, покушава 'поезијом' да заведе Коломбину, која ипак не пада на јефтина ласкава и милозвучна удварања. Њихово надмудривање прекида Арлекин, који изазива Леандра на двобој са трагичним последицама. У првој сцени четвртог става, над непомичним Леандровим телом заједнички немоћно бдију медицина и религија, то јест, и доктор и свештеник (поред Коломбине која је у међувремену пристигла), покушавају да оживе тело. Овде је веома снажна и упечатљива сцена са грађанима на прозорима кућа, који мушевито затварају жалузине 'избегавајући' било какво пружање помоћи. И у моменту у којем као да је религија успела да надвлада медицину, свештеник призива 'божанско провиђење' – *Asinus providentialis*, што Бузони метафорично реализује појављивањем магарца на сцени, као симбола провиђења, који ће пренети Леандрово тело, а које је у међувремену и оживело. Када сви напусте сцену, на њој се појављује Арлекин који сада већ победоносно позива Анунцијату да крене са њим у незаборавну пустоловину, остављајући за собом 'поруку', коју наратор ван сцене чита публици, а у којој се излажу Арлекинова вера и животно начело. Премијера опере *Арлекин* одржана је 11. маја у Цириху, када је изведена и друга Бузонијева опера *Турандот* (*Turandot*, оп. 41, 1911). Бузони је у главном граду Швајцарске пронашао 'уточиште' у октобру 1915. године где је остао до 1919. године, видети: Guido M. Gatti, Ferruccio Busoni, A. Arbib-Costa, "The Stage-Works of Ferruccio Busoni", нав. дело, 271.

[10] Ивана Вуксановић, *Хумор у српској музици*..., нав. дело, 47.

[11] Исто, 47.

[12] Gabriel Jacobs, "The Commedia dell'arte in early twentieth-century music: Schoenberg, Stravinsky, Busoni and Les

против деградације људског духа, која као 'болест' нагриза модерно друштво, па је опера и један вид 'антибуржоаског' протеста.

Бузонијев јунак, иако позајмљен из општег и универзалног извора инспирације (*комедије дел арте*/*Commedia dell'Arte*), приказан је као личност са јаким особинама и аутентичним идентитетом који је могао да 'заступа' Бузонијева животна начела. Другим речима, он је овде 'стопљен' са 'маском' Арлекина, која му прекрива 'горњи део лица', док му други, маском непрекривени део 'зари осмех', путем којег се још убедљивије и самоувереније појачава његова 'критичко-сатирична оштрица'. Али осмех овде не настаје примарно као задовољство постигнуто иронијским или саркастичним третирањем 'истине' која влада унутар друштва, већ као средство за потенцијални етички преображај и путем чега се може спровести катарза и прочишћење душе. Са обзиром на то да се хумор једним делом рефлектује кроз смех, са правом се прихвата његово значење које му Бахтин додељује у 'карневалски обученој' ренесансној епохи: „Смех има дубоко значење погледа на свет, он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно, универзално гледање на свет које види свет другачије, али не мање (ако не и више), битно но озбиљност;... неке веома битне одлике света доступне су само смеху".[13] Ту се може пронаћи спона између Бахтина и Бузонија, јер у потрази за најподеснијим огледалом којим ће успети верно да прикаже (и иронизује) сурову реалност модерног доба и 'савремене' догађаје, Бузони одлази у ренесансни свет маски и карневала где проналази прекрасни потенцијал чаробне *комедије дел арте*, света у којем позориште под одређеним 'углом' осликава живот. Што се 'огледало' поставља на већој висини, одраз у њему је шири и обухватнији. Бузони смешта управо Арлекина на највишу тачку своје 'полигоналне грађевине', давши му у руке 'огледало' и могућност да са једног места веродостојно и проспективно посматра свет и све релевантне појаве и 'мене' које се збивају у њему. Поред изванредне моћи перцепције која му је додељена, као и искуства које је стекао кроз вековни развој (у оквиру *комедије дел арте* или кроз индивидуално 'сазревање'), Бузонијев Арлекин је сада 'наоружан' и речитошћу, односно дарован је изузетном реторичком вештином. Из тог разлога Арлекину је једином у опери поверена говорна улога. То је још један од показатеља Бузонијевог третмана и новог значења које придаје ренесансном жанру *комедији дел арте* и њеним ликовима, а што му је послужило да посредством уметности започне своју 'борбу'.

Како би се сагледао један део културног амбијента тог времена, треба имати у виду да су *комедија дел арте* и њени елементи одиграли важну улогу у развоју уметности касног XIX и раног XX века. Велики број уметника тог периода био је опчињен карактерима из *комедије дел арте* (у ликовним уметностима, поезији, прози и музици).[14] Зато је важно схватити начин

Six", у David J. George & Christopher J. Gossip (eds.), *Studies in the Commedia Dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, 235.

13 Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978, 80.

14 Истовремено, у музичкој уметности је дошло до буђења интересовања европских композитора за сценско-музички жанр *комедије дел арте* и њене ликове, па су тада уз *Арлекина* настала нека од данас познатих дела која у свом наслову или у наслову неких од ставова, алудирају на *комедију дел арте* или пак неки од ликова у тим делима представља прототип неког од ликова из *комедије дел арте*.
Међу најзначајнијим су: *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*, оп. 21, 1912) Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg, 1874–1951), балети *Петрушка* (*Petrushk*a, 1911), *Пулчинела* (*Pulchinella*, 1919/20) и сценско дело *Прича о војнику* (*Histoire du soldat*, 1918) Игора Стравинског (Йгорь Фёдорович Страви́нский, 1882–1971), *Скарамуш*, за два клавира (*Scaramouche*, оп. 165b, 1937) Дариjуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892–1974), *Маске* (*Masques*, 1904), *Свита Бергамаске* (*Suite Bergamasque*, 1905), *Соната* за виолончело и клавир (*Пјеро у свађи*

на који Бузони конституише/конструише *нову комедију дел арте*, „која сада за њега постаје интелектуализовани конструкт".[15] Пре свега, Бузони брише првобитно значење комедије и укида 'масовност' конзумације ове уметничке форме. Она престаје да буде намењена 'свакоме', односно пријемчива 'ширим друштвеним слојевима'. Бузони је тиме улично позориште комедијаша сместио у високу уметност, али не да би се посредством њега идентификовао било ко (и што би му на неки начин пријало да препозна себе), већ напротив, како би се успоставиле комуникација, критика и објективна перцепција нас самих 'загледаних у огледало'. Најзад, оно што је неизоставно када је у питању *нова комедија дел арте*, јесте отварање њене стране 'мрачног хумора', путем којег се директно врши суочавање са истином о друштву у датом тренутку као и критичко преиспитивање позиције и достигнутог степена друштвеног развоја (кроз критику, сатиру, подсмех, иронију, сарказам и друга средства). Бузони се на известан начин, кроз материју *новог* третмана овог сценско-музичког жанра, 'дистанцирао' од реалности савремених догађаја и измењених друштвених односа. Редефиницијом жанра *комедије дел арте*, Бузони на субверзиван начин врши критику друштва у доба Великог рата, што је једна од хипотеза коју у раду настојим да докажем.

Бузони у *Арлекину* тежи ка редефинисању типских ликова *комедије дел арте* (па тиме и Арлекина), али и самог жанра *комедије дел арте*. Он је извршио трансформацију/редефиницију ликова у односу на ликове традиционалне *комедије дел арте*. Такође, важна промена налази се и у додавању маске заљубљенима (инаморати). Наиме, док су некада једино љубавници били без маски, Бузонијев 'љубавник' се појављује под маском. Али то није случајно. Арлекин није само љубавник, он сада 'наслеђује' сва она квалитативна својства (и вештине) која су карактерисала различите улоге (типизиране ликове) традиционалне *комедије дел арте* (лукавство, духовитост, достојанство, атрактивност, интелигенцију, ратоборност, акробатске вештине, и друго). У оквиру новог жанра, улога Арлекина је сада осавремењена духом модерног времена, али и формирана личним печатом глумца (оперског певача) који је игра.

II Арлекин као карактер *комедије дел арте* и Бузонијев Арлекин

Најпознатија маска *комедије дел арте* и најомиљенији комедијашки лик у XVII и XVIII веку био је Арлекин. У почетку наивни лакрдијаш који је одушевљавао публику чинећи намерне 'грешке', он је временом задобио лукавство које му је помогло да стекне статус 'превртљиве битанге'.[16] Арлекин је од свих ликова доживео највећу еволуцију с обзиром на то да је његов

са Месецом/Pierrot Fâché Avec La Lune, 1915) Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), свита *Маске и бергамаске* (*Masques et Bergamaques*, оп, 112, 1920) Габријела Фореа (Gabriel Urbain Fauré, 1845–1924), опера *Аријадна на Наксосу* (*Ariadne auf Naxos*, оп. 60, 1912/16) Рихарда Штрауса, опере *Воцек* (*Wozzeck*, оп. 7, 1914–1922) и *Лулу* (*Lulu*, оп. 3, 1929–1935) Албана Берга (Alban Berg, 1885–1935), балет *Дрвени принц* (*Wooden Prince*, оп. 13, 1914–1916) и пантомима *Чудесни мандарин* (*The Miraculous Mandarin*, оп. 19, 1919/1931) Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945), *Фантастични комади* (*Morceaux de fantaisie*, оп. 3, 1940) Сергеја Рахмањинова (Серге́й Васи́льевич Рахма́нинов, 1873–1943), балет *Мандрагора* (*Mandragora*, оп. 43, 1920) и *Маске* (*Masques*) Карола Шимановског (Karol Maciej Szymanowski, 1882–1937), као и *Скапино* (*Scapino: A Comedy Overture*, 1940/50) Вилијама Волтона (Sir William Wlton, 1902–1983).

15 Gabriel Jacobs, "The Commedia dell'arte in early twentieth-century music…", нав. дело, 237.

16 David J. George & Christopher J. Gossip, *Studies in the Commedia Dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, 3. Ипак, сви 'Арлекини' могли су да изводе 'сирови' прототип Арлекина, али сваки од њих је додао по неку сопствену особину у ту улогу, те се тако 'сваки' Арлекин разликовао према префињености, осећајности, милости, грациозности, елеганцији и другом, видети: исто. На исти начин временом је обликован и лик Арлекина у истоименој опери, и то од Марка Моисија (Alexander Moissi), коме је иначе додељена улога

лик током векова радикално измењен. Тако је 'репрогенетским' мерама италијански Арлекин 'клониран' у француског Пјероа, таквог који ће одговарати мерилима Ватоовог галантног/рококо стила (*Fête galante*), као и популарног сајамског театра забаве/*Théâtre de la foire* (слично као што је у Немачкој раније асимилован у лику лакрдијаша *Hanswurst*-а, односно у Русији у лику Петрушке). Ипак, упркос чињеници (или због чињенице) да је једним делом свог изгледа и понашања одражавао стање невиности, као и стање препознатљивог „шопенхауеровског песимизма који је ненаметљиво прерастао у истинску естетику"[17], очигледно је да је до краја XIX века симболизовао много више меланхолију него комедију, и то највише у делима песника симболиста и парнасоваца, а затим и сликара импресиониста, постимпресиониста, а касније и кубиста, који су наглашавали његов андрогин изглед.

Најзад, уласком у XX век, круг се поново затвара 'оживљавањем' Арлекина, који је, након што је био *најпопуларнији слуга комедије*, у XVIII веку био замењен Пјероом.[18] Међутим, како су временом симболизам и декаденција били одбацивани од стране других модерниста (најпре експресиониста, али и других уметника авангардних тенденција), Арлекин поново задобија некадашњу популарност.[19] Његове првобитне особине, међу којима су аморалност, раскалашност, необузданост и друге особине понашања, сада умногоме регенерисане, одговарале су у потпуности духу модерног доба (посебно у популарном театру),[20] али оно што је још важније – поново је успостављена тесна веза са оригиналним духом италијанске *комедије дел арте*.

Арлекина на премијери Бузонијеве опере 1917. године, па све до савременог оперског певача (и 'глумца') Марка Алемана (Marco Alemanno), који је маестрално изнео лик Арлекина у првој деценији 21. века, у режији Лучија Дале (Lucio Dalla).

17 Andrew G. Lehmann,"Pierrot and fin de siecle", у: Ian Fletcher (ed.), *Romantic Mythologies*, London, 1967, 8.

18 David J. George & Christopher J. Gossip, *Studies in the*..., нав. дело, 11.

19 Исто.

20 Такви феномени су: мјузик холови, кафе-барови и кафе-концерти, циркуси и биоскопи, јавни балови, као и већ поменути сајамски театар забаве, а њихов пропагатор и једна од најважнијих фигура у француској уметности у првој половини XX века био је Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889–1963). Слично као што је у Француској у годинама Великог рата са експанзијом водвиља дошло до укупне промене укуса и моде тог доба (Cox, J. 1995: 576), и сам Бузони био је заинтересован за популарну културу још 1913. године, од када датира скица његовог никад довршеног балета *Игра живота и смрти* (*The Dance of Life and Death*). Овај балет је био заснован на „циганским играма (Gypsy dancing), пантомими, великим валцерима, кан-кан музици, уличној игри, самоубилачком плесу на парапету моста, религиозној игри и игри смрти", видети: Gabriel Jacobs, "The Commedia dell'arte...", нав. дело, 238. Неки од поменутих елемената укључени су у балет *Парада* (*Parade*) Ерика Сатија, који у себи садржи естетику популарног као и естетику позоришта *théâtre forain*. Веома је интересантно и то да је *Парада* први пут изведена 18. маја 1917. године, свега седам дана након премијере опере *Арлекин*. Оба дела су имала за циљ да покажу да се живот налази изван рата, и оба је требало у трагичним моментима да сачувају хумани дух прокламујући гесло да је уметност већа од рата, а смисао за хумор много вреднија за човечанство него мржња.



Слика 1. Giovanni Domenico Ferretti (1692–1768) "Arlecchino und Colombina"; **Слика 2.** Antoine Watteau (1684–1721) "Arlequin Pierrot and Scapin", 1716; **Слика 3.** Giuseppe de Nittis (1846–1884) "Sarah Bernhardt as Pierrot"; **Слика 4.** Paul Cezanne (1839–1906) "Pierrot and Harlequin (Mardi Gras)", 1888; **Слика 5.** James Ensorthe (1860–1949) "The Despair of Pierrot or Pierrot in Despair" (second version), 1910. **Слика 6.** Konstantin Somov (1869–1939) "Harlequin and Death", 1907; **Слика 7.** Pablo Picasso (1881–1973), "Harlequin", 1918; **Слика 8.** Juan Gris (1887–1927) „Harlequin With Guitar"; **Слика 9.** Pablo Picasso (1881–1973) „Harlequin's Family", 1905.

У том контексту настаје и Бузонијева нова *комедија дел арте*, у којој сада егзистирају поједини типски ликови из оригиналне *комедије дел арте*, међу којима је водећи Арлекин (наравно, поново у пратњи своје Коломбине). Међутим, за разлику од света популарног театра и традиционалне *комедије дел арте* где је Арлекин као лакрдијаш био 'означен' и често одбачен, Бузонијев Арлекин је сада са светом/друштвом стопљен, али истовремено од њега 'миљама одвојен'. Зато је Бузони често тривијализовао поједине, иначе сасвим озбиљне животне ситуације (профане, али и сакралне) у којима се налазе појединац или друштво. Најважније од тих ситуација јесу: ратна збивања, као најозбиљнији и најтрагичнији догађаји, затим сукоби на релацији појединац–друштво, односи унутар брачне заједнице (као признате световне и црквене 'институције'), урушавање етичких вредности и норми у здравству, морална изопаченост црквених великодостојника, као и корупција у војсци.

Бузони указује на практично све оне 'болести' које нагризају или осакаћују и савремено друштво. Управо је од 'оваквог' друштва 'миљама' дистанциран Арлекин/Бузони, а који је, опет, увучен у све његове поре; рекло би се као да га је већ некада давно (у 'прошлом' животу) осетио и проживео. И баш та дистанцираност долази као последица једне од Арлекинових најважнијих особина/способности – апсолутно савршене интуиције, која му омогућава да се прилагоди свакој новонасталој ситуацији.[21] Он поседује све оно што има и Пикасов Арлекин, па чак и више од тога. Поред изванредног дара за „духовите, оштре, саркастичне, али и морализаторске и менталне акробације', он је такође нешто попут филозофа".[22]

Бузонијево интересовање за лик Арлекина датира из 1912. године, када је у Болоњи присуствовао театарском извођењу сегмената из *комедије дел арте*, а затим и једне Росинијеве (Gioachino Antonio Rossini, 1792–1868) комичне опере (*L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*).[23] Након тога одлази на север Италије, у Бергамо, Арлекиново родно место, где је превасходно био опчињен урбаним и архитектонским изгледом овог града, а што се одразило и на сам лик Арлекина у опери. Најзад, на Бузонија је огроман утицај имало 'свеже' дело Арнолда Шенберга – *Пјеро месечар* (изведено први пут у октобру 1912. године), па је упознавање са њим био кључан догађај за настанак опере. Са тим се слаже и Бимонт: „то дело је било катализатор мисли на тему *комедије дел арте*".[24] На појединим местима писаним на италијанском језику, Бузони је настојао да очува изворност, не само тог језика, већ и

---

[21] То најбоље потврђују и речи самог композитора о доживљају 'сопственог' Арлекина, као 'алтерега': „Арлекин је драматизована исповест, а Арлекинове речи су и моја вероисповест", видети: Feruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", нав. дело, 63. Овом тврдњом композитор уједно указује на блажи подсмех животу путем позоришта.

[22] Roland Stevenson, "Busonis's Arlecchino", *The Musical Times*, Vol. 95, No. 1336, Musical Times Publications Ltd. 1954, 307.

[23] Feruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", нав. дело, 63.

[24] Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, нав. дело, 209. Те 1912. године, када је Берлин имао прилике да чује светску премијеру Пјероа месечара, Бузони је био на турнеји у Енглеској. У знатижељи да што пре чује ово дело, позвао је Шенберга да приватно у његовом стану у Берлину изведе циклус песама за њега и одабрану публику. У писму упућеном свом блиском пријатељу и пијанисти Егону Петрију (Egon Petri), Бузони је детаљно описао извођење овог дела и колики је утицај оно оставило на њега. Последња изјава из овог писма била је кључна за реализацију вокалног парта Бузонијевог Арлекина: „Ритмички и мелодијски адаптирано рецитовање звучало је запањујуће... на појединим местима, готово као нови инструмент, привлачно и изражајно. Наслеђе овог медија, најчешће оригиналног, али понекад само наизглед новог, могло би постати пракса...", видети: исто. Бузони се дивио распореду према којем је организован циклус од 21 песме у Пјероу, али је на одговарајући начин свој либрето поделио у четири става испред којих се налази пролог.

његовог дијалекта. „Тако се у Арлекиновом гласу налазе трагови тосканског жаргона и венецијанског дијалекта са повременим француским фразама, које служе као додатак у облику *пикантног соса*".[25]

Неколико значајнијих догађаја који су се десили током настанка опере, утицали су у мањој или већој мери на промену главних решења Арлекинове 'роле', па тако и на тематику саме опере. Бузони је 'свог' Арлекина доживљавао као преносника сатире, с једне стране, и као коментатора трагедије људског духа, с друге стране.[26] Овакво схватање Арлекинове природе било је у складу са духом времена око Првог светског рата. Тако је путем сатире Бузонијев Арлекин пародирао стање свести (индивидуалне и колективне) и односе који владају у друштву (лакомисленост, наивност, манипулацију, користољубље, завист, похлепу, уображеност, лењост и слично), док је кроз коментарисање трагичног, износио лични став о људској природи која је изманипулисана, а што је за последицу имало велику светску катастрофу.

У писму Маргарети Клинкерфус (Margarete Klinckerfuss, 1877–1959), писаном 19. маја 1918. године, Бузони је на поетичан и крајње метафоричан начин представио ликове своје опере и њихове карактерне особине, као и најважније ситуације које чине значајне пунктове у самом драмском току. Таквих седам поетски изречених 'илустрација' адекватно приказују Матеа, доктора, свештеника, грађанина, магарца, Коломбину и Арлекина, где су путем одређене ситуације у којој су се нашли, описани њихови гестови, реакције, акције и понашања. Али оно што је најважније, из ових језгровитих, а истовремено прегнантних коментара, дата су упутства (сижејни оквир) за вођење целокупне драматургије. На тај начин опера се на појединим местима приближава традиционалној *комедији дел арте*, форми која је била импровизационог карактера, односно препуштена слободи извођача, док је једино заплет драмске радње (оквирни сценарио) био унапред одређен. Другим речима, на основу Бузонијевих (сатиричних) коментара (из писма упућеног Клинкерфусовој), а који фигуративно представљају 'скицу' опере, могли би смо да схватимо да је један добар део поставке саме опере препуштен редитељу, глумцима и певачима. Поред 'скицираног' сижеа, композиторово остављање простора за глуму (уз назначене радње, покрете и гестове у самој партитури) која прати говорну улогу Арлекина, јесу и кључни разлози/узроци због којих се извођења ове опере међусобно драстично разликују.

Као што је већ познато, Бузони се дивио Моцартовим (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) операма, посебно истичући *Чаробну фрулу* (*Die Zauberflöte*, K. 620) и њен либрето, који је истовремено био дидактички, спектакуларан, сакралан и забаван.[27] Управо ова четири својства красе и *Арлекина*, али док је Моцарт коначни циљ у опери усмерио ка достизању 'рајског краљевства на земљи' и изједначавању богова и људи, Бузони потискује свет фантастике, остајући све време у реалном времену, изопштавајући само једну личност опере – Арлекина, којем даје у руке 'кључ од раја'.[28]

---

[25] Roland Stevenson, "Busonis's Arlecchino", нав. дело, 307.

[26] Gabriel Jacobs, "The Commedia dell'arte in early twentieth-century music", нав. дело, 236.

[27] Guido M. Gatti, Ferruccio Busoni, A. Arbib-Costa,"The Stage-Works of Ferruccio Busoni", нав. дело, 269. „После либрета опере Чаробна фрула, који изузетно уважавам, опера Арлекин има најморалнији либрето", Feruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", нав. дело, 66.

[28] Овде се алудира на сцену у којој се Арлекин на превару 'дочепао' кључева од Матеове куће, у којој је сама остала Матеова супруга и Арлекинова љубавница, Анунцијата.

Са избијањем Првог светског рата, Бузони прекида рад на *Арлекину*, али започиње писање оркестарског дела *Рондо Арлекинеско* (*Rondo Arlecchinesco*, оп. 46, 1915), које ће веома утицати на оперу, и то превасходно због аутоцитата из овог дела.[29] Међутим, према речима Бимонта, тражење класичне/традиционалне форме ронда у овом делу је узалудан покушај. Термин *рондо* овде подразумева животни циклус[30] као такав, који собом носи радост, смех, љубав, издају, подсмех, очај, жељу и друга манифестовања 'животног хода'. Тако и Арлекин 'хода' кроз свој 'животни циклус', који се састоји од четири става опере, у којима воли, издаје, исмева и на крају нестаје.

Бузони у *Арлекину* потенцира број четири, чиме наговештава неколико асоцијација. Арлекинов 'животни циклус', који је концизно (опера траје мање од сат времена) презентован у опери, састоји се из четири сегмента који чине четири етапе циклуса. Кроз ове четири етапе, Арлекин је 'окренут/загледан' у све 'четири стране света', мењајући сукцесивно четири различите улоге. Четири става опере асоцирају на разноврсност боја којима се иначе маскира и Арлекин, што недвосмислено потенцира његову изузетну способност прилагођавања. Можда је и највећа његова врлина (неко би можда рекао мана) да поседује четири различита лица, то јест четири различите маске. То указује да његов полазни животни 'мото' (*Арлекин као битанга*), доживљава метаморфозе крећући се 'узлазном' еволутивном путањом. Тако, Арлекин доживљава еволуцију кроз четири 'животне' развојне етапе (ставове опере), које органски повезују и одржавају сижејно јединство целе опере, а то су: I Арлекин као битанга (*Arlecchino as rouge*); II Арлекин као ратник (*Arlecchino as warrior*); III Арлекин као супруг (*Arlecchino as husband*); и IV Арлекин као победник (*Arlecchino as victorius*). И најзад, број четири реферира и на сонатни циклус, односно на четири става сонате из којих је музички обликована опера.

Ова истовремена многостраност Арлекиновог лика као носиоца саме опере, плод је изузетно промишљеног и савршено организованог споја семантичких и музичких слојева који заједно творе високи органски квалитет *Арлекина*. Бузонијев музички језик, прочишћен од позноромантичарске хроматске нагомилаености, хоризонтално руковођен, а истовремено хармонски у потпуности модеран, образложен је кроз његов поетички и филозофски концепт *младог класицизма*, који је званично скован нешто касније (1920. године, у писму Паулу Бекеру/Paul Becker).[31]

Игра бојама је важна из музичко-тематског аспекта, где је успостављена веза између Арлекиновог 'двобојног' лица (обојеног у црно и бело) и избора тематског материјала везаног

---

[29] Поред *Ронда арлекинеска*, Бузони у опери користи још и материјал из нереализоване Сонатине квази сонате (*Sonatina quasi Sonata*, из 1914. године, видети: Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, нав. дело, 233) у дуету свештеника и доктора над непомичним Леандровим телом, из Сонатине (*Sonatina ad usum infantis Madeline*, BV 268, 1915), чији се материјал налази у менуету и полонези на крају опере, као и у наступу Коломбине у дуету са Арлекином на почетку III става опере.

[30] Исто, 211

[31] *Млади класицизам* поново рехабилитује мелодију као „господара свих гласова и свих емоција" (не у смислу пријатног мотива), односно носиоца идеје и зачетника хармоније, и још једном мелодије, најразвијеније (али не најкомпликованије) полифоније (видети: Feruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", нав. дело, 21). Управо су на примеру опере *Арлекин* представљене стилске координате концепта *младог класицизма*, где су примењене одређене методе авангардних музичких средстава (експресионистички третман гласа, тематски материјал на бази свих дванаест тонова хроматске лествице, модерна хармонска решења ослобођена 'хроматског галиматијаса', суперпонирање мелодијских 'трака' које се одвијају у различитим тоналитетима као вид политоналних оаза које су у функцији музичке драматургије, ново поимање мелодије, специфичан третман

за Арлекина, који је Бузони сукцесивно изложио одмах на почетку дела – у Арлекиновом монологу. Ова тема обухвата све тонове хроматске лествице, односно све црне и беле дирке на клавиру. Са низом од црних и белих дирки остављена је могућност за 'игру тонова/нијанси', чиме увек може да се прикаже неко друго лице од самог себе, то јест, сопство као други.

III *Rethorike techne* Бузонијевог Арлекина – музички и семантички слојеви опере

Основни тематски материјал на почетку опере, који уједно представља и тему Арлекина, обухвата свих дванаест тонова хроматске лествице којима се разлажу акорди дијатонског типа. Ова тема, коју је Арлекин 'наследио' из *Ронда Арлекинеска*, поред тога што укључује све тонове хроматске лествице, ипак носи у себи традиционално разлагање акорада. Тематски материјал заснован је на силазном разлагању дурских квинтакорада, чија је квинта увек за полустепен виша у односу на претходни (Е-Цис-А, Еф-Де-Бе, Фис-Дис-Ха, Ге-Е-Це), да би у претпоследњем такту (пред завршном нотом А), разложио силазни квартсекстакорд тонике Ас дура (Це је истовремено и последњи тон трозвука Ге-Е-Це). Разлагања дурских акорада са специфичним ритмичким (осминским) пулсом уз артикулацију (стакато на одређеним местима), по хроматски поступно вођеном низу акорада навише, имају и посебну драматуршку улогу, која се поставља као матрица према којој се граде градациони лукови у ставовима и сегментима опере (Тема пред подизање завесе, паралелно са Арлекиновим говором, Пример 1). У почетном тематском материјалу, Бузони је желео да супротстави два основна начела, тонално и атонално, и тиме се дистанцира од потпуне привржености новим техникама, што је и у складу са концептом *младог класицизма*.[32]

Арлекинов тематски материјал представља репрезентативан узорак, који садржи све оно што ће наступити у предстојећем музичком току: сукцесивну смену кратких мелодијских фраза са честим интервалским скоковима, смењивање паралелних акорада, равномеран ритмички пулс, оштру артикулацију, хроматизоване лествичне низове и друго.[33] Тему доноси фанфарна боја трубе, која најављује главног јунака на сцени.[34] Након фанфарног 'позива' да изађе на сцену, Арлекин у свом 'енигматичном' говорном прологу упознаје публику са садржајем опере.

Арлекин поседује изузетну реторичку вештину, па кроз скривене (метафоричне) поруке предсказује публици моралне поуке опере. Ту лежи концентрат његовог говора, на основу којег се одмах закључује да Арлекин више није онај лакрдијаш из *комедије дел арте*, нити

цитата – као места где се једино спајају музички и ванмузички садржај). Овим поступцима Бузони је оправдао свој естетички став о *младом класицизму*, према којем „се прихватају сви „добијени прорачуни из претходних експеримената, који се затим укључују у обликовање снажних и лепих форми" (видети: исто, 20).

[32] Слично експоновање почетне музичке мисли, кроз коју Арнолд Шенберг музичким средствима поставља питање – којим путем даље кренути: „тонално или атонално?" – проналазимо у првој од *Три сатире* (*3 Satiren*, оп. 28, 1925). Исто као и Бузони, Шенберг овде формира додекафонски низ супротно правилима, али га користи према правилима додекафонске технике.

[33] С обзиром на то да се тон А понавља три пута, цела тема се може тумачити *ин А*, што Бимонт доводи у везу са иницијалом Арлекина (Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, нав. дело, 212).

[34] Изражајна својства инструмената, њихова боја, тон и техничке могућности одредиле су да поједине музичке мисли којима се реферира на одређене поступке и стања Арлекина, буду дате одређеним деоницама инструмената, па се тако кроз трубу прокламују принципи, пиколо флаутом 'звиждук' у свет (који користи у појединим моментима да би потврдио своје присуство и онда када је под маском), контрабасом претња, виолончелом патња и жаљење, а виолином бежање. Више у: Gabriel Jacobs, "The Commedia dell'arte in early twentieth-century music…", нав. дело, 237.

романтично-сентиментални Француз Пјеро, већ се пред 'нама', иако и даље под маском, налази искуством 'наоружана' особа, изванредне моћи расуђивања, нарочите елоквентности и неуобичајене гестикулације. Међутим, све ове способности пропуштају се кроз 'филтер' хумора, након чега Арлекин тек добија ону оригиналну и препознатљиву – комичну улогу. Арлекин потпуно контролише ситуацију у опери, он је покретач свих акција, заплета и расплета, без чијег знака ни оркестар не може започети свој увод.

Maestro?...

Хетерогеност музичких идеја уводног одсека, сцене и канцонете у којој наступају Арлекин и Матео[35] (канцонета започиње *партитурним бројем 12, т. 5*), садрже све оне битне карактеристике и на нивоу инструменталног и вокалног писма као и на нивоу гестуалног израза, које ће се јављати током целе опере. Те карактеристике се уочавају на нивоу стилских, музичких, композиционо-техничких, као и жанровских одређења. Вокални израз овог одсека садржи: разноврсност говорног изражавања (у зависности од артикулације), полијезичност, оперско певање, говорни глас (*Sprechstimme*), као и 'нечујну пантомиму' (где се реч замењује гестом). На нивоу инструменталног парта, овај сегмент Првог става садржи брзе и сукцесивне тоналне промене, референце на музичке стилове, фактурне промене, цитатност и аутоцитатност, као и елементе модерних композиционих техника (дванаесттонски низ, крађи дисонантни колористички 'зачини', кластерски сусрети тонова у вертикали као последица линеарног вођења гласова и друго). Према жанровском одређењу препознају се: жанр марша, војне музике, корала као и позоришне музике.

Када се завеса подигне, на позорници видимо кројача Матеа како чита пети спев *Пакла* из *Божанствене комедије* (*Commedia Divina*). Специфичан мелодијски ток енглеског рога, а који музички представља Матеово размишљање и изговарање речи наглас, имитира се затим у фагату, да би се онда музички ток узбуркао (*animando*), темпом, као и путем фактурног згушњавања и инструментационог наслојавања. Поступци додавања и преклапања деоница којима се динамизује музички ток, 'подржавају' Матеову контемплацију и ентузијазам који расте током читања стихова све до стања потпуне усхићености, манифестоване одушевљењем Моцартовом музиком (*О мој Моцарте*).[36] На другој страни, цитат из *Шампањ арије* (*Champagne aria*) Моцартове опере *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*, K. 527), носи у себи и денотативни слој. Наиме, док Матео чита стихове о љубавницима из Петог спева, и књизи *Galleot*, која је иначе посредник њиховог тајног спајања, лик развратног љубавника Дон Ђованија му обузима мисао, док истовремено, Арлекин у његовој кући заводи његову супругу Анунцијату. Овде је дубина драматуршког значења много већа од површне сладуњавости

---

[35] Бузони је метафорично представио Матеа као „превареног мужа, који је несвестан своје судбине, а који покушава неуспешно да се попне на 'играчку коња', те тако остаје чврсто затворен споља, али истовремено, слободан изнутра" (читајући Дантеа који му улива снагу за живот), (видети: Feruccio Busoni, "Arlecchino's Evolution", нав. дело, 69). Матео представља прву и најважнију препреку коју Арлекин настоји да отклони, како би задовољио своју пожуду за Матеовом супругом Анунцијатом.

[36] Ово је такође репрезентативно место на којем можемо да разумемо суштину музичког изражавања код Бузонија. У свом *Нацрту*, он је врло прецизно разграничио могућност изражавања стања човекове душе (на пример: страх, тескоба, решеност, оклевање, узбуђење, смиреност, изненађење, надање и друго), али не и сам покретачки узрок тих емоција (на пример: не врсту опасности која побуђује страх). Бузони је доследан у поетичким принципима, што и доказује у овој сцени, где музичким средствима изражава стање и флуктуирање осећања код Матеа, које се музички постиже променом карактера, темпа, инструментације, мелодије и хармоније и фактуре.

Шампањ арије. Такође, овде долази до изражаја још један примаран медиј Арлекина – пантомима, која кроз гест, глуму и покрет суделује у драматургији опере.

Такође је веома упечатљива троделна форма музичког сегмента који наступа након цитата из опере *Дон Ђовани*,[37] где Арлекинов говорни глас (*Sprechstimme*) пресеца читање Дантеових (Durante degli Alighieri, 1265–1321) стихова, које Матео, сада већ веома узнемирен, чита у речитативном *парланд*о стилу. Матеово изговарање стихова бива прекинуто наступом Арлекина који се говорним гласом обраћа Анунцијати, да би потом Матео наставио са читањем. У сва три одсека, музички материјал остаје непромењен, док једини контраст остварује Арлекиново говорно певање, које значајно ремети идентичност одсека, да би у каденци одсека (у *де* молу), која је иначе заснована на тематском материјалу силазних кварти из уводног одсека (*I став, 1. сцена, партитурни број 4, т. 7–10*), поново користио материјал из *Дон Ђованија* – Командатореов мотив (I став, 1. сцена, партитурни број 14, т. 1 до 2 такта пре партитурног броја 19, Пример 2).

Реторика је моћни инструмент обмане (Џон Лок/ John Locke),

који овде потпуно доминира у рукама Арлекина. У првој сцени (првог става) повучен је 'окидач обмане', док је цев окренута у правцу далеко од места на којем сигурно неће бити Арлекин. Једна обмана покренуће цео даљи ток опере. Наглим и хитрим трансформацијама у гласу, гесту, глуми и артикулацији, Арлекин је убедио Матеа истовремено у неколико ствари: да су варвари (Немци, Лутерани) пред капијом града, да ће доћи и отети жене, као и да је он (сер Матео) преварени муж већ дуго времена. За ово време, он успева да оствари основни циљ и да се дочепа кључева од Матеове куће. Снажан ритам марша и тема варвара на педалном тону А у гудачком парту, помажу Арлекину да убедљиво дочара атмосферу страха. *Perpetuum mobile* ритма марша и репетиција кратког мотива, који се интензивира и 'политонално разграђује', доводе до врхунца у последњем сегменту музичког тока који доноси дух популарног (француског) позоришта и већ поменутог сајамског театра забаве (I став, 1. сцена, 2 такта пре партитурног броја 24 до партитурног броја 27, Пример 3). Ова ситуација, која има изузетну драмску и психолошку снагу, веома је интересантна из хармонског аспекта (спајања два тонално различита ентитета, која, због идентичног ритма и понављања представљају остинатни ритмички слој насупрот трећем ентитету који чине удараљке).[38]

Управо овакав завршетак је музички погодовао наредној сцени, у којој ће Арлекин исказати радост због обављеног посла. Да није тако, наредна сцена би одговарала жанр-сцени *комедије дел арте*, налик лацију (*lazzi*) – комичном фрагменту, са стилизованим, традиционалним шалама, досеткама и метафорама које се исказују речима или делом. Овде нарочито Арлекин добија отворен простор за импровизацију – сопствени 'подијум' за глуму, покрет и гест, али и за песму, јер је ово једино место у опери где Арлекин пева према означеној интонацији. То није случајно јер Арлекин познаје ову песму, која је већ његова 'лична својина' – наслеђена из *Ронда Арлекинеска*. Арлекин је сада 'поп икона', која са бине одлази пркосно певајући своју *лалалеру*. Са обзиром на то да је ово једино место у опери где Арлекин има тачну интонацију, може се тумачити и на начин да се овде Арлекину једино враћа моћ певања,

[37] Цитат из Дон Ђованија се налази на страни 14, у *партитурном броју 12, т. 5 I става*.

[38] Први ентитет чине гудачки инструменти in *бе*, док је други ентитет, који чине хорне и фаготи, in *е*. Други слој чини мотив, који се суперпонира кроз инструменте у једном независном и измештеном ентитету. Последњи, трећи слој чине удараљке – типман, војни бубањ и чинеле. Драматизација музичког тока остварује се и преко посебних артикулационих захтева, кроз двоструке потезе у гудачким инструментима у крешендо динамици (завршни одсек у *примеру 3*).

коју је иначе изгубио и којом више не влада. Арлекинова говорна улога у опери наводи и на то да музика тиме није 'слободна'.

Хумор у свим својим модусима – карикатури, гротески, пародији и ironији нигде се више не испољава него у сцени у којој се пародирају озбиљне професије доктора и свештеника, две карикатуре које Бимонт оправдано повезује са капетаном и доктором из опере *Воцек* (Wozzeck) Албана Берга (Alban Maria Johannes Berg, 1885–1935).[39]

У једном моменту, када доктор и свештеник схватају да је неуобичајено тихо све око њих (не знајући још увек за Арлекинову обману којом је натерао Матеа да поверује у то да је рат на помолу и да варвари долазе да отму туђе жене), прилази им Арлекин, кога прати тематски материјал у флаути пиколо (*I став, 2. сцена, партитурни број 41, т. 5*), који је био изложен још у уводном одсеку у гудачким инструментима (*Увод, партитурни број 7, т. 6*).[40] Наредни терцет (трећа сцена првог става), у којем Бимонт препознаје сонатни став,[41] има филозофско-социолошки аспект, где се музичким средствима уодношавају два опозитна карактера. На једној страни се налази Матео који има своје самосталне наступе, док су на другој страни доктор и свештеник, уједињени у моралној неодговорности, те тако и музички сједињени унисоно, док амбијент 'боје' ритам марша и тема варвара. У једном тренутку, сву тројицу је закратко зближио страх, па декламативно, у истом ритму, изговарају реч варвари, да би се потом поново ујединили у централном одсеку, у којем свештеник, у звучном амбијенту корала, изговара молитву богу (*I став, 3. сцена, партитурни број 53*). Међутим, ускоро ће доктор и свештеник показати своје право лице у остварењу заједничке намере да се извуку из невоље (*од партитурног броја 55, т. 2*).

Други став, иако најкраћи, има веома важну филозофско-психолошку и морализаторско-дидактичку позадину. Арлекин улази у различите улоге како би сатирично приказао војску.[42] Сатира се изражава и камерним оркестром и свечаним, фанфарним тоном. Бузони овде намерно бира не једног, већ два војника. Док би један имао неку потпуно другу конотацију, два војника чине 'цео' одред/војску. Арлекин је лако 'мобилисао' народ који је спреман да иде у борбу. Бузони тако у 'иронизованом огледалу' указује на лакомисленост и непромишљеност, односно подложност народа манипулацији, али и на један вид његове солидарности, као квалитативно својство колектива. Ипак, Арлекин их постројава и саркастично пропитује о њиховој професионалној и личној одговорности, дајући сам одговоре и имитирајући њихову 'интелигенцију'. Врло је важан моменат када Матео пита капетана да ли може понети једино духовно штиво које му улива снагу – Дантеову *Божанствену комедију*. Арлекин му допушта, уз речи: „Нигде није речено да капетан војске прави рат од уметности." Бузони се овим одговором 'пројектује' у Арлекина, којем као глумцу на сцени допушта да искаже залагање за уметност коју истовремено и ствара, путем импровизација у гесту, глу-

---

39 Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, нав. дело, 229.

40 У лингвистичком смислу, овде долази до мешања више језика – полијезичност (полилингвизам), што оперу приближава и Дантеовој *Божанственој комедији*, која је писана полилингвистички.

41 Исто, 229.

42 Арлекин, маскиран у капетана 'задуженог' за регрутацију, долази са двојицом надзорника пред Матеову кућу како би га мобилисао за војску. Чекајући га да се спакује док 'мрмља' Дантеа, Арлекин пропитује надзорнике о њиховом задужењу, правди, домовини, и дајући уместо њих сатиричне одговоре, које они ћутањем не негирају. Тако на пример, на питање: „Која су ваша права?", даје одговор: „Одузимање ствари од других". На питање: „Шта је отаџбина?", одговара: „Неслога у својој сопственој кући". На тај начин Бузони задире у проблем корупције у војсци, као и злоупотребе у правно-законодавном систему земље.

ми и артикулацији (као некадашњи глумац у традиционалној *комедији дел арте*), додатно стимулишући акцију на сцени.

Реторика је Афродитина ћерка која вара смртнике (Сапфо/Sappho, 630–570 п.н.е.),

исто као што их и Арлекин обмањује. Један од смртника је и његова супруга Коломбина, која му не представља велику препреку на путу ка остварењу његових циљева. Бузони није желео да ставља акценат на љубавни заплет између двоје супружника, већ му је Коломбина у опери важнија за отклањање сумње о Арлекиновом 'надљудском' постојању и егзистенцији унутар неког другог света ван нашег. То доказује и изазивање љубоморе код Арлекина на њено 'флертовање' са Леандром, што је довело до чина 'убиства'. Такође, у првој сцени трећег става, Коломбина добија простор за импровизацију, у оквиру које, додворавајући се Арлекину, користи прилику да покаже своје квалитете и вештине кроз игру, глуму и акробацију, потврђујући тиме свој типизирани лик из традиционалне *комедије дел арте*.

У овом ставу – *Арлекин као супруг* – Бузони користи поједине композиционе технике којима реферира на оперске традиције и стилове – међу којима Бимонт препознаје Глуков (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) и Вагнеров (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883) стил[43] – док такође користи технику представљања појединих ликова путем одређеног музичког материјала или музичких симбола. У вези са тим се могу издвојити два тематска материјала на почетку III става ('мушки' и 'женски') који симболишу Арлекина и Коломбину. Овде је Бузони на маестралан начин супротставио два тематски и карактерно различита платоа. Ово је једна од ситуација које указују на Бузонијев композициони проседе, да на малом простору, без великих средстава супротстави карактерно различите музичке сегменте који ипак заједно творе један музички облик (у овом случају период).[44]

Од многобројних музичких референци, путем којих се ликови маскирају у 'различите оперске улоге', треба издвојити ону где Коломбина и Леандро алудирају на Дона Ану и њеног вереника Дон Отавија из *Дон Ђовани*ја.[45] Виртуозни дует Коломбине и Леандра у трећој сцени трећег става, који 'призива' стил Росинија, Белинија (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini, 1801–1835), Доницетија (Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797–1848) и Вердија (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813–1901), модификован је употребом инструмената у нетипичним лагама, репетицијом мотива који као да за полустепен изненада 'склизне' из свог тоналног 'лежишта', као и специфичном ритмичком пратњом лимених дувачких инструмената (на неакцентованим деловима) која изазива утисак гротеске. Помоћу свих ових средстава Бузони 'квари' и ремети романтичарско-класичарске узоре (*III став, 6. сцена, партитурни број 17 до партитурног броја 20, т. 5*). Према томе, иако овај дует стилски оживљава свет виртуозних италијанских дуета, његов хармонски језик са наглим променама тоналитета, хроматски обогаћен и инструментационо решен у виду изненадних

[43] Исто, 231.

[44] Први плато је у Еф дуру, прозрачан по карактеру (Коломбинина тема), једноставне акордске пратње у флаути, и суптилног мелодијског кретања у дубоком регистру гудачких инструмената. Међутим, одмах након четири такта, Бузони тоналним скоком уводи ниску молску медијанту (*ас* мол), чиме почиње Арлекинов мотив, напет и загонетан као и Арлекиново изненађење (кад је угледао супругу), а који се за свега пар тактова завршава класичном каденцом D–I у Де дуру – субмедијанта Еф дура. Цео процес се понавља још једанпут, с тим што се сада тонални скок изводи у тоналитет на полустепеном растојању (*фис* мол), да би се цео сегмент завршио у *це* молу, градећи тиме један модулирајући период (од *почетка III става до 3. такта пре броја 2*).

[45] Исто, 231.

тембровских ‘зачина’, припада кругу Бузонијевих музичких средстава. Поставља се питање да ли је ово дует сагласности, или је реч о музичкој пародији?! Доделом говорне улоге главном протагонисти и избором камерних вокалних ансамбала у опери (не већих од квартета) без потребе за хором и масовним сценама, Бузони је настојао да изнађе нова решења којима би модификовао оперу у складу са функцијом коју јој намењује, а према којој опера треба да има педагошко-психолошку и дидактичко-васпитну улогу уз неизоставни забавни карактер. Бузони није желео да се народ идентификује кроз масовна ‘окупљања’ на сцени, нити да користи видове хероизма како би тиме побудио патриотизам. Напротив, основна намера му је била да оствари комуникацију са појединцем. Тим усредсређењем на индивидуални ниво, Бузони је музичким и семантичким средствима начинио отклон од традиционалне опере. То потврђује и Бузонијево писмо Егону Петрију, у којем он истиче да је поступком пародирања оперске традиције желео да се својом једночином опером супротстави опери као жанру.[46]

IV Свет без маски – Арлекин у огледалу и његова последња беседа

Опером *Арлекин*, Бузони је успоставио нове музичке и семантичке релације у оквиру оперског жанра. Ванмузичка компонента *Арлекина* садржи аутономни вербални дискурс (подржан гестом и глумом) којим је остварена комуникативност, како између Арлекина и других ликова опере, тако и између Арлекина и друштва (којем се директно и индиректно обраћа).

Бузони је успео да разграничи два слоја – музички и семантички, истовремено творећи јединствено и складно организовано музичко-сценско здање. Док на музичком плану користи савремени музички језик који је увек чврсто стопљен с традицијом, ванмузичку компоненту је реализовао путем говорног гласа (*Sprechstimme*), омогућивши тиме и већу изражајност интерпретационих средстава: већу експресивност говорне улоге, као и већи степен импровизације и ‘нечујне пантомиме’ (артикулације, гестикулације, глуме и другог). Семантички садржај опере, који у себи носи филозофско-психолошки потенцијал, реторичким средствима се манифестује кроз наступе главног протагонисте. Некада је значење тог садржаја очигледно, али је чешће скривено путем метафоре, сатире или симбола.

Арлекинова ‘интелигенција’, натопљена неизмерно великим и вековима стицаним искуством које је он проживљавао кроз свој сопствени развој, као и кроз еволуцију жанра *комедије дел арте*, сада је уједињена са ‘оружјем беседништва’, које му је Бузони даровао. Памет, искуство и вештина говора омогућили су Арлекину не само идеалну адаптацију на животне услове, већ и компетенцију у вербалној борби и супротстављању декадентним друштвеним појавама. Зато што је истина горка, Бузони се користи свим облицима хумора, како би подстакао друштво да путем њега доживи евентуалну ‘катарзу изазвану смехом’.

Кроз маску Арлекина и његов ‘бритак језик’, Бузони је настојао да разоткрије ‘маскирани’ свет и ‘мрачне зидове’ који га окружују. Бузони се под маском Арлекина обраћа свету, сатирично коментаришући савремене догађаје (ратна збивања али и девијантне појаве везане за савремено друштво и појединца), чиме успоставља ниво латентног препознавања (кроз метафору, пародију и друго).

Арлекинова персоналност се сада састоји из еклектичног споја различитих елемената, који се не огледају више само у његовом спољном изгледу и разнобојној одећи – ‘амблему’

[46] Исто.

његове способности прилагођавања различитим ситуацијама, већ се сада јасно манифестују кроз синтезу различитих облика његовог мишљења и јавног иступања. Зато је Бузони и Арлекиново јединство разноликости представио синтезом еклектичких музичких средстава, која обухватају широк распон од Моцартовог и Росинијевог идиома (цитирање мотива или алудирање на стил Моцарта, Росинија, Белинија, Вердија и Доницетија) до експресионистичког музичког језика и третмана гласа.

У таквом 'шареноликом' и нестабилном друштву живи и Бузонијев Арлекин, чија доследност свог држања и остваривања намера доминира током целе опере, како на сцени, тако и ван ње. Његове намере огледају се у непрестаном 'перфорирању' друштвених слабости путем 'разнобојне' критичко-сатиричне оштрице, кроз истовремену тежњу ка задовољењу својих необузданих нагона. Повучен са сцене (страна 188, финале у деветој сцени IV става), Арлекин изговара последњу поруку обраћајући се истовремено свима: публици, људима уопште, 'благонаклоним' критичарима, а посебно онима који попут њега, у 'похабаној одори', остају вечно искрени према себи не попуштајући никоме. Само они, који увек будног ума користе сопствену снагу пратећи надахнуће свога срца, изабраће прави пут и освојити врхове. Овим монологом, Бузони последњи пут потврђује своја непоколебљива уверења – не подлећи искушењима лажног, извештаченог, наметнутог, нити туђег живота.

Литература:

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.

Beaumont, Antony, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

Busoni, Ferruccio, "Young Classicism", y: *The Essence of Music: And Other Papers*, translated by Rosamond Ley, Rockliff/London, Dover Publications, Philosophical Library. 1957, 19–23.

Busoni, Ferruccio, "Arlecchino's Evolution", y: *The Essence of Music: And Other Papers*, translated by Rosamond Ley, Rockliff/London, Dover Publications, Philosophical Library, 1957, 61–66.

Busoni, Ferruccio, "The meaning of Arlecchino", y: *The Essence of Music: And Other Papers*, translated by Rosamond Ley, Rockliff/London, Dover Publications, Philosophical Library, 1957, 66.

Busoni, Ferruccio, "Aprops of Arlecchino", y: *The Essence of Music: And Other Papers*, translated by Rosamond Ley, Rockliff/London, Dover Publications, Philosophical Library, 1957, 67–70.

Buzoni, Feručo, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (I – 1907, II – 1916), prevod Dragoslav Ilić, Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2014.

Вуксановић, Ивана, *Хумор у српској музици 20. века*, Београд, Факултет музичке уметности, докторска дисертација (рукопис), 2010.

Gatti, Guido M., Busoni, Ferruccio, Arbib-Costa, A.,"The Stage-Works of Ferruccio Busoni", *The Musical Quarterly*,Vol. 20, No. 3, 1934, 267–277.

George, David J. & Gossip, Christopher J., *Studies in the Commedia Dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993.

Jacobs, Gabriel, "The Commedia dell'arte in early twentieth-century music: Schoenberg, Stravinsky, Busoni and Les Six", y: George, David J. & Gossip, Christopher J. (eds.), *Studies in the Commedia Dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, 227–247.

Lehmann, Andrew G.,"Pierrot and fin de siecle", Ian Fletcher (ed.), *Romantic Mythologies*, London, 1967, 218–219. У: George, David J. & Gossip, Christopher J., *Studies in the Commedia Dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, 8.

Stevenson, Roland, "Busonis's *Arlecchino*", *The Musical Times*, Vol. 95, No. 1336, Musical Times Publications Ltd, 1954, 307–308.
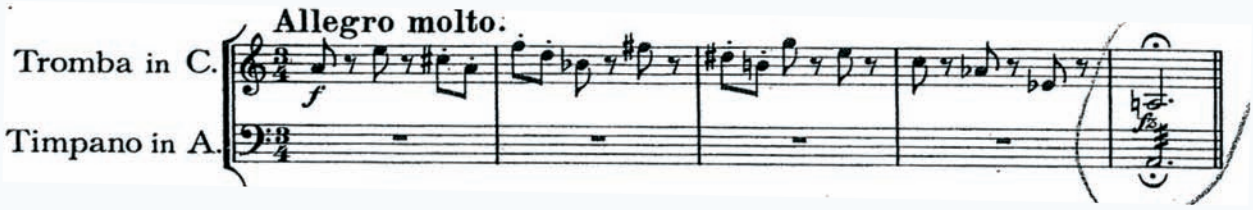
Cox, Jeremy, "*Le Théâtre forain*: Historical and Stylistic Connections between *Parade* and Histoire du Soldat", Music & Letters, Vol. 76. No. 4, Oxford University Press, 1995, 72–592.

Партитура опере:
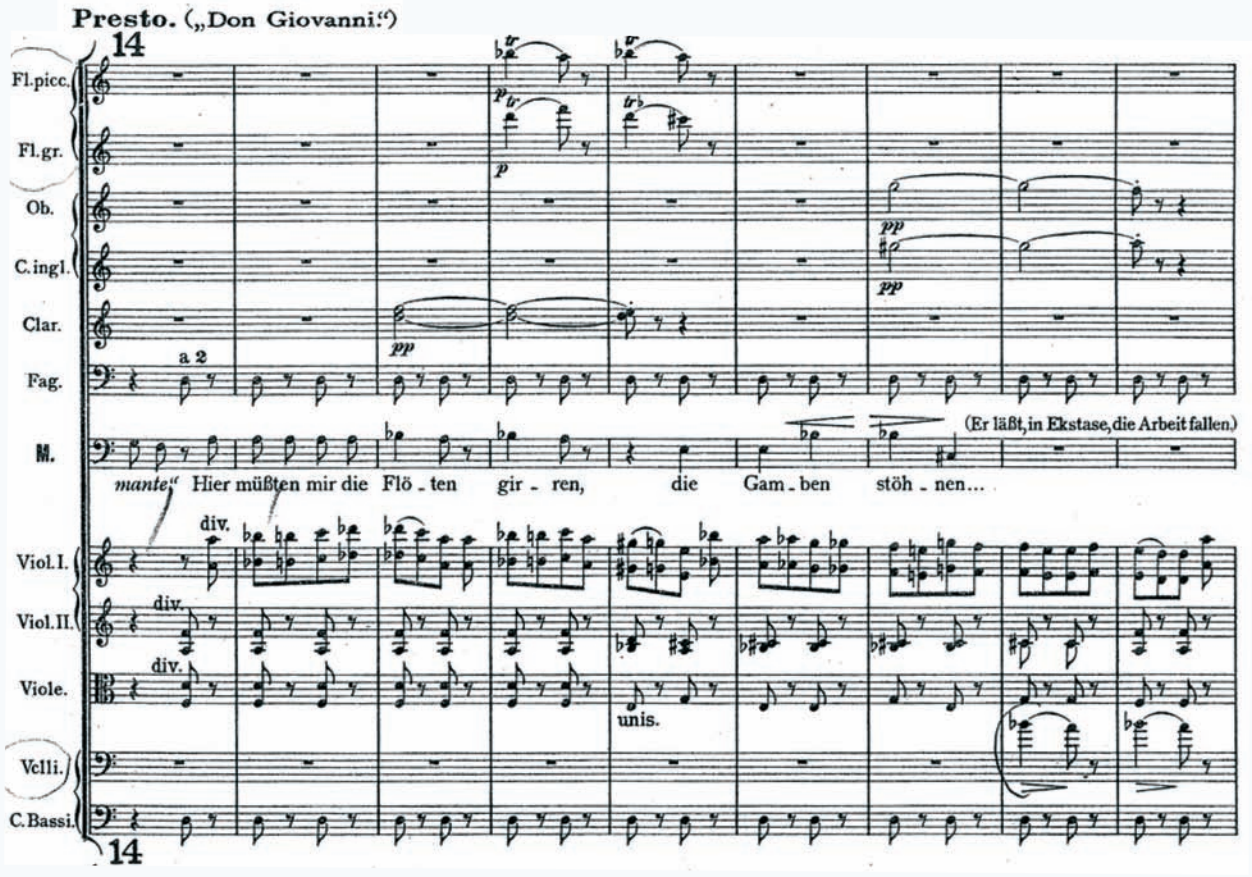
Ferrucio Busoni. Arlecchino. Ein Theatralisches Capriccio in Einem Aufzuge. Worte und Music von Feruccio Busoni. Leipzig, Berlin, Brüssel, London, New York. Breitkopf & Härtel. Part.-B 1700.
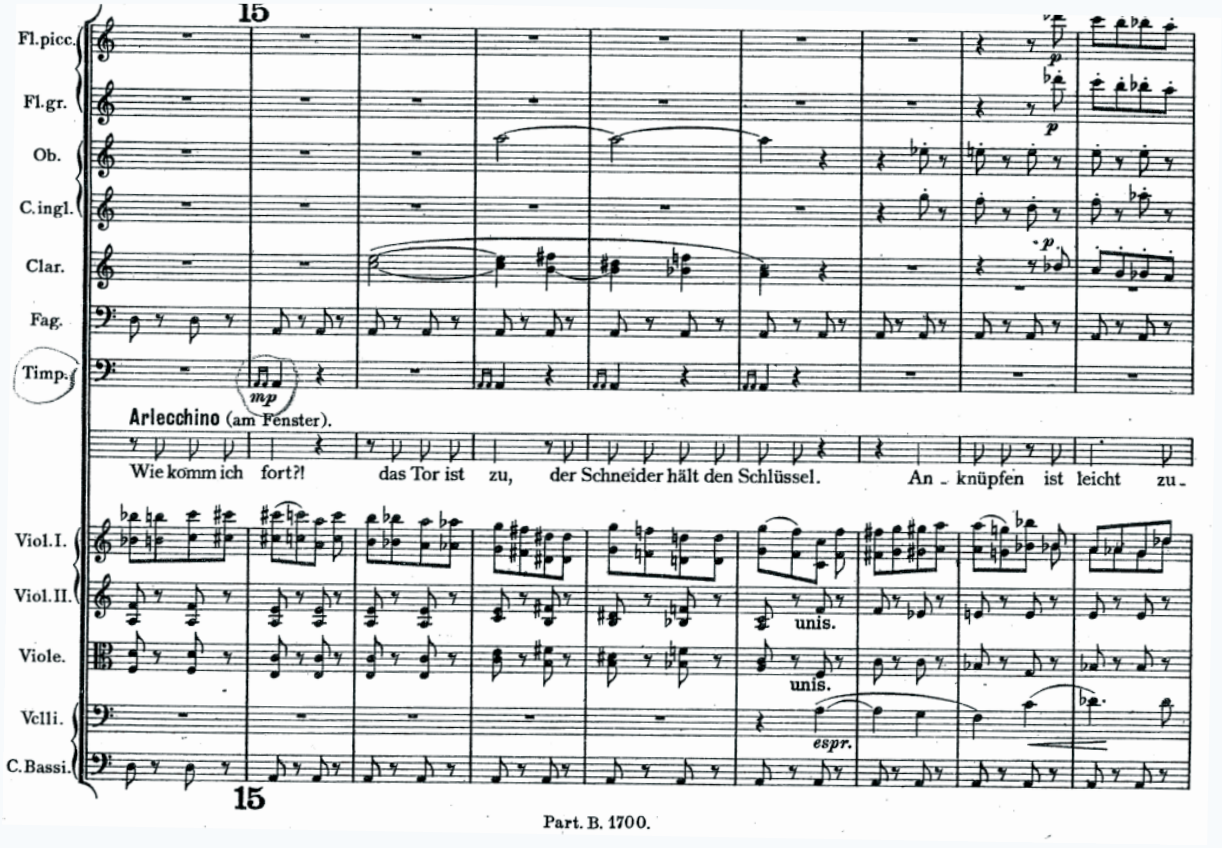
Прилог
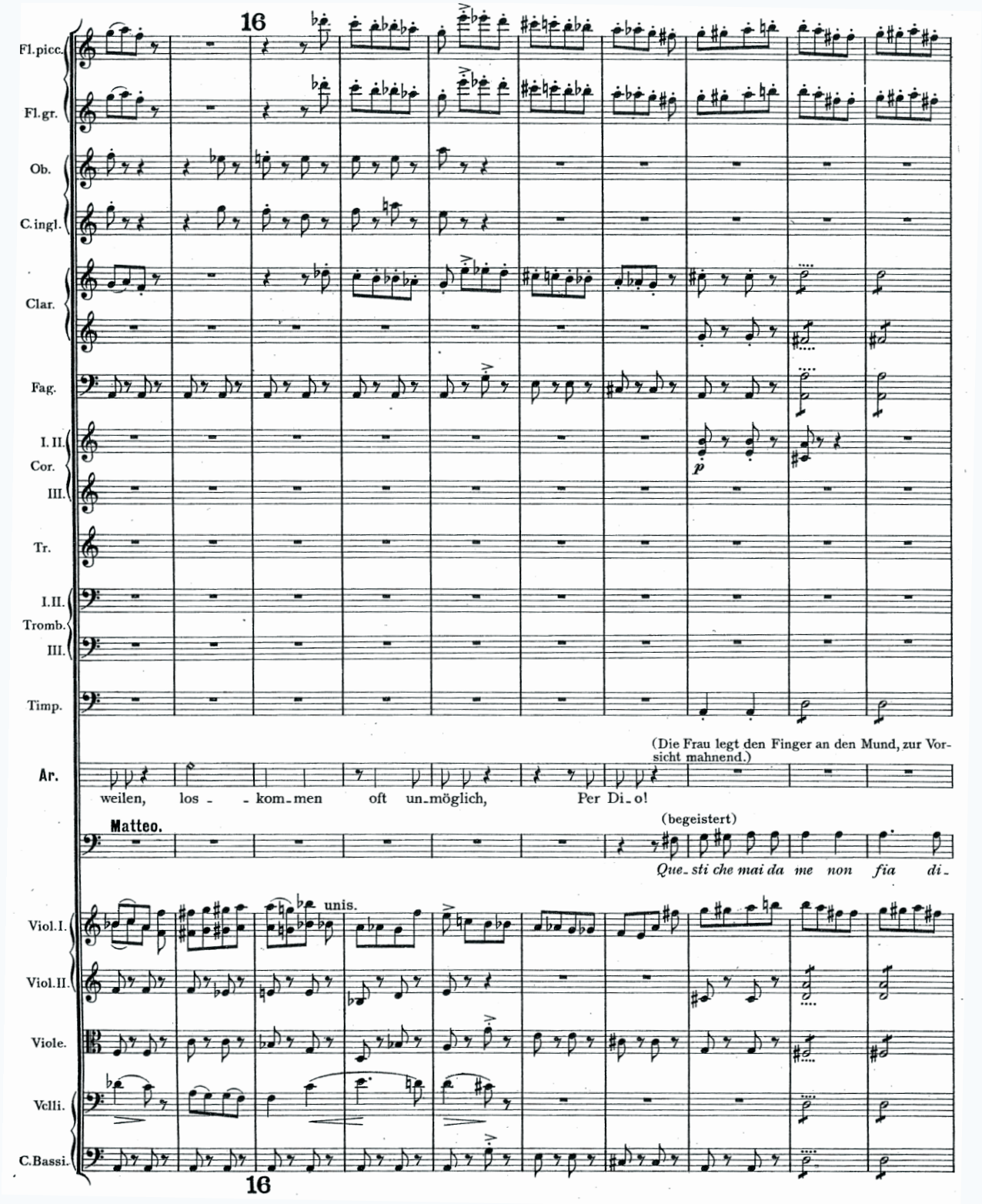
Пример 1 Феручо Бузони, опера *Арлекин* (*Arlecchino*), Тема пред подизање завесе, *Allegro molto*
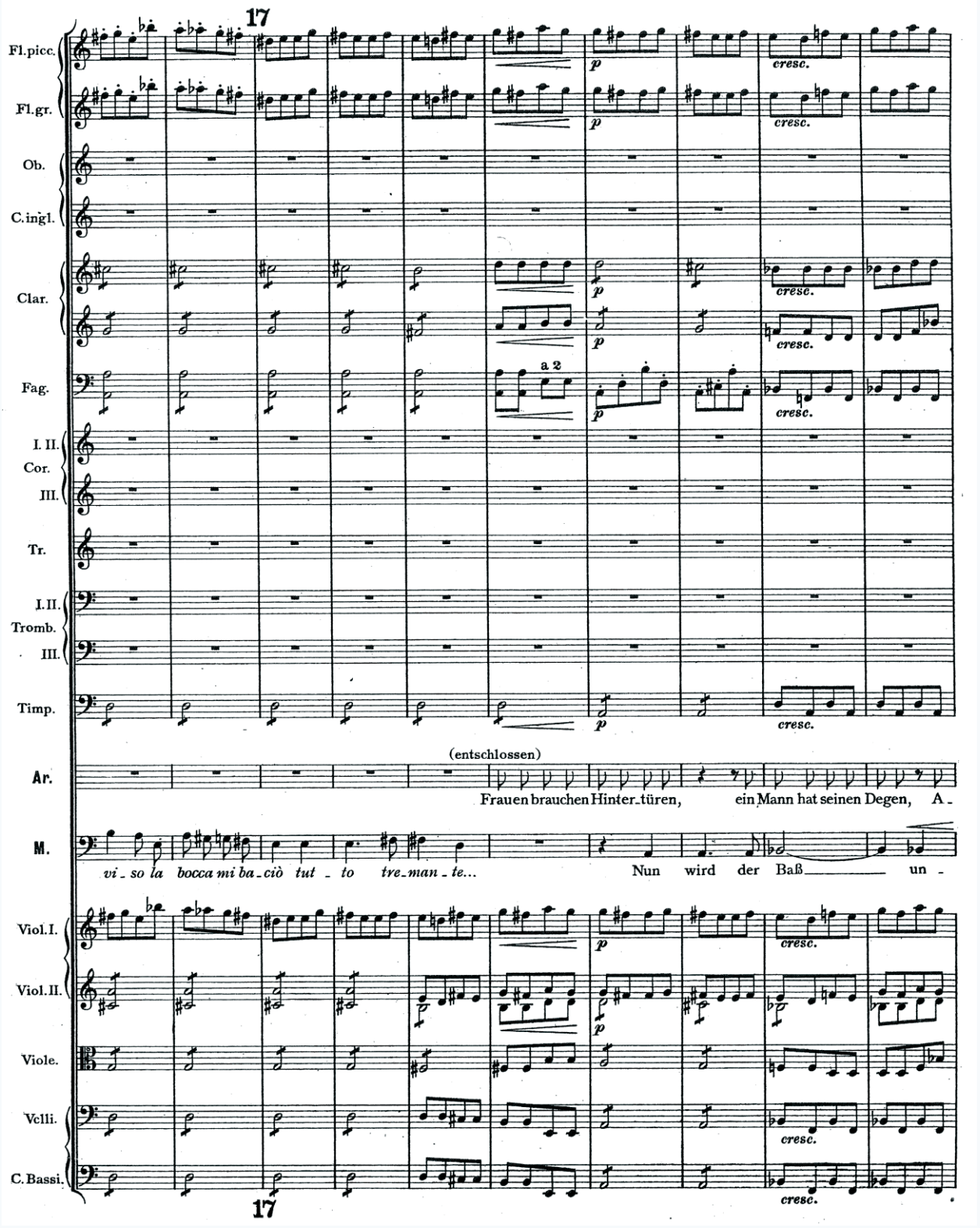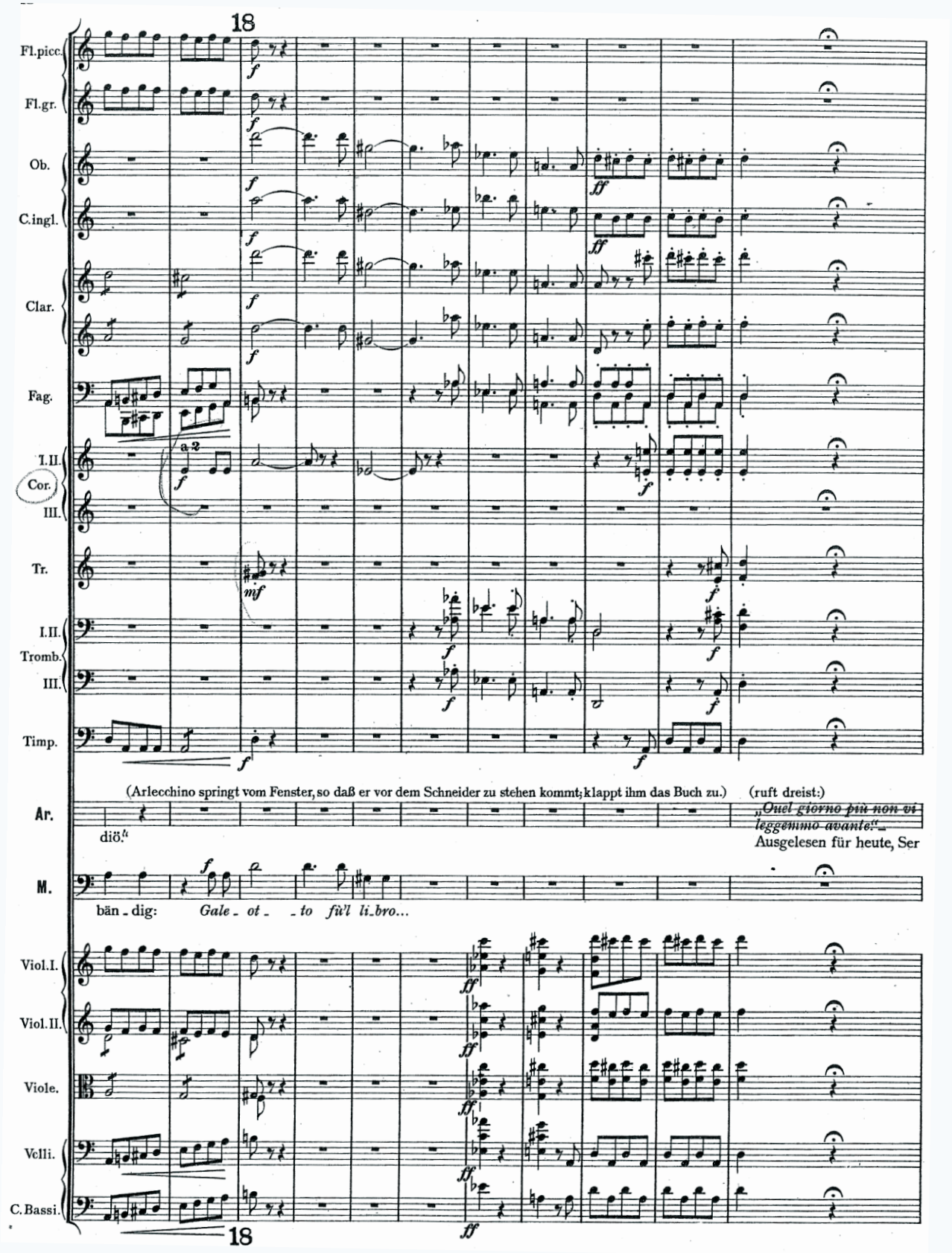


Пример 2 Феручо Бузони, опера *Арлекин* (*Arlecchino*), *Presto*, страна 15, I став, 1. сцена, партитурни број 14, т. 1 до 2 такта пре партитурног броја 19
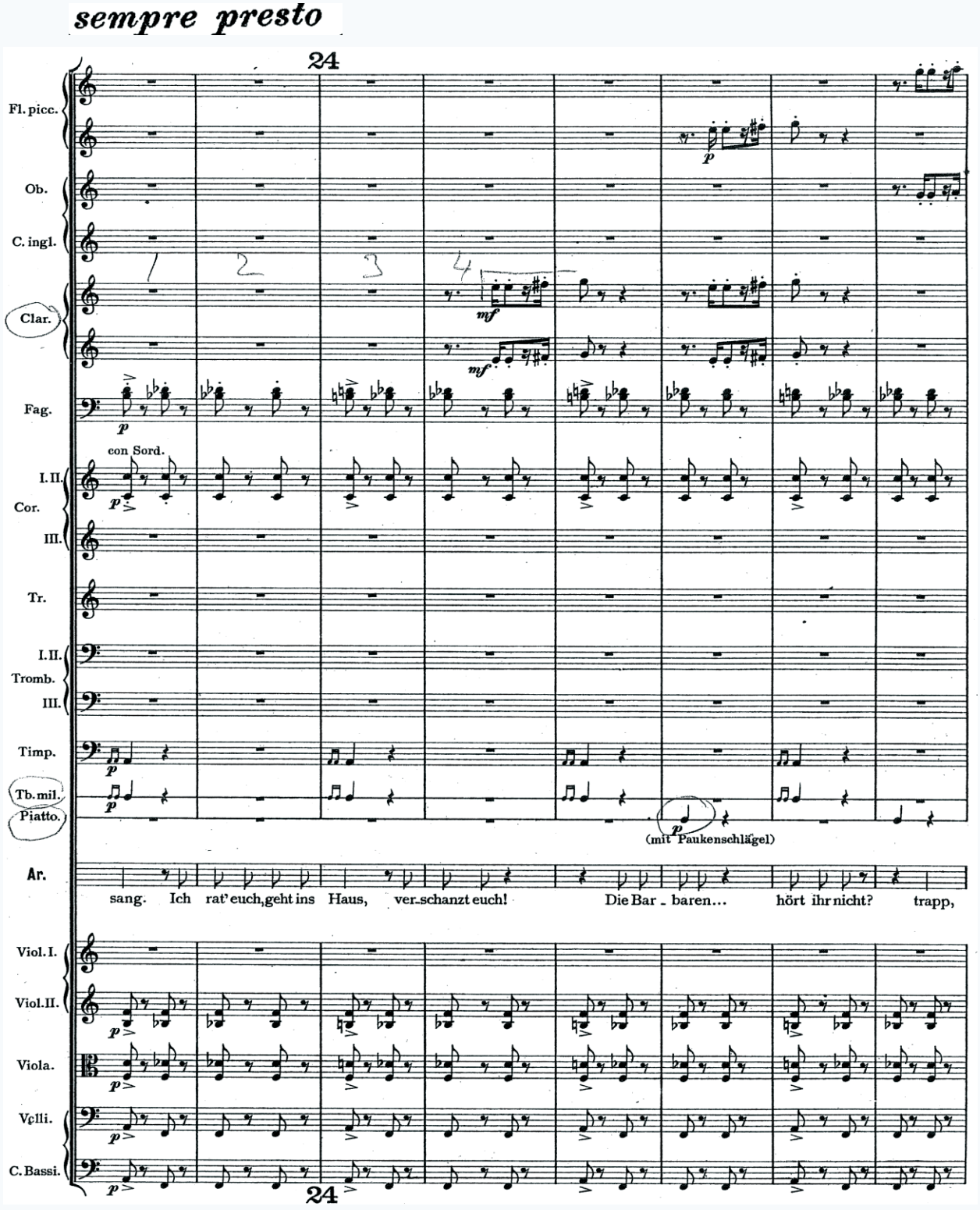



15
Fl.picc.
Fl.gr.
Ob.
C.ingl.
Clar.
Fag.
Timp.
mp
Arlecchino (am Fenster).
Wie komm ich fort?! das Tor ist zu, der Schneider hält den Schlüssel. An - knüpfen ist leicht zu -
Viol.I.
Viol.II.
Viole.
Vcll.
C.Bassi.
unis.
unis.
espr.
15
Part. B. 1700.
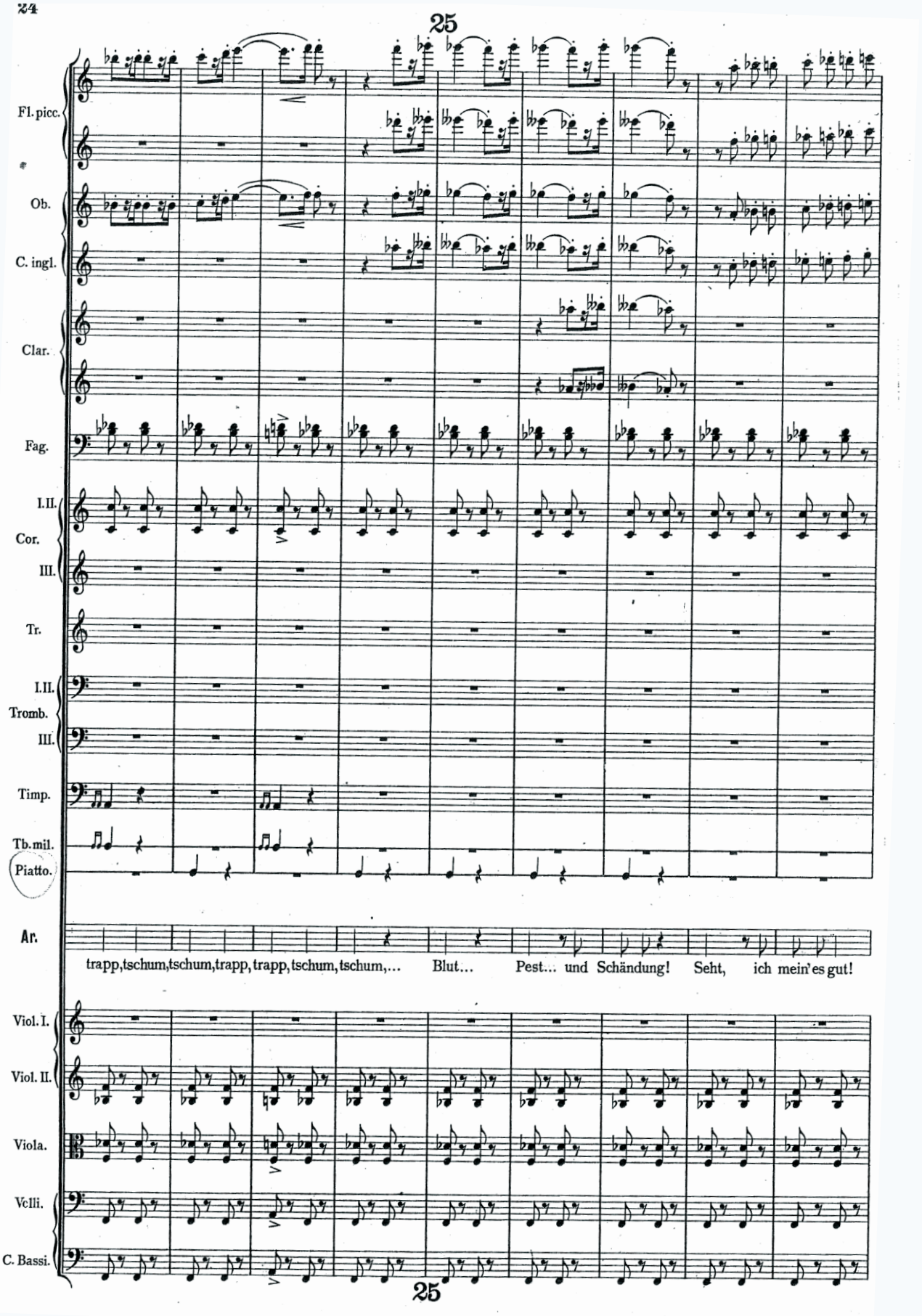

16
Fl.picc.
Fl.gr.
Ob.
C.ingl.
Clar.
Fag.
I. II.
Cor.
III.
Tr.
I. II.
Tromb.
III.
Timp.
(Die Frau legt den Finger an den Mund, zur Vorsicht mahnend.)
Ar.
weilen, los - - kom-men oft un-möglich, Per Di-o!
Matteo.
(begeistert)
Que-sti che mai da me non fia di-
unis.
Viol.I.
Viol.II.
Viole.
Vclli.
C.Bassi.
16
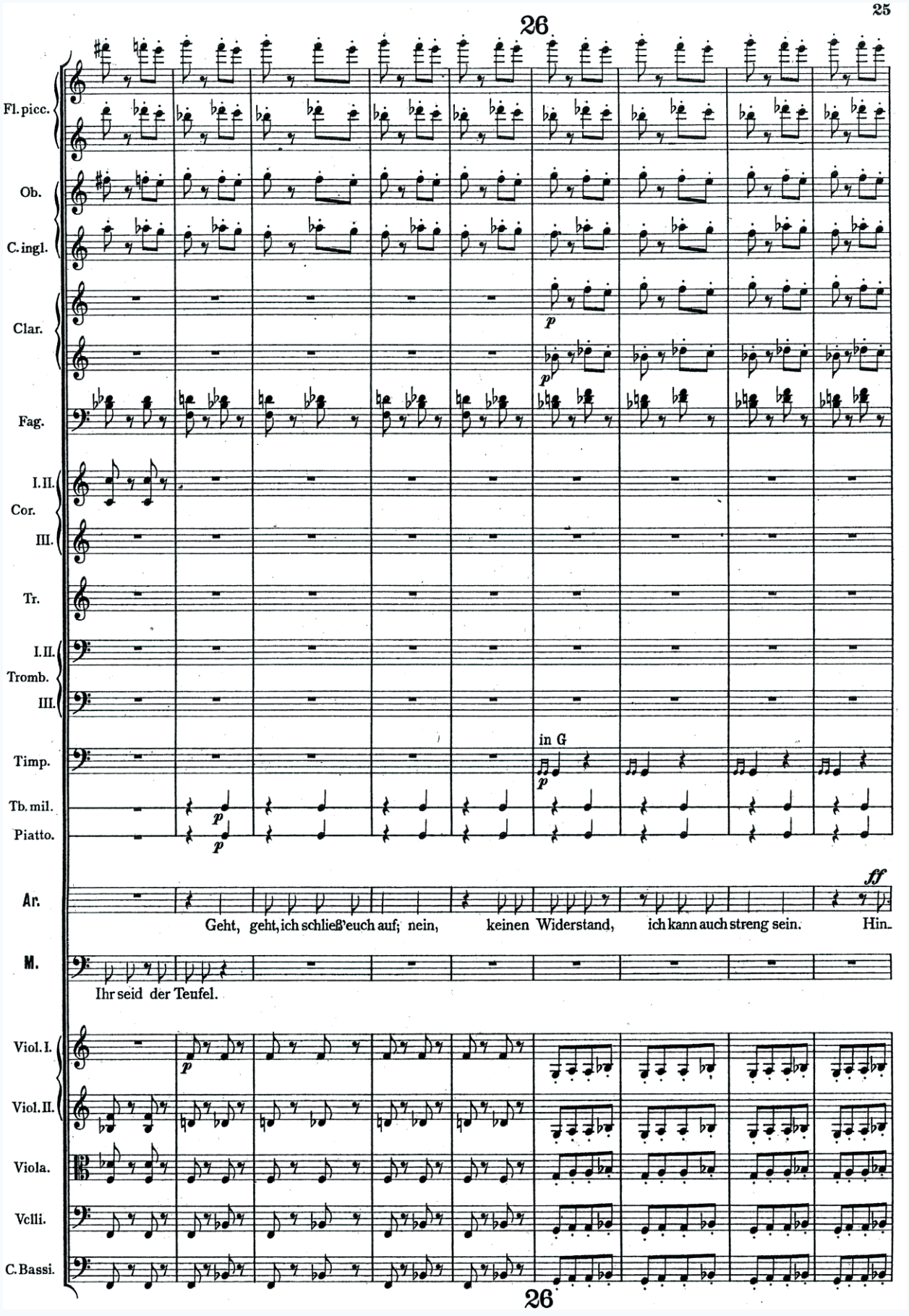

17
Fl.picc.
Fl.gr.
Ob.
C.ingl.
Clar.
Fag.
I. II.
Cor.
III.
Tr.
I.II.
Tromb.
III.
Timp.
Ar.
M.
Viol.I.
Viol.II.
Viole.
Vclli.
C.Bassi.
p
cresc.
a 2
(entschlossen)
Frauen brauchen Hinter_türen, ein Mann hat seinen Degen, A_
vi_so la bocca mi ba_ciò tut_to tre_man_te...
Nun wird der Baß un_
17
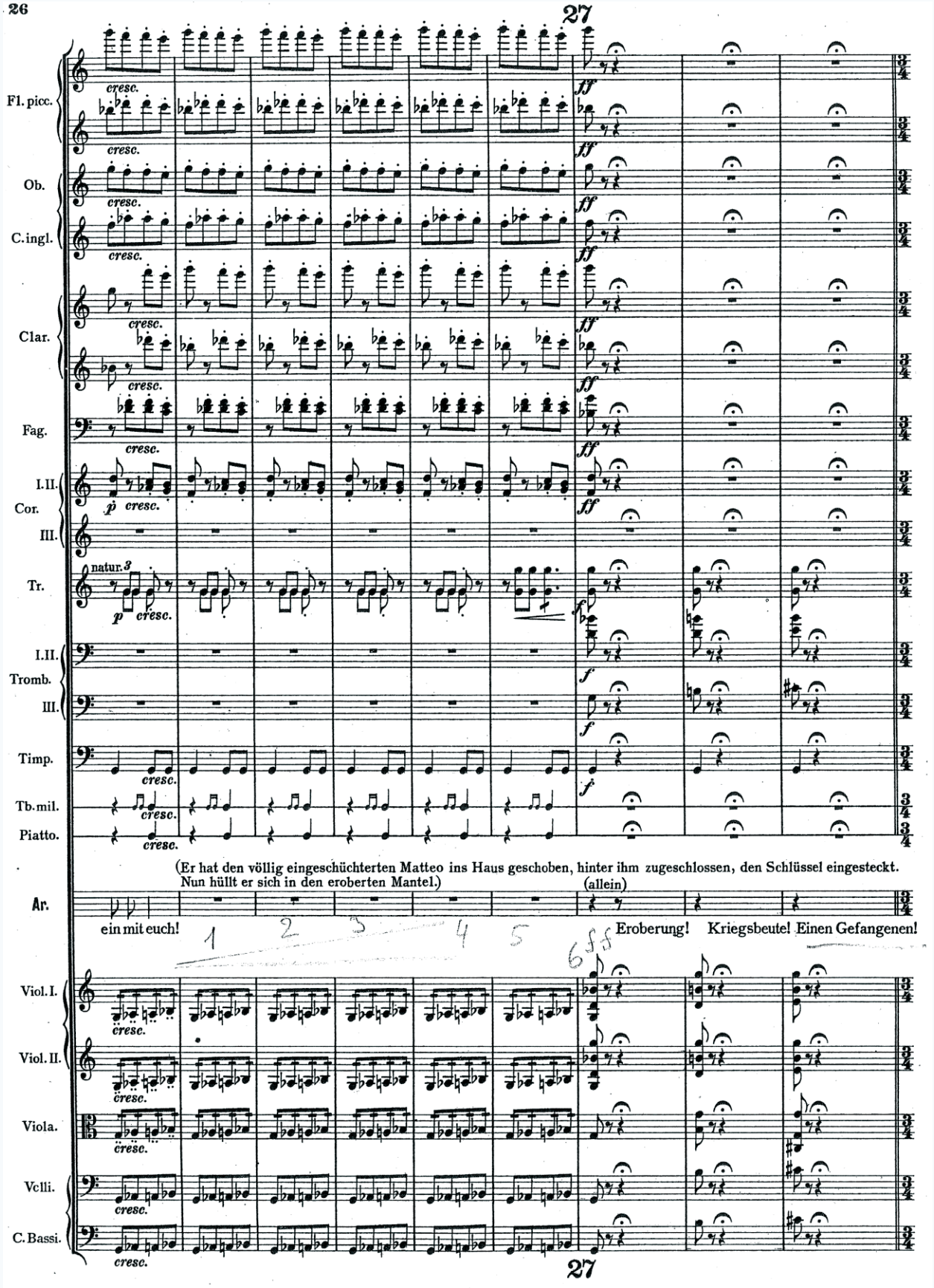

18
Fl.picc.
Fl.gr.
Ob.
C.ingl.
Clar.
Fag.
I.II.
Cor.
III.
Tr.
I.II.
Tromb.
III.
Timp.
a 2
(Arlecchino springt vom Fenster, so daß er vor dem Schneider zu stehen kommt; klappt ihm das Buch zu.)
(ruft dreist:)
Ar.
diö."
„Quel giorno più non vi leggemmo avante."
Ausgelesen für heute, Ser
M.
bän - dig:
Gale - ot - - to fu'l li-bro...
Viol.I.
Viol.II.
Viole.
Vclli.
C.Bassi.
18

Пример 3 Феручо Бузони, опера *Арлекин* (*Arlecchino*), *Sempre presto*, *страна 23, I став, 1. сцена, 2 такта пре партитурног броја 24 до партитурног броја 27*




24
25
Fl. picc.
Ob.
C. ingl.
Clar.
Fag.
I.II.
Cor.
III.
Tr.
I.II.
Tromb.
III.
Timp.
Tb.mil.
Piatto.
Ar.
trapp, tschum, tschum, trapp, trapp, tschum, tschum,... Blut... Pest... und Schändung! Seht, ich mein'es gut!
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vcllı.
C. Bassi.
25


25
26
Fl. picc.
Ob.
C. ingl.
Clar.
Fag.
I. II.
Cor.
III.
Tr.
I. II.
Tromb.
III.
Timp.
Tb. mil.
Piatto.
in G
Ar.
M.
Geht, geht, ich schließ' euch auf; nein, keinen Widerstand, ich kann auch streng sein. Hin-
Ihr seid der Teufel.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vclli.
C. Bassi.
26


26
27
Fl. picc.
Ob.
C. ingl.
Clar.
Fag.
I.II.
Cor.
III.
Tr.
natur.
I.II.
Tromb.
III.
Timp.
Tb. mil.
Piatto.
(Er hat den völlig eingeschüchterten Matteo ins Haus geschoben, hinter ihm zugeschlossen, den Schlüssel eingesteckt. Nun hüllt er sich in den eroberten Mantel.)
(allein)
Ar.
ein mit euch!
Eroberung! Kriegsbeute! Einen Gefangenen!
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vclli.
C. Bassi.
cresc.
27

Predrag I. Kovačević

FERRUCCIO BUSONI'S *ARMED* HARLEQUIN

SUMMARY: One of the most famous and, at the same time, most provocative characters of the Renaissance theater genre *Commedia dell'Arte* inspired many composers who transposed him into their artistic works either directly or alluding to him. Italian composer Ferruccio Busoni recognized an extraordinary potential such a wide array of his characteristic features and chose this typical character for the title role of one of his operas (*Arlecchino*). In times of fear and destruction of the World War I (1914–1918), Busoni tried to critically raise his voice against the war through Harlequin and elements of humor (especially with sharp irony, parody, and satire).

Through hidden (metaphorical) messages Harlequin, who possesses exceptional rhetorical skills, preaches to the public the moral lessons of the opera. In this paper, I shed light on the beginning of the first movement in which Busoni anticipated all those musical features and changes that will occur later in the piece. The vocal part of this section contains the variety of speech expression (depending on articulation), multilinguistic meanings, opera singing, speech voice (*Sprechstimme*), and 'silent pantomime' (where a gesture replaces the word). At the instrumental level, this segment of the movement contains fast and successive tonal changes, references to different musical styles, textural changes, quotation, auto-quotation, as well as elements of modern compositional techniques (the twelve-tone row, shorter dissonant coloristic 'spices', the clusters as a result of musical linearity, and other).

With the opera *Arlecchino*, Busoni established new musical and semantic relations within the opera genre. Non-musical component of opera contains an autonomous verbal discourse (supported by gesture and acting) that established communication between Harlequin and other characters, as well as between Harlequin and society (to which he directly and indirectly speaks).

Busoni managed to delineate two layers – musical and semantic, at the same time creating a unique and harmoniously organized music-scenic structure. While using the modern musical language that is always firmly interwoven with the tradition, the non-musical component is accomplished with *Sprechstimme*, allowing for greater expression of interpretation means, greater expressionism of the voice role, as well as a greater degree of improvisation and 'silent pantomime' (articulation, gesture, or acting). The semantic content of the opera, which carries the philosophical-psychological potential, is manifested through rhetorical means of the main protagonist performances. The significance of this content is sometimes obvious, but it is more often hidden through metaphors, satire, or symbols.

KEY WORDS: Harlequin, elements of humor, rhetoric, *Sprechstimme*, references, march genre

Никола Пејчиновић[1]

УЛОГА ЛИГЕТИЈЕВЕ МУЗИКЕ У КЈУБРИКОВОЈ ФИЛМСКОЈ (Р)ЕВОЛУЦИЈИ: 2001: ОДИСЕЈА У СВЕМИРУ[2]

АПСТРАКТ: У овом раду се сагледава улога и значај музике у једном од најреволуционарнијих научно-фантастичних филмова – *2001: Одисеја у свемиру* Стенлија Кјубрика. Тачније, будући да дела истакнутог авангардисте Ђерђа Лигетија заузимају највише простора у односу на целокупну музику која је у филму употребљена, у овом раду се разматра како су композиције Ђерђа Лигетија утицале на укупну структуру филмског остварења. Такође, у циљу сагледавања посебности *Одисеје у свемиру* у погледу музичког третмана, у раду се разматра контекст употребе музике у научно фантастичним филмовима педесетих година XX века, а затим и приступ музици у холивудској традицији, од које Кјубрик у свом делу прави отклон.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *2001: Одисеја у свемиру*, Стенли Кјубрик, научно-фантастични филмови, музика, музика у филму, Ђерђ Лигети.

Револуционарна *Одисеја*

Легендарно остварење Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick) *2001: Одисеја у свемиру* (*2001: A Space Odyssey,* 1968) свакако представља један од најреволуционарнијих научно-фантастичних филмова, пре свега у погледу раскида са холивудском традицијом лајтмотивске филмске концепције, а поред тога и у смислу новог начина организације филмске музике, која се у потпуности састоји од преузетих одломака из дела уметничке музике. У односу на целокупну музику која је у филму употребљена, дела истакнутог авангардисте Ђерђа Лигетија (György Ligeti) заузимају највише простора,[3] па ћемо стога у овом раду размотрити како су његове композиције утицале на укупну структуру филмског остварења. Пре него што детаљније размотримо улогу Лигетијевих дела у *Одисеји,* изложићемо неколико података везаних за контекст настанка овог филма и употребу музике у филмовима научне фантастике педесетих година XX века, с обзиром на то да овај жанр тада доживљава свој процват, а такође ће бити сагледан приступ музици у холивудској традицији, од које Кјубрик у свом делу прави отклон.

Контекст – научна фантастика педесетих и Холивуд

Треба имати у виду чињеницу да је *Одисеја у свемиру* по свом жанровском одређењу научно-фантастично дело, а тај тип филма је током педесетих година XX века доживео своју велику експанзију и масовну продукцију.[4] У филмовима овог жанра је заступљена специфична употреба музике, која је, између осталог, карактеристична по великој мери елек-

[1] discoursemonger@hotmail.com

[2] Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – савремена 4 под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2012/13. године.

[3] Од 36 минута и 41 секунде, колико укупно траје музика за *Одисеју у свемиру,* Лигетијева дела заузимају 17 минута и 50 секунди.

[4] Lisa M. Schmidt, "A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring", *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, (ed. Mathew J. Bartkowiak), Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company Inc, 2009, 22.

тронских и атоналних звукова[5], али не и по коришћењу већ постојећих музичких одломака, што је особеност Кјубриковог третмана филмске музике. Тако долазимо до контрадикције између редитељевог дела и читавог мноштва филмова овог жанра насталих педесетих година XX века, где *Одисеју* издвајамо као дело високе уметности, управо због специфичности Кјубриковог поступка. Према томе, у циљу сагледавања посебности *Одисеје у свемиру* у погледу музичког третмана, у даљем тексту биће размотрен контекст употребе музике у научно фантастичним филмовима 1950-их. Овим феноменом се у својој студији бави Лиса М. Шмит (Лиса M. Schmidt).[6] Она разматра неколико парадигматичних научно фантастичних филмова овог периода и музику која је у њима примењена, а своје излагање започиње филмским остварењем *Из свемира* (*It Came from Outer Space,* 1953), чију музику оцењује као генеричну и неинвентивну;[7] ове особине ауторка пројектује на читаву филмску продукцију научно-фантастичних филмова педесетих година XX века[8] а као врло битне карактеристике филмске музике, почев од педесетих година XX века до данас, додаје атоналност, дисонанцу и електронику, чије „конвенције представљања ванземаљских бића, времена и простора[9]... постају мање или више уобичајене".[10] Филм који се издваја по овим квалитетима, а од значаја је за наше истраживање јесте *Забрањена планета* (*Forbidden Planet*, 1956). Музичка партитура филма, чији су творци Бебе (Bebe Barron) и Луис Берон[11] (Louis Barron) у потпуности се састоји из електронике. Музика је снимљена на спојеној магнетној траци која је затим преснимљена, са изменама брзине и смера траке и са додатком ефеката еха и реверберације, чиме је добијен звучни резултат који осцилује између тона и шума. Даље, другост ове музике изражена је не само неуобичајеношћу звучног тембра, већ и одсуством препознатљивих система тонских висина и ритмичких структура. Ипак, ова звучна слика фигурира као традиционална филмска партитура, у смислу употребе лајтмотивских фигура које представљају одређене тематске елементе.[12]

На основу претходног излагања уочавамо карактеристичне поступке у третману музике у научно фантастичним филмовима 1950-их, а који се односе на употребу атоналности, дисонанце и електронике у циљу музичке карактеризације ванземаљских бића, времена и простора. Поред тога, примећује се да, иако је направљен помак у погледу напуштања тоналних обриса музике за филм, још увек је присутна традиционална холивудска лајтмо-

---

5 Исто, 22.

6 Lisa M. Schmidt, нав. дело.

7 „То је чист кич: цвркутав, подрхтавајући звук теремина у глисанду који се споро креће од почетка до краја октаве, пузећи око неколико хроматских полустепена пре него што ансамбл лимених дувачких инструмената одсвира злослутни низ од три упозоравајућа акорда. Ови елементи стварају језгровит, али очигледан ефекат, ограничен на своја огољена, општа и добро позната својства." Исто, 23.

8 „У тако очигледним музичким манифестацијама попут ових, музичке конвенције научне фантастике (подвукао Н. П.), евидентно, постају тако препознатљиве љубитељима филма, да се (музичке конвенције) могу уметнути у партитуру филмске музике на исти начин на који би се речи 'чудовиште' или 'ванземаљац' могле уметнути у реченицу; али тада, ова још кичастија, монструозна музика постаје учвршћена безбројним понављањем истих поступака из филмова 1950-их година." Исто, 23.

9 Подвукао Н. П.

10 Исто, 24.

11 Они су, између осталог, били савременици и вршњаци америчког композитора Џона Кеџа (John Cage).

12 Исто, 32.

тивска концепција, која се реализује у контексту позноромантичарског тоналног језика.[13] Ханс Ајзлер (Hanns Eisler) и Теодор Адорно (Theodor Adorno) у својој студији *Компоновање за филм* (*Composing for the Films,* 1947) критикују овакав начин употребе филмске музике, означавајући га *Низом предрасуда и лоших навика*.[14] Они даље предлажу употребу „нових музичких ресурса"[15] у филму, засновану на њиховој концепцији филма као медија екстремне напетости (монтаже и драме), изненадне смене сцена, расположења и тонова, и тренутних, неуобичајених визуелних прогресија.[16] У *Одисеји,* Кјубрик се према музици јесте односио на нов начин, близак принципима Ајзлера и Адорна, међутим, у редитељевом стваралаштву које је претходило овом филму заступљен је уобичајени холивудски поступак.[17]

Кјубрик – Норт; Кјубрик – Лигети

Намеће се питање – зашто је Кјубрик употребио већ постојећа музичка дела? Не може се са сигурношћу одговорити на ово, али постоје различита нагађања у вези са Кјубриковим поступцима. Мишел Шион (Michel Chion) сматра да су Кјубрикове одлуке у вези са филмском музиком биле под утицајем продуцената из Метро Голдвин Мејер (Metro Goldwyn Mayer; MGM) филмског студија, који је финансирао филм. Шион наводи: „Кјубрик је испрва намеравао да употреби одломке из уметничке музике, међутим, МГМ је преферирао оригиналну музику за филм и предложио је редитељу поновну сарадњу са Нортом (Alex North)."[18] Редитељ је дуго трагао за музиком: као и у претходним филмовима, употребио је *temp track*[19] (привремену филмску музику) током снимања. У почетку је користио следеће одломке преузете музике: симфонијску поему *Тако је говорио Заратустра* (*Also sprach Zarathustra*) Рихарда Штрауса (Richard Georg Strauss) за уводну сцену, *Сан летње ноћи* (*Ein Sommernachtstraum*) Феликса Менделсона (Felix Mendelsohn) за сцене бестежинског стања свемира, Шопенов (Frederic Chopin) валцер (у сцени у којој Френк Пул /Frank Poole/ џогира у центрифуги свемирског брода) и *Синфонију Антарктика* (*Sinfonia Antarctica*) Ралфа Вона Вилијамса (Ralph Vaughan Williams) у сцени где Боумен (Dave Bowman) пролази кроз Звездану Капију. Према

---

[13] „Класични холивудски стил стварања филмске музичке партитуре заснива се на приступачном позноромантичарском канону компоновања, блиском Густаву Малеру (Gustav Mahler), Рихарду Штраусу (Richard Strauss) и Рихарду Вагнеру (Richard Wagner), са акцентом на мелодији, техници лајтмотива и, наравно, тоналном музичком језику." Lisa M. Schmidt, нав. дело, 24.

[14] У истоименом поглављу (*Низом предрасуда и лоших навика*) осуђују уобичајене поступке попут лајтмотива, мелодије, ненаметљивости музике итд. Види: Theodor Adorno & Hanns Eisler, *Composing for the Films,* London & Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1947, 3–19.

[15] Ови теоретичари пре свега имају у виду дела музичког модернизма. Види: Philip Rosen, Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films, *Yale French Studies*, vol. LX, Yale University Press, 1980, 177.

[16] Исто, 177.

[17] Као типичан пример можемо навести филм *Spartakus* (*Spartacus,* 1960), чији је третман музике заснован на концепцији лајтмотива. На овом делу Кјубрик је сарађивао са Алексом Нортом. Види: Irena Paulus, "Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: *2001: A Space Odyssey* (1968*)", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (1), XL, 2009, 100.

[18] Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey,* London, British Film Institute, 2001, 24.

[19] *Temp-track* (скраћено од *temporary track*) је привремена филмска музика која се користи на сету током снимања. На основу ње композитор ствара оригиналну музику која ће бити коначно употребљена у филму. У кинематографији је присутна врло честа појава употребе уметничке музике као *temp-track*-а. То је био случај и са *Одисејом у свемиру*. Међутим, иако је ангажовао композитора Алекса Норта, Кјубрик је на крају одлучио да задржи *temp-track*-ове и искористи их као коначну музику за филм.

великом броју музичких одломака[20] можемо закључити да је Кјубрик био у великој недоумици у вези са тим да ли да одабере преузета музичка дела или да ангажује композитора да компонује музику специјално за филм.[21] Са друге стране, постојала је дилема на другом нивоу, што се односи на одабир конкретних музичких одломака.

Крајем 1967. године, редитељ се обратио двојици композитора – Френку Корделу (Frank Cordell) и Алексу Норту (са њим је претходно радио на филму *Спартакус* /*Spartacus*/)[22]. Кордел је једноставно предложио Кјубрику да употреби Малерову (Gustav Mahler) Трећу симфонију као *temp-track* (привремену филмску музику) током снимања. Међутим, Норт је био продуктивнији, па је стога написао – за само месец дана – 48 минута музике. Ипак, Кјубрик је одлучио да, упркос Нортовим молбама, задржи неке од привремених музичких одломака, коришћених током снимања.

Свестан чињенице да употреба савремених узора и повезивање различитих музичких стилова (коришћењем музике различитих композитора) може постати велики проблем, Норт је инсистирао на томе да сам компонује читаву музику за филм. Међутим, Кјубрик је био упоран у својим намерама (постао је готово опседнут идејом о употреби одломака уметничке музике у филму)[23], па се композитор ипак трудио да компонује оно што се од њега тражи, а то је било праћење редитељевих модела који су већ постављени у филму.[24]

Према томе, Кјубрик је одлучио да остане при својој идеји употребе *temp-track*-а (привремене филмске музике) као коначне музике за филм: „Децембра 1967. године, Норт и Кјубрик су се састали у Лондону, где је редитељ признао композитору да намерава да, поред његове музике, задржи барем неке од привремених одломака које је користио претходних месеци."[25] Међутим, на премијери филма, априла 1968. у Њујорку, Норт је доживео веома непријатно изненађење – у филму није било његове музике.[26] На основу овога закључујемо да је Кјубрик био прилично самосвојан и да се у својим настојањима водио искључиво својим замислима, не желећи да прави превише компромиса око њихове реализације. Са тим у вези, Алекс Норт није био једини композитор према чијој музици се редитељ дрско односио.

Мађарски композитор Ђерђ Лигети, не знајући да је његова музика употребљена у Кјубриковом филму, након премијере добија писмо од пријатеља из Њујорка, који му је том приликом честитао на музичком доприносу редитељевом остварењу. Не знајући о чему је реч, Лигети одлази на бечку премијеру филма и открива да је Кјубрик искористио велику количину његове музике, односно одломке из три композиторова дела – *Атмосфера* (*Atmospheres*, 1961)*, Реквијема* (*Requiem,* 1965) и из дела *Нека вечна светлост* (*Lux aeterna,* 1966). На крају филма употребљен је кратак сегмент из *Авантура* (*Aventures*, 1962), међутим,

---

[20] Овоме можемо додати и њихову стилску разноврсност као још један елемент који сведочи о Кјубриковом премишљању у вези са музиком за *Одисеју у свемиру.*

[21] Irena Paulus, нав. дело, 100.

[22] Исто.

[23] Подвукао Н. П; Исто, 100.

[24] „Некако сам имао слутњу да, шта год написао да бих евентуално избацио Штраусовог *Заратустру* из филма, то не би задовољило Кјубрика - чак сам употребио исту структуру, мада сам је осавременио у погледу стила и драмског израза. Такође, како бих уопште и могао да се надмећем са Менделсоновим *Скерцом* из *Сна летње ноћи?*" Исто, 100.

[25] Michel Chion, нав. дело, 24.

[26] Исто, 25.

овај део је употребом електронике измењен до непрепознатљивости и чак није ни наведен у списку искоришћених дела.[27] Од Лигетија и његових издавача није тражена дозвола за употребу одломака, а такође им није била достављена ни новчана надокнада. Стога је композитор ангажовао адвокате који су Метро Голдвин Мејеру предложили вансудску исплату надокнаде од 30000 долара, на шта је студио крајње цинично одговорио да композитор може слободно да их тужи, јер ће у том случају они одуговлачењем судског процеса свести ту суму новца на минимум.[28] Након петогодишње полемике, студио је 1973. године Лигетију исплатио знатно мањи новчани износ од 3500 долара.[29] Ипак, из читаве непријатне ситуације, изазване неодговорношћу редитеља и филмског студија, могу се извући и позитивни аспекти, који се испољавају пре свега у повећаном интересовању за Лигетијеву музику ван граница Европе.[30]

У претходним сегментима текста сагледани су битни елементи који су претходили настанку Кјубрикове *Одисеје у свемиру* – начин употребе музике у филмовима научне фантастике педесетих година XX века са својим дисонантним, атоналним и електронским карактеристикама, затим холивудска традиционална лајтмотивска концепција партитуре филмске музике, као и Кјубриков пут до музике Ђерђа Лигетија. *Одисеја у свемиру* је у великој мери повезана са овим елементима – добар део музике носи наведене звучне карактеристике, док је са друге стране присутан раскид са холивудском традицијом лајтмотива. Стога се поставља питање – која је улога Лигетијеве музике у томе и на који начин је она Кјубрику помогла у реализацији нових кинематографских настојања?

Музички аспект - Микрополифонија

Музика мађарског композитора у Кјубриковом остварењу може се посматрати кроз три аспекта, а то су музички, значењски и драматуршки. Што се музичког аспекта тиче, Лигетијева музика у великој мери кореспондира са дисонантним, атоналним, па и електронским особеностима звука, иако у *Атмосферама,* делу *Нека вечна светлост* и *Реквијему* није заступљена употреба електронских инструмената. Ове карактеристике су пре свега резултат ауторове композиционе технике, на основу које се већина музичког тока наведених дела заснива на дугом звучању вертикалних кластерских структура, произведених специјалним хоризонталним третманом мелодијских линија, такозваном микрополифонијом.[31] Овај принцип почива на специфичној употреби канонске технике, у којој велики број инструмената изводи варијантне видове исте мелодијске линије, чиме се ствара густа али покретљива музичка фактура, која често резултира истовременим звучањем свих 12 тонова хроматске лествице у кластерској вертикали дугог звучања. Треба поменути и разлике у односу на традиционалну канонску технику, а које се манифестују кроз временску разлику уласка гласова, дужину нотних вредности и интервалски размак деоница. Сви ови елементи су у микрополифонији „ситнији", односно,

---

[27] Види: Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination,* Boston, Northeastern University Press, Boston, 2003, 161.

[28] „Молимо, тужите нас. У том случају ћете морати да почнете у Бечу и Франкфурту (седиштима Лигетијевих издавача). Без сумње, добићете судски спор. Након тога, процес би био настављен у Лондону. Поново бисмо победили. Суђење би, затим, било настављено у Лос Анђелесу (Los Angeles). Ту бисмо, такође, победили. Међутим, ми сматрамо да би за то требало 20 година. Да ли прихватате 1000 долара сада?" Исто, 162.

[29] Исто, 163.

[30] Richard Toop, *György Ligeti,* London, Phaidon press, 1999, 139–140.

[31] Термин је употребио сам композитор. Richard Steinitz, нав. дело, 103.

заступљена је употреба врло кратких нотних вредности,[32] гласови се веома брзо излажу у својој полифоној сукцесији,[33] а интервалски размак између мелодијских линија је врло мали.[34] Микрополифонија је присутна у свим Лигетијевим делима која се могу чути у Кјубриковом филму, а укупан звучни резултат показује изузетно висок степен сродности са квалитетима музике научно-фантастичних филмова 1950-их година. Малим вертикалним интервалским распоном ствара се висок степен дисонанце, дугим звучањем кластерских структура уклања се било какав наговештај тоналног центра и традиционалне хармонске функционалности, а дисонантним „трењем" истовременог наступа свих 12 тонова хроматске скале често се постиже звучност која осцилује између тона и шума, чиме се остварује електронски карактер звука, иако су у овим композицијама заступљени искључиво акустични инструменти. Према томе, евидентан је известан степен сродности са научно-фантастичном филмском традицијом педесетих година XX века, али и помак у смислу остваривања истих или сличних звучних особености различитим средствима и поступцима.

Значењски аспект

Из овога произлази тумачење значењског аспекта Лигетијеве музике у *Одисеји.* На основу композиционих поступака се може закључити да његова дела стоје на знатно већем уметничком нивоу у односу на конвенције научне фантастике педесетих година XX века, па стога отварају Кјубрику велики простор за уписивање дубљег нивоа значења у сцене филма. Овим проблемом бавио се Дејвид В. Петерсон (David W. Patterson), који је Лигетијеву музику означио карактеристичном по свом „ванземаљском звуку" који је омогућио америчком редитељу стварање „кинематографске симфоније свемира."[35] Он своју дебату заснива на опозицији тоналних и атоналних елемената музике филма, па су тако са једне стране постављени одломци из *Тако је говорио Заратустра* Рихарда Штрауса, *На лепом плавом Дунаву* (*An der schönen blauen Donau*) Јохана Штрауса (Johann Strauss) и *Адађа* (*Adagio*) из *Гајане* (*Gayane*) Арама Хачатурјана (Арам Ильич Хачатурян), док се са друге стране налазе атонална дела Ђерђа Лигетија – *Атмосфере, Нека вечна светлост, Кирије* (*Kyrie*) из *Реквијема* и *Авантуре.*[36] Као релевантна за овај рад, у даљем тексту биће размотрена дела мађарског композитора.

Атмосфере. – Током филма, Кјубрик Лигетијеву музику константно користи како би приказао ванземаљско и непознато. Осим овога, сваки индивидуални одломак Лигетијевих дела има специфичну подфункцију, којом се истиче одређени аспект или елемент непознатог кроз варијантност фактуре и оркестрације које су заступљене у одређеној сцени. У том контексту је интересантан сам почетак филма – црни екран над којим се одвија одломак *Атмосфера,* може се метафорички протумачити као „велики прасак": „Почетна звучност од осам тактова, која се састоји из 56 *дивизи* гудачких инструмената удружених са дрвеним и лименим дувачким ансамблом у хроматском кластеру који се простире на више од пет октава, лако се може окарактерисати као музички превод представе стања свеопште неодређености, док након тога следе звучне масе које се распадају, шире и скупљају, откривајући на тај начин променљивост и моћ

---

[32] Може се срести подела четвртине на чак 18 делова.

[33] Временски размак често није већи од шеснаестине нотне вредности.

[34] Најчешће је заступљен интервал мале секунде.

[35] David W. Patterson, "Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*", *American Music,* vol. XXII, (3), 2004, 447.

[36] Исто, 448.

који испуњавају ову примордијалну празнину."[37] На основу наведених импликација, значење ове сцене је свакако јасно, међутим, оно постаје употпуњеније када се у разматрање узме један од сегмената филма, *Зора човека* (*The Dawn of Man*). С обзиром на то да је у овом одломку приказан првобитни облик људског живота, а као музичка подлога између два почетна филмска сегмента („црни екран" и *Зора човека*) постављена је композиција *Тако је говорио Заратустра*, коју Кјубрик користи као симбол постања,[38] тако да функција црног екрана и *Атмосфера*, као хаоса који је претходио настанку живота, постаје јаснија.

Провлачи се питање због чега су баш *Атмосфере* одабране за представљање овог феномена. Поред дуализма тоналних и атоналних сегмената музике *Одисеје у свемиру*, Петерсон наставља са стварањем опозиција, овога пута у оквиру одломака Лигетијевих дела, постављајући инструменталне сегменте наспрам вокалних. Он на тај начин вокални медиј везује за идеју представљања одређеног самосвесног ентитета, док инструменталним композицијама интерпретира негацију постојања,[39] због одсуства вокалног елемента који би метафорички представљао биће.

Нека вечна светлост. – Ова композиција је писана за *a capella* мешовити хор и као таква је у контрасту наспрам инструменталних *Атмосфера.* Са друге стране, два дела повезују заједнички композиционо технички принципи, што указује на то да *Нека вечна светлост* такође представља ванземаљско и непознато, међутим, сада није у питању карактеризација хаоса „великог праска" и негација постојања, већ стварање новог слоја односа између наратива и музике, којим се потврђује постојање свесног другог.[40] То нам показује сцена *На месецу: лет ка монолиту* (*On the Moon: Flight to the Monolith*), у којој кроз конверзацију чланова посаде сазнајемо о „откопаном објекту, старом четири милиона година, који емитује врло снажно магнетно поље."[41] Тада се јавља одломак дела *Нека вечна светлост*, који јасно потврђује „идентитет" монолита.[42]

Драматуршки аспект – *Реквијем* у функцији лајтмотива

С обзиром на вокално-инструментално жанровско одређење, *Кирије* из Лигетијевог *Реквијема* у том погледу стоји између чисто инструменталних *Атмосфера* и у потпуности вокалног дела *Нека вечна светлост*. Ова композиција густом кластерском фактуром са једне стране реферира на карактер прве секвенце филма, док са друге стране присуство вокалних деоница указује на битисање самосвесног ванземаљског ентитета.[43] Према томе, Петерсон цитира тврдњу Мишела Симена (Michel Ciment), који наводи да *Кирије* има функцију „музичког лајтмотива који се везује за присуство монолита."[44] Овај музички сегмент се у филму

[37] David W. Patterson, нав. дело, 449.

[38] Исто, 451; „Почетак филма са насловом: поравнање небеских тела. Звук: музика из композиције *Тако је говорио Заратустра*." Michel Chion, нав. дело, 174.

[39] „Вокални елемент осталих употребљених Лигетијевих дела – *Реквијема, Lux aeterna*-е и *Авантура* – постаје нераскидиво повезан са идејом неког самосвесног ентитета. Ретроспективно, одсуство гласова у *Атмосферама* негира појам бића, јачајући тиме почетни референтни оквир филма који фигурира као нешто што претходи свесности и постојању." David W. Patterson, нав. дело, 449–450.

[40] David W. Patterson, нав. дело, 457.

[41] Michel Chion, нав. дело, 177.

[42] David W. Patterson, нав. дело, 457.

[43] Исто, 452.

[44] Исто, 453.

јавља три пута и увек прати сцене монументалних открића човечанства, којима се антиципира еволуција људске свести: сусрет човеколиких мајмуна са монолитом; откопавање монолита на Месецу; улазак у звездану одају. Међутим, док наратив ових сцена ставља акценат на однос садашњости и будућности, *Реквијем* неумитно реферира на прошлост. На тај начин Лигетијева композиција добија контранаративну функцију, „ламентирајући" над завршетком периода животињске свести човеколиког мајмуна, смрћу људског незнања о универзуму и завршетком садашњег, нама својственог појма људског постојања.[45]

Овде видимо да, иако је у случају *Атмосфера* и дела *Нека вечна светлост* направљен помак у погледу третмана музике и отклона од холивудске конвенције, лајтмотивска техника није у потпуности напуштена – Кјубрик везује *Реквијем* за појаву монолита. Међутим, овде се јављају неколико проблема у вези са третманом музике, с обзиром на одређене особености лајтмотивског принципа. У традиционалном виду, лајтмотив је музичка идеја (мелодија, акордси низ, мотив, ритмичка структура, музички одсек), која се јавља истовремено са ликом, идејом, објектом или драмском ситуацијом.[46] Проблем употребе лајтмотивског принципа у Кјубриковом филму није само у неуобичајеном одабиру музике, у којој категорије мелодије, ритма и хармоније у традиционалном смислу не постоје, већ и у нетипичном приступу самом филмском садржају. У овом филму нема главних ликова, то јест, јединим главним протагонистом може се сматрати астронаут Дејв Боумен, међутим, у филму нема специфичне музике која се везује за његов лик.[47] Према томе, ако се водимо логиком лајтмотива као елемента који у драмском делу прати одређеног протагонисту при свакој његовој појави, уочавамо да је интересантан Кјубриков поступак додељивања јединог лајтмотива (*Кирије*) ентитету који није људско биће (Монолит).

Реквијем као *дијегетичка*[48] музика

Међутим, особеност Кјубриковог поступка у третману лајтмотива не огледа се само у специфичном одабиру композиција и карактеристичној организацији филмског садржаја. Већи део тока филма протиче без дијалога, односно, говора протагониста. Имајући у виду да Монолит, велики црни предмет, нема свој текст, њему је уместо речи додељена музика. Тако, *Реквијем* добија функцију дијегетичке музике,[49] чији се звучни извор налази у филмском кадру[50] или у простору око њега. Дијегетичка особеност звука се у овом случају утврђује на основу временског положаја музичког дела у одређеној сцени. Као најрепрезентативнији пример дијегетичког аспекта *Реквијема* може се посматрати сегмент филма у којем се овај музички

---

45 David W. Patterson, нав. дело, 453.

46 Лајтмотивски принцип се највише користи у опера, али се такође среће и у филмској музици. Irena Paulus, нав. дело, 109.

47 Исто, 110.

48 Исто, 108.

49 Марија Ћирић се у свом тексту приликом дефинисања термина дијегетичке и недијегетичке музике ослања на тврдњу Клаудије Горбман (Claudia Gorbman): „*Дијегетичка* музика је еквивалент *музици из кадра,* док би *недијегетичка* музика одговарала *background* партитури. *Дијегетичку* музику посматрамо кроз дијалектичку структуру коју чине две равни – наратив (филмска прича) и нарација (процес којим се наратив преноси гледаоцу), а чији конституенти творбе музика и слика, односно њихов флуктуирајући однос, док је *недијегетичка* музика она чији се извор налази ван кадра, и експлицитно и имплицитно, али која има значењски однос са филмском причом." Види: Marija Ćirić, *Naracija i filmska muzika: dijegetička i nedijegetička muzika u filmu,* Kragujevac, FILUM, 2009, 130.

50 *Музика из кадра*, исто, 130.

одломак први пут појављује – *Човеколики мајмуни и Монолит* (*The Apes and the Monolith*).[51] Музика овде почиње у тренутку када вођу човеколиких мајмуна буди присуство страног тела. Кјубрик прати његову бурну реакцију, током које гледалац није у могућности да види шта је у ствари то што је проузроковало узнемиреност вође групе. У том моменту, у деоници мушких гласова излаже се мелодијска линија малог интервалског обима и кратких нотних вредности, са честом променом смера кретања, а паралелно са појавом великог црног предмета, мелодија се проширује наслојавањем нових вокалних и инструменталних деоница. На тај начин се музички ток овде не доживљава као звук који је додат слици, већ који је део те слике и ствара се утисак као да страно тело, односно Монолит, емитује непознате звуке, који су на граници буке или вриска.[52] Лигетијева композиција тако постаје *глас Монолита,*[53]односно његов саставни део који гледаоцу, у одсуству дијалога и говора уопште, преноси наратив филма.

Закључак

Сагледавајући улогу Лигетијеве музике у Кјубриковим револуционарним филмским настојањима, уочљива је интересантна паралела у вези са редитељевим и композиторовим односом према традицији – код обојице уметника примећујемо тежњу ка радикалном раскиду са прошлошћу. Кјубрик је пошао новим уметничким путем, који је реализовао особеношћу одабира филмске музике и неконвенционалним третманом лајтмотивске технике, уздижући жанр научне фантастике на квалитативно нови ниво. Лигети посебношћу својих композиционих техника, а пре свега микрополифоније, и новим начином организације музичког тока отвара један нови звучни простор. Међутим, поред негирања прошлости, код обојице се ипак могу срести и одређени елементи традиције – код Кјубрика је то свакако лајтмотивска техника већ само постојање лајтмотивске технике, док код Лигетија то видимо у поступку коришћења традиционалног жанра (*Реквијем*). У оба случаја се са традицијом поступа на нови начин – музички ток вокално-инструменталног дела протиче у кластерским структурама које уклањају смисао о традиционалној мелодији или хармонији, док је Кјубрик једини лајтмотив доделио Монолиту, неживом бићу. Према томе, чини се сасвим логичним то што је редитељ управо са музичким одломком *Реквијема* поступао као са лајтмотивом, постављајући два елемента из прошлости – један жанр и један поступак – тако да у филму увек делују заједно.

Одисеја у свемиру свакако представља једно од капиталних дела светске кинематографије, а по свом садржају и концепцији отвара велики простор за мноштво различитих теоријских интерпретација. Када су га упитали да објасни право значење свог претежно невербалног филма, Кјубрик је одговорио: „Колико бисмо данас ценили *Ђоконду* да је Леонардо на дну платна написао: 'Ова дама се благо осмехује зато што има кварне зубе' – или 'зато што крије тајну од љубавника'? То би у потпуности уклонило интересовање посматрача... Не желим да се то догоди *Одисеји.*"[54]

---

[51] „Једног јутра, вођа групе човеколиких мајмуна, који се први пробудио, уочава присуство црног уздигнутог паралелопипеда, високог око 3–3,5 метра. Група човеколиких мајмуна затим кружи око црног предмета, а неколико њих му се приближава, усуђујући се да га додирну." Према: Michel Chion, нав. дело, 174.

[52] Irena Paulus, нав. дело, 108.

[53] Термин преузет из: Исто.

[54] David W. Patterson, нав. дело.

Литература:

Adorno, Theodor & Hanns Eisler, *Composing for the Films,* London & Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1947, 3–19.

Bašić, Ivana, *„Epimenidov" paradoks pripovedača,* Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, vol. LV, (3), 2007,601–624.

Bernard, Jonathan W., "Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works", *Music Theory Spectrum,* vol. XXI, (1), University of California Press, 1999, 1–31.

Chion, Michel, *Kubrick's Cinema Odyssey,* London, British Film Institute, 2001.

Ćirić, Marija, *Naracija i filmska muzika: dijegetička i nedijegetička muzika u filmu,* Kragujevac, FILUM, 2009, 129–140.

Patterson, David W., "Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*", *American Music,* vol. XXII, (3), 2004, 444–474.

Griffiths, Paul, *György Ligeti,* London, Robson Books, 1983.

Holloway, Robin, Ligeti's Half-Century, *The Musical Times,* vol. CXL, (1889), 2004, 54–64.

Irena Paulus, "Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: *2001: A Space Odyssey* (1968)", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (1), XL, 2009, 99–124.

Roig-Francoli, Miguel A., "Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions", *Music Theory Spectrum,* (2), XVII, University of California Press, 1995, 242–267.

Rosen, Philip, "Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films", *Yale French Studies,* vol. LX, Yale University Press, 1980, 157–182.

Schmidt, Lisa M., "A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring", *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, (ed. Mathew J. Bartkowiak), Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company Inc, 2009, 22–39.

Steinitz, Richard, *György Ligeti: Music of the Imagination,* Boston, Northeastern University Press, 2003.

Toop, Richard, *György Ligeti,* London, Phaidon press, 1999.

Nikola Pejčinović

THE ROLE OF LIGETI'S MUSIC IN KUBRICK'S FILM (R)EVOLUTION: *2001: A SPACE ODYSSEY*

SUMMARY: This paper examines the role and significance of music in one of the most revolutionary science fiction film – *2001: A Space Odyssey by Stanley Kubrick*. Compared to the entire music used in the film, the works of the distinguished avant-garde composer György Ligeti occupy the most space, hence the aim of this paper is to examine the influence of his compositions on the overall structure of the Kubrick's film's achievement. Namely, in addition to the observation of Ligeti's music in Kubrick's film, which is seen through three aspects – musical, significative and dramatic, this paper consideres the peculiarities and way of using music in science fiction films in the 1950s and emphasizes that in the films of this genre there is music that, among other things, is characterized by a great deal of electronic and atonal sounds, but not for the use of already existing music fragments, which is the peculiarity of Kubrick's treatment of film music - which makes *Odysseus* the work of high art.

KEY WORDS: *2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, science fiction films, music, music in film, György Ligeti.

Бојана Радовановић[1]

ДЕЦА МЕСЕЦА: ЏОН ЗОРН И МАЈК ПАТОН НА РУБОВИМА МУЗИКЕ, КОМПОНОВАЊА И ПЕВАЊА[2]

АПСТРАКТ: У овом раду се разматрају питања музике, компоновања и вокалног извођења у пројекту *Moonchild* Џона Зорна. Специфичан однос Зорна према компоновању – који је увек подразумевао давање велике слободе извођачима, те поистовећивање извођења и импровизације са процесом компоновања – долази до изражаја и у овом његовом подухвату, у коме му се као извођачи придружују Мајк Патон (вокал), Тревор Дан (бас гитара) и Џои Барон (бубњеви). Пројекат *Moonchild* је стога сагледан као покушај оживљавања магијског ритуала у музичкој форми, као „оаза експерименталног/импровизованог звука" у метал/хардкор жанровском оквиру, те као тачка у каријери Мајка Патона у којој долази до синтезе различитих вокалних стилова, проширених вокалних техника и начина изввођења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Џон Зорн, Мајк Патон, *Moonchild*, ритуал, извођење као компоновање, проширене вокалне технике.

Током читавог XX века амерички композитори тежили су да, истраживањем композиционих поступака и музичких материјала, развију *нову*, смелу, ексцентричну музичку праксу,[3] која је већ дуже време позната под општим називом *експериментална музика XX века*.[4] Експериментална усмерења у музици нарочито су изражена у деловању оних аутора који су настојали да установе карактеристичан музички идиом, независтан од европске музичке авангарде. Зачетником америчке експерименталне музике сматра се Чарлс Ајвз (Charles Ives), а као наредна генерација представљају се композитори тзв. 'ултрамодернистичке школе'.[5] Претпоставља се да је термин *ултрамодернизам* увео композитор Хенри Кауел (Henry Cowell), који је почетком тридесетих година XX века указао на поделу између композитора са западне обале (*down-town*, центар у Лос Анђелесу) и оних са источне обале (*up-town*, центар у Њујорку) који су већином студирали у Европи и били под утицајем француских модерниста.[6] На западној обали САД-а јавља се велико интересовање за 'незападну' музику, односно, музику азијских земаља. Један од најзначајнијих композитора овог правца, Џон Кејџ (John Cage), истицао је предности неоптерећености традицијом и „повољну интелектуалну климу за радикално експериментисање".[7]

---

1 br.muzikolog@gmail.com

2 Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике – савремена 3 под менторством проф. др Весне Микић, школске 2013/14. године.

3 Упор. са: Ivana Miladinović Prica, *Od buke do tišine: poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2011, 27.

4 У својој књизи *Experimental Music: Cage and Beyond*, Мајкл Најман (Michael Nyman) детаљно испитује разлике између европске *авангардне* музике XX века и америчке *експерименталне* музике.

5 Међу њима су Кејџ (John Cage), Кауел (Henry Cowell), Варез (Edgar Varèse), Херисон (Lou Harrison), Парч (Harry Partch) и други. Према: Ivana Miladinović Prica, нав. дело, 27.

6 Исто, 28.

7 Исто, 29.

Џон Зорн (John Zorn)[8] припада њујоршкој *Downtown* сцени,[9] односно, оној композиторског струји у Њујорку која преузима моделе 'ултрамодернизма' са западне обале САД. Почетком седамдесетих година XX века Џон Зорн се појављује на музичкој сцени, а раних осамдесетих бива окарактерисан као један од водећих музичара *Downtown*-а, предводећи талас музичара усмерених ка слободној импровизацији (*free improvisation*) и отискивању од конвенција стандардног џез (*jazz*) перформанса. Зорн припада генерацији композитора која је „изашла из бум процвата грамофонских плоча" и којој је све постало доступно.[10] Како је и сам Зорн истицао, прошло је време аутономног музичког ума, те у његовом стваралаштву проналазимо елементе рокенрол музике (*rock'n'roll*), класичне и етничке музике, блуза и филмске музике.[11] Од самих почетака, Зорн се интересовао и за феномен експерименталне буке (*experimental noise*) и слободне џез импровизације. Бојана Цвејић о Зорновом стваралаштву пише као о својеврсном виду *cross-over* музике, док се Смиљка Милосављевић одлучује за термин *полижанр*, идентификујући Зорна као „изразитог представника постмодернизма".[12] Зорн је тежио да се упознаје са разноврсном музиком и различитим композиторским поступцима, које би потом примењивао и у свом раду, притом истичући стваралачку потребу за таквим, „адитивним учењем".[13] Композитор није желео да се ограничи само на једну методу рада и одрекне се осталих, него је свесно покушао да „сабере све врсте музике", додајући их, како сам каже, на своју музичку палету. Слободно путовање кроз жанрове и неоптерећеност етикетама,[14] као и плуралитет интересовања и активности Џона Зорна, Смиљка Милосављевић описује као одлике стваралачке личности „детета постмодернизма".[15] Бојана Цвејић сматра да је Џон Зорн ступио на сцену у време када је логика 'номадизма' заменила „логику критичке конфронтације *mainstreama* и алтернативе, високог модернизма и експеримента".[16] Уопштено посматрајући, може се рећи да његов метод рада подразумева најпре откривање одређених музичких елемената, а потом и њихово позајмљивање и саби-

---

[8] Џон Зорн (1953, Њујорк) је амерички композитор, аранжер, продуцент, саксофониста и мултиинструменталиста, чији рад укључује преко 250 албума на којима се он потписује као извођач, композитор или продуцент. Жанровска разноврсност може се ишчитати из бројних џез, рок, класичних, сурф, метал, клецмер, импровизованих, *noise*, остварења у области филмске музике, и других. Зорн је аутор неколико књига и власник издавачке куће *Tzadik*. Смиљка Милосављевић, разматрајући идентитетски плуралитет Џона Зорна, примећује како он „на одређене начине припада Америци, постмодернизму, високој и популарној музици, *Downtown* уметничкој сцени, Радикалној јеврејској култури, различитим уметничким групама". Упор. са: Smiljka Milosavljević, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2011. Више на: http://en.wikipedia.org/wiki/John_Zorn .

[9] *Downtown* сцена у Њујорку подразумевала је бројне уметничке покрете и разноврсне групације. Неки од њих су: концептуалистички покрет, минималистички покрет, покрет уметности перформанса, покрет *art rock*-а или *experimental rock*-а, група музичара обједињени описом *free improvisation* уметници, покрет постминимализма и покрет тотализма. Више на: http://en.wikipedia.org/wiki/Downtown_music.

[10] Smiljka Milosavljević, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2011, 31.

[11] Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2007, 217.

[12] Smiljka Milosavljević, нав. дело, 33.

[13] Исто, 32.

[14] Зорн је сматрао да терминологија не служи разумевању, већ првенствено новцу, те да олакшава приступ критичара и публике уметнику. Према: John Zorn (Ed.), *Arcana. Musicians on Music*, Granary Books/Hips Road, New York, 2000.

[15] Smiljka Milosavljević, нав. дело, 24.

[16] Bojana Cvejić, нав. дело, 217.

рање, како би се добила нова целина. Константним експериментисањем са бројним жанровима, те задржавањем иноваторског печата у свом стваралаштву током вишедеценијске каријере, Џон Зорн је стекао статус *авангардног* стваралаца.

Извођење/импровизација као компоновање

Кејџ и Ла Монт Јанг (La Monte Young) настојали су да својим тоталним системима компоновања редефинишу романтичарски појам стваралаца-извора.[17] Слом „тоталитета тоталитетом" створио је простор за даља пробијања граница. Како наводи Бојана Цвејић, границе су се могле пробити или замаглити на пољима система одвајања улога и процедура, институционалних светова и култура музике и оквира који на неки начин затвара музичко дело.[18] У случају стваралаштва Џона Зорна то је подразумевало отискивање од конвенција на три нивоа:[19]

1. Зорн продукцију музике посматра у одређеном виду кружне дефиниције – компоновање као аранжирање, аранжирање као извођење и извођење као компоновање;

2. музички свет Зорн схвата као жанр и као идиом; постављајући сваки жанр коме се приклони на исту значењску и вредносну раван, он брише границе и избегава уобичајене жанровске класификације;

3. концепција музичког дела као праксе „желеће производње"[20]

Однос композитора и извођача код Зорна условљен је друштвеним контекстом у коме он ствара. У основи композиторове природе лежи идеја „елитистичког аутсајдерства", идеја аутора који је изван света и не гледа у тај свет, него напоље (енг. *on the outside looking out*), која подржава Зорнов авангардни стваралачки импулс.[21] Међутим, Зорн тежи да, промишљајући идеју и реализацију одређеног музичког пројекта уважи и оно што га окружује – спољашње утицаје мас-медија, уметнике-узоре, свакодневна догађања... У том смислу, значајно место у његовом раду сачувано је за његове сараднике - извођаче.

У великом броју пројеката Зорнов поступак је подразумевао укључивање извођача у сам процес компоновања, тако да им је остављена могућност самосталне реализације појединих делова или, ређе, целокупних деоница. Тако би Зорн био иницијатор и вођа пројекта, а резултат би зависио од креативних способности музичара. С тим у вези, најчешће примењивани композициони метод у стваралаштву Џона Зорна јесте *импровизација*, која рефлектује његово интересовање за џез музику, феномен буке, (ауторске) композиционе поступке *game pieces* и *file cards*.[22] Зорн је и сам увидео због чега би импровизација као начин компоновања могла посматрати као својеврстан парадокс, али, како каже, „реч је о два начина стварања музике. (...) Ту заиста нема дихотомије".[23] Избор сарадника такође је битна и захтевна проблематика, будући да се сви учесници својим појединачним карактеристикама уписују у продукт групног рада.

---

17 Упор. са: исто, 217.

18 Исто, 218.

19 Упор. са: исто, 218.

20 Исто, 218.

21 Smiljka Milosavljević, нав. дело, 63.

22 Исто, 64.

23 Исто, 65.

Moonchild, „оаза" експерименталног/импровизованог звука

Пројекат *Moonchild*[24] представља сабирање извесног броја искустава и афинитета из претходног Зорновог стваралаштва. Експерименти са извођачким виртуозитетом, буком и импровизационом сарадњом присутни су, од самих почетака Зорновог бављења музиком, као својеврстан начин музичког рада. Затим, Зорн у неколико ранијих пројеката експериментише и са фузијом жарнова попут слободног џеза (*free jazz*), хард рока (*hard rock*), неколико поджанрова *heavy metal*[25] музике (*death metal*, *speed metal*, *metal core*) и аранжманима класичне традиционалне или савремене музике.[26] Жанровске одреднице попут експерименталног метала/хардкора (*experimental metal/hardcore*) или авангардног метала (*avant-garde metal*) приближавају нам звучну слику какву ствара 'нестандардни' састав *Moonchild* трија (вокал, бас гитара и бубњеви) у првим годинама сарадње. Авангардни метал представља поджанр *heavy metal*-а који се развио стапањем композиционих и извођачких принципа прогресивног рока (*progressive rock*), *fusion* џеза и 'екстремних' жанрова попут *death metal*-а и *black metal*-а. Карактеристике овог жанра као што су иновације и експериментисање са извођачким техникама, инструментима, звуцима, структурама које нису уобичајене у жанру *heavy metal*-а, као и инкорпорирање других жанрова попут џеза уочљиве су и у ранијем Зорновом стваралаштву, те не чуди да им се композитор поново обраћа. На тај начин Зорн се уписује као музичар у још једном од мноштва жанрова у којима делује.

Зорнови записи о идеји за овај пројекат откривају да је композитор кроз „спонтаност магије" (импровизације) желео да оживи интензивни хипнотички утисак ритуала у модерном музичком формату и жанру, а духовну инспирацију пронашао је у делу француског поете, позоришног режисера и драмског писца Антонена Артоа (Antonin Artaud), учењу енглеског окултисте и мистика Алистера Кроулија (Aleister Crowley) и композиторским решењима Едгара Вареза (Edgard Varèse).[27] Бојана Цвејић примећује да је у Зорновом стваралаштву, после албума *Kristallnacht* из 1992. године, могуће сагледати низ тема које сугеришу мистичке елементе, а које се тичу магије, религиозних ритуала и мистицизма, загонетки, фантазија, па и мистерија смрти, еротске љубави, лудила или приватних опсесија.[28] *Moonchild* пројекат се, као музичка представа магије, мистицизма, ритуалног шаманизма и декаденције, надовезује на линију Зорновог стваралаштва инспирисану трансцедентним мистичким темама. Сам назив пројекта вероватно је био инспирисан окултним романом Алистера Кроулија *Месечево дете* (*Moonchild*).

Сходно свом ставу о импровизацији као легитимном начину компоновања, Џон Зорн потписује и пројекат са *Moonchild* трио. Наиме, идеја композитора као иницијатора музич-

---

[24] *Moonchild* је пројекат Џона Зорна у чију је реализацију укључен *Moonchild Trio* кога чине Џои Барон (Joey Baron) за бубњевима, Тревор Дан (Trevor Dunn) на бас гитари и Мајк Патон (Michael Allan „Mike" Patton) као вокал. Састав је издао укупно шест албума – два на којима учествују само чланови трија (оба из 2006. године) и четири на којима се појављују бројни извођачи.

[25] *Heavy metal* (ili samo *metal*) је музички жанр са коренима у *blues rock*-у и *psychedelic rock*-у. Карактеристичан је 'тежак', масиван звук, који се добија дисторзираним звуком гитара и стабилном основом коју представљају бубњеви и бас гитара, као и виртуозним третманом свих инструмената и вокала.

[26] Упор. са: Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2007, 223.

[27] Thom Jurek, критика албума *Moonchild: Songs Without Words*, http://www.allmusic.com/album/moonchild-mw0000408315, приступљено 14.11.2013, 16:35.

[28] Упор. са: Bojana Cvejić, нав. дело, 225–227.

ких збивања овде је остварена на сасвим специфичан (и ретко употребљаван) начин – посредством *вођене импровизације* која је подразумевала усмено излагање идеја музичарима/извођачима пре извођења.[29] Џои Барон, Тревор Дан и Мајк Патон[30] су, дакле, вођени усменим договором са Зорном, имали задатак да унапред створе сопствени језик који ће се уклопити у оквир предвиђеног експерименталног звука. Тај лични израз сваког од тројице појединаца постаје потом препознатљиви упис и допринос даљем раду који је подразумевао заједничко импровизовање. Инструкције које би усмериле реализацију и указале на избор средстава у третману гласа стављале су пред Патона задатак оживљавања „усмене рок традиције" у смислу „певања онога што би у рок/метал музици свирали инструменти".[31] Дакле, задатак музичара је усмено договорен (Мајк Патон за извођење соло нумере има запис пред собом; претпостављамо да је у овом случају у питању својеврсна „партитура" којом је сам Патон себи одредио смернице), оквирно је одређен жанр у коме се музички ток креће, а проналажење сопственог језика и израда појединачних деоница остављени су отворени, уз Зорнов надзор, даља усмена упућивања или корекције.

Специфичним третманом вокала у читавом пројекту *Moonchild*, а нарочито у нумери *Litany IV* за соло глас, Мајк Патон је као извођач „вођеном импровизацијом" отелотворио звучност која се може промишљати са становишта 'нове звучне поезије' у експерименталном метал/хардкор амбијенту целокупног пројекта.

У овом контексту, важно је споменути улогу и утицај јапанског вокалног и визуелног уметника, Јамацуку Аја (Yamatsuka Eye/Yamantaka Eye), који је са Зорном сарађивао студијски – на албумима састава *Naked City* (1988–1992, 1993) и *Painkiller* (1991–1995), и концертно, као вокал поменутих састава или вокални сарадник у другим импровизационим пројектима. Ај је својом разноврсном вокалном техником (врисци, 'гргољење', 'гроктаји' и повремено конвенционално певање) обележио значајан део Зорнове експерименталне музике. Будући да је сам Патон почевши од 1991. године мењао Аја на појединим концертима бенда *Naked City*, може се, на неки начин, уочити међусобни утицај у одабиру извођачких средстава двојице вокалних извођача.

---

[29] Подсетићу да је Зорн своје импровизационе пројекте у прошлости најчешће реализовао преко „архивских картица" (*file cards*; било традиционалном нотацијом или не, Зорн бележи своје идеје на картице, које музичари током извођења извлаче и користе као партитуре или вербалне смернице за импровизацију) или *game* комада (*game pieces*; извођачи креирају деонице на основу претходно договорених правила, која су, као знакови, исписани на картонима, мимички и/или гестуални и извођачи из упућују једни другима током извођења). Више у: Smiljka Milosavljević, нав. дело, 64–73.

[30] Мајк Патон (1968) је амерички певач, композитор, продуцент, мулти-инструменталиста и глумац. Широј јавности познат је пре свега као певач састава *Faith no More*, а такође је певач и оснивач експерименталних састава *Mr. Bungle* и *Fantômas* и *Mondo Cane*, и певач састава *Tomahawk*, *Peeping Tom*, *Lovage* и других. Патон потписује бројна остварења музике за филмове и видео игрице, а неколицину пута је позајмљивао глас јунацима цртаних филмова и видео игрица. Сарађивао је са бројним уметницима попут Џона Зорна, Енија Мориконеа (Ennio Morricone), Џејмија Сафта (Jamie Saft) и других. Више на: http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Patton.

[31] Ross Simonini, Интервју са Мајком Патоном, http://www.believermag.com/issues/201301/?read=interview_patton, приступљено 15.11.2013, 09:00.

Мајк Патон / глас – импровизација – „исповедно компоновање"

Оно што знам да урадим са својим гласом научио сам на сцени и због људи који су били око мене. Нисам седео сам у соби. Нисам знао шта радим. Схватао сам неке ствари успут. Осећам да је и даље тако.[32]

Мајк Патон

Патон се сматра једном од најутицајнијих фигура у популарној култури и музици, познат пре свега као певач састава *Mr. Bungle* и *Faith no More*, чија популарност деведесетих година XX века досеже светске размере. Изузетне вокалне извођачке способности, као и склоност ка бројним еклектичним и експерименталним пројектима, неке су од основних карактеристика Патоновог рада. *Moonchild* пројекат представља својеврстан врхунац Патоновог експериментисања са гласом, будући да се налази на крају готово двадесетогодишњег развојног пута. *Mr. Bungle*, његов матични бенд и, у нешто мањој мери, *Faith no More* коме се Патон прикључио 1989. године, одликују се полижанровским концепцијама нумера, сабирањем разних звучних утицаја и, надасве, израженом тенденцијом ка експериментисању са извођачким апаратом. Почетком деведесетих година, Патон упознаје Џона Зорна, који потом продуцира први албум састава *Mr. Bungle* (1991). Исте године започиње интензивна дугогодишња сарадња ове двојице музичара, како у оквиру рада на албуму *Mr. Bungle* -а, тако и у већ поменутом саставу *Naked City*. Непосредно пред разилазак бенда *Faith no More* (1998), Патон оснива експерименталну метал супергрупу[33] *Fantômas*. Слободно експериментисање са буком, жанровима и извођачким техникама довело је и до извесних опречних реакција критике – издваја се коментар извесног критичара који је стилско усмерење састава *Fantômas* назвао „дада-металом",[34] алудирајући на 'анти-уметнички' покрет са почетка XX века. Патонов израз се у овом пројекту мења у односу на претходне бендове – уместо извођења одређеног текста, он се одлучује за *вокалну музику* и *scat* певање карактеристично за џез музику. Заједничке одлике ова два стила извођења јесу певање на неодређене слогове са фокусом на мелодијску компоненту, и импровизација. Поред ових стилова, Патон користи и технике скрима (*scream*) и граула (*growl*) карактеристичне за *black* и *death metal*.

Током турнеје са бендом *Faith no More* 1996. године, Патон је у хотелским собама преко аудио касетофона снимио свој први самостални албум, *Adult Themes for Voice*, који ће исте године издати Зорнова издавачка кућа *Tzadik*. Жанровске одреднице као што су експериментална музика, *noise*, *avant-garde*, па чак и звучни колаж, предочавају звучну слику укупно 34 неконвенционалне нумере повезане у једну целину. Патонови експерименти и експлоатација људског гласа викањем, вриштањем, цичањем, јецањем и кашљањем резултирали су буком испродуцираном тако да чине органски јединствену и неретко бизарну целину. Патон реалистично успева да симулира, између осталих, звуке самртног роптаја, потом звуке снажног напада кашља или плача, мотора аутомобила, животиња и других. Албум *Adult Themes for Voice* и дискографска остварења бенда *Fantômas* представљају својеврсну кулминацију у самосталном експерименталном раду Мајка Патона.

---

[32] Исто, http://www.believermag.com/issues/201301/?read=interview_patton

[33] Супергрупа је назив за скуп музичара који су остварени као солистички извођачи или у претходним саставима. Није ретко да састави оформљени на овај начин сниме један или два албума, будући да су углавном замишљени као споредни пројекти. Свакако, могуће је и да овакви пројекти прерасту у најважније пројекте у каријери неког музичара.

[34] Robin Walz i Elliott Smith, *Fantômas & The Avant-Guarde*, http://www.fantomas-lives.com/fanto5, приступљено 5.5.2014, 09:30.

"Improvisational music from the outer reaches of madness" [35]

Представљен у кратким цртама, развојни пут *авангардног* вокалног стила Мајка Патона наставља се са почетом рада на пројектима *Hemophiliac* (2000–2004) и *Moonchild* са Зорном и траје све до данашњих дана. *Hemophiliac* је заједнички пројекат Џона Зорна, Мајка Патона и Икуе Мори (Ikue Mori), остварен као један албум импровизоване експерименталне музике. У питању је слободна импровизација на саксофону, гласу и електроници, а албум представља снимак извођења са једног концерта. Поред сабирања вокалних техника извођења без текста које је Патон користио, глас је у овом пројекту и електронски обрађиван.[36] Критичари су окарактерисали ово остварење као „импровизациону музику са спољашњих рубова лудила". Управо такав опис може да представља нит која повезује овај пројекат са Зорновим *Moonchild*-ом. Идеја *вођене импровизације* може бити повезана са неком од различитих врста обреда који се могу пронаћи у Кроулијевој књизи *Месечево дете* (*Moonchild*), у смислу унапред приприпремљеног или договореног редоследа излагања музичких одсека. Зорн, као 'спиритуални вођа', шаман, надгледа и усмерава развој ситуације док се од музичара очекује својеврсни пад у транс који ће, посредством *исповедне импровизације*, дати за резултат звучну слику ритуалног обреда, односно, његов претпостављени и замишљени звук.

Сагледана из овог угла, Патонова соло нумера заиста делује као самостални перформанс, исповест „са спољашњих рубова лудила". Реализацијом нумере *Litany IV* Мајк Патон помера границе вокалне уметности. Разлог за то лежи, пре свега, у чињеници да је нумера замишљена за вокал соло, без пратње бас гитаре и бубња (стандардне за рок саставе), док је на свим осталим нумерама овог и претходних албума глас заступљен у већој или мањој мери. Изражајна средства којима се Патон користи пре се могу пронаћи на албуму *Adult Themes for Voice* него у техникама коришћеним на остварењима *Fantômas*-а. У питању су, дакле, разни звуци изазвани неком врстом хистерије попут врисака, викања, цичања, скричања, кашља, јецања или смеха, без текстуалних референци.

Посматрајући глас као инструмент којим се постиже одређено значење у комуникацији, Младен Долар (Mladen Dolar) диференцира говор од 'не-лингвистичких' манифестација гласа. У другу групу сврстале би се појавности гласа изван говора; у зависности од односа са говором оне могу бити „предлингвистичке" и „постлингвистичке".[37] Тако би у „предлингвистичке" феномене спадали кашљање, штуцање, 'гугутање' беба и врисак, а у „постлингвистичке" певање и смех. Свака од ових појавности са собом носи извесно значење и везу између природе, културе, психологије и структуре дискурса, који се могу протумачити зависно од контекста у коме су дати. Поред наведених, у предлингвистичке и постлингвистичке феномене додала бих и плач (јецање), у смислу значења које ова манифестација људског гласа може да пренесе. У оквиру предлингвистичких појавности плач би се, пре свега, односио на плач детета, док би се јецање и плач одрасле особе могли разматрати као постлингвистички ниво комуникације. Међутим, глас је сам по себи 'не-лингвистички' феномен, додатни елемент који омогућава феномен говора и, као такав, не доприноси смислу.[38] Глас је, стога, материјална подршка значењу. Долар сматра да су, поред могућности преношења значења,

---

35 Dean McFarlane, Критика албума *Hemophiliac*: http://www.allmusic.com/album/hemophiliac-mw0000986459, приступљено 12.5.2014, 21:00.

36 Више на: http://en.wikipedia.org/wiki/Hemophiliac_(album), приступљено 15.5.2014, 21:05.

37 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Massachussets Institute of Technology, 2006, 23.

38 Исто, 15.

врло значајне још неке особине гласа – акценат, интонација и боја.[39] Одлике попут боје гласа и акцента су јединствене и препознатљиве, док се променом интонације могу произвести најразличитија значења.

Средства која Мајк Патон користи у нумери *Litany IV* (и на *Adult Themes for Voice*) би се у односу на поделу Младена Долара могла готово у потпуности свести на не-лингвистичка. Штавише, будући да у нумери нема конвенционалног певања (осим у једном моменту, када Патон пева део мелодије без текста), најчешће се препознају манипулације и екстензивно разрађивање предлингвистичких феномена – кашљања, штуцања и вриска. Поред тога, може се чути колаж звукова који дочаравају тешко дисање, мучнину, хистерични смех или пак јецање. У другом делу нумере, Патон на кратко изводи ритмички образац који подсећа на одсек *Веснице пролећа, плес младих девојака* из балета *Посвећење пролећа* Игора Стравинског (Йгорь Фёдорович Страви́нский). Није сигурно колико је сам Патон упознат са овим делом, но, интересантно је приметити како је могуће пронаћи сличности у начину представљања ритуала у различитим музичким жанровима и стиским епохама. Изостављање текста и стандардних музичких референци у Патоновој нумери упућује на поруке 'са спољашњих рубова значења', не увек разумљиве и јасне, какве би могао да нам упути човек у трансу.

Музика, перформанс или нова звучна поезија?

Ако бисмо којим случајем упитали Зорна и његове сараднике како би они описали и класификовали пројекат *Moonchild*, добили бисмо сличне одговоре – то је уметност, музика. Ова група уметника сматра да је њихова професионална дужност да у оквиру своје поетике константно помера границе и тиме задовољава публику која то од њих и очекује.[40] Одговори, пак, не упућују на жељу за било каквом класификацијом. Музичари окупљени у овом пројекту сматрају није њихов посао да класификују, те да је врло могуће и да је непотребно етикетирати оно чиме се они баве (како је Зорн више пута и сам нагласио). Међутим, разматрајући случај као што је пројекат *Moonchild*, његову замисао и реализацију, као и Патоново извођење нумере *Litany IV* можемо поставити неколико питања и понудити одговоре на њих. Као једно од проблемских места намеће се већ споменуто питање импровизације као компоновања, а потом и следећа: да ли овај пројекат, а поготову соло нумера Мајка Патона спадају у домен музичке уметности или постоје и елементи уметности перформанса? Да ли, због специфичног начина извођења, нумеру *Litany IV* можемо сагледати из угла звучне поезије, тј. *нове звучне поезије*?

У оквиру вођене импровизације која јесте основни принцип креирања музичког догађаја у овом пројекту, одговор музичара можемо сагледати у ужем смислу и импровизацију назвати *исповедном*. Ако вођена импровизација подразумева 'вођу', односно, Џона Зорна, онда је исповест заправо одговор сваког музичара понаособ на захтеве који се пред њих стављају пре и у току извођења. Следећи Зорнову кружну дефиницију (компоновање као аранжирање, аранжирање као извођење и извођење као компоновање), можемо рећи да су Барон, Дан и Патон уједно и композитори-извођачи.

Проблем евентуалног граничног случаја између музичке уметности и перформанса огледа се управо у чињеници да се акценат ставља на само извођење, а не на тумачење тра-

---

[39] Исто, 20.

[40] Vang, Jes, *Mike Patton – Vocal Alchemist*, http://www.tc-helicon.com/mike-patton/, приступљено 23.7.2013, 23:15.

диционалног „идеалног музичког објекта", партитуре (или неког другог вида записа уколико је у питању популарна музика). Такође, у нумери *Litany IV* наилазимо на „симбиозу ума и тела", по узору на Артоову дефиницију позоришне уметности,[41] која се манифестује у коришћењу потенцијала целог тела и, пре свега, потенцијала говорног апарата. Дакле, интенције вокалног извођача, односно, перформера, усмерена су целим телом на акцију извођења.

Поставља се такође и питање звучног утиска. Услед значајног отискивања од традиционалног певања, звучни утисак нас приближава граничном пољу перформанса и звучне поезије. Још почетком XX века јављају се тенденције у немачкој, италијанској и руској поезији за извођењем које се није ослањало искључиво на реч, него и на ономатопеју, неологизме (стварање нових речи или фраза) и поновљених морфема. Сви ови елементи могу се уочити и у нумери *Litany IV*, наравно, уз екстензивна проширења извођачких могућности. Стога бих ову појаву према звучном утиску сврстала у домет *нове звучне поезије*, која у овом случају не потиче из поља 'старије' звучне поезије или перформанса, него из традиције новије рок и метал музике. Такође, развој извођачких способности сваког појединачног музичара у *Moonchild*-у, а нарочито у случају Патона чији сам развојни пут *авангардног* извођача сагледала у овом раду, резултат је истраживања сопствених могућности кроз бројне пројекте различитих стилских усмерења.

Пројекат *Moonchild* спада у ред оних остварења која фигурирају између високе и популарне уметности. Новим експериментом у пољу хардкор/метал жанра и *noise* музике, Џон Зорн и његови сарадници-извођачи уписују још један *авангардни* импулс у своје стваралаштво. *Moonchild* данас ради у нешто проширеном саставу, са интенцијама отварања жанровског дијапазона према *free jazz*-у и звуку класичне музике, чиме се изнова потврђује Зорнова постмодернистичка позиција у савременој музици. Његова већ поменута идеја о себи као уметнику који је 'изван света и не гледа у тај свет, него напоље' (*on the outside looking out*) остварена је у заједничком стварању са сарадницима на пројекту *Moonchild* у виду креативног кретања у међупросторима и на рубовима музике, компоновања и извођења.

---

[41] Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Beograd, Prosveta, 1971, 102. Према: Драгана Стојановић-Новичић, „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине XX века", *Облаци и звуци савремене музике*, Факултет музикче уметности, Београд, 2007, 48.

Литература

Vang, Jes, *Mike Patton – Vocal Alchemist*, http://www.tc-helicon.com/mike-patton/, приступљено 23.7.2013.

Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusets, 2006.

Jurek, Thom, Kritika albuma *Moonchild: Songs Without Words*, http://www.allmusic.com/album/moonchild-mw0000408315, приступљено 14.11.2013.

Maykrantz, Scott, *The John Zorn web site*, http://scottmaykrantz.com/, приступљено 5.4.2014.

McFarlane, Dean, Kritika albuma *Hemophiliac*: http://www.allmusic.com/album/hemophiliac-mw0000986459, приступљено 12.5.2014.

Miladinović Prica, Ivana, *Od buke do tišine – Poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, Beograd, 2011.

Milosavljević, Smiljka, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, Beograd, 2011.

Милосављевић, Смиљка, „Контрадикције музичких идентитета Џона Зорна", *Од Платона до Џона Зорна* (Ур. Поповић Млађеновић, Тијана и Ивана Перковић Радак), Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2008, 349–362.

McCuthan, Ann, *The Muse that Sings; Composers Speak about the Creative Process*, Oxford University Press, New York, 1999.

Nyman, Michael, *Experimental music: Cage and beyond*, Cambridge University Press, New York, 1999.

Perloff, Marjorie, Craig Dworkin (Ed.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009.

Prato, Greg, Kritika albuma *Mike Patton: Adult Themes for Voice*, http://www.allmusic.com/album/adult-themes-for-voice-mw0000186774

Prato, Greg, *The Faith No More & Mr. Bungle Companion*, Greg Plato, 2013.

Simonini, Ross, *Mike Patton, musician*, http://www.believermag.com/issues/201301/?read=interview_patton#.U4O8kXKSwmw, приступљено 15.11.2013.

Стојановић-Новичић, Драгана, „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века", *Облаци и звуци савремене музике*, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, Београд, 2007, 43–58.

Cvejić, Bojana, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci, 2007.

Walz Robin i Elliott Smith, *Fantômas & The Avant-Guarde*, http://www.fantomas-lives.com/fanto5, приступљено 5.5.2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Patton, приступљено 23.7.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Hemophiliac_(album), приступљено 15.5.2014.

Bojana Radovanović

MOONCHILD: JOHN ZORN AND MIKE PATTON ON THE EDGES OF THE MUSIC, COMPOSING AND SINGING

SUMMARY: In this paper I considered notions of music, composing, and vocal performance regarding John Zorn's project Moonchild. Zorn's specific relation to composing process – which always meant giving great freedom to performers, as well as recognizing performance and improvisation as legitimate way of composing – comes to forefront in this endeavor, in which he is joined by Mike Patton (vocal), Trevor Dunn (bass guitar) and Joey Barron (drums). Moonchild project is, therefore, viewed as an attempt of reviving magic ritual in the form of music; as a "oasis of the experimental/improvised sound" in metal/hardcore genre; and as a point in Patton's carrier in which the synthesis of many different vocal styles, extended vocal techniques, and ways of performing are brought together.

KEY WORDS:John Zorn, Mike Patton, *Moonchild*, ritual, performance as a process of composing, extended vocal techniques.