



МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА

ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 6/2016

МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 6/2016

Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ

Главни уредник и одговорни уредник

др Гордана Каран

Уредник издања

др Марија Масникоса

Рецензенти

др Ивана Перковић

др Тијана Поповић Млађеновић

Технички уредници

Душанка Јеленковић Видовић

Марина Марковић

Насловна страна

Ивана Петковић

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-80-6

Београд, 2016.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 6/2016

**МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП**

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	5
-----------------	---

I. ИДЕНТИТЕТИ ЕВРОПСКЕ МУЗИКЕ

Марија Маглов

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ	9
---	---

Адриана Сабо

МУЗИКА И ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ: ИТАЛИЈАНСКИ ФУТУРИЗАМ	25
--	----

Бојана Радовановић

ПЕСМА ЗА 'НОВУ ЕВРОПУ' – БИВШЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РЕПУБЛИКЕ НА ПЕСМИ ЕВРОВИЗИЈЕ	39
---	----

Адриана Сабо

ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН: КОНСТРУИСАЊЕ ДРУГОСТИ КРОЗ СИМУЛАЦИЈУ ФОЛКЛОРА	53
--	----

II. ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА – МУЗИКА И СЛИКАРСТВО

Марија Радовановић

РЕФЛЕКСИЈЕ У ВОДИ КЛОДА ДЕБИСИЈА И ИМПРЕСИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО ИЗ ВИЗУРЕ ГАСТОНА БАШЛАРА	65
---	----

Неда Колић

КАДА СЛИКА ПРОГОВОРИ ЈЕЗИКОМ МУЗИКЕ – 'КОМПОЗИТОР' ПАУЛ КЛЕ	81
--	----

III. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Милош Браловић

СОНАТА ЗА ВИОЛУ И КЛАВИР ОПУС 147 ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА	105
--	-----

Марија Маглов

ОПЕРА СИМОНИДА СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА КАО СИНТЕЗА АУТОРОВИХ КОМПОЗИЦИОНИХ СТРЕМЉЕЊА	117
---	-----

ПРЕДГОВОР

Зборник студентских радова под називом *Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ* – представља одабрану скупину креативних „одговора“ студената мастер и докторских студија музикологије на специфичан, интердисциплинарно осмишљен садржај истоименог пројекта/модула, који се под покровитељством Жан Моне програма Европске уније и Министарства културе и информисања Републике Србије, и под вођством редовног професора др Мирјане Веселиновић-Хофман, одвија на Катедри за музикологију ФМУ у Београду, од јесени 2014. године. Циљеви овог пројекта су увођење тема европских интерграција у наставне планове факултета уметности, као и промовисање изузетности у настави и истраживању у оквиру европски оријентисаних студија уметности.

Истраживачки оријентисана настава – као креативно језгро овог пројекта, осмишљена је као низ од осам различитих приступа музичким/културним идентитетима савремене Европе. Заједничка одлика свих ових академских приступа је интердисциплинарност у трагању за интеркултуралним дијалозима који „производе“ специфичне идентитете у музици (и другим уметностима) на тлу Европе. Отуда су и теме студентских радова који су сакупљени и објављени у овом Зборнику усмерене према различитим политикама произвођења идентитета у уметности – у овом случају у музици и сликарству.

Радови који су сабрани у овом зборнику писани су током академске 2014/2015. године и презентовани на Округлом столу студената мастер и докторских студија 8. октобра 2015. године. Подељени су у три тематске целине. Први део, **Идентитети европске музике**, доноси радове у којима се са различитих становишта и теорија (пре)испитује обликовање појединих музичких идентитета Европе, са посебним акцентом на успостављање тих „лица Европе“ кроз дијалог са музичким појавама на њеном југоисточном ободу, пре свега у Србији. Марија Маглов у раду *Транскултурални карактер европске музичке авангарде*, рађеним под менторством професорке др Мирјане Веселиновић-Хофман, разматра феномен музичке авангарде у Европи у контексту концепта транскултуралности који је поставио Волфганг Велш (Wolfgang Ivers), а који ауторка види као једну од кључних одредница специфичности карактера музичке авангарде у Европи и Србији. Однос авангарде у музици и у тзв. историјским авангардама, односно авангардним покретима у уметности

између два светска рата, дала је на примеру италијанског футуризма Адриана Сабо у раду *Музика и историјске авангарде: Италијански футуризам*, који је написан под менторством професорке др Мирјане Веселиновић-Хофман. У њему је, ослањајући се на теоријске написе Мирјане Веселиновић-Хофман о карактеристикама авангарде у музици, ауторка сагледавала однос припадника покрета футуризма у Италији према музици, као и карактеристике такозване футуристичке музике. О својеврсном дијалогу Западне и Југоисточне Европе, путем прилога из области популарне музике, пише и Бојана Радовановић у раду *Песма за „Нову Европу“ – Бивше Југословенске републике на Песми Евровизије*, који је написан под менторством професорке др Весне Микић. Сматрајући да такмичење за Песму Евровизије представља један од најбољих полигона за читавање економских, политичких, културолошких и других промена у Европи, ауторка је разматрала на који начин су наступи Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине, Србије, Црне Горе и Македоније на овом музичком фестивалу у годинама непосредно пре и након распада Југославије, осликавали жеље и стратегије ових земаља за (ре)позиционирање на карти ‘Нове’ Европе. Однос западноевропске музике и културе и српске музике и културе као својеврсног Другог, тема је и рада Адриане Сабо *Зора Д. Исидоре Жебељан: Конструисање Другости кроз симулацију фолклора*, рађеног под менторством професорке др Соње Маринковић. У њему је сагледана двострука улога (балканског) музичког фолклора у опери *Зора Д.* – као (музичког) средства за афирмацију Балкана у свести Западне Европе као њеног Другог, с једне стране, али и обезбеђивања блискости са публиком у Србији коришћењем познатих елемената балканске фолклорне традиције, с друге стране.

Друга целина, **Транспозиције идентитета – музика и сликарство**, садржи три рада у којима се на различите креативне начине разматрају преплитања, сучељавања и садејства музике и визуелних уметности, пре свега сликарства. Тако, Марија Радовановић у раду *Рефлексије у води Клода Дебисија и импресионистичко сликарство из визуре Гастона Башлара* – који је написан под менторством професорке др Тијане Поповић Млађеновић – на примерима Дебисијеве композиције *Рефлексије у води*, импресионистичких пејсажа реке Сене и Башларовог филозофског огледа о води и сновима, аналитичким и компаративним приступом даје динамичан приказ међусобног односа музичког, ликовног и филозофског поимања феномена воде. Тесно преплитање музике и сликарства у стваралаштву Паула Клеа сагледала је Неда Колић у раду *Када слика проговори језиком музике – ‘Композитор’ Паул Кле*, рађеном под менторством професорке др Тијане Поповић Млађеновић. Она је из музиколошке перспективе

анализирала сликарево разумевање музике разматрајући начине на који су феномени и терминологија из области музике суштински одредили Клеов начин стварања и приступ сликарству.

Трећи део зборника, **Идентитети музичког дела**, садржи радове у чијем су фокусу композиције које се сматрају синтезом личних, стваралачких и музичких искустава, настојања и утицаја. У раду *Соната за виолу и клавир опус 147 Дмитрија Шостаковича*, који је рађен под менторством професорке др Тијане Поповић Млађеновић, Милош Браловић је анализирао последње дело руског композитора идентификујући цитате и аутоцитате којима соната обилује, те њихову улогу у структури, тематском материјалу и обликовању ове композиције, као и симболичком значају који је избор таквог музичког материјала имао за Шостаковича. Марија Маглов је у раду *Опера Симонида Станојла Рајичића као синтеза ауторових композиционих стремљења*, написаном под менторством професорке др Соње Маринковић, настојала да осветли оне особености Рајичићевог стваралачког опуса до настанка опере *Симонида* и личних афинитета аутора, те карактеристике вишеструких верзија опере, околности њиховог настанка, као и друштвена и естетичка струјања у време рада на опери, сматрајући да су све то чиниоци који су утицали на коначни изглед једног од најзначајнијих доприноса српској оперској и уметничкој музици двадесетог века.

Интригантни садржаји ових радова откривају с једне стране, многоликост и специфичност разматране музике (или сликарских остварења), а са друге стране динамичну хетерогеност европске културе која је ту уметност изнедрила. Указивање на увек специфичан културални дијалог различитих уметничких дискурса, на њихова специфична укрштања и културално условљена произвођења индивидуалних идентитета – то је поента свих радова који су сабрани у овом Зборнику. Сви они посредно или непосредно говоре о *заједничкој* „означитељској пракси“ која је производила и још увек производи многилики, транскултурални свет европске уметности. У том смислу, овај Зборник студентских радова у најбољем светлу афирмише концепт *европски оријентисаних студија музикологије* које на специфичан начин могу допринети, и већ доприносе, процесу европске интеграције на пољу музике и културе.

др Марија Масникоса

I.
ИДЕНТИТЕТИ ЕВРОПСКЕ МУЗИКЕ

Марија Маглов¹

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ²

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте разматрање феномена музичке авангарде у контексту концепта транскултуралности Волфганга Велша. Специфичности карактера европске музичке авангарде сагледане су на основу теоријских написа Мирјане Веселиновић-Хофман. У раду се заступа теза да је овај карактер у бити транскултуралан. Аргументација за ову тезу спроводи се упоредним сагледавањем Велшовог концепта транскултуралности са једне стране, и музиколошких увида Мирјане Веселиновић-Хофман у проблем авангарде, са посебним акцентом на авангарду локалног типа, са друге стране.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музика авангарда, авангарда локалног типа, транскултуралност, Мирјана Веселиновић-Хофман, Волфганг Велш.

У овом раду покушаћу да размотрим сложени феномен европске музичке авангарде у контексту концепта транскултуралности немачког филозофа, теоретичара културе и естетичара Волфганга Велша (Wolfgang Iversch). С обзиром на специфичности карактера европске музичке авангарде, које ће бити сагледане на основу теоријских написа музиколошкиње Мирјане Веселиновић-Хофман, у раду ћу заступати тезу да је овај карактер у бити транскултуралан, у смислу у ком Велш објашњава овај термин. Наиме, чини се да су Велшова концепција транскултуралности са једне стране, и концепција авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман, са посебно размотреним проблемом авангарде локалног типа са друге, у извесном смислу комплементарне. Прецизније речено, предложени музиколошки ставови о карактеру авангарде у музици као да добијају додатну потврду уколико се сагледају у оквиру Велшове теорије. Или, сагледано из другог угла, Велшов концепт као да добија посебно, додатно „уземљење“, уколико му се, као вид аргументације и потврде изнетих теза, придруже разматрања авангарде у музици.

¹ Контакт: marijamaglov@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/15. године.

У том смислу, у раду ће прво бити представљен поменути Велшов концепт, уз осврт на друга питања која он у свом филозофском и естетичком дискурсу поставља, а која су важна за разумевање његове теоријске позиције. Иако је његов концепт превасходно везан за доба у којем Велш живи (дакле, за постмодерну), овај аутор управо објашњава да је транскултуралност као форма културе постојала и пре постмодерне, али да су на снази били други концепти помоћу којих су облици културе били разумевани, због чега тај транскултурални карактер није могао да дође до изражаја. Након тога, биће сагледане паралеле између овог концепта и музиколошке поставке теорије авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман. Ова ауторка сагледава авангарду у музици као „јединствену психолошку, друштвену и уметничку појаву која се остварује кроз организован, декларисан и агресивно антитрадиционалан покрет са специфичним законитостима сопственог животног тока, који се – по правилу – одвија између експлозије и сагоревања”.³ Приликом таквог поимања авангарде, посебно је обраћена пажња на „сплет психолошких, социолошких и естетичких чинилаца“, који у међусобној интеракцији резултирају уметничким авангардним делом.⁴ С обзиром на то да се ауторка бавила проблемом стваралачке присутности европске музичке авангарде у контексту југословенске, односно српске музике, проблем јављања авангардног покрета са „задржичним дејством“ у срединама на које се авангардни покрет шири из свог епицентра јесте кључно место. Због тога, ауторка уводи појам авангарде локалног типа, сматрајући да се њиме „на најбољи начин уважава јединственост уметничке психолошке и друштвене природе музичке авангарде, те да се њиме најефикасније могу превазићи проблеми око хронолошког одређења и терминолошког нијансирања у вези са одређеним авангардним појавама“.⁵ Велшов концепт транскултуралности пружа другачију теоријску апаратуру за поновно сагледавање истог проблема, које води до потврде ставова изнетих у музиколошкој теорији авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман.

³ Упор. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 1.

⁴ Упор. исто. Сажет приказ кључних одлика авангарде видети такође у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, 2002, IX/30–31, 20.

⁵ Упор. исто, 24.

Концепт транскултуралности Волфганга Велша у контексту његове теоријске мисли

Према теоретичару уметности Мишку Шуваковићу, концепт транскултуралности Волфганга Велша је „пролазак или премештање једног културалног узорка кроз различите културе, односно, умрежавање хетерогених култура у праксама извођења сложене актуелности“.⁶ Велш је овај концепт развио као одговор на традиционални концепт културе у Хердеровом (Johann Gottfried Herder) смислу, односно, на концепте мултикултуралности и интеркултуралности⁷ изведене из њега, за које је сматрао да не одговарају стању њему савремених култура, које „до сржи обележавају мешање и прожимање“.⁸ Осим тога, Велш је понудио овај концепт као решење које премошћава супротности између „конкурентских“ појмова глобализације и партикуларизације.⁹ Како је он директно везан за сагледавање форми културе које постају очигледније са постмодерном, те зато захтевају и другачију концептуализацију (Велш, наиме, не мисли да су ове форме и историјски сасвим нове, о чему ће касније посебно бити речи), пре ближег сагледавања концепта транскултуралности укратко ће бити представљени Велшови ставови о односу између постмодерне и модерне, као и његов концепт трансверзалног ума.

Промишљање проблема постмодерне у Велшовом случају јесте захтев који намеће реалност која га окружује. С обзиром на то да су „реалност и животни простор

⁶ Упор. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestup i/ili pristup 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art, 2010, 356.

⁷ Проблем са Хердеровим концептом културе, који дефинише појединачне културе као међусобно различите и јасно раздвојене, Велш види у његове три основне детерминанте: друштвеној хомогенизацији, етничкој консолидацији и интеркултурном разграничењу. Према овом концепту се подразумева да је култура везана за један народ, да је сваки представник тог народа пример управо те културе, због чега се може и мора разликовати у односу на припаднике других народа и култура. С обзиром на диференцираност савременог друштва по, како то Велш каже, вертикали (класне разлике) и хоризонтални (родне и полне разлике), те на чињеницу да модерна друштва нису етнички консолидована, хомогеност ка којој је усмерен Хердеров концепт је неадекватан реалној слици савремених култура. Осим тога, овај концепт је сепараторан, а својим захтевом за спољним разграничењем и опасан, зато што у крајњој линији води ка политичким сукобима. Иако концепти мултикултуралности и интеркултуралности теже ка томе да превазиђу ове проблематичне тачке, Велш сматра да ни они нису адекватни зато што у основи ипак подразумевају постојање различитих, одвојених култура. B. Wolfgang Velš, *Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja*, *Kultura*, 2002, 102, 71–76.

Иако делује контрадикторно да се у сложеници која тежи да превазиђе концепт културе на њу ипак реферира, Велш истиче да је транскултуралност транзициони појам, односно, да се дијагноза транскултуралности односи на прелазно стање у култури, те да зато подразумева два момента, постојање појединачних култура и заокрет ка новој, транскултуралној форми. Исто, 80.

Исто тако је важно да Велш има у виду и Витгенштајнов (Ludwig Wittgenstein) појам културе, који је значајно утицао на њега, а према коме је „култура, по самој својој структури, отворена за нова повезивања и нове подвиге интеграције“. Упор. исто, 85.

⁸ Упор. исто, 73–76.

⁹ Исто, 87.

постали 'постмодерни', те да је „у доба ваздушног саобраћаја и телекомуникација, хетерогено постало у тој мери лишено растојања да се свуда преклапа“, постмодерни плуралитет одговара на ту ситуацију.¹⁰ Управо је радикална плурализација, према Велшовом мишљењу, једна од основних особина постмодерне.¹¹ Међутим, ова њена одређујућа особина је већ увелико била присутна у модерни. За Велша, постмодерна не представља антитезу модерни, нити прекид са њом, већ, напротив, њену трансформацију. У том смислу је индикативан наслов његове књиге *Наша постмодерна модерна*, у којој Велш тврди да постмодерна представља радикално оснаживање особина које су дефинисале модерну, а да постмодерно мишљење представља „мисаони развој и остварење строге и радикалне модерне овог века“.¹² Овакво тумачење односа између модерне и постмодерне од значаја је када се сагледава проблем авангарде у музици. Наиме, уколико је концепт транскултуралности у свом зачетку био везан за постмодерну, чињеница да она представља снажење појавности које су већ биле присутне у модерни омогућава и обрнуто гледиште: да су неке упечатљиве појавности постмодерне, попут форме културе која се тумачи као транскултуралност, већ биле латентно присутне и у модерни. У том смислу, ретроактивно сагледавање и промишљање карактера авангарде као транскултуралног, добија на значају. Када је у питању веза између авангарде и постмодерне у музици, треба имати у виду да Мирјана Веселиновић-Хофман, говорећи о авангарди, истиче управо оне њене карактеристике „по којима се она највише памти“, а које у ствари представљају „заједничка проблемска места авангарде и постмодерне, али са различитим значењем и смислом“.¹³

Артикулишући своју теорију постмодерне, Велш се надовезао на филозофију Жана Франсоаа Лиотара (*Jean-François Lyotard*). У том смислу, када говори о

¹⁰ Упор. Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2000, 14.

¹¹ Више о овом проблему: исто, 334–336.

¹² Упор. исто, 94–95. На овом месту може се напоменути и да Велш прави разлику између модерне XX века и нововековне модерне (која започиње са ренесансом) са којом је управо модерна XX века направила раскид. У односу на њу, постмодерна се разликује у том смислу што „оставља за собом идеологију потенцирања, иновације, превазилажења и превладавања“, али отуд и потичу неразумевања концепта постмодерне. Кључно сазнање постмодерне свести односи се на то да је модерна у међувремену постала део традиције, па се за њене пројекте неће залагати тако што ће одбацити традицију, како је то захтевала модернистичка идеологија, већ управо тако што ће је прихватити. Постмодерна се према историји показује као „она модерна која се ослободила талогa новог века“. Упор. исто, 16–17.

¹³ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 20. Ауторка се управо на овом месту позива на Велша, истичући као симптоматично његово запажање да се „замерке упућене постмодерни заправо тичу модерне, с обзиром на то да атакирају управо оне одлике постмодерне по којима она може да се појми као последица извршења тврде, радикалне модерне овог века, односно, авангарде“. Упор. исто.

радикалној плурализацији, Велш има у виду Лиотарово залагање за хетерогеност. Међутим, Велш сматра да је стање хетерогености само по себи, без својеврсне целовитости, неодрживо. Та целовитост се не односи на успостављање тоталитета, јединственог погледа на свет, односно, метапозиције, већ на могућност пружања неутралне перспективе из које је могуће повезати мноштво различитих, често супротстављених појавности постмодерне. „Алат“ који пружа ту могућност је, за Велша, трансверзални ум. Наиме, како примећује естетичар и филозоф културе Ернест Женко, „трансверзални ум у овом смислу за Велша није циљ сам по себи, него алат, органон, који се може користити у различитим пољима, да би боље осветлио савремене проблеме у естетици, култури, и друштву уопште.“¹⁴ У развијању концепта трансверзалног ума Велш је пошао од разматрања проблема односа између ума и разума (рационалности) као два типа рефлексивне способности, од којих је прва традиционално сматрана вишом, а друга нижом.¹⁵ Велш примећује да се у модерној филозофији, почевши од Канта (Immanuel Kant), па преко Хабермаса (Jürgen Habermas) до постмодерних теоретичара, ове улоге мењају у корист разума. У радикалној плурализацији постмодерне, сваки од многобројних разума који су у игри има сопствене принципе, што подразумева и међусобне конфликте. Међутим, Велш, како је већ истакнуто, такво стање види као неодрживо, те сматра да је неопходно да ум преузме улогу неутралног посредника између различитих врста разума.¹⁶ Концепт ума који Велш има у виду другачији је од традиционалног утолико што је његова позиција у односу на разуме хоризонтална, а његова улога у томе да буде неутрални посредник „између различитих врста разума које би, у супротном, свака на свој начин просуђивале друге и тиме неизбежно грешиле.“¹⁷ Међутим, у односу на хетерогеност постмодерне, трансверзални ум није схваћен као њена противмера, већ као начин експликације, очувања¹⁸ и омогућавања оријентације међу различитим разумима, који не игнорише меру стварне разлике, али и не напушта захтеве за комуникацијом.¹⁹ У

¹⁴ Упор. Ernest Ženko, „Volfgang Velš: transversalnost i njene posledice“, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 588.

¹⁵ Док се помоћу разума изводила аргументација за различита гледишта, на пример у научним и филозофским радовима, ум је био тај који је био одговоран за прве принципе који обезбеђују поузданост тих гледишта, а тиме и читавог система знања. Због тога је ум у хијерархијском смислу постављен вериткално изнад разума, као виша способност.

¹⁶ Ernest Ženko, нав. дело, 587–591.

¹⁷ Volfgang Velš, нав. дело, 307.

¹⁸ Исто, 325.

¹⁹ Исто, 17.

том смислу, може се закључити да је идеја трансверзалног ума у основи концепта транскултуралности.

Шта су, дакле, карактеристике транскултуралности? Она, пре свега, тежи „вишемрежном и инклузивном (...) схватању културе. (...) У сусрету с другим начинима живота увек има не само разлика већ и могућности повезивања“.²⁰ Велш транскултуралност уочава на макронивоу због умрежавања различитих култура, хибридизације која подразумева да је свакој култури било која друга култура потенцијално иманентна или да је њен сателит, због културног мешања на различитим нивоима, при чему се у обзир узимају и популарна и висока култура без разлике, као и због брисања разлике између „туђег“ и „свог“. Он је такође уочава и на микронивоу, јер је сваког појединца могуће схватити као културног хибрида због различитих културних утицаја под којима се формира, као и због кретања кроз различите социјалне светове у којима је могуће остварити различите идентитете. У пресеку свих ових фактора, културни идентитет појединца не може се изједначавати са националним, већ га је потребно схватити искључиво као лични идентитет.²¹

Транскултуралност не подразумева „настанак једне униформне светске цивилизације. (...) Она је интринсично везана за стварање нове разноликости“, при чему је важно да те разлике не постоје између одвојених култура, већ се успостављају унутар транскултуралних мрежа.²² Другим речима, „главна идеја је да дубоке разлике међу културама све више и више нестају, да савремене културе карактеришу елементи међусобног преплитања и усецања (*cross-cutting*) – и да их у овом смислу треба разумети као транскултуралне пре него као монокултуралне“.²³

Развијајући даље овај концепт, Велш уочава да говор о транскултуралности није довољно прецизан, уколико се односи само на идеју да се заједничке карактеристике успостављају између култура које су међусобно веома различите, односно, уколико се културалне разлике схватају као тачка разлаза, а заједничке карактеристике као нешто што се може остварити тек на секундарном нивоу.²⁴ Стога, Велш допуњује свој концепт истичући да је потребно уочити и заједничке карактеристике које претходе нивоу успостављених културних разлика, при чему се залаже за увиђање универзалних

²⁰ Упор. Wolfgang Velš, нав. дело, 82.

²¹ Упор. исто, 76–80.

²² Упор. исто, 85.

²³ Упор. Wolfgang Welsch, *On Acquisition and Possession of Commonalities*, 2004, 1. <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>. У питању је транскрипт предавања које је Велш одржао 19. маја 2004. године на Универзитету „Волфганг Гете“ у Франкфурту на Мајни.

²⁴ Исто, 2.

карактеристика заједничких људској врсти, као специфичних дубоких „универзала“ (*universals*), заједничког тла за сва културална диференцирања. Велш појашњава: „Да уопште нема заједничког основа за културе, чињеница да можемо да премештамо различите семантичке јединице (веровања, мисли, перцепције, чежње, итд.) из једне културе у другу и интегришемо их у контекст који оригинално није био њихов, била би потпуно несхватљива“.²⁵ Због тога, Велш критикује културни детерминизам и залаже се за сагледавање проблема из више углова, односно, за теорију која превазилази искључиво ослањање на контекст.²⁶

У том смислу, Велш се ослања на антрополошке, еволуционистичке и генетичке теорије, које пружају основ за став да свим потенцијалним културалним диференцијацијама претходе базичне карактеристике човека као људског бића. Како Велш наводи, људски мозак је, у генетичком смислу, развијен и „замрзнут“ на одређеном ступњу пре 40 000 година, а функције које су тада развијене за њега имају значај дубоких структура (слојева) у смислу у коме их, у контексту лингвистике, схвата Чомски (Noam Chomsky).²⁷ То, међутим, не значи да Велш одбацује улогу културе, јер тврди да су људи сами имали удела у обликовању онога што је њихова „природа“.²⁸ Дакле, за њега је важно управо имати у виду баланс између прекултуралног и културалног нивоа.

Конкретно, основа људске природе (која је увек обликована културом и не може се од ње једноставно одвојити) према његовом схватању је елементарна неурална (*neuronal*) логика, као еволутивни производ чију развијену артикулацију у култури представљају логика и математика.²⁹ Управо логика омогућава успостављање комуникације између различитих садржаја који могу да постану елементи транскултуралне мреже. Велш закључује да су транскултуралност, односно стицање и формирање заједничких карактеристика могуће управо захваљујући неким дубљим, заједничким својствима која се налазе у основи свих култура.³⁰

²⁵ Исто, 9.

²⁶ Исто, 10.

²⁷ Исто, 12.

²⁸ „Људска природа није само продукт природе, већ значајним делом људски производ – људи су сами учествовали у производњи своје 'природе'“. Упор. исто, 17.

²⁹ Упор. исто, 23–24.

³⁰ Исто, 27.

Разматрање транскултуралног карактера европске музичке авангарде

У контексту говора о авангарди и транскултуралности, оваква поставка Велшове теорије управо је једно од оних места која упућују на сагледавање комплементарности између ње и теорије Мирјане Веселиновић-Хофман о авангарди у музици. Док Велш истиче постојање „универзала”, Мирјана Веселиновић-Хофман са другог становишта говори о томе да „постоје, међутим, и квалитети који се јављају као заједнички за све народе у свим временима. То су неке *општељудске категорије и вредности*, нешто што бисмо могли назвати општим хуманим идеалом човечанства“.³¹ То не значи да ауторка тежи универзалистичком приступу. Напротив, она такође истиче и улогу конкретне, партикуларне средине у формирању појединца и његових квалитета: „оно чему јединка треба да се прилагоди у једном (своме!) друштву, зависи од особености његове целокупне организације. Јер у разним друштвима систем вредности, норми, итд., уопште конвенција, не мора да буде идентичан, штавише може и коренито да се разликује. И без обзира на то што свака особина свести јединке није истоветна са особинама свести свих чланова одређеног друштва, чињеница је да су наша најскривенија, најличнија осећања, мисли, друштвено условљени.“³² Чини се да управо ова два цитата указују на то да ауторка, исто као што то чини и Велш, придаје важност контекстуалном тумачењу проблема који су у фокусу у њеном истраживању, али са свешћу о постојању неких заједничких основа којима се те различите контекстуалности повезују. Ово суптилно балансирање у оквиру теоријског дискурса оба аутора је, чини се, управо оно што је неопходно да би говор о транскултуралности био остварив.

Основ који претходи испољавањима авангарде у музици у различитим културама такође је проблемско место које иницира поређење са Велшовим приступом. Наиме, у поменутом музиколошком сагледавању авангарде важно место заузимају узроци и поводи за њену појаву, по својој природи заједнички за било који од контекста у којима се та појава одиграва, иако у сваком од њих обојени одговарајућим специфичностима одговарајућег контекста.³³ Ови предуслови односе се на психолошке, социолошке и естетске предиспозиције које омогућавају појаву једне авангардне личности, а последично, њеним деловањем, и авангардне новине у музици. Иако је очигледно да се они не односе на неки прекултурални, дубоки слој о коме

³¹ Упор. Mirjana Veselinović, нав. дело, 81.

³² Упор. исто, 78.

³³ Исто, 43–131.

говори Велш, овде ћу их разумети као онај слој који је заједнички авангардним личностима без обзира на различите културе у којима су оне делале. У питању је, дакле, „плодно тле“ за примање авангардног „семена“ у било којој култури. Другим речима, у питању су карактеристике које су у својој бази заједничке за све авангардне уметнике и које омогућавају да се авангарда у музици конкретизује на специфичне начине у транскултуралној мрежи европске музике.

Дакле, основу за њу чине поменути узроци и поводи авангарде, које Мирјана Веселиновић-Хофман разврстава у четири групе, разликујући тако урођени психолошки слој, урођени социолошки и естетски слој, социолошки слој и стечени психолошки и естетски слој. Без залажења у детаљније описивање карактеристика ових различитих слојева, увиђа се да је кључно то да постоје особине попут инвенције, флуентности, одређеног темперамента, укуса, специфичног става према ауторитету, које ће битно утицати на формирање авангардне личности, а које нису везане само за једну културу у смислу монолитне, затворене јединице. Чињеница да се овај сплет личних карактеристика могао са истом вероватноћом појавити у тако различитим срединама као што су, на пример, капиталистичка Француска или Западна Немачка са једне, и социјалистичка Југославија са друге стране, говори управо у прилог Велшовој тези да мора да постоји одређени универзални, заједнички слој који омогућава да различите појаве уопште буду примећене или испољене у различитим срединама. Уочавајући стање у њему савременим културама, Велш је, такође, рекао: „Данас се исти основни проблеми и слична стања свести појављују у културама које су некад сматране фундаментално различитим.“³⁴ Може се приметити да авангарда као специфична уметничка и музичка појава такође наступа као потврда „сличних стања свести“ у можда не фундаментално различитим контекстима (јер је ипак у питању простор Европе), али ипак довољно разноликим.

Премештање узорка авангарде по хоризонтални музичке мапе Европе (коју бисмо могли назвати својеврсним „транспростором“, јер, прихватајући Велшово схватање транскултуралне мреже, можемо да замислимо простор Европе управо као умрежен, а не као низ суседних, одвојених култура) јесте конкретно сагледавање транскултуралности на делу. Како се, дакле, врши то сагледавање? Индикативан је начин на који Мишко Шуваковић објашњава приступ Канту у естетици, у контексту транскултуралности. Он наводи да се не трага за „*правим* Кантом“, већ да се истиче то

³⁴ Упор. Wolfgang Welsch, нав. дело, 4.

да „француски, немачки, словеначки (...) *Кант-узорак* није целовити концепт Канта, већ да је реч о узорку специфичне културалне формације издвојене из сложенијих хибридних миљеа“.³⁵ Наравно, овде се говори о тумачењима Канта, чему би еквивалент у контексту музикологије била различита тумачења авангарди. Међутим, принцип на основу кога функционише транскултуралност исти је у сваком случају: у питању је премештање једног узорка који представља део шире транскултуралне формације, при чему не постоји онај један, прави модел тог узорка, већ је свака његова појавност у различитим околностима подједнако валидна.

То значи да, на пример, када се у Славенској сонати за виолину и клавир (1924) или *Симфонији Оријента* (1934) Јосипа Славенског зачују одједи експресионизма који је „условљен сусретом са слојевима фолклорне музичке грађе“ и који представља наслеђе Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) и Бартока (Béla Bartók),³⁶ није у питању пуко пресликавање композиционо-техничких достигнућа ових аутора. Исто се може рећи и за коришћење музичко-техничких средстава које су у београдску средину у међуратном периоду унели припадници прашке групе, а која се темеље на Шенберговом (Arnold Schoenberg) и Хабином (Alois Hába) експресионизму, односно на коришћењу атоналности, додекафоније и четврттонског система, па чак и политоналности, као и на примени атематског обликовања.³⁷ Чињеница да ови елементи нису присутни у подједнакој мери код свих припадника ове групе говори у прилог томе да је њихово посезање за, у том тренутку савременим композиционим решењима, било увелико условљено сплетом личних склоности и афинитета, а не пуком жељом за применом новог. Стваралаштво Љубице Марић у овом периоду било је засновано на поменутом типу експресионизма. Међутим, педесетих година, са кантатом *Песме простора* (1956), она установљава своје право музичко опредељење у другом типу експресионизма, на линији Стравинског и Славенског. У току исте деценије, стваралаштво Душана Радића одликовала је, како то објашњава Мирјана Веселиновић-Хофман, објективистичка црта резонантна са неокласицизмом Стравинског.³⁸ Док су авангардна стремљења прашке групе била хронолошки подударна са дешавањима у европским музичким центрима, авангардно дејство

³⁵ Упор. Miško Šuvaković, нав. дело, 358.

³⁶ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 26.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

композиција Љубице Марић и Душана Радића³⁹ имало је такав учинак због претежно неокласицистичког усмерења које је владало у тадашњој српској (односно, југословенској) музичкој култури, као и због тога што је до почетка те деценије соцреалистичка музичка доктрина била на снази. Шездесетих и седамдесетих година поново долази до хронолошких подударења са авангардним стремљењима у европској музици. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, авангардни рељеф у тим деценијама био је „на композиционо-техничком нивоу представљен принципима интегралног серијализма и додекафонијом као његовом уобичајеном претходником у делима наших стваралаца, затим алеаториком типа пољских аутора Кшиштофа Пендерецког и Витолда Лутославског, као и техником микрополифоније карактеристичном за мађарског ствараоца Ђерђа Лигетија“.⁴⁰ Такве тенденције очите су у стваралаштву Петра Бергама, Петра Озгијана, Зорана Христића, Рајка Максимовића, Берислава Поповића. Осим тога, актуелна су била различита истраживања на плану проширених медија, експерименти са звуком и, у склопу тога, коришћења електронског инструментаријума.⁴¹ На пољу вишемедијске уметности, као и различитих експеримената са звуком, нарочито се истиче фигура Владана Радовановића.⁴² Већ са деловањем композитора рођених четрдесетих година (Срђана Хофмана, Властимира Трајковића, Вука Куленовића, Иване Стефановић), средства карактеристична за музичку авангарду улазе на терен постмодерне методологије и сасвим изузетно могу бити протумачена као авангарда локалног типа.⁴³ Као што је у случају Славенског речено да препознавање композиционо-техничких решења европских аутора његовом музичком језику не значи њихово пуко пресликавање, већ преламање кроз стваралачку призму самог Славенског, исто се може рећи и у случају сваког од ових аутора. Како је Велш истакао, „чак и када се људи ослањају на сличне културалне елементе, они ће им вероватно придати другачији значај и другачији целовити аранжман“.⁴⁴

Овај преглед авангардних домета у стваралаштву српских композитора дат је у најширим цртама, само како би се илустровала њихова позиција у односу на

³⁹ Што се тиче Радића, мисли се на концерт одржан 17. марта 1954. године, на коме је изведена његова композиција *Списак*.

⁴⁰ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 27.

⁴¹ Исто.

⁴² О његовој делатности више у: Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.

⁴³ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 29.

⁴⁴ Упор. Wolfgang Welsch, нав. дело, 8.

стремљења исте врсте у европској музици.⁴⁵ Оно што је кључно јесте да се размотре закључци донесени након увида у ту позицију. Мирјана Веселиновић-Хофман, ослањајући се на теорију авангарде Петера Биргера (Peter Bürger) сматра да разматране авангардне појаве наше музике не испуњавају „претпоставке авангардног покрета, али ни претпоставке неоавангарде, иако би, не само хронолошки, о њој у овом случају можда могло бити и речи“.⁴⁶ Наиме, ауторка увиђа да авангарда у музици носи сасвим специфичне одлике у односу на типичне карактеристике авангарде у другим уметностима, које се односе на природу њеног манифестовања (манифест групе у очекиваном смислу може и да не буде срочен, а такође, као манифест се може схватити и дело једног композитора), хронолошку измештеност у односу на авангарде у другим уметностима, као и на специфичан еволутивни карактер и потенцирање развојног континуитета у музици, на супрот радикалном прекиду са традицијом.⁴⁷ Ово је очигледно и у случају интегралног серијализма који представља „разраду“, а не порицање достигнућа додекафоније, као и у случају алеаторике, која, иако супротност интегралном серијализму, ипак из њега произлази.⁴⁸ Имајући у виду те парадоксе у којима се музичка авангарда налази у односу на авангарде других уметности, Мирјана Веселиновић-Хофман закључује да је „музичка авангарда у Југославији била авангардна у толикој мери у коликој је авангардна била музичка авангарда уопште, и то посматрана према авангарди изван музичке уметности. Али, чак и онда када је, као што сам установила, по типу појава и хронолошкој локацији авангарда југословенске музике улазила на неоавангардну или чак и постмодерну 'територију', она је по ефекту дејства у нашој средини остајала доследна својој генерално прогресивној уметничкој мисији“.⁴⁹

Закључак

У тако предложеном сагледавању музичке авангарде уопште, идеја авангарди локалног типа значи не само да „један авангардни покрет уноси своје одлике у музичку средину коју је његов пламен захватио, већ да се и сам мења у процесу свог ширења, да се

⁴⁵ Уосталом, детаљно разматрање композиционо-техничких решења, музичких домета и уметничких квалитета достигнутих у делима поменутих композитора, али и других, домаћих и европских, дато је у поменутиим студијама Мирјане Веселиновић-Хофман, на које се овај рад ослања.

⁴⁶ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 29.

⁴⁷ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 23–32.

⁴⁸ Исто. В. такође у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, нав. дело, 29.

⁴⁹ Упор. исто, 29.

'модулише' локалним музичким, али и психолошким и друштвеним значајкама те средине“, због чега та идеја упућује на јединственост уметничке, психолошке и друштвене природе музичке авангарде.⁵⁰ Ову „јединственост“, која је више пута истакнута, не треба схватити као један, „прави“ модел авангарде који је остварен у одређеној великој и затвореној култури и потом пренесен у мање. Напротив, овај термин управо имплицира јединственост свих узорака авангарде који су се појавили у транскултуралној мрежи Европе. Он подразумева сложену међуигру која постоји између предуслова за појаву авангарде у смислу личних предиспозиција појединца и специфичног културног контекста у коме се она испољава. У том смислу, авангарда није ограничена само на то да се њена појава детектује само тамо где се први пут појавила као композиционо-техничка новина. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, „чињеница је да поновљена авангарда више није авангарда, али чињеница је и то да она не може бити апсолутизована у том смислу да се може очекивати да у свакој средини у исто време има учинак 'ударне вести'. Мора се имати у виду да она може букнути и на некој већој географској и/или временској удаљености од свог инцијалног центра, и то с аналогним (разарачким) ефектом.“⁵¹ Управо концепт транскултуралности у коме се истиче умреженост средина, могућност да се различите појаве у њима дефинишу на сличне начине, односно, да се исте појаве манифестују у различитим видовима, у коме постоји свест о томе да идентитети никада нису једностранни, везани за културу као јединствено, омеђено острво у мору других, већ да представљају пресеке различитих утицаја, представља оно схватање културе у коме се потврђује да је феномен авангарде могуће схватити на начин на који је он схваћен у представљеној музиколошкој теорији. Са друге стране, конкретно изучавање феномена авангарде, спроведено пре него што је Велшов концепт настао, представља ону чињеничну базу која овом концепту може да пружи својеврсно „уземљење“ и утемељење. Начин на који је карактер авангарде представљен, а став о њему аргументован, имплицитно указују на то да је овај карактер у својој суштини транскултуралан. Најзад, схватање односа између модерне, односно, авангарде и постмодерне, у коме се Мирјана Веселиновић-Хофман и позива на Велшове тезе,⁵²

⁵⁰ Упор. исто, 24.

⁵¹ Упор. исто.

⁵² Упор. исто. В. такође: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

добија још један значењски слој уколико му се придружи разматрање транскултуралног карактера европске музичке авангарде.

ЛИТЕРАТУРА:

- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestup i/ili pristup 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art, 2010.
- Велш, Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци — Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2000.
- Velš, Wolfgang, Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja, *Kultura*, 102, 2002, 70–89.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović, Mirjana, *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, IX/30–31, 2002, 18–32.
- Welsch, Wolfgang, *On Acquisition and Possession of Commonalities*, 2004.
<http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.
- Ženko, Ernest, „Wolfgang Velš: transversalnost i njene posledice“, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009.

Marija Maglov

TRANSCULTURAL CHARACTER OF EUROPEAN MUSICAL AVANT-GARDE

SUMMARY: Subject of this paper is consideration of the phenomenon of musical avant-garde in the context of the concept of transculturality by German philosopher, theoretician of culture and aesthetician Wolfgang Welsch. Specifics of the character of European musical avant-garde have been understood on the basis of the theoretical insights by Serbian musicologist Mirjana Veselinović-Hofman. In the paper, statement has been made that this character is transucultural, in the way Welsch defines this problem. Actually, certain commonalities could be seen between discourses of Welsch and Veselinović-Hofman in such way that they are complementary with each other. Argumentation for the transcultural character of musical avant-garde is based precisely on this comparative reading. Thus, general problems of Welsch's theoretical thinking are firstly presented, with remarks on his notion on relations between modernity and postmodern and other problems. Transculturality has been presented as one characteristic of postmodern that has been latently present in the modernity. Secondly, Veselinović-Hofman's notion of characteristics of avant-garde in music has been presented, with emphasis on causes and preconditions of avant-garde, which are common for all avant-garde artists, regardless of the country of their origin. Since Welsch also sees commonalities that precede cultural differences, and thus make transculturality possible, this was seen as important argument for the transculturality in music. Finally, consideration of the problem of avant-garde of local type, as an original concept brought by Veselinović-Hofman, serves as most convincing argument for the statement that the character of European musical avant-garde is actually transcultural.

KEY WORDS: musical avant-garde, avant-garde of local type, transculturality, Mirjana Veselinović-Hofman, Wolfgang Welsch.

Адриана Сабо¹

МУЗИКА И ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ: ИТАЛИЈАНСКИ ФУТУРИЗАМ²

САЖЕТАК: Рад је посвећен питању статуса музике у оквиру такозваних историјских авангарди. Као конкретан пример, послужио је италијански футуризам, авангардни покрет чији су припадници током првих деценија прошлог века настојали да радикално измене – а у неким случајевима и потпуно униште – устаљена схватања уметности и уметничког дела. Будући да је њихова делатност обухватала готово све сфере уметности и често задирала у област свакодневног живота и политике, разматрање улоге музике у њиховом „пројекту будућности“ веома је значајно. У том смислу, овај рад, ослањајући се примарно на теоријске написе Мирјане Веселиновић-Хофман, разматра неке од кључних карактеристика такозване футуристичке музике, однос футуриста према овој уметности, као и према областима шума и буке који, премда свакако припадају свету звука, не улазе у дефиницију музичке уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, историјска авангарда, италијански футуризам, звук, шум.

Термин „историјска авангарда“, најчешће се везује за име Петера Биргера (Peter Bürger), који га је у својим написима користио како би означио авангардне групе које су доминирале пре свега европском уметношћу, у првим деценијама прошлог века и у периоду између два рата.³ Одредница „историјске“, тако, има за циљ да одвоји делатност на пример, футуриста, дадаиста или надреалиста – активних пре свега у првој половини прошлог века – од уметника који су стварали после Другог светског рата, у драстично другачијим историјским и културним околностима, а чија је уметност имала авангардна обележја и на различите начине кореспондирала са међуратним авангардним појавама. У овом раду подробније ће бити размотрено питање улоге и статуса музике у оквиру историјских авангарди, чији су актери настојали да радикалним захватом у области свих уметности, промене и друштво у коме су живели. У том смислу ће као конкретан пример послужити италијански

¹ Контакт: adrianasabo259@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 4 – Музички идентитети и европска перспектива: напредне студије 2, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/15. године.

³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

футуризам у оквиру кога су уметници значајну пажњу посвећивали и музици, односно прецизније речено, области звука.

Карактеристике (историјских) авангарди

Приликом разматрања ове веома широке и разноврсне области уметничког деловања треба имати у виду да се сам појам „авангарда“ може тумачити на различите начине. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, „буквални смисао речи сугерира два најопштија значења: авангарда као вечито трагање за новим – авангарда као *извиђање* и авангарда као откривање које је весник налажења – дакле, авангарда као *претходница*“.⁴ Према речима исте ауторке, авангарда се не може дефинисати ни искључиво као извидница нити претходница – будући да, између осталог, са историјске дистанце није увек јасно чему претходи – те је нужно нагласити да, иако „тежња за новим и необичним [јесте] заштитни знак авангарде, њена основна опсесија, једноставно је поистоветити са том тежњом значило би одузети јој специфичности феномена који има своје недвосмислене психолошке и социолошке претпоставке, своје карактеристичне манифестације и који, зато, и са појмом ново ступа у један веома сложени однос“.⁵ Дакле, не може се рећи да свака новина у уметности представља и авангардну новину будући да појава новог условљава развој саме историје уметности на тлу Европе. „Авангардно ново је, наиме, ужи појам од новог као уопште уметничког 'добра'“.⁶ У том смислу се за авангарду може рећи да „наступа као (организовани) отпор против свих оних токова уметности за које зна средина из које је једна авангарда поникла, као и против сваког другог њој познатог и у том смислу блиског уметничког искуства; декларише нетрпељиви протест против већ описаног, израженог, обликованог, освојеног и залаже се за нешто ново, нешто што у односу на њено искуство и њено знање фигурира као ново“.⁷

Авангарду, тако, обележава милитантно, често агресивно иступање против традиције, уметничких и друштвених норми, као и „изразита негаторска тенденција [и] сумњичавост према свету“.⁸ Такође, авангардни уметници су – у складу са тежњом ка новом – склони експерименту и залажу се за нагли, радикални и потпуни прекид са

⁴ Упор. Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 4.

⁵ Упор. исто, 5.

⁶ Упор. исто, 7.

⁷ Упор. исто, 9.

⁸ Упор. исто, 20.

свим уметничким праксама које обележавају њихово време, блиске су им идеје револуције бунта и револта. С обзиром на то да су историјске авангарде обележиле уметност у првим деценијама XX века треба нагласити и чињеницу да је њихова појава нераскидиво повезана са друштвено-политичком ситуацијом тог времена: пре свега са убрзаном индустријализацијом и урбанизацијом земаља западне Европе, ширењем и развојем градова, те бројним ратовима и револуцијама које су у овом периоду уздрмавале „стари континент“. Као још једна важна карактеристика историјских авангарди истиче се деловање уметника у групама – дакле, својеврсна негација индивидуалности уметника, карактеристична за период романтизма – који се уметничком свету и друштву представљају путем манифеста. Ови текстови, често агресивног и милитантног карактера, имали су функцију својеврсних прогласа путем којих су декларативно истицани циљеви и ставови припадника неке авангардне групе.

Такође, упечатљиво је да, премда су авангардни уметници са почетка прошлог века тежили да своје идеје „пласирају“ у све области уметничког деловања, музика има посебан статус у оквиру њихових активности. Наиме, како је већ речено, авангардну новину у уметности карактерише радикалан раскид са прошлошћу и тежња за стварањем нечег оригиналног и новог, до тада невиђеног, а што би, у идеалној пројекцији – изазвало шокантне и бурне реакције јавности. Као један од парадигматичних примера таквог деловања често се наводи, на пример, Дишанов (*Marcel Duchamp*) концепт реди-мејда (*ready-made*), који подразумева својеврсно присвајање свакодневних предмета од стране уметника и њихово „проглашавање“ за уметничко дело. Као најпознатији примери оваквог радикалног раскида са, до тада прихваћеним уметничким нормама, могу се навести Дишанова „Фонтана“, „Точак бицикла“ или репродукција Мона Лизе којој су доцртани брада и бркови. Овакав, радикални захват поменутог аутора резултирао је – осим иницијалним шоком – и дубоком променом у начину на који се разуме уметничко дело. Ипак, премда визуелне уметности обилују оваквим примерима, треба нагласити да музика – схваћена искључиво као организовани звук – у оквиру историјских авангарди махом нема авангардни квалитет: када је у питању сам музички материјал, он најчешће не доноси ништа суштиски (авангардно) ново у односу на до тада познату музику, а о чему ће више речи бити у наставку текста. У том смислу, важан изузетак представља уметност експресионизма, чија је манифестација у музици – у делатности припадника Друге бечке школе – заиста резултирала музичком авангардном новином.

С тим у вези, посебно је интересантан статус музике – схваћен додуше, у веома широком смислу – у делатности италијанских футуриста.

Италијански футуризам: контекст, манифести, однос према звуку

За почетак деловања италијанских футуриста, најчешће се узима 20. фебруар 1909. године, када је Филипо Томазо Маринети, „објавио, ни мање ни више, него у париском *Фигару* (...) манифест који је, бомбастично провокативним језиком, прогласио рођење новог књижевног и друштвеног покрета наводно везаног за младе“.⁹ Текст насловљен *Футуризам (Le Futurisme)* представио је само неке од основних постулата италијанског футуризма, који ће у годинама које су уследиле, бити детаљно разрађени у великом броју манифеста који су се тицали сликарства, архитектуре, поезије, музике, али и најразличитијих друштвених питања – од значаја рата за опстанак Италије, преко патриотизма, до улоге жена у друштву будућности.¹⁰ Како истиче Ричард Костеланец (*Richard Kostelanetz*), „тешко је оспорити мишљење да ни једна друга група није објавила толико много брилијантних манифеста, тако испуњених реченицама које данас нису ништа мање радикалне него што су то биле пре седамдесет пет година“.¹¹

Футуризам се у Италији појављује, дакле, на самом почетку XX века, а његови припадници радикално иступају против традиције, канонских вредности и свих норми – уметничких и друштвених – које су се до тада сматрале прихватљивим. У првом футуристичком манифесту који потписује Филипо Томазо Маринети (*Filippo Tomazo Marinetti*) се, на пример, наводи:

- „2. Храброст, смелост и бунтовништво ће бити суштински елементи наше поезије.
3. До сада је књижевност одисала контемплативним миром, екстазом и сном. Ми намеравамо да одишемо покретом и агресијом, грозничавом несаницом, тркачевим кораком, самртничким скоком, шамаром и ударцем.
4. Потврђујемо да је лепота света обогаћена новим обликом лепоте: лепотом брзине. Кола која јуре (...) и аутомобил који урла (...) лепши су од *Победе на Самотраци*. (...)

⁹ Упор. Richard Kostelanetz, *Dictionary of the Avant-Gardes*, New York and London, Routledge, 2009, 231.

¹⁰ Велики број футуристичких манифеста сакупљен је у оквиру публикације: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, Yale University Press, New Haven & London, 2009.

¹¹ Richard Kostelanetz..., исто.

10. Намеравамо да унишtimo музеје, библиотеке, све врсте академија и да се боримо против морализма, феминизма и сваког утилитаристичког или опортунистичког кукавичлука¹².

Овај манифест дакле, успоставља тон који ће бити својствен највећем броју других футуристичких написа, али и њиховом деловању у свим областима људског живота: он је агресиван, милитантан и побуњенички, темељно одбија све што има везе са традицијом и „понаша“ се као весник новог. Осим тога, као неке од главних одлика италијанског футуризма постављају се љубав према брзини и покрету, буци и хаосу, идеје које су, затим, повезиване са гужвом на улицама европских метропола, индустријом, фабрикама, тешким машинама, итд. У том смислу се појава футуризма у Италији може видети као резултат рапидне индустријализације и урбанизације, која је обележила прву половину прошлог века.

Када су у питању манифестације поменутих идеја у области уметности, Костеланец наводи да су „у сликарству, више него у другим уметностима, футуристичке идеје произвеле највећа остварења“¹³, премда је иницијални, револуционарни импулс „дошао“ из области књижевности. Манифестације поменутих идеја у сликарству су, тако, резултирале употребом јарких боја како би се истакли агresiја и узбуђење; футуристички сликари су, такође, посегнули за кубистичком техником „изломљеног“, симултаног приказивања различитих равни, која је у том периоду била радикално нова; осим кубистичких, футуристичко сликарство одликује и примена неоимпресионистичких техника наношења боје на платно; слике су махом приказивале покрет – животиња, људи, аутомобила и других машина – и живот у урбаним метрополама. У том смислу су познате серије динамичких слика Умберта Боћонија (Umberto Boccioni).¹⁴ На пример, *Динамизам бициклисте* приказује возача бицикла у вртлогу облика, изузетно јарких боја, а утисак да се насликани бициклиста креће, добија се захваљујући примени кубистичке технике којом се истовремено приказује више различитих перспектива. Слични закључци се могу добити и на основу

¹² Упор. *Filipo Tomazo Marinetti, "The Founding Manifesto of Futurism", in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), Futurism... нав. дело, 51. Поредехи аутомобил у покрету са познатом хеленском скулптуром која се сматра симболом класичне лепоте, Маринети је настојао да оспори управо устаљене, канонске уметничке вредности које симболизује ова чувена скулптура.*

¹³ Richard Kostelanetz, нав. дело, 231.

¹⁴ Међу њима су и *Динамизам људског тела (Dinamismo di un corpo umano, 1912)*, *Динамизам бициклисте (Dinamismo di ciclista, 1913)* или *Пластични динамизам: коњ + оронуте куће (Dinamismo plastico: cavallo + caseggiato, 1914)*, да наведем само неке. Исти аутор реализовао је и слике *Град устаје (La città che sale, 1910)*, као и *Гомила пред галеријом (Risa in galleria, 1910)*, које приказују покрет узнемирене масе која се креће кроз град.

разматрања слике *Град устаје*, која истом техником приказује готово хистеричну масу која, чини се, бежи пред „стампедом“ коња, а људи и коњи су – поново захваљујући „изломљеним“ перспективама – „стопљени“ у покрету. У позадини су, као окружење поменутог „догађаја“ приказани град и фабрика, недвосмислени симболи урбанизације и индустријализације која је фасцинирала футуристе.

Важно је поменути да је футуристичка опсесија машинама, буком, брзином и агресијом, у случају неких уметника, резултирала и слављењем рата што се, у случају Маринетија, на пример, манифестовало и кроз отворену подршку Мусолинију (Benito Amilcare Andrea Mussolini) и фашизму. Познато је, наиме, да је овај аутор рат сматрао „једини[м] облик[ом] хигијене“¹⁵ за свет у коме је живео, сматрајући да ће му ова врста оружаних сукоба донети својеврсно прочишћење. Тако се, у тексту насловљеном „Италијанско царство (Бениту Мусолинију – вођи Нове Италије), који потписују Маринети, Марио Карли (Mario Carli) и Емилио Сетимели (Emilio Settimelli) наводи:

„пре четрнаест година, први пут смо подучавали италијанском поносу, храбрости, смелости, љубави према опасности, навици енергичне акције и одважности, религији новог и брзине (...) Рат је једина хигијена света, милитаризам, патриотизам. Убеђеност у нашу супериорност као расе. Покорност Италији, нашем апсолутном владару.“¹⁶

Такође, у виду својеврсног извештаја о раду футуристичког покрета, аутори додају:

„Са задовољством смо, на улицама и трговима градова, недавно тукли најзагриженије противнике рата, урлајући им у лица ове наше чврсте ставове:

1. Све слободе морају бити обезбеђене појединцима и народу, осим права да буду кукавице.
2. Нека се чује да реч ИТАЛИЈА мора доминирати над речју СЛОБОДА.
3. Пробирљиво сећање на римску величину мора бити укинато од стране италијанске величине која је стотину пута већа.“¹⁷

На основу ових и сличних изјава италијанских футуриста може се дакле, закључити да је постојала снажна веза између идеја ових уметника и фашизма – о чему сведочи и, на пример, пријатељство које је постојало између Маринетија и Мусолинија – премда треба рећи да су се ове две идеологије и „разилазиле“ и то пре свега у питањима

¹⁵ Упор. F.T. Marinetti, Mario Carli, Emilio Settimelli, „The Italian Empire”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 285.

¹⁶ Упор. исто.

¹⁷ Упор. исто, 273–274.

везаним управо за уметност. Наиме, како истиче Ђузепе Прецолини (Giuseppe Prezolini),¹⁸ „очигледно је да је фашизам поседовао неке елементе футуризма [као што су] (...) култ брзине, склоност ка насилним решењима, мржња према масама, али и истовремена фасцинантна популарност коју уживају међу њима (...) егзалтација националним осећањима“.¹⁹ Ипак, како овај аутор примећује, постојале су и неке разлике које, премда можда нису суштинске, треба истаћи као важне: „фашизам (...) жели хијерархију, традицију и поштовање ауторитета (...) Фашизам жели да остане у оквирима токова мисли које су трасиране од стране великих Италијана и великих италијанских институција, укључујући и католичанство. Футуризам се, са друге стране, изричито противи томе. Футуризам је протест против традиције; борба против музеја, класицизма и схоластичких части“.²⁰ Другим речима, чини се да се ове две идеологије разликују пре свега у начину на који би идеја „нове Италије“ била реализована, док се сличности уочавају у средствима (насиљу, агresiји, итд.) која би се употребила за стварање ове „домовине будућности“. Додирне тачке између футуризма и фашизма се, дакле, могу пронаћи управо у ригидности и грозничавости са којом припадници ових покрета заступају своје идеје, али и у склоности ка насиљу.²¹ У том смислу бих нагласила да футуристичке идеје разумем управо у оквиру овог сложеног односа које су припадници ове групе имали са фашизмом, а који је подразумевао и извесна идеолошка „размимоилажења“, која су овом приликом тек назначена.

У оквиру поменуте, изузетно сложене идеолошке мреже која се „плела“ око италијанских футуриста, треба тумачити и саму музику која, како је већ истакнуто, јесте имала важну улогу у футуристичкој уметности.

Музика и италијански футуризам

Године 1911. Франческо Балила Пратела (Francesco Balilla Pratella) пише *Манифест футуристичких музичара*, у коме поставља неке од основних постулата футуристичке музике, а неколико месеци касније објављује и манифест под насловом

¹⁸ Прецолини је био италијански новинар и књижевни критичар, уредник часописа *Леонардо*, који је у првим деценијама прошлог века, може се рећи, помно пратио дешавања у италијанској култури и друштву. Цитирани текст, под насловом „Fascismo e futurismo“, оригинално је објављен је у часопису *Il Secolo*, 3. јула 1923. године.

¹⁹ Упор. Giuseppe Prezolini, „Fascism and Futurism“, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 275.

²⁰ Упор. исто, 276.

²¹ У прилог овој тврдњи може ићи и чињеница да футуризам никада није прихваћен као „званична“ уметност фашистичке Италије, на начин на који су то, на пример, биле идеје руских авангардиста након Октобарске револуције.

Футуристичка музика: технички манифест, у коме се превасходно фокусира на конкретне композиционо-техничке поступке, које види као идеалне за остварење футуристичких замисли у музици. У духу авангарде, Пратела започиње *Манифест футуристичких музичара* одбијањем италијанске традиције класичне музике, уз изразе гађења према уметности Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini) и Умберта Ђордана (Umberto Giordano), а манифест завршава изношењем сопствених ставова које упућује младим уметницима, жељним бунта против традиције. Између осталог, у манифесту се наводи да је потребно:

„убедити младе композиторе да напусте гимназије, конзерваторијуме и академије (...), борити се са истрајним презиром против критичара, фатално подмитљивих незналица и ослободити јавност од малигног утицаја њихових написа (...) држати се подаље од комерцијалних и академских окружења презирући их, а уместо њих се окренути скромном животу пре него великим зарадама, које значе да уметност мора да се прода (...) ослободити свој музички сензибилитет од утицаја и имитација прошлости (...) прогласити јединствени концепт футуристичке музике, нешто апсолутно другачије од свега што је учињено до сада (...) изазвати код публике све веће непријатељство према ексхумацији старих дела која ометају појаву иновативних композитора, а уместо тога подржати и хвалити све што се у музици чини оригиналним и револуционарним, осећајући да је част трпети злостављање и иронију од стране опортуниста и људи на самрти.“

(Подвукла А. С.)²²

Док се, дакле, први футуристички манифест може сматрати, условно речено, применом футуристичких идеја на област музике – у духу, пре свега милитантног одбацивања традиције – други, „технички манифест“, упућује на конкретне музичке карактеристике које би требало да „кресе“ футуристичку музику. У њему, Пратела наводи: „Ми футуристи проглашавамо да ће се прогрес и победа будућности састојати од истраживања и реализације енхармонског модуса [који ће] омогућити још мање поделе тона [у односу на оне које дозвољава хроматска скала, прим. А. С.]. Ми футуристи смо одавно волели енхармонске интервале, које чујемо у лажним

²² Francesco Balilla Pratella, “Manifesto of Futurist Musicians”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 79–80.

дисонанцама оркестра, када инструменти свирају раштимовано“.²³ Осим поменутог енхармонског модуса, Пратела се залагао и за одбацивање правилног ритма и метра, као и плесних ритмова и стилизације игара, али и за даљи развој симфонијске поеме (оркестарске и вокалне, како каже) и опере, које је видео као форме које омогућавају потпуну емотивну слободу композитора, да ствара „како жели“. Неки од захтева изнесених у овом футуристичком манифесту, такође, нису до краја објашњени, односно, са данашње тачке гледишта није сасвим јасно на шта се односе или како би били реализовани. На пример, аутор истиче да „фузијом хармоније и контрапункта, морамо створити полифонију у апсолутном смислу, нешто што се данас никада не користи“ или да „не смемо мешати симфонијску форму са најчешће традиционалном, мртвом и сахрањеном шемом симфоније“.²⁴ Коначно, на самом крају овог написа, Пратела формулише изјаву која се може разумети као манифестна за футуристичку музику: „музика мора да садржи све нове ставове према природи, увек укроћеној од стране човека на различите начине, кроз непрестана научна открића. Мора да доноси дух маса, великих индустријских фабрика, возова (...) и да дода доминацију машине и победоносну владавину струје великим централним мотивима музичке поеме“.²⁵

Ови захтеви, реализовани су, свакако, на различите начине. С једне стране, футуристички композитори стварали су тако да крајњи звучни резултат буде близак тадашњим конвенцијама, у оквиру поља проширене тоналности (или енхармоније?), за традиционалне инструменте, користећи традиционалне композиционе технике, а са друге, аутори попут Луиђија Русола (Luigi Russolo) на пример, искорачили су из области музике (схваћене као организованог звука) у домен буке, шума и најразличитијих звукова неодређене висине.

Као пример првог поменутог односа према музичком материјалу, може послужити композиција *Pam (La Guerra)* Франческа Прателе, компонована 1913. године за оркестар, а постоји и у верзији за клавир која ми је била доступна овом приликом. Дело је замишљено као три игре – *L'aspettazione*, *La Battaglia*, *La Vittoria* – на тему старе француске песме „*Nos lauriers sont a couper*“ и посвећено је сликару Езоду Пратели (*Esodo Pratella*). Када је у питању ова композиција, упечатљиво је да је конципирана као три игре, иако се композитор у две године раније објављеном манифесту залагао за укидање ових форми. Композиција је, такође, махом тонална и

²³ *Francesco Balilla Pratella, "Futurist Music: Technical Manifesto (1911)", in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), Futurism..., нав. дело, 81.*

²⁴ Упор. исто, 84.

²⁵ Упор. исто.

обилује маниризмима везаним за представљање „борбених тема“, познатих из романтизма. Верзија за клавир осмишљена је у такозваној брилијантној пијанистичкој техници, обилује арпеђима и „ситним“ ритмичким фигурама, изузетно је виртуозна и као таква, чини се, треба да ослика неизвесност битке. У сврху постизања тог циља, искоришћени су и следови акорада, остинатни блокови и спорадична употреба дисонанци. Другим речима, сам музички материјал одговара конвенцијама пијанистичке музике XIX века – и то музици ближеј оној салонској, компонованој како би се приказао виртуозитет пијанисте, него оној коју су стварали врхунски композитори попут, на пример, Франца Листа (Ferenc Liszt) – и у звучном резултату не доноси авангардну новину. Намера да се прикаже бука и хаос битке, реализована је традиционалним (пијанистичким) средствима, у оквиру тоналитета, и као такво, ово дело пре афирмише него што „уништава“ музички канон.

Ипак, није могуће говорити у футуристичкој музици, а да се не помене делатност Луиђија Русола, аутора познатог манифеста насловљеног *Уметност буке* (*L'arte dei rumori*),²⁶ у коме се обраћа управо Пратели који га је, како каже, инспирисао да осмисли нову врсту уметности.²⁷ У овом манифесту, Русоло пише: „на почетку је музичка уметност тежила ка и достигла чистоту (...) звука; касније је укључила и различитије звуке (...). Данас, постајући све компликованија, она тражи комбинације звукова које ухо чује као дисонантне, чудне и грубе. Све смо ближи шуму-звуку (*noise-sound*). Еволуција музике је паралелна мултипликацији машина, које свуда сарађују са човеком“.²⁸ У складу са оваквим схватањем, Русоло је сматрао да „сваки шум има тон, некад чак и акорд, који доминира у ансамблу неједнаких вибрација“ и да је „свака манифестација живота праћена шумом“.²⁹ У том смислу, аутор закључује да „[ћемо] селекцијом, координацијом и контролом шумава обогатити човечанство новим и неочекиваним задовољством за чула“, додајући да, „иако је карактеристично да нас

²⁶ За писање овог рада користила сам преводе манифеста и текстова футуриста на енглески језик. Скренула бих тако пажњу на чињеницу да се италијански термин „rumori“ на енглески језик преводи изразом „noise“ који, опет, преведен на српски језик може да означава и шум и буку. У том смислу ћу, и зависности од контекста, термин „noise“ преводити различито. Такође бих указала и на то да је, приликом разматрања односа футуриста према области звука потребно имати на уму ову разлику између значења речи „шум“ и „бука“, али и чињеницу да се уметност буке може разумети и као уметност шума.

²⁷ Luigi Russolo, „The Art of Noises: A Futurist Manifesto“, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 133.

²⁸ Упор. исто.

²⁹ Упор. исто, 137.

бука подсећа на бруталност живота, уметност буке не сме бити ограничена на имитативну репродукцију“.³⁰

Русоло је, дакле, тежио да област музике, како је писао, „обогати“ новим звуцима, али и да, инспирисан бесконачним бројем шума у свету који нас окружује, креира нове инструменте, који ће постојећи, традиционални оркестар, обогатити новим звуцима. Важно је напоменути и то да Луиђи Русоло није био музичар, што му је, како је веровао, омогућило да овој уметности приступи „споља“ и да је, самим тим, радикалније мења. Како каже, због чињенице да није имао музичко образовање, није поседовао ни „звучне афинитете нити дела која би бранио“ и због тога је сматрао да је „одважнији него што би било који професионални музичар могао да буде [и зато га] не забрињава [његово] очигледно незнање“.³¹ Захваљујући овој „дистанцираности“ од музичког канона, био је, како је тврдио, у стању „да предосети велику обнову музике кроз Уметност буке“.³²

У циљу оваквог „обогаћења“ музике, односно проширења значења самог термина, Русоло је конструисао и такозване *itonarumori* – инструменте за производњу буке или шума. Они, како је аутор истакао, нису имали за циљ да имитирају звуке машина, аутомобила, возова, сирена или индустријских машина, већ да у извесном смислу асоцирају слушаоце на ове симболе урбаних средина и да на тај начин, може се рећи, униште разумевање музике искључиво као организованог звука. С тим у вези треба напоменути и да је футуризам, „сем предмета из живота модерног града донео и његове звучне манифестације и тиме у многome упутио уметности и према конкретној музици, на пример“³³, *те* да се рад Луиђија Русола сматра пионирским у области звучних експеримената који ће, захваљујући развоју технологије, постати изузетно популарни након Другог светског рата.

Закључна разматрања

Након свега изложеног, може се закључити да је питање односа историјских авангарди и музике – свакако – изузетно сложено. Увидом у делатност италијанских футуриста у овој области, а у складу са идејом да авангарде карактерише пре свега тежња ка новом кроз негирање и одбацивање старог, може се закључити да, у случају ове авангардне групе, новине које су донели музици нису проистекле из развоја саме

³⁰ Упор. исто.

³¹ Упор. исто, 139.

³² Упор. исто.

³³ Упор. Мирјана Веселиновић, нав. дело, 19.

музичке материје. Прецизније, уколико је реч о делима футуристичких композитора попут Прателе, тада она – чак супротно авангардним идејама – не доноси ништа суштински ново у звучном квалитету, будући да се у њима користе махом традиционална изражајна средства. Са друге стране, у случају када се говори о делатности Луиђија Русола и бруитиста, треба нагласити да је њихово стваралаштво било засновано на раду са шумом и буком, што су категорије које не „улазе“ у област музике, дефинисане на конвенционалан начин. Такође, њихово окретање овим категоријама било је условљено жељом да се звуци метрополе и индустрије „пренесу“ у област музике, односно, оно није било резултат рада ових уметника са самим музичким материјалом – што јесте један од основних предуслова за појаву авангарде у музици. Дакле, разлози за својеврсно увођење буке у музику, били су у потпуности ванмузички, о чему сведочи и цитирана изјава Луиђија Русола.³⁴ Ипак, треба напоменути да уметност буке коју је осмислио овај аутор, поседује изврстан авангардни квалитет, будући да је њен циљ била негација музике у традиционалном смислу, односно проширење значења речи „музика“ како би обухватила и најразличитије шуме.

Другим речима, може се рећи да у овом случају говоримо о својеврсном парадоксу будући да се за музику коју су стварали футуристи – дакле, за музичку уметност која, као посебна област људског деловања поседује сопствени развојни пут и сопствене законе – не може рећи да поседује авангардни квалитет, односно да у погледу коначног, звучног резултата, не доноси авангардну новину у област музике.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Heymans, John, From Helmholtz's Sensations of Tone to Russolo's Art of Noise, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 16–36.
- Kertész, Gergely, Ádám Ignácz, Russolo and His Technical Utopia, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 37–49.

³⁴ Треба посебно истаћи да је манипулација шумом у случају футуриста суштински другачија и од рада композитора попут Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), на пример, који је, пре свега у својим електронским композицијама, такође „користио“ шум. Ипак, до оваквог третмана звука, Штокхаузен је, за разлику од футуриста, дошао акустичким истраживањима тона, који је схватао као основни градивни елемент музике. Другим речима (поново за разлику од футуриста), овај композитор је до шума „дошао“ из саме музике, што је свакако, чини авагардном. За више информација о музичкој авангарди в. Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, нав. дело.

- Kostelanetz, Richard, *Dictionary of the Avant-Gardes*, New York and London, Routledge, 2009.
- Marinetti, F.T, Mario Carli, Emilio Settimelli, “The Italian Empire”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 273–275.
- Marinetti, Filippo Tomazo, “The Founding Manifesto of Futurism”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 49–54.
- Perloff Marjorie, The First Futurist Manifesto Revisited, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 7–15.
- Pratella, Francesco Balilla, “Manifesto of Futurist Musicians” in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 75–80.
- Pratella, Francesco Balilla, “Futurist Music: Technical Manifesto (1911)” in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 80–84.
- Prezzolini, Giuseppe, “Fascism and Futurism”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 275–279.
- Russolo, Luigi, “The Art of Noises: A Futurist Manifesto”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 133–139.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

Adriana Sabo

MUSIC AND THE HISTORICAL AVANT-GARDES: ITALIAN FUTURISM

SUMMARY: The paper focuses on the work of Italian futurists, a group of avant-garde artists, active in the first decades of the twentieth century. Given the fact that their artistic goal was to radically change the definition of art and its means of expression, examination of the importance of music in their activities certainly invites further analyses. Namely, given their nihilistic relationship towards everything they considered traditional and conventional, futurists aimed to “free” music from constraints forced upon it by the classical music canon. By reading the manifestos written by Francesco Balilla Pratella, the famous futurist composer, or Luigi Russolo – the author of the now infamous *The Art of Noises* – one comes to the conclusion that their artistic outputs presented something truly new in the field of compositional technique, expressive means, etc. This paper thus focuses on analyzing some works of futuristic music, exploring the ways in which futurist ideas about music and sound were manifested in actual musical examples. A special attention is given to Pratella’s *War*, a piano composition that reveals mostly traditional compositional and playing techniques, as well as on some of Russolo’s sound experiments that were meant to introduce the final “liberation” of sound of human kind.

KEYWORDS: Avant-garde, historical avant-garde, Italian futurism, sound, noise.

Бојана Радовановић¹

**ПЕСМА ЗА 'НОВУ' ЕВРОПУ:
БИВШЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РЕПУБЛИКЕ НА ПЕСМИ ЕВРОВИЗИЈЕ²**

САЖЕТАК: Последњу деценију XX века обележиле су бројне промене у централној и источној Европи, које су означиле коначан колапс социјалистичких режима и распад федеративних савеза република, као и почетак политичког и културног уједињења Истока и Запада Европе. У том контексту, појам 'Нове' Европе јавља се као означитељ нове, посткомунистичке европске констелације земаља. Ослањајући се на мишљење да је такмичење за Песму Евровизије један од најбољих примера новог европејства на делу и да се на тој сцени очитују економске, политичке и друге промене у Европи, настојали смо да разјаснимо позицију СФР Југославије на овом такмичењу, те да сагледамо прве наступе република које су настале након њеног распада. Дакле, испитали смо на који начин су се оне представиле европском аудиторијуму и којим музичким и ванмузичким средствима су започеле свој процес европејизације на највећем европском музичком фестивалу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Југославија, југословенске републике, Песма Евровизије, Нова Европа, јединство у различитости.

Симболика пада Берлинског зида 1989. године веома је значајна за ново поглавље у модерној историји Европе. Рушењем зида између европског Запада и Истока назначен је, најпре симболично, а потом и практично, почетак уједињења Европе. Последњу деценију XX века обележиле су бројне промене у централној и источној Европи, које су означиле коначан колапс социјалистичких режима и распад федеративних савеза република као што су Савез Совјетских Социјалистичких Република (СССР), Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ) и Чехословачка. Према мишљењу Џерарда Делантија (Gerard Delanty), дешавања 1989. и 90-тих година XX века јесу други покушај да се Европа политички (а самим тим, и културално) редефинише. Први такав покушај је институционални (за разлику од другог, револуционарног), под чиме се подразумева настанак заједнице (Европска економска

¹ Контакт: br.muzikolog@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Весне Микић, академске 2014/2015. године.

заједница, основана уговором у Риму, 1957. године) која ће 1992. године бити званично именована као Европска унија.³

Појам „Нове” Европе у новијој литератури јавља се као означитељ нове, посткомунистичке европске констелације земаља.⁴ У зависности од контекста, односно, од тога „ко пита”, та констелација се може односити на земље чланице Европске уније (што је и најчешће, поготову ако се узме у обзир тенденција проширивања Уније) или на земље које у неком другом смислу конституишу европски идентитет у датом тренутку.⁵ Тако, неке од могућих употреба термина „Нова” Европа јесу оне у студијама културе које се баве културним феноменима насталим у времену након пада Берлинског зида и подизања Гвоздене завесе. Наиме, Филип Болман (Philip V. Bohlman) разматра појаву новог европејства, скованог кроз револуције 1989. и 90-тих година, која, поред политичке, може да се посматра и кроз културолошку и естетску призму. Ново европејство подстиче нова значења и контексте за европску музику. Нови покрет притом није процес или производ централизације, није покушај успостављања нове традиције, нити је просто један од видова постмодернизма или „изговора за глобализам“. Напротив, према Болмановом мишљењу, ново европејство пружа „сложену, алтернативну естетику за интерпретацију историје садашњости“, стављајући ту естетику у руке музичара и њихове публике.⁶ Ова естетика у потпуности одговара новим токовима у популарној, али и у уметничкој музици, чија је главна одлика покретност која омогућава музичарима да се представе на различитим местима, борећи се притом за публику, просторе за наступе и медијске ресурсе у оквиру своје земље или у иностранству. Тако, ново европејство ствара нове пејзаже, који су производи неукорењености и слободног кретања музике и на тај начин омогућава место на коме се сусрећу и укрштају искуства различитих језика, регија, религија и националних традиција.

Међународно медијско такмичење на коме се сваке године, почев од 1956, бира Песма Евровизије,⁷ једно је од најбољих примера новог европејства на делу, сматра

³ Gerard Delanty and Chris Rumford, *Rethinking Europe: Social theory and the implications of Europeanization*, Taylor and Francis e-Library, 2005, 29.

⁴ Исто.

⁵ Због недостатка простора, у овом раду неће бити ближег одређивања мноштва чинилаца и фактора који се односе на проблематику европског идентитета.

⁶ Упор. Philip V. Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York, Routledge, 2010, 211.

⁷ Евровизија је назив за телевизијску мрежу насталу 1950. године основану од стране Европске радиодифузне уније (European Broadcasting Union). Мрежа је основана ради телевизијског преноса међународно значајних догађаја, а један од њих јесте и избор за Песму Евровизије.

Болман. Болман такође пише да је такмичење за Песму Евровизије манифестација која је „моментално реаговала на политичке догађаје из 1989. године и њихове последице“.⁸ Сличан став имају и аутори књиге *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, који сматрају да се економске, политичке и друге промене у Европи очитују на сцени избора за Песму Евровизије из године у годину, а нарочито након уклањања Гвоздене завесе.⁹ На овом месту приметићемо да се наведени аутори слажу у ставу да такмичење за Песму Евровизије постаје транспарентније у подражавању политичких и економских дешавања након „ширења“ Европе на исток последње деценије XX века, односно, након „уједињења“ Истока и Запада Европе.

Песма Евровизије је увек била јединствена прилика да бројне земље, независно од тога да ли су чланице Европске уније, учествују у грађењу европског музичког идентитета, задржавајући притом своја национална обележја. Управо због тога можемо да кажемо да се на избору за Песму Евровизије сваке године потврђује идеја „јединства у различитости“, којом се, како пишу Деланти и Рамфорд (Chris Rumford), последњих година дефинише питање идентитета Европе. Фраза „јединство у различитости“ прикладно описује културну логику европејизације – „различитост је у основи европског културног богатства, које је наше заједничко наслеђе и темељ нашег јединства“.¹⁰ У том смислу, избор за Песму Евровизије се може представити као такмичење нација које репрезентују различитост, а истовремено граде јединство на основу сличности или разумевања и уважавања различитости. Тенденција „ширења“ Европе огледа се и у растућем броју земаља учесница на такмичењу, као и у резултатима. Наиме, 1990. године на Песми Евровизије учествовале су двадесетдве земље, док је 2008. и 2011. године постављен рекорд са четрдесеттри земље учеснице.¹¹ Такође, током прве деценије XXI века, победници Песме Евровизије углавном су биле земље Источне или Јужне Европе и земље бивших федеративних савеза. Готово удвостручен број земаља учесница и доминација држава са истока и југа Европе последица су управо распада федерација на велики број мањих република, које су временом добијале прилику да се и саме представе на такмичењу за Песму Евровизије.

⁸ Упор. Philip V. Bohlman, нав. дело, 214.

⁹ Karen Fricker i Milija Gluhovic, "Introduction: Eurovision and the 'New' Europe", in: Karen Fricker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 3.

¹⁰ Упор. Gerard Delanty and Chris Rumford, нав. дело, 60.

¹¹ Захваљујући чланству у Европској радиодифузној унији, на такмичењу за Песму Евровизије могу да учествују и ваневропске државе као што су Израел, Мароко, Тунис, Алжир, Египат, Азербејџан и друге.

У светлу свега претходног, покушаћемо да разјаснимо позицију Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у Европи и, првенствено, на Песми Евровизије до последње деценије XX века, а затим ћемо сагледати прве наступе република које су настале након распада Југославије, како бисмо уочили на које начине су се оне представиле европском аудиторијуму и којим музичким и ванмузичким средствима су започеле свој процес европејизације на највећем европском музичком фестивалу.

СФРЈ и Песма Евровизије

СФР Југославија била је једина земља социјалистичког уређења која је учествовала на Песми Евровизије пре пада Берлинског зида. Од првог учешћа 1961. године, па све до 1992. године Југославија је на такмичењу учествовала готово три деценије, са мањим паузама.¹² У том временском периоду имала је различита постигнућа, а 1989. године песма *Rock me, baby* групе Рива доноси Југославији прву победу на овом такмичењу. Наредне, 1990. године такмичење је било организовано у Загребу. Значајна је и симболика коју са собом носи ова победа – те године, осим Југославије, на такмичењу није учествовала ниједна земља из Источне Европе. Поред тога, такмичење у Загребу било је прво које је уживо емитовано у другим земљама Источне Европе и Совјетском Савезу.¹³ Као одјек најновијих политичких дешавања, на Песми Евровизије у Загребу, појавиле су се бројне нумере са више или мање отвореним референцама на нову, уједињену Европу.¹⁴ Победничка песма италијанског кантаутора Тота Котуња (Toto Cotugno) *Insieme: 1992 (Заједно:1992)* прокламовала је коначно уједињење Европе у Европску унију, које је најављено за 1992. годину. Речима Марилене Зарулије (Marilena Zaroulia), Котуњова балада „славила је постхладноратовско уједињење Европе, артикулисано европофилским духом времена, док се дванаест земаља спремало за Мастрихтски уговор“.¹⁵

Последња Југовизија¹⁶ одржана је 9. марта 1991. године у Сарајеву, док су тог истог дана у Београду одржане историјске антирежимске демонстрације против владавине Слободана Милошевића. Увид у гласове жирија осам телевизијских центара из целе Југославије показује поделу на оне који су гласали за песму *Бразил* београдске

¹² СФРЈ није учествовала у периоду од 1977. до 1980. године, као ни 1985. године.

¹³ Marilena Zaroulia, “‘Sharing the Moment’: Europe, Affect, and Utopian Performatives in the Eurovision Song Contest”, in: Karen Ficker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 34.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Упор. исто.

¹⁶ На Југовизији се одлучивао представник Југославије на Песми Евровизије.

певачице Беби Дол (центри у Београду, Новом Саду и Приштини) и оне који су гласали за песму коју је послала Хрватска телевизија, *Ма дај обуци левисице*.¹⁷ Пресудни су били гласови из Црне Горе, те је Беби Дол са два бода разлике победила хрватског представника, Даниела Поповића. Реакције на победу београдске кандидаткиње већином су биле оптужбе да је гласање било политички мотивисано. Те године, само неколико месеци пре него што су Хрватска и Словенија прогласиле независност, СФР Југославија је последњи пут учествовала на Песми Евровизије и освојила претпоследње место. Југословенска делегација сматрала је да лош пласман није последица лоше песме, него „порука коју је Европа послала земљи која се распадала“.¹⁸ Наредну годину обележило је учешће нове државне заједнице коју су чиниле Србија и Црна Гора – Савезне Републике Југославије, будући да је Југославији чланство у Европској радиодифузној унији (ЕБУ) истицало крајем 1992. године. Убрзо потом, уследиле су године ратних сукоба, санкција и изолације за републике бивше Југославије, а поготову за Србију и Црну Гору.

Неке од бивших република, као што су Хрватска, Словенија и Босна и Херцеговина, укључиле су се у избор за Песму Евровизије већ 1993. године, победивши у посебним квалификацијама (*Квалификација за Милстрит*) Румунију, Мађарску, Естонију и Словачку, које су се тада такође бориле за своје прво учешће на Песми Евровизије. Македонија и Савезна Република Југославија још су неко време остале под санкцијама, те су своја прва учешћа на Песми Евровизије дочекале тек 1998. односно, 2004. године.

Питање које се овде поставља јесте на који начин су се бивше југословенске републике први пут самостално представиле Европи и у којој мери и на који начин је њихова „различитост“ прихваћена у „јединство“ Песме Евровизије.

Сан о европској будућности – Словенија

У тексту *The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War politics and Eurovision Song Contest* Деан Вулетић пише како су бивше југословенске републике успеле да се изборе за место на Песми Евровизије јер су, за разлику од осталих земаља које су учествовале, већ имале искуства са учешћем на такмичењу, те да су имале снажнију жељу за

¹⁷ Детаљније о томе на: http://sr.wikipedia.org/wiki/Jugovizija_1991.

¹⁸ Детаљније о томе на: <http://escserbia.com/1991-rim/>.

представљањем својих независних држава као ентузијастичних учесника манифестације која подразумева међусобну сарадњу европских држава.¹⁹

Словенија је као домаћин претквалификација за Песму Евровизије заузела прво место од седам земаља са песмом *Tih deževen dan* (*Тих кишни дан*) групе 1x банд. Преносећи квалификације из Љубљане, хрватски коментатор је приметио како словеначка песма „има доста од 'еуро' звука“.²⁰ Поп песма умереног темпа и на моменте медитеранског призвука (пријемчива мелодија са почетка песме коју доноси гитара) тематски је подражавала миран, кишни дан, готово медитативног расположења, који наводи на размишљање о животу, сновима, амбицијама и срећи. Постављајући питања „Колико добро се уклапам у свет који ме окружује?“ и „Шта би свет и време били без снова?“, словеначки представници на индиректан начин показују Европи спремност да се укључе у „јединство“ које обећава Нова Европа. Нова Европа је такође један од назива за Европску унију након великог проширења 2004. године, када је, између осталих, Словенија, као прва од бивших југословенских република, постала чланица Уније.

Међутим, на Песми Евровизије 1993. године, у конкуренцији од двадесетпет учесника, Словенија осваја незавидно двадесетдруго место. Од првог учешћа па до 2014. године, Словенија је само два пута изостала са такмичења за Песму Евровизије (1994. и 2000. године), а најбољи успех остварила је освајањем седмог места 1995. и 2001. године.

Моли за нас, песмо Европе – Хрватска

Хрватска је већ 1992. године аплицирала за учешће на Песми Евровизије, међутим, њен захтев је одбијен због тога што организатор националног фестивала, Хрватска радиотелевизија, није била пуноправна чланица ЕБУ. Захтев ЕБУ је до следећег такмичења испуњен и Хрватска 1993. године добија прилику да пошаље представника као самостална држава. То је уједно била и прва прилика да Хрватска покаже Европи да је спремна за процес *европејизације*, односно, идентификације са Европом, коме је претходио процес *дебалканизације*.²¹ Било је потребно изградити нови идентитет хрватске државе на стубовима национализма, осећаја припадности (централној)

¹⁹ Dean Vuletic, "The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest", in: Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (Eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007, 96.

²⁰ Детаљније о томе на: "Eurovision Semifinal 1993 - 1x band - Tih deževen dan", http://youtu.be/dIZzCh_3GaM

²¹ Jelena Subotić, Europe is a State of Mind: Identity and Europeanization in the Balkans, *International Studies Quarterly*, 55, 2011, 315.

Европи и сталног подсећања на страшне губитке у рату који је био у току, и потом га, као таквог, понудити Европи.²²

Први представник Хрватске на Песми Евровизије била је група Пут са песмом *Don't ever cry*, која је за тему имала (као и песма Босне и Херцеговине) реакције на искуство рата. Групу Пут чинило је шест певача који су вишегласно, у готово хорском ставу, баладом *Don't ever cry* молили за мир и престанак сукоба у Хрватској. Упечатљив је био последњи стих песме, где је стих из наслова и рефрена „Don't ever cry“ био наглашен „ретко виђеним изразом патриотизма на Песми Евровизије“²³ – стих је гласио „Don't ever cry, my Croatian sky“. Значајно је такође нагласити да је рефрен, па и последњи стих који је изазивао највећу пажњу, био отпеван на енглеском језику. Правила која се тичу језика на ком се изводе песме на такмичењу више пута су мењана, међутим, од 1977. до 1999. године важило је правило певања на матерњем језику. Ипак, хрватски представници певали су двојезично, тако што су строфе биле отпеване на хрватском, а рефрен и последњи стих на енглеском језику. На тај начин Хрватска је послала поруку коју је Европа могла да разуме, што свакако није оставило публику равнодушном, али то ипак није било довољно за бољи резултат. Наиме, група Пут заузела је петнаесто место, тик испред Босне и Херцеговине. Ако за тренутак склонимо неповољне резултате на страну, приметимо ипак да је прво самостално учешће Хрватске на избору за Песму Евровизије управо у години освета Нове Европе, било један од првих корака које је ова млада држава направила како би започела процес европејизације. Европа је могла да чује њихов глас и од ње је затражено да, парафразираћемо речи песме, моли за мир у ратом захваћеној Хрватској. Све до 2014. године, Хрватска је редовно учествовала на такмичењу за Песму Евровизије, а највеће успеле остварила је 1996. и 1999. године.

Знам да запевам, знам да победим – Босна и Херцеговина

Као што је већ поменуто, песма коју је самостална Босна и Херцеговина послала 1993. године, *Сва бол свијета* коју је певао Мухамед Фазлагих Фазла са бендом, имала је за циљ да Европи кроз песму прикаже ситуацију у својој домовини. Ратни сукоби су на територији Босне и Херцеговине почели током 1992. године, а завршени су три године касније, 1995. године. Симболично, текст песме говорио је о младићу који је одлучио да за време рата остане у Босни и брани је од агресора. Босански представници

²² Упор. исто.

²³ Dean Vuletic, нав. дело, 97.

наглашавали су, између осталог, да већина њихових сународника није у могућности да испрати такмичење преко телевизијских апарата, те да су сматрали да је у том моменту Европи представити Босну и Херцеговину у позитивном свету, артикулишући тадашњу ситуацију на уметничко-извођачком нивоу који је захтевала Песма Евровизије.²⁴ Из овога можемо да закључимо да је и за ову младу државу било веома значајно да се тих ратних година нађе у 'констелацији' са осталим европским земљама које чине небо Песме Евровизије, сматрајући да треба искористити право на 'различитост', те на ту различитост у датом моменту и указати транспарентније од осталих учесника.

Делегација Босне и Херцеговине, попут Хрватске, освојила је симпатије и сажалење публике. Ипак, као што је већ поменуто, песма *Сва бол свијета* се нашла на шеснаестом месту, дакле, пролази као запажена од стране публике, али и без бољег пласмана. Од свог првог учешћа, па све до 2013. године (када је одустала због финансијске кризе), Босна и Херцеговина је са такмичења изостала два пута услед лоших резултата (1998. и 2000. године), а највећи успех остварила је 2006. године, освојивши треће место.

Македонија премијерно

У време СФР Југославије, Македонија је била једина од шест република која није ниједном имала представника на Песми Евровизије.²⁵ У време првог учешћа Македоније као самосталне републике 1998. године у Бирмингему (прва указана прилика је пропуштена – 1996. године Македонија је добила дозволу од ЕБУ, међутим, Калиопи није успела да прође квалификације), Европа је своју пажњу усмерила на нешто другачије ствари од оних које су биле у њеном фокусу почетком деведесетих година. Наиме, стишали су се и еуфорија око уједињења Европе се стишала и ратни сукоби на Балкану, а на главној позорници су се појавили борци за права геј, бисексуалних и трансродних мањина. Роберт Тобин (Robert Tobin) примећује да је победа израелске певачице Дане Интернационал, трансродне уметнице са статусом геј иконе,²⁶ управо одраз европске наднационалне (supranational) свести крајем XX века о правима сексуалних мањина.²⁷

²⁴ Детаљније о томе видети на: 20 godina od pjesme 'Sva bol svijeta je noćas u Bosni': BiH će nadživjeti sve svoje grobare, <http://www.klix.ba/vijesti/bih/20-godina-od-pjesme-sva-bol-svijeta-je-nocas-u-bosni-bih-ce-nadzivjeti-sve-svoje-grobare/140104007>.

²⁵ Македонска представница Маја Оцаклијевска је 1980. године победила на Југовизији. Међутим, Југославија се те године повукла са такмичења, те Оцаклијевска није наступала.

²⁶ Израел је због отворености у борби за права сексуалних мањина у Европи и САД стекао репутацију модерне, напредне и толерантне државе. Са друге стране, ван Европе је израелски 'gay friendly' дискурс

Деветнаесто место које је заузео македонски представник Вlado Јановски са песмом *Не зори, зоро*, било је утолико очекивано, уколико се најпре схвати горућа жеља Европе да оправда своју улогу некога ко ће обезбедити светлу будућност свим својим грађанима, па, између осталог, и сексуалним мањинама. Успех македонског представника огледа се у чињеницама да се македонски језик први пут зачуо на Песми Евровизије од њеног оснивања, као и да се Македонија коначно прикључила највећем европском музичком такмичењу. Македонија није учествовала на избору 1999, 2001. и 2003. године, притом не остваривши значајније резултате у годинама када се такмичила.

Песма *Не зори, зоро* уједно је била и последња која је одсвирана уз пратњу оркестра, јер су се већ од следеће године променила званична правила, па су учесници изводили музику са матрица.

„Лане“ као национални бренд – Србија и Црна Гора

Иако деведесетих година тек прикључене земље Источне Европе нису постигле видљиве резултате на избору за Песму Евровизије, та ситуација се мења већ 2001. године, када побеђује Естонија, бивша република Совјетског Савеза. Прву деценију XXI века обележила је „превласт“ земаља некадашњих социјалистичких држава. Пол Џордан (Paul Jordan) у том светлу разматра изузетан значај националног брендирања и представљања националног идентитета бивших социјалистичких земаља као пријемчивог за публику која прати Песму Евровизије.²⁸

Док су се земље које су добиле самосталност раних деведесетих година утркивале око брендирања нових нација и њихових идентитета (који су, свакако, уједно били и европски), земље попут Русије и некадашње Савезне Републике Југославије, а од 2003. године, Државне Заједнице Србије и Црне Горе, имале су задатак најпре да оповргну своје репутације иницијатора ратних сукоба и криваца за распада федерација. Њихов процес европејизације био је, дакле, у самом старту отежан. Међутим, истражујући спремност за прикључивање европским токовима,

ублажен, како не би дошло до веће побуне њихових хомофобичних земаља суседа. Упор. Milija Gluhović, “Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest”, in: Karen Ficker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing...*, нав. дело, 203.

²⁷ Исто.

²⁸ Конкретно, Џордан сагледава на које је све начине Естонија лансирала кампању за национално брендирање након колапса Совјетског Савеза и остваривања независности. Упор. Paul Jordan, *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*, University of Tartu, University of Tartu Press, 2014, 16–50.

Јелена Суботић закључује да је, за разлику од осталих република бивше СФРЈ, Државна Заједница Србије и Црне Горе била једина скептична (што се до данас није умногоме променило) по том питању.²⁹

Појављивање Србије и Црне Горе на такмичењу за Песму Евровизије након више од десет година санкција од стране ЕБУ носило је, дакле, са собом одређену тежину. Требало је представити нацију као нешто што недостаје Европи, а не оно чега Европа треба да се плаши. Жанровски, песма *Лане моје*, коју је извео Жељко Јоксимовић са Ад хок оркестром, припада комбинацији етно-поп баладе и амбијенталног звука.³⁰ Овом композицијом пажња Европе је усмерена на неке традиционалне вредности у балканској музици, почев од мелодија у народном духу, преко коришћења традиционалних инструмената попут кавала, саза, ђемби, па све до виолине која опонаша мелодију гласа. Визуелни утисак такође је био веома значајан за српскоцрногорску делегацију. Стилизовани костими пастира реферирали су на средњовековну Србију,³¹ на тај начин рециклирајући српске идентитете из прошлости.³² Оваква стратегија, ако је тако можемо назвати, уродила је плодом, те је СЦГ на свом првом такмичењу за Песму Евровизије завршила као другопласирана. За песму *Лане моје* Жељко Јоксимовић је добио награду за најбољег композитора на Песми Евровизије 2004. године, а према мишљењу многих, српскоцрногорски представници оставили су најбољи утисак на такмичењу. Интересантан је податак да су бивше републике СРФЈ песми *Лане моје* дале највећи број поена – Хрватска, Словенија и БиХ гласале су са максималних дванаест поена, а Македонија са десет, као и да су максималним бројем поена за Србију гласале и земље са 'јаком балканском дијаспором', Аустрија, Швајцарска и Шведска. Врло брзо, земље Западне Европе констатовале су 'опасност' „блоковског“ гласања између бивших република, које је, између осталог, узроковало већ поменућу доминацију земаља са истока Европе на Песми Евровизије.

²⁹ Jelena Subotić, нав. дело, 311.

³⁰ Marko Aleksić, "Between Nostalgia and Reality on the European Music Scene: Combining Recognizable Elements of Pop Music of the Former Yugoslavia and Contemporary Music Genres in Creation of a New Identity of Successor States", u: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tatjana Popović Mladenović and Mirjana Veselinović-Hofman (Eds.) *Between Nostalgia, utopia and realities*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 390.

³¹ Катрин Бејкер наводи како је појава референци на византијско, односно, доба пре Османлија на Балкану, врло честа код српских „етно“ или „world“ музичара. Упор. Catherine Baker, *When Seve met Bregović: Folklore, Turbfolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity*, <http://discovery.ucl.ac.uk/8033/1/8033.pdf>

³² Весна Микић, "The Way We (Just Me, Myself and I) Were: Recycling National Identities in Recent Popular Music", рад изложен на симпозијуму *Musical Culture and Memory*, Универзитет уметности, Београд, 12–14.04. 2006.

Тамо где звоне звона – Црна Гора, незванично

Избор за представника СЦГ следеће године могао би се окарактерисати изреком „Историја се понавља“. Овога пута државна машинерија затајила је већ код другог учешћа на Песми Евровизије. Наиме, за представника је изабрана црногорска група No Name и песма *Заувек моја*, али је тај избор и гласање пратио нови скандал, а оптужен за политички обојено гласање био је управо црногорски жири, који је српску представницу Јелену Томашевић оставио без иједног гласа из Црне Горе.

Учешће групе No Name на Песми Евровизије 2005. године незванично је носило политичку поруку из Црне Горе. Наступ шесторице момака био је упечатљив управо због изричитог потенцирања црногорског националног идентитета кроз музику, текст и игру. Будући да је текст певан на (тада још увек званичном) српском језику, европски аудиторијум могао је ове референце да ишчита из мелодија које су припадале фолклорном корпусу, звуку звона који се чуо кроз читаву песму и карактеристичног црногорског народног плеса (оро), који су свих шесторица младића играли, а који је био праћен, такође карактеристичним узвиком „Ојха!“. Уколико нам је позната тадашња ситуација између Србије и Црне Горе, можемо да кажемо да су No Name на неки начин предвидели и антиципирани политичка дешавања у наредном периоду. Већ на следећем избору за представника СЦГ на Песми Евровизије избио је још већи скандал због гласања и одлучено је да се изостане са такмичења, а у мају исте године је Црна Гора на референдуму изгласала и у јуну прогласила независност.

Уместо закључка – Песма Евровизије у Београду

На крају, пажњу ћемо усмерити на прво самостално учешће Србије на Песми Евровизије и победи која је довела спектакл у Београд. Песма *Молитва* Марије Шерифовић донела је Србији победу и прилику да се Песма Евровизије организује у Београду први пут у историји овог фестивала.

Марија Шерифовић била је још једна у низу „јаких жена“ које побеђују на Песми Евровизије (након победница из Турске, Украјине и Грчке), „стварајући 'алтернативу', 'другу врсту' девојака за Евровизију“.³³ Сценски наступ и упечатљив стил облачења српске представнице и њених пратећих вокала изазвале су у Европи бурне реакције и подршку бораца феминистичког и ЛГБТ покрета, који су поздравили победу Марије Шерифовић у „Европској години једнаких права за све“. Са друге

³³ Elaine Aston, “Competing Femininities: A ‘Girl’ for Europe, in: K. Ficker (Ed.), *Performing...*, нав. дело, 174.

стране, део аудиторијума сматрао је да је било свеједно ко представља Србију и да је победа дошла захваљујући већ поменутом блоковском гласању.

У сваком случају, Србија је добила прилику да се организовањем Песме Евровизије 2008. године упише на мапу домаћина највећег медијског спектакла на свету и у најбољем светлу представи своју престоницу и земљу. Међутим, неколико месеци пре такмичења 2008. године, јавила се сумња да ли ће Србија успети да организује Песму Евровизије, будући да је у фебруару исте године Косово прогласило независност, што је довело до уличних демонстрација широм Србије. Националистичке, политичке тензије биле су у директној супротности са духом такмичења за Песму Евровизије, који је имао за циљ да уједини Европу и помири све њене разлике.³⁴ Такмичење је ипак одржано у мају те године, проширујући евровизијску територију за још две земље, Сан Марино и Азербејџан.

Овде се постављају питања – да ли такмичење за Песму Евровизије исцртава културалну мапу Европе изнова сваке године? До које границе проширивање које је почело раних деведесетих година има смисла? И на крају, за нашу тезу најважније, због чега је битно бити у констелацији са осталим учесницима избора за Песму Евровизије?

На нека од питања одговор не можемо да дамо, јер је вероватније да ће само време показати на који начин ће проширивање листе учесника земљама изван Европе утицати на саму европску културну политику. Ипак, разумевајући чињеницу да се у већини земаља Европе, па и у земљама бившег Источног блока, осећа потреба да буду у одређеној вези са остатком континента (ако већ нису у самој Европској унији), можемо да закључимо да је у циљу националног брендирања и, истовремено, европејизације, значајно учествовати на једној оваквој манифестацији. Како смо видели из примера првих наступа бивших република СФРЈ, прва прилика за представљање своје нове, самосталне, неправедно оптужене или игнорисане земље се, у сваком случају, не пропушта.

³⁴ Philip Bohlman, нав. дело, 254.

ЛИТЕРАТУРА:

- Aleksić, Marko, “Between Nostalgia and Reality on the European Music Scene: Combining Recognizable Elements of Pop Music of the Former Yugoslavia and Contemporary Music Genres in Creation of a New Identity of Successor States”, in: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tatjana Popović Mladenović and Mirjana Veselinović-Hofman (Eds.), *Between Nostalgia, Utopia and Realities*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 385–393.
- Aston, Elaine, “Competing Femininities: A ‘Girl’ for Europe”, in: Karen Ficker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 163–177.
- Catherine Baker, *When Seve met Bregović: folklore, turbofolk and the boundaries of Croatian musical identity*, <http://discovery.ucl.ac.uk/8033/1/8033.pdf>.
- Bohlman, Philip V., *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York, Routledge, 2010.
- Delanty, Gerard, and Chris Rumford, *Rethinking Europe: Social theory and the implications of Europeanization*, Taylor and Francis e-Library, 2005.
- Fricker, Karen i Milija Gluhovic, “Introduction: Eurovision and the ‘New’ Europe”, in: Karen Fricker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 1–28.
- Gluhović, Milija, “Sing for democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest”, in: Karen Ficker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 194–217.
- Jordan, Paul, *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*, University of Tartu, University of Tartu Press, 2014.
- Mikić, Vesna, „The Way We (Just Me, Myself and I) Were: Recycling National Identities in Recent Popular Music“, rad izložen na simpozijumu *Musical culture and memory*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 12–14. 04. 2006. godine.
- Subotić, Jelena, “Europe is a State of Mind: Identity and Europeanization in the Balkans”, *International Studies Quarterly*, 55, 2011, 309–330.
- Vuletic, Dean, “The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest”, in: Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (Eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007, 83–98.

– Zaroulia, Marilena, “‘Sharing the Moment’: Europe, Affect, and Utopian Performatives in the Eurovision Song Contest”, in: Karen Ficker and Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 31–52.

Bojana Radovanović

SONG FOR ‘NEW’ EUROPE: FORMER YUGOSLAVIAN REPUBLICS ON EUROVISION SONG CONTEST

SUMMARY: A new chapter in modern European history starts in 1989 with the fall of the Berlin Wall. This was the event that, symbolically at first and then in practice, signified unification of European West and East. The last decade of XX century was marked as the time of the demise of the state socialism arising from the revolutions in central and Eastern Europe, which led to collapse of federative unions such as the Union of Soviet Socialist Republics, Socialist Federal Republic of Yugoslavia and Czechoslovakia. Since its foundation in 1956, and especially after 1989, Eurovision Song Contest was the place where “changing realities of Europe were being played out” (Fricker, Gluhovic, 2013). Furthermore, ESC was always a unique representative of the idea of European ‘unity in diversity’ – numerous countries could, in a way, contribute with their national culture and help building European musical and cultural identity. Having taken that into account, the aim of this paper was to examine the position SFR Yugoslavia had in this competition before 1991, and to determine the nature of musical and non-musical aspects of the first appearances of successor states. Consequently, we could look into different and divergent strategies that Slovenia, Croatia, Bosnia, Macedonia, Serbia, and Montenegro had in starting a process of Europeanisation.

KEY WORDS: Yugoslavia, Yugoslavian republics, Eurovision Song Contest, New Europe, unity in diversity.

Адриана Сабо¹

**ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН:
КОНСТРУИСАЊЕ ДРУГОСТИ КРОЗ СИМУЛАЦИЈУ ФОЛКЛОРА²**

САЖЕТАК: Рад је посвећен важном питању односа култура Западне Европе према њеним Другим – конкретно, према култури и музици земаља источног дела старог континента. Разматрајући начине на које се на Западу производе дискурси и знања о Другима – чије су културе кључне за дефинисање западноевропског „ја“ као супериорног и хегемонског – у тексту су сагледани поједини сегменти опере *Зора Д. Исидоре Жебељан*, који сведоче о ауторкином односу према фолклорним наслеђима Балканских народа. Будући да је окретање такозваном имагинарном фолклору, односно симулацији фолклора, један од кључних аспеката поетике ове ауторке, у раду се разматрају механизми којима се – управо захваљујући поменутој симулацији – потврђује хегемонија западне, класичне музике у односу на музику Других европских народа. Циљ рада је, дакле, да се осветле начини на које се балканско Друго конструише у поменутој опери.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Исидора Жебељан, *Зора Д.*, симулација фолклора, Друго, конструкција.

Како истиче Филип Болман (Philip V. Bohlman), „Европу није могуће замислити без њених Других [... а ни] западна музика [...] не поседује онтологију без замисли о Другости“.³ Другим речима, идентитет класичне музике Западне Европе – западно „ја“ (енг. “self”) како пише Болман – дефинисано је управо кроз конструкцију Другог, оног не-западног. Аутор даље наводи: „Да би инвестирала себе у моћ да контролише и задржала спољну доминацију и унутрашњи поредак, Европа је непрестано користила музику како би замислила своје јаство“.⁴ У том смислу се може рећи да су у говор о класичној музици Западне Европе увек „уплетена“ и сложена питања везана за моћ и доминацију и производњу Другости. Другим речима, међу кључним питањима везаним

¹ Контакт: adrianasabo259@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2014/2015. године.

³ Упор. Philip V. Bohlman, “Composing the Cantorate: Westernizing Europe’s Other Within”, in: Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Oakland, University of California Press, 2000, 188.

⁴ Упор. исто.

за идентитет западноевропске уметничке музике (али и културе уопште), истиче се концепт разлике на основу којег се он (идентитет) производи. Тако се може рећи да „идентитет није основа субјекта, већ ефекат производње субјекта кроз значења разлике“.⁵

Имајући ове идеје у виду, у раду ћу настојати да сагледам поједине елементе опере *Зора Д. Исидоре Жебељан* из угла поменутих односа Запад – не-Запад (односно, у овом случају, Западна Европа – Балкан). Мој фокус ће тако бити на имагинарном фолклору, који представља један од кључних елемената музичког језика ове ауторке, у поменутој опери, али и уопште, а мој циљ ће бити детаљније сагледавање начина на који он утиче на формирање слике о југоисточној Европи и Балкану као о егзотичним и различитим од Запада. Будући да је *Зора Д.*, опера потекла из пера композиторке која каријеру везује примарно за Србију, а да је премијеру имала у Амстердаму и да је писана по поруџбини лондонске фондације, настојаћу да укажем на то да је симулација фолклора имала важну улогу у процесима репрезентације и само-репрезентације, те да даје значајан увид у однос западне класичне музике и једног од њених Других.

Егзотизам, оријентализам, балканизам и питања другости

Када је, дакле, у питању разматрање слике Балкана која се формира захваљујући музици Исидоре Жебељан, важни ће бити сродни концепти егзотизма, оријентализма и балканизма, који се у *Зори Д.* преплићу, формирајући специфичну слику региона из ког долази ауторка дела. У том смислу ће за разматрање овог питања бити важни начини на које културе Западне Европе „виде“ Балкан, али и начини на које земље овог подручја репрезентују сопствене идентитете „представљајући се“ Западу. Другим речима, истакла бих да претходно наведени концепти, који ће бити важни за разумевање ове опере, сведоче о слици која се формира у Западној Европи, али и о чињеници да земље Балкана често преузимају такву репрезентацију сопствене културе, градећи сопствене идентитете по узору на представу коју о њима имају земље Запада.

Како је већ истакнуто, однос Западне Европе и њене уметничке музике према Другом – Другим културама, превасходно са истока, али и Другим музикама, као што су, на пример, народна или популарна – обележавају сложени односи моћи, те се у овом случају може говорити о конструкцији Другости која се дешава у дискурсима оних који се налазе на позицији моћи. Односно, како наглашава Рита Дамун (Rita

⁵ Упор. Rita Dhamoon, *Identity/Difference Politics: How Difference Is Produced, and Why It Matters*, Vancouver, UBC Press, 2009, 11.

Dhamoon), у вези са овим питањем се треба фокусирати на „процес конструисања Другог (енг. process of Othering, прим. А. С.), а не на субјекте који су обележени као Други“.⁶ Она тако настоји да разуме на који се начин идентитет производи као разлика, истичући да се највећи број Других – географских, културалних, етничких, религијских итд. – разуме управо захваљујући чињеници да их културе на позицији моћи (дакле, оне западне) дефинишу као различите од себе, чиме формирају и сопствени идентитет. Управо такав однос западних култура према Другом разматра и Едвард Саид (Edward W. Said), препознајући у њему империјалистичке и колонијистичке идеје. Када су у питању музика и егзотизам, треба нагласити и чињеницу да је управо фолклор Других, а не европских култура, био оно што је фасцинирало композиторе класицизма и посебно романтизма. Фолклор би се, тако, могао окарактерисати и као Друга (не-уметничка) музика Других култура, те је због тога, чини се, представљао и важан елемент у формирању идентитета западноевропске класичне музике.⁷

За тему којом се бавим, такође је важан концепт балканизма који, полазећи од претпоставки Едварда Саида, развија Марија Тодорова.⁸ Она, као посебно важно, истиче схватање Балкана као подручја „између“ – „између Истока и Запада, Европе и Азије [...] Балкан је такође [схваћен као] мост између ступњева развоја, што условљава категорије као што су полу-развијен, полу-колонизован, полу-цивилизован, полу-оријенталан“.⁹ Ауторка, дакле, истиче да је „Балкан описиван као Друго Европе [...] [а] његови становници [као они који] не желе да се прилагоде стандардима понашања постављеним као норма у цивилизованом свету“.¹⁰

Поменути концепти важни су за разумевање начина на који се Исидора Жебељан одлучила да представи културу из које потиче, у опери намењеној, чини се, подједнако публици Западне Европе и Србије.

⁶ Упор. исто, 16.

⁷ Carl Dahlhaus, “Nationalism and Music”, in: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1980, 79–101.

⁸ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁹ Упор. Maria Todorova, нав. дело, 16.

¹⁰ Упор. исто, 3. Поред тога треба истаћи да је слика Балкана коју описује Тодорова формирана преваходно у 18, а затим и у 19. веку и односи се пре свега на балканске земље, које су биле део, западној Европи суседног Османлијског царства и представљале непосредну претњу по овај део континента. Према таква слика свакако није у потпуности примењива на данашњи тренутак, неоспорно је да источна Европа и Балкан још увек јесу перципирани као својеврстан „негатив“ западној Европи, Друго које јој је блиско, али од кога истовремено настоји да се дистанцира. Такође, треба истаћи да Балкан никада није било колонија неке од земаља Запада, те да се, самим тим, на његове репрезентације у имагинаријуму ових држава не може доследно применити дискурс постколонијалних студија који заступа Саид, на пример.

Егзотичност имагинарног фолклора у *Зори Д.*

Опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан, премијерно је изведена 2003. године у Амстердаму у Театру Фраскати (Teatro Frascati), а компонована је као поруџбина Џенезис фондације (Genesis Fondation) из Лондона. Либрето, који су написали Исидора и Милица Жебељан и Борислав Чичовачки, певан је на немачком језику и прати откривање мистерије о песникињи Зори Дулијан, која је живела 30-тих година XX века, а затим изненадно нестала.¹¹ Радња, наиме, прати Мину, младу девојку која живи у актуелном тренутку у Београду и покушава да открије тајну живота мистериозне песникиње, чије песме никада нису објављене, будући да их је одмах након писања сама спаљивала. Почетни импулс са покретање радње јесте тренутак у коме Мина проналази последњу и једину сачувану песму Зоре Дулијан, *Јабланови* (заправо, истоимену песму Јована Дучића) и одлучује да сазна истину о судбини загонетне песникиње. Либрето опере такође поседује и фантастичну димензију, будући да се открива да је Мина заправо Зора и да се у појединим деловима опере проживљава живот песникиње, те да се радња дешава истовремено у два различита времена између којих пролазе главни ликови – Мина/Зора (лирски сопран), њена најбоља пријатељица Вида (мецосопран) и Јован (лирски баритон), њен момак у кога је била заљубљена и Зора. Треба нагласити дакле, да оно што овај сиже чини фантастичним нису, на пример, бајковити елементи који се везују за неке опере руских аутора из XIX века, већ управо чињеница да се радња дешава у два историјска времена истовремено и да се често не може са сигурношћу рећи да ли су догађаји резултат маште и/или сећања неког од ликова.

Када је у питању музика *Зоре Д.*, она остаје у оквирима типичним за стваралаштво Исидоре Жебељан. Како истиче Јелена Новак, музика ове ауторке је „препознатљива по две технике које непрестано користи: репрезентација ванмузичких дешавања употребом музичких средстава, држећи се кодова заступања филмске и позоришне музике и репрезентације означитеља балканског музички националног“,¹² што је наводи да закључи да се „Жебељан креће у оквирима тоналности, обогаћене фолклорним елементима“.¹³ Иста ауторка наводи:

[...] Исидора Жебељан [се] игра фолклоризмима и њиховим означитељима. Употреба различитих модалних лествица које стоје у супротности са дур-мол системом, секундних акорада, остината,

¹¹ Борислав Чичовачки, *Зора Д.* Исидоре Жебељан – пут ка новој опери, *Музикологија*, 2004, 4, 223–245.

¹² Упор. Jelena Novak, *The Latest Serbian Opera, New Sound – International Journal of Music*, 2004, 25, 52.

¹³ Упор. исто.

специфична употреба украса, прекомерних секунди, мелодије које завршавају на другом ступњу, као и мешовити ритмови, јесу средства која се често користе у музици ове опере. [...] Исидора Жебељан се не окреће употреби цитата, већ веома успешној симулацији различитих техника везаних за широко дефинисану балканску фолклорну традицију.¹⁴

Чињеница да ауторка у овој опери симулира фолклор важна је и у контексту питања репрезентације Другости, о којој је било речи у претходном сегменту текста. Наиме, Јелена Новак такође примећује да „музика њене опере може бити схваћена и као колаж метафолклорних елемената који, у поређењу са западном савременом музиком, данас задржавају донекле егзотичну позицију“.¹⁵ Како истиче Жан Бодријар (Jean Baudrillard) симулација је „производња, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног“.¹⁶ Другим речима, може се рећи да Жебељан, окрећући се имагинарном фолклору, дакле, симулацији фолклора, заправо сама креира слику Балкана на коме се дешава радња опере, а коју ће представити публици на Западу.

Наведени фолклорни елементи – пре свега неправи ритам, орнаменти, прекомерне секунде – могу се чути већ у прологу опере и може се рећи да, као такви, имају улогу звучне асоцијације на контекст у коме се дешава радња. Премда је, како је истакла Јелена Новак, целокупан музички ток опере реализован кроз „игру фолклоризмима“, посебно бих се осврнула на почетак четврте сцене *Зоре Д.*, која носи назив „Стара Вида“, у којој упознајемо Зорину некадашњу најбољу пријатељицу Виду, која у тренутку одигравања радње има 86 година. Дешавања у сцени Борислав Чичовачки сумира на следећи начин:

Четврта сцена се одвија у стану старе госпође Виде, која се, после 60 година лутања по свету, вратила у Београд. Она је узнемирена јер је, откако се вратила, прогоне авети прошлости од којих је покушавала да побегне. Желећи да одагна црне мисли, Вида прилази радију и укључује га. Чује се мелодија неке игре, а ускоро и мушки глас који пева стихове песме *Јабланови*. Ужаснута, Вида искључује радио и у тренутку решава да поново, али сада заувек напусти Београд. Пакујући се, она међу стварима наилази на шал боје сребра, који јој

¹⁴ Упор. исто.

¹⁵ Упор. исто, 55.

¹⁶ Упор. Žan Baudrillard, „Simulakrumi i simulacija“, u: Jelena Đorđević (yp.), *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 470.

враћа успомене на срећно доба њеног живота, на вереника Јована и најближу пријатељицу Зору. Опхрвана сећањима, Вида заспи у својој наслоњачи, а сан јој доноси слике из прошлости. Следи прво присећање: Зора и млада Вида разговарају о Видином веренику Јовану. Млада Вида је пресрећна, јер се Јован, после дужег одсуства, вратио у Београд. Она се радује што ће Зора коначно моћи да га упозна. Зора је меланхолична, жали што не може да се заљуби. Поклања Види песму коју јој је посветила. Затим је спаљује пошто ју је Вида прочитала. Утом се појављује Јован. Вида му трчи у загрљај, а Зора и Јован размењују своје прве значајне погледе. То сећање напрасно буди стару Виду из дремежа. Да би се отарасила море, стара Вида решава да се отараси шала, ставља га у коверту и излази из стана.¹⁷

Описана сцена, дакле, има важно место у драматургији опере, будући да се у њој откривају значајни делови приче о Зори Дулијан и њеном мистериозном нестанку. Такође, овај сегмент у радњу уводи и једини лик који повезује два времена и први је у коме се дешава јасан прелазак из садашњости у прошлост, која постоји у сећању госпође Виде, али и у садашњем тренутку – јасан сигнал прожимања два времена јесте песма *Јабланови*, која се зачује након што Вида укључи радио.

На почетку ове сцене музика јасно указује на присуство фолклорних елемената, пре свега у ритмичкој компоненти, која је конципирана по принципима неправилног ритма. С обзиром на то да је приказана изузетна узнемиреност Виде која се сећа прошлости, мелодија обилује скоковима, али и секундним сазвучјима, која истовремено и доприносе утиску „заоштравања“ радње, али реферирају и на такозвано старије фолклорно наслеђе народа Балкана. Песми *Јабланови*, коју пева мушки (Јованов) глас, приписана је мелодија формирана по истим принципима: неправилног је ритма и карактерише је честа појава прекомерне секунде. Музички ток је такође веома близак експресионизму који је, имајући у виду висок степен напетости који карактерише овај део четврте сцене, чини се, био сасвим логичан избор. Поменути музички правац се такође може разумети као својеврстан симбол уметничке западне музике, у коју се уписују елементи балканског фолклора.

¹⁷ Упор. Борислав Чичовачки, нав. дело, 226–227.

Наставак четврте сцене опере доноси смирење, како у музичком току, тако и у радњи, будући да приказује Виду која се, заваљена у столицу за љуљање, сећа свог пријатељства са Зором. И у овом сегменту музички ток је формиран под утицајем фолклорних елемената, који су овом приликом искоришћени како би одсликали атмосферу прошлости и Видиним сећањима „дали“ музичко обличје. У тренуцима када она пада у сан мелодија је поступна, орнаментирана и заснована на модалној лествици. Модална мелодија неправилног ритма чује се и у деоници клавира када Вида чита Јованово писмо, а њена срећа приказана је и музичким током који је поверен дрвеним дувачким инструментима, утемељен на неправилном ритму, богат секундним сазвучјима и орнаментима. Другим речима, у овој сцени су употребљени кључни означитељи фолклорне музике Балкана, али су уклопљени у експресионистичко музичко писмо, чиме је начињена својеврсна спона између западних и источних музичких традиција.

Сличан третман фолклора уочава се и шестој сцени опере, насловљеној „Сусрет“, која доноси расплет. Она

представља продужетак кошмарног стања у којем се нашла стара Вида измучена сећањима на прошлост. Прогањају је трагичне последице издајства које су Зора и Јован, њени најближи и највољенији, према њој починили, јер су иза њених леђа започели љубавну везу. Изненада се на вратима њеног стана појављује Мина са шалом боје сребра у руци. Вида је саблажњена сличношћу Мине и Зоре. Испрва одбија разговор са Мином. После Мининог инсистирања она попушта и почиње да прича судбину Зоре Дулијан. Током Видине приче Мина ставља шал око врата и полако се претвара у Зору. Вида прича о нераздвојном пријатељству између ње и Зоре, о дугом одсуству свог вереника Јована и о његовом изненадном повратку. Вида даље прича како га је упознала са Зором и како се између Зоре и Јована родила љубав на први поглед, коју Вида није примећивала. После неког времена Вида је открила издају. Наиме, Јован је на балу кришом Зори послао цедуљу путем које јој је заказао састанак на обали реке. Вида је пресрела поруку и променила час сусрета. Уместо Јована, на месту састанка појавила се Вида. Од тог тренутка Видине приче, стара Вида и Зора/Мина заједно причају причу, али свака од њих своју верзију. Вида каже да је, заслепљена бесом и љубомором, Зору гурнула у реку. У руци јој је остао шал и хартија са стиховима Зорине последње песме. Зора

каже да је, скрхана очајем због пријатељства које је изневерила, сама скочила у реку. Она пита Виду шта се догодило са Јованом. Сазнаје да се он по Зорином нестанку убио. Вида је цео свој живот провела бежећи од те трагедије. Ипак, предосећала је да ће још једанпут срести Зору. Све то време чувала је Јованово последње писмо знајући да ће доћи час када ће моћи да га преда оној којој је намењено, Зори.¹⁸

Ова сцена, дакле, представља коначно спајање два историјска времена, које наступа након што Мина око врата стави Зорин шал боје сребра. Будући да Вида и Мина/Зора заједно износе своје виђење дешавања, сам либрето – као и у претходно описаној сцени – даје подстицај за употребу фолклорних елемената приликом његовог тумачења кроз музику. Ипак, појава неправилног ритма, секундних сазвучја, прекомерних и умањених секунди, као и модалних сазвучја, мање је упечатљива него у четвртој сцени, будући да је музички ток „исцепкан“ наизменичним наступима Виде, Мине/Зоре и оркестра. Ипак, поједини означитељи фоклора, као што је неправилан ритам у деоницама оркестра, јављају се као својеврсни музички иницијатори, „сигнали“ почетка даљег развоја радње и музичког тока. Још један фолклорни утицај уочава се и у самом начину изградње музичког тока, веома често базираног на варираном понављању кратких фраза, које су засноване управо на неправилном ритму, секундном покрету, уз доминацију удараљки. У том смислу се може рећи да овом сценом доминира експресионистички музички језик – музички ток је фрагментаран, вокалне деонице обилују скоковима, дакле, регистарским, али и динамичким контрастима, уз често присуство секунде (у хоризонтали, али и у вертикали) – који је, условно речено, обогаћен фолклорним елементима, који „боје“ музички ток и, преузимајући већ поменућу улогу означитеља, дају му локалне карактеристике.

Закључак

Из наведеног приказа јасно је да фолклорни елементи не реферирају на традицију неке одређене балканске земље, већ описани поступци имају за циљ да створе звучну асоцијацију на „широко дефинисану балканску фолклорну традицију“, ¹⁹ како је писала Јелена Новак. Овакав поступак се може тумачити управо у светлу чињенице да је опера писана по наруџбини западноевропске фондације, а да су одређени елементи музичког фолклора, попут неправилног ритма, модалних лествица или прекомерних секунди,

¹⁸ Упор. исто, 227–228.

¹⁹ Упор. Jelena Novak, нав. дело, 52.

лишени својих првобитних значења, те да је њихова примарна улога постала да у свести западне публике пробуде асоцијације на Балканско полуострво и да музици дају извесан степен егзотичности.²⁰ У том смислу се и на музику Исидоре Жебељан – уз извесне ограде, наравно – може применити став Карла Далхауса који је, у вези са статусом фолклора у романтизму писао: „Музика која експериментирала на пољу хармоније захваљујући поступцима или материјалу који потиче из народне музике је била, са једне стране технички напредна [...], а са друге је била допадљива због референци на национална осећања – или, за странце, због свог пикторескног шарма.“²¹ Таквим третманом фолклорних елемената музика Исидоре Жебељан, дакле, оставља утисак савремености, али истовремено везује ауторку за локални контекст из којег потиче. У том смислу се може рећи да *Зора Д.* заиста стоји на позицији између Истока и Запада која је, како је истакла и Тодорова, типична за разумевање културе балканских земаља. Такође, важном улогом коју фолклоризми, како их назива Јелена Новак, имају у музичком току опере, Жебељан је, може се рећи, прихватила и афирмисала слику о југоисточној Европи која свакако постоји у имагинаријуму Запада. Својом музиком она одсликава и (егзотичну) земљу која је нераскидиво повезана са сопственом фолклорном традицијом, заступајући на тај начин и идеју да су Балкан и његов фолклор оно Друго у односу на Западну Европу и њену савремену уметничку музику. Ипак, постављајући фолклоризме, условно речено, у центар своје музике и лишавајући их директне везе са одређеним географским подручјем, композиторка се – поменути свођењем Балкана на имагинарни, егзотични фолклор – и дистанцирала од негативних представа о Балкану које постоје у западним дискурсима. На тај начин, Жебељан је, „обезбедила“, са једне стране, препознавање своје културе изван граница Балкана, као различите – везујући је, дакле, за фолклор и „несвакидашња“ сазвучја, лествице и ритмове – и, са друге стране, извесну блискост са публиком у Србији.

²⁰ Треба истаћи да су ови поступци карактеристични за музички језик Исидоре Жебељан уопште и врло вероватно условљени чињеницом да је велики број њених дела извођен у иностранству.

²¹ Упор. Carl Dalhaus, нав. дело, 99.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bodrijar, Žan, „Simulakrumi i simulacija“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 469–488.
- Bohlman, Philip V., “Composing the Cantorate: Westernizing Europe’s Other Within”, in: Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Oakland, University of California Press, 2000, 187–212.
- Dahlhaus, Carl, “Nationalism and Music”, in: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1980, 79–101.
- Dhamoon, Rita, *Identity/Difference Politics: How Difference Is Produced, and Why It Matters*. Vancouver, UBC Press, 2009.
- Said, Edward W., *Orientalism*, London, Penguin, 1977.
- Todorova, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Novak, Jelena, The Latest Serbian Opera, *New Sound – International Journal of Music*, 2004, 25, 48–55.
- Чичовачки, Борислав, *Зора Д. Исидоре Жебељан – пут ка новој опери, Музикологија*, 2004, 4, 223–245.

Adriana Sabo

ZORA D. BY ISIDORA ŽEBELJAN: SIMULATED FOLKLORE AS A MECHANISM IN THE PROCESS OF OTHERING

SUMMARY: This paper focuses on the question of the relationship between cultures of the Western Europe and its others – mainly, towards the culture and music of nations living in the eastern part of the continent. Following the notion that, as Philip Bohlman phrased it, “Europe is unimaginable without its others. Its sense of selfness, of Europeanness, has historically exerted itself through its imagination of others and, more tragically, through its attempts to control and occasionally to destroy otherness,” so I direct my attention towards the way that the notion of Otherness is constructed through classical music of the Other cultures, namely, those of the Western Balkans. This broad web of problems is viewed on the particular example of the opera *Zora D.* by Isidora Žebeljan, more precisely, on certain

segments of the work that show author's relationship towards the imaginary folklore. Namely, one of the primary compositional techniques that Žebeljan uses in many works – as well as in *Zora D.* – is the folklore simulation – through the use of irregular rhythms, certain melodic movements and ornaments, Žebeljan manages to successfully refer to the musical tradition of the people living in the Balkans, without actually quoting any folk tune, thus constructing a musical simulacrum. Given the importance of the imaginary folklore for Žebeljan's opus, this paper is aimed at shedding light onto the mechanisms through which this compositional technique results in the construction of the Balkans – signified by the folklore music – as the (musical) Other of the West European classical music.

KEYWORDS: Isidora Žebeljan, *Zora D.*, folklore simulation, Other, construction.

II.
ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА
МУЗИКА И СЛИКАРСТВО

Марија Радовановић¹

**РЕФЛЕКСИЈЕ У ВОДИ КЛОДА ДЕБИСИЈА И ИМПРЕСИОНИСТИЧКО
СЛИКАРСТВО ИЗ ВИЗУРЕ ГАСТОНА БАШЛАРА²**

САЖЕТАК: У раду се разматра однос између музичког, ликовног и филозофског тумачења феномена воде. Тачније, на примерима Дебисијевог музичког тумачења феномена воде у клавирској композицији *Рефлексије у води*, импресионистичких речних пејзажа, односно, импресионистичких приказа реке Сене и Башларовог огледа о води и сновима (*L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*), сагледава се међусобни однос музичког, ликовног и филозофског поимања, те интерпретација феномена воде. Поменути уметници су у својим опусима феномену воде посветили значајан „простор“ и управо се у том „простору“ може уочити како се њихова стваралачка мишљења/разумевања/интерпретације/методе сусрећу, преплићу, уодношавају, односно кореспондирају. Стога, на основи аналитичког и компаративног приступа настоји се да се покаже којим музичко-изражајним средствима и композиционим поступцима Дебиси исказује своје разумевање феномена воде, тачније, да се укаже на сродност/кореспондентност између Дебисијевог (композиционог) мишљења, импресионистичког сликарског и Башларовог филозофског интерпретирања феномена воде. Другим речима, настоји се да се покаже како феномен воде са својим променама тока/флука, са својим метаморфозама дозвољава умрежавање три различита (уметничка) медија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Клод Дебиси, Гастон Башлар, импресионистичко сликарство, музика, филозофија, феномен воде

Елемент воде је, директно или индиректно, „присутан“ у већем делу Дебисијевог (Claude Debussy, 1862 – 1918) опуса. У распону од великог оркестарског дела – три симфонијске скице под заједничким називом *Море* (*La Mer*, 1903–1905) до кратких студија о магли, снегу и леду, у прелидима *Магла* (*Brouillards*)³ и *Корац у снегу* (*Des pas sur la neige*)⁴, композитор је музички сугерисао све могуће трансформације воде, односно, понудио је музичку транспозицију сва три њена агрегатна стања: течно,

¹ Контакт: radovanovicmarija91@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/15. године.

³ Прелид припада другој свесци Дебисијевих *Прелида* (*Préludes*) која датира из 1912–13. године.

⁴ Прелид припада првој свесци композиторових *Прелида* која датира из 1909–10. године.

гасовито и чврсто. С обзиром на композиторово велико интересовање за елемент воде, није тешко претпоставити да за Дебисија овај елемент има одређени психолошки значај, те да се у његовим делима не ради о чистој оноματοпеји звукова које производи елемент воде, већ о композиторовом дубљем поимању овог елемента. У овом раду акценат ће бити на тумачењу композиторовог представљања воде у композицији *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*).

Дело *Рефлексије у води* припада групи композиција, клавирских комада, које (заједно) формирају циклус под називом *Слике*.⁵ Самим тим што је својим композицијама дао назив *Слике* Дебиси алудира на одређену повезаност његових дела са визуелном уметношћу. Наслов *Рефлексије у води* упућује на импресионизам, будући да се вода провлачи као један од главних мотива у делима импресионистичких сликара. Импресионисти су сликали ван ателјеа, „под ведрим небом“, а будући да је средиште њиховог деловања био Париз, река Сена се неминовно истакла као главни субјект/објект њихових дела. Уколико само погледамо ликовне доживљаје елемента воде (в. прилог 1), на пример: Монеова платна (Claude-Oscar Monet) *Тополе на обали реке Епте*, *Аржентеј виђен из једног крака Сене*, затим Реноарове (Pierre-Auguste Renoir) студије *Реке Сене у Аржентеју*, Сислијево (Alfred Sisley) дело *Обала реке Сене у Порт Марлију*, али и Манеове композиције (Édouard Manet) *Обала реке Сене у Аржентеју*, и узмемо у обзир наслов Дебисијевог дела (*Рефлексије у води*) одмах ћемо уочити извесне аналогije.

Наиме, и Дебисијева композиција и наведене импресионистичке слике отварају и покрећу одређена филозофска питања: шта је у тим делима „субјект“ (слика/стварност), а шта „објект“ (одраз)? Какав је однос онога што се рефлектује и његовог одраза? Да ли „субјект“ може постати „објект“ и обрнуто? О постављеним питањима расправља и Гастон Башлар (Gaston Bachelard) у делу *Вода и снови: оглед о имагинацији материје* (*L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*), те ћемо у даљем току рада прво сагледати импресионистичке ликовне „моменте“ у *Рефлексијама*, а затим ћемо са становишта филозофије Гастона Башлара тумачити „слике“ воде у Дебисијевој композицији и у поменутиим импресионистичким делима, како бисмо одговорили на претходно постављена питања.

⁵ Мисли се на две збирке клавирских комада *Images I* и *Images II*. Дело *Рефлексије у води* припада првој збирци која је настала 1905. године.

Импресионизам у сликарству: Моне, Реноар, Сисли и Манеов импресионистички „моменат“

Импресионистичка слика представља уметникову субјективну импресију одређене појаве у реалности – што потврђује Монеов запис: „Кад почнеш да сликаш, покушај да заборавиш које предмете имаш пред очима – дрво, кућу или било шта. Једноставно мисли: ево квадратића плаветнила, правоугаоника ружичастог, пруге жутог, па сликај онако како ти изгледа, тачно ту боју и тај облик, све док не постигнеш сопствени наивни утисак призора који је пред тобом“.⁶ Моне је сматрао да је „први стварни поглед на мотив вероватно пресудан, с најмање предрасуда, и додао је да би прво сликање требало да покрије што већи део платна, макар и сасвим грубо, тако да се од самог почетка може одредити тоналитет целине“.⁷ Поменуте сугестије су следили остали импресионистички сликари Писаро (Camille Pissaro), Реноар, Сисли ...

У центру интересовања импресионистичких сликара била је природа, али не као статична и непроменљива већ као пулсирајућа/вибрантна/покретна. На такво поимање природе подстакло их је треперење ваздуха у природи, преламање сунчеве светлости на води и остали феномени који су се могли уочити приликом сликања „под ведрим небом“. Ту вибрантност/треперење природе импресионисти су дочаравали коришћењем боје и за светлост и за сенку, наношењем боје у мрљама, у виду зареза и кратким потезом четкице. Наведене карактеристике јасно се могу уочити у већ поменутих Монеовим, Реноаровим, Сислијевим и Манеовим приказима речних пејзажа у Аржетеју .

Сваку њихову поменуту слику одликује „треперава мрежа“ обојених површина, одрази реалних предмета/појава у води – при чему су одрази у води (скоро) једнако реално приказани као и сами предмети/појаве. Наиме, овај принцип „одраза у огледалу“, који је присутан на свим поменутих сликама, уместо да појача представу реалног предмета/појаве (како се у ранијим периодима истицало), на овим сликама је употребљен како би се остварило што веће јединство обојене површине.⁸ Наиме, упркос слободном и кратком потезу четкице, као и наношењу боје у мрљама, јасно је да свака боја и потез кичице имају свој смисао на слици.

⁶ Упор. Н. W. Janson, D. J. Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1975, 938.

⁷ Упор. исто.

⁸ То се разматра у поменутој Јансоновој *Историји уметности* када је реч о Монеовој слици *Регата у Аржетеју*, али сматрамо да су исти циљ имали и раније поменути сликари. Н. W. Janson, D. J. Janson, нав. дело, 722.

Рефлексије у води и импресионистички пејзаж

Дебисијева композиција *Рефлексије у води* одвија се у области Дес-дура – што се може наслутити већ на самом почетку дела. Композитор започиње дело интервалом чисте квинте (*дес-ас*) након чега следи излагање тонова (мотива) који допуњују почетно сазвучје, градећи тако тонични акорд са додатом ноном (*дес-еф-ас-ес*, в. прилог 2, пример 1). Поменуто сазвучје леве руке налази се и у акордима десне руке. Дакле, можемо рећи да десна рука представља рефлексију хармоније коју производе тонови леве руке. Наиме, као што Мане приликом сликања *Реке Сене у Аржентеју* (или Реноар у истоименој композицији, в. прилог 1, пример 2 и 3) користи дуге потезе четкице за представљање „реалних“ предмета (бродова) на слици, а за представљање њихових одраза у води наноси боју у виду зареза кратким потезом четкице/кичице, тако и Дебиси за представљање примарне „слике“ мотива користи статичност четвртине, док рефлексију његове звучности представља у шеснаестинама (в. прилог 2, пример 1).

Поменути почетни мотив дела понавља се више пута у току композиције, те га можемо назвати мотивом а. Мотив се понавља у т. 36–7, 72–73, као и у коди (т. 82). Наиме, сваки пут када се појави овај мотив, његова примарна „слика“ (са почетка композиције) остаје иста: увек је у четвртинама у пианисимо динамици (у коди је *ppp*) и углавном у истом регистру. Оно што се мења како се композиција одвија јесте „одраз“ / рефлексија звучања мотива а. Када се појави у такту 36, рефлексија звучања мотива је уместо у шеснаестинама представљена арпеђима у тридесетдвојкама (в. прилог 2, пример 2), те тиме Дебиси полако наговештава климакс композиције (т. 57, 62–63), односно, узбурканост воде. Појаве мотива *а* пред крај композиције (у т. 72–73, т. 82–83) карактеришу знатно мирнији „одрази“ у осминским триолама и четвртинама (в. прилог 2, пример 3 и 4). Дакле, на самом крају се „одраз“ поистовећује, или тачније, стапа са „оригиналом“ (у т. 82–83), као што се „реални“ предмет и/или појава и њихов одраз у води стапају у Монеовим делима *Тополе на обали реке Енте, Аржентеј виђен из једног крака Сене* (в. прилог 1, пример 1). Поменута дела ликовне уметности због превелике сличности и јединства „оригинала“ и „рефлексије“ окренуте наопако такође остављају исти утисак. Другим речима, не постоји граница која раздваја „реални“ предмет/појаву и њихов одраз у води. Овај принцип се такође уочава у Дебисијевој композицији, у последњој појави мотива у коди када композитор излаже мотив а у октавама у десној руци, али тонове који би требало да представљају рефлексију овог мотива (у левој руци) композитор смешта у високи регистар, те се они свирају десном

руком и испуњавају октаву мотива *a* креирајући ону почетну звучност *дес-еф-ас-ес* (в. прилог 2, пример 4).

Наиме, у композицији се појављује још један мотив – мотив *b*. Почетак мотива *b* је заправо ретроградни облик мотива *a* (в. прилог 2, пример 5). Другим речима, почетак мотива *b* је „одраз“ мотива *a*.⁹ Наиме, у складу са одразом у води који никада не може дословно осликати изглед реалне појаве и овај одраз садржи извесне „неправилности“ у односу на „оригинал“, те „неправилности“ се односе на параметре ритма и тонских висина: уместо почетног четвртинског покрета мотив је сада представљен шеснаестинама и осмином, а уместо тонова *ес* и *и* јављају се *есес* и *фес* (в. прилог 2, пример 5). Требало би поменути и да је контрапункт мотива *b* рађен „техником“ одраза, односно, рефлексије (в. прилог 2, примере 6 и 7). Композитор у овом делу „експериментише“ са звуком, те показује да се звук може трансформисати, изобличити, рефлектовати баш као и слика у свом одразу у води. Наиме, трансформација, варијација, рефлексија, као и расточеност и дематеријализација облика, јесу поступци којима су се користили и импресионистички сликари приликом представљања пејзажа. Стога можемо рећи да је Дебиси својим композиционим поступцима апсолутно подвукао наслов *Рефлексије у води* и све асоцијације на које нас он усмерава.

Гастон Башлар: бистре/пролећне/текуће воде и дубоке/уснуле/мртве воде

Башлар о рефлексији у води расправља када тумачи бистре, пролећне, текуће воде и дубоке, уснуле, мртве воде. Аутор сматра да слике воде које су обасјане пролећним сунцем нуде обилате, али лаке метафоре. Другим речима, нуде једноставну, очигледну, површинску представу/површински одблесак, те будући да је лако до тих представа доћи аутор их везује за нижу уметност.¹⁰ Слике воде које су тамније нуде снажније и дубље метафоре, у њима се, како сматра аутор, открива уметничка снага која је била не приметна у сликама обасјаним пролећним сунцем.¹¹ Наиме, да бисмо дошли до дубљег значења слике воде, морамо прво проучити, како Башлар наводи, „површинске облике пуне прелива“.¹² Другим речима, морамо проучити површински одблесак пролећне воде, како бисмо разумели тамне, дубоке воде.

⁹ Ово се односи само на прву појаву мотива *b*, зато што се сваки следећи пут овај мотив јавља на другој тонској висини.

¹⁰ Гастон Башлар, *Вода и снови: оглед о имажинацији материје*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998, 29.

¹¹ Исто, 30.

¹² Упор. исто.

Оно што нам вода „приказује“ на површини јесте одблесак предмета, појава, саме природе, свега што се налази наспрам ње, те аутор наводи мисао Жоакена Гаскеа (Joachim Gasquet) да је „свет огромни нарцис који себе мисли“.¹³ Такође наводи да „када разбеснело језеро одговори олујним ветровима (...) вода тада личи на драги камен у који се урезује слика неба“.¹⁴ Дакле, не посматрамо само ми, него је елементом воде свет већ посматран, те Башлар цитира Пола Клодела (Paul Claudel): да је „вода поглед земље, њена справа за гледање времена“.¹⁵ Ову мисао можемо пронаћи и у поменутих сликама импресионистичких уметника – у којима се поред одраза људи, бродова, дрвећа који су присутни на слици, примећује и одраз неба у води. У њиховим приказима речних пејзажа „вода је драги камен у који се урезује слика неба“, урезује се толико јасно да би вода могла да буде небо, а небо вода – што подвлачи наше почетно питање шта је у овим делима „субјект“ (слика/представа/стварност), а шта „објект“ (одраз). Наиме, будући да су у води осликане све промене неба довољно је да погледамо у површинске одблеске воде и да спознамо „атмосферу композиције“, те нам на пример, вода у Монеовој слици *Тополе на обали реке Енте* приказује атмосферу „обасјану пролећним сунцем“,¹⁶ дакле, светлу, ведру атмосферу дела, док вода у поменутом Сислијевом делу дочарава тмурну, мрачну атмосферу дела, сугеришући постојање субјекта, односно, неке радње иза површинске рефлексije (в. прилог 1, примере 1 и 4).

Наиме, ова дела ликовне уметности приказују природу као вибрантну/покретну, те премда ова дела истичу површински одблесак о којем „говори“ Башлар, аутор тврди да ћемо „радо прихватити уметничко дело које нам даје илузију покретљивости, које нас чак обмањује, под условом да нам грешка на коју нас наводи отвара пут сањарењу“.¹⁷ Другим речима, прихватићемо једноставне метафоре које нам нуде поменута дела зато што тек када њих спознамо можемо даље продрети иза рефлексije, у дубине воде, ка истинском значењу дела.

Требало би поменути и да у оквиру тог општег нарцизма природе спознајемо и индивидуални нарцизам, зато што „језеро не би било добар сликар кад најпре не би насликало мој портрет“.¹⁸ Башлар разматра човекову љубав према сопственој слици, те прави разлику између субјектовог одраза у огледалу и у води. Огледало представља

¹³ Исто, 37.

¹⁴ Исто, 38.

¹⁵ Упор. исто, 44.

¹⁶ Исто, 29.

¹⁷ Упор. исто, 40.

¹⁸ Упор. исто, 39.

човеков дословни, статични, непроменљиви одраз, одраз иза којег се даље не налази ништа и који поставља границу човековој лепоти. Супротно огледалу, вода је материја, природа, она се креће, протиче, трансформише, те сугерише субјекту да ту није крај, да то што види није непроменљива слика – у воденом одразу његова лепота се наставља, она није довршена, треба је довршити, допунити.¹⁹

Разматрајући дубоке воде, Башлар прво потврђује своју мисао о пролећним водама и наводи да „вода (јесте) у својој младости изокренуто небо“²⁰, међутим, аутор продубљује тему и поставља питање: где је онда стварност – на небу или на дну воде.²¹ Јер „бескрај је исто толико дубок на небу као и под водом.“²² – што потврђују разматране уметничке слике. У њима се јасно примећује дубина неба и дубина воде, чак се и „огледају“ једна у другој. Тај феномен илуструје одломак из Вордсвортовог (William Wordsworth) Прелудијума, који Башлар наводи у својој књизи: „Ко се нагне на ивицу неког спорог чамца над груди мирне воде, уживајући у ономе што његово око открива на дну воде, види сијасет лепих ствари – траве, рибе, цвеће (...) Али често је збуњен и не може увек да раздвоји сенке од супстанце; да разликује стене и небо, узвишице и облаке, одражене у дубинама бистре воде, од ствари које су ту настањене и ту имају право обитавалиште“.²³ Дакле, дубина воде и дубина неба је једнака, те је тешко утврдити где се завршава права, а где почиње одражена стварност, и где је права стварност? Тешко је утврдити будући да се ове стварности додирују, поистовећују, продиру једна у другу. Међутим, Башлар запажа да нам „вода као маса, а не више површина, шаље упорну поруку својих одблесака“,²⁴ те можемо претпоставити да ћемо, ако их правилно протумачимо, открити шта је „скривено“ у дубинама воде „под површинским облицима пуним прелива“ – открићемо стварност иза одблесака.

Наиме, Башлар такође уочава да, будући да је вода истинско око земље, она опажа и упија/увлачи у себе силне одблеске и сенке који је временом чине тежом и тамнијом, те аутор закључује да је „судбина сваке живе воде да успори свој ток, да отежа (...) Сањарење некад започне пред прозирном водом, пуном огромних одблесака, ромора кристалне музике. Али се завршава у недрима тужне и тамне

¹⁹ Исто, 33.

²⁰ Упор. исто, 67.

²¹ Исто, 68.

²² Упор. исто, 68.

²³ Упор. исто, 72.

²⁴ Упор. исто, 70.

воде“.²⁵ Дакле, у води се прожимају одблесци, сенке, сама супстанца, прожимају се „стварности“, те вода постаје тамна, тешка и на крају уснула.

У даљем току текста покушаћемо да протумачимо „површинске слике“ у Дебисијевој композицији *Рефлексије у води*, имајући на уму аналогije са делима ликовне уметности, како бисмо открили шта се „крије“ иза тих „површинских слика“, односно, шта је главни субјект/„супстанца“/„стварност“ дела.

Сагледавање дела *Рефлексије у води* кроз призму пролећних и дубоких вода Гастона Башлара

Када слушамо композицију *Рефлексије у води* прво што примећујемо јесу пасажии, разложени акорди који преовладавају у горњем гласу и који јасно, очигледно сугеришу слику воде. Они су рађени, као и разматране импресионистичке слике, превасходно „техником огледала/рефлексије“ – што у музици значи да покрет навише условљава покрет наниже (и обрнуто), те пасажии и разложени акорди креирају (и звучно и визуелно) облик таласа. Будући да прво запажамо „површинске таласе“ композиције можемо рећи да брзи пасажии и разложени акорди представљају „површинске слике/одблеске/рефлексије“ на води. У овој композицији је као и у делима импресионистичких сликара довољно погледати, односно чути те „површинске представе“ да би се схватила атмосфера композиције. Другим речима, потребно је да ближе сагледамо особености горњег гласа/„површинских одблесака“ да бисмо увидели атмосферу дела, то јест, да бисмо продрли до суштине композиције.

Премда су акорди на почетку композиције изложени у шеснаестинама, спор темпо, *Andantino molto (tempo rubato)*, тиха динамика (*pp*), као и склоп акорада (мали молски септакорд: *ес-гес-бе-дес* и молски квинтакорд: *еф-ас-це*) креирају атмосферу меланхолије, сете (в. прилог 2, пример 1). Дакле, већ на самом почетку композиције можемо претпоставити да се у делу не ради о веселим, насмејаним, разиграним, односно „пролећним сунцем обасјаним“ водама, премда би нас на то могао навести средишњи део композиције у којем се темпо полако убрзава (све краће нотне вредности, промена карактера – *En animant*, т. 44), интензивира модулаторни ток и појачава динамика (од *pp* преко *p* до *f* и *ff* – чиме је обележен климакс композиције, т. 56–62/63). Међутим и средишњи део прожима меланхолија са почетка композиција. Меланхолију и сету проузрокују акорди са почетка дела (т. 36), с тим што су сада дати

²⁵ Упор. исто, 66.

у разложеном облику и у краћим нотним вредностима (али и даље стварају исте сазвуке као на почетку дела), те се уклапају у узбуркани ток средишњег дела композиције (в. прилог 2, пример 2). Наиме, меланхолична хармонија поново извире у први план пред крај дела (т. 72) и у коди (од т. 82). Међутим, у коди су од почетног акорда остала само три тона: *ас-еф-ес* (в. прилог 2, пример 4). Ова три тона су кључ за решавање питања шта је „субјект“/„стварност“ дела, а шта његов „одраз“: мотив се појављује у делу заједно са горе поменутих акордима. Наиме, ако погледамо и рашчланимо акорде у десној руци, схватићемо да је овај мотив (на тоничној подлози) основа хармонске звучности тих акорада. Дакле, испод „површинских слика“ открива се мотив – *ас-еф-ес* – који је заправо језгро, суштина, односно, главни субјект композиције, а (разложени) акорди се појављују као његов одраз. Другим речима, акорди десне руке су рефлексија звучности леве руке. Наиме, као што аутор наводи да човек када посматра свој одраз у води, дубина воденог одраза му сугерише да његова лепота није довршена, да је треба довршити и допунити (а претпостављамо да је права лепота у дубинама), тако и лепота „површинских слика“ Дебисијеве композиције није потпуна без мотива – он је срж њихове лепоте.

Наиме, Башларово запажање да вода након што упије у себе силне сенке и одблеске постаје тамнија и тежа, те неминовно успорава свој ток, можемо приметити и у овом делу. Након бројних појава мотива и његових рефлексија ток композиције се умирује – тако што композитор све чешће употребљава *ritenuto* (т. 63, 65, 80), полако изоставља кратке нотне вредности (мисли се на брзе пасаже, тридесетдвојке, шеснаестине итд.) и доводи до потпуног мира у коди, који је остварен дугим нотним вредностима у *ppp* динамици и у спором темпу – при чему композитор наглашава да треба постићи далеки, удаљени звук (*Lent: dans une sonorité harmonieuse et lointaine*). Дакле, како композиција „протиче“ у њој се додирују, уодношавају, прожимају „супстанца“, „сенке“, „одблесци“, те баш као што Башлар закључује, вода/„слика воде“ (како композиција одмиче) постаје тамнија, тежа и на самом крају уснула.

Закључак

На основу разматраног уочавамо да се феномен воде у периоду импресионизма испољио као главна тематска нит која омогућава сусретање, преплитање и прожимање различитих уметничких „грана“, као што су: сликарство, музика, књижевност; али и филозофија. Другим речима, будући да је био у фокусу различитих уметничких медија,

феномен воде, тачније, феномен рефлексije као заједнички „простор“ деловања ових медија, омогућио је „урезивање“ једне уметности у другу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Башлар, Гастон, *Вода и снови (оглед о имагинацији материје)*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Howat, Roy, *The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier)*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.
- Howat, Roy, *Debussy in Proportion: a Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Janson, H. D. J. Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1975.
- Roberts, Paul, *Images (The Piano Music of Claude Debussy)*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1996.

Marija Radovanović

**REFLECTIONS IN THE WATER OF CLAUDE DEBUSSY AND IMPRESSIONIST
PAINTING FROM THE VIEWPOINT OF GASTON BACHELARD**

SUMMARY: This paper examines the relationship between musical interpretation of the water phenomenon, its transpositions in painting and philosophical comprehension of the same element. More precisely, in this paper I will explore via examples of Debussy's (Claude Debussy) intellection of the water phenomenon, presented in the piano composition *Reflets dans l'eau*, impressionist landscapes of the river, respectively, impressionist representation of the river Seine, and Bachelard's study on water and dreams – *L'eau et les rêves*, the reciprocal relationship of their artistic perception, as well as their interpretation of the water phenomenon. Mentioned artists have devoted a significant "expanse" of their oeuvres to the water phenomenon and it is precisely in this "expanse" can be observed how their creative thinking/understanding/interpretation/methods encounter, intertwine, interrelate and correspond. Therefore, on the basis of the analytical and comparative approaches, my aim is to demonstrate which compositional and expressive methods Debussy employs to embody his understanding of the phenomenon of water, and to emphasize the cognation/correspondence between Debussy's (compositional) thought, impressionistic comprehension and Bachelard's

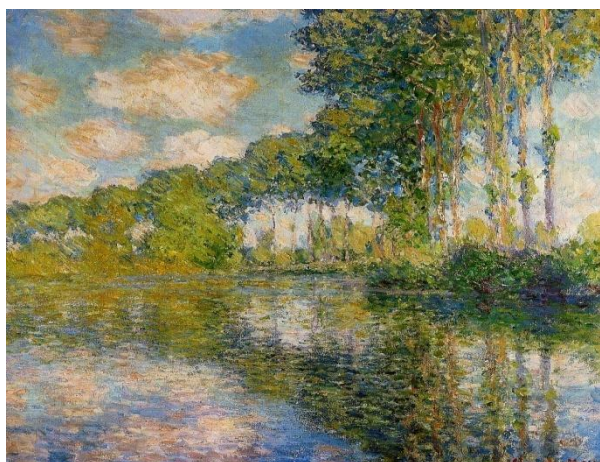
interpretation of the water element. In other words, I endeavor to indicate how the water phenomenon with its changes of flow/flux, allows via its metamorphoses the networking of three different (artistic) media.

KEY WORDS: Claude Debussy, Gaston Bachelard, impressionist painting, music, philosophy, the water phenomenon.

ПРИЛОГ 1

Пример 1

а) Клод Моне, *Тополе на обали реке Епте* (*Peupliers sur la Banque de la rivière Epte*, 1891)



б)



в) Клод Моне, *Аржентеј виђен из једног крака Сене* (*Argenteuil, vu du petit bras de la Seine*, 1872)



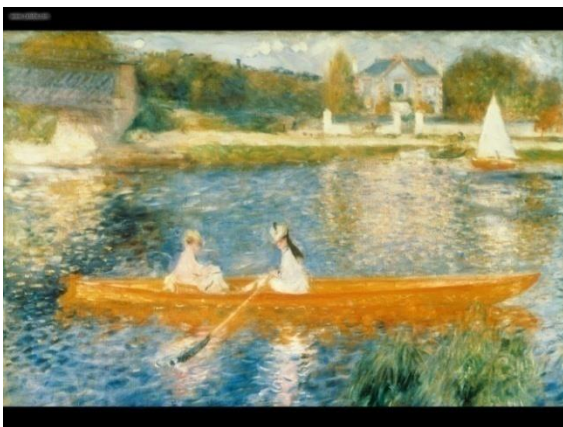
Пример 2

Едуард Мане, *Обала реке Сене у Аржентеју* (*Seine à Argenteuil*, 1874)

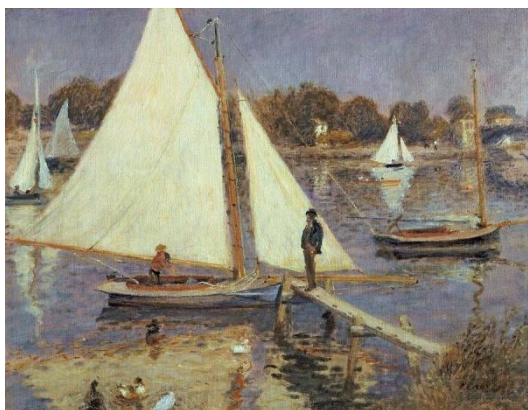


Пример 3

а) Пјер-Огист Реноар, *Река Сена у Аржентеју* (*La Seine à Argenteuil*, 1874)



б)



Пример 4

Алфред Сисли, *Обала реке Сене у Порт-Марлију (La Seine à Port-Marly, 1875)*



ПРИЛОГ 2

Пример 1

Клод Дебиси, *Рефлексије у води (Reflets dans l'eau)*, *Andantino molto (tempo rubato)*,
мотив *a*, т. 1–2.



Пример 2

Клод Дебиси, *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto (tempo rubato)*,
мотив a, т. 36–37.



Пример 3

Клод Дебиси, *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto (tempo rubato)*,
мотив a, т. 70–73.



Пример 4

Клод Дебиси, *Reflets dans l'eau* (*Рефлексије у води*), *Andantino molto (tempo rubato)*,
мотив a, т. 79–83.



Пример 5

Клод Дебиси, *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto (tempo rubato)*, мотив b, т. 25-28.

The musical score for Example 5 shows measures 25-28 of 'Reflets dans l'eau'. The piano part is in the left hand, marked *ppp*, and the vocal line is in the right hand, marked *pp doux et expressif*. The tempo is *Andantino molto (tempo rubato)*. The key signature is B-flat major. The score includes a red bracket under measures 25-28 in both staves.

Пример 6

Клод Дебиси, *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto (tempo rubato)*, контрапункт мотива b, т. 50-53.

The musical score for Example 6 shows measures 50-53 of 'Reflets dans l'eau'. The piano part is in the left hand, marked *p*, and the vocal line is in the right hand, marked *au Mouvt* and *p*. The tempo is *Andantino molto (tempo rubato)*. The key signature is B-flat major. The score includes a red bracket under measures 50-53 in both staves.

Пример 7

Клод Дебиси, *Рефлексије у води* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), контрапункт мотива b, т. 54–57.



Неда Колић¹

**КАД СЛИКА ПРОГОВОРИ ЈЕЗИКОМ МУЗИКЕ –
„КОМПОЗИТОР“ ПАУЛ КЛЕ²**

САЖЕТАК: Ова студија није написана са идејом да се анализира стваралаштво Паула Клеа онако како то чине историчари уметности, нити да се образложи због чега се он сматра апстрактним сликарем, него са циљем да се из музиколошке визуре сагледају (могући) начини на које је Кле разумевао дискурс музике, те како је музичке феномене – а с тим у вези и музичку терминологију – инкорпорирао у сликарство и на њима развио нови дискурс сликарства. Осликавајући платна, Кле је имплементирао сугестивност музике, али и прецизност у структурном обликовању. Дубока сатурација музиком учинила је да Клеове слике не можемо да посматрамо без асоцијација на музику – она је латентно присутна при посматрању и анализирању слика, или пак експлицитно, већ у самим насловима, због чега се Кле сматра „водећом фигуром у домену музичке перцепције ликовне уметности”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Паул Кле, звук/боја, простор/време/покрет, ритам, полифонија, фуга.

Историјско-стилски развој музичке и ликовне уметности показује снажан узајамни однос међу њима. У уметничким круговима почетком XX века нарочито је била изражена склоност ка превазилажењу граница између различитих уметности. У ликовној уметности ствараоци су тежили удаљавању од традиционалног реалистичког приказивања света који их окружује. Желели су да својим сликама само наговесте лични доживљај тог (или свог унутрашњег) света. Инспирацију су проналазили у музици, разумевајући је као медиј који истрајава у својој мистериозности, који омогућава тренутно ослобађање осећања, жеља и фантазија, али их не репрезентује, већ само подстиче, који је савршен у својој миметичкој „непрецизности”, који доказује да стварање уметности може бити еманциповано од земаљске реалности, удаљено од пуке дескрипције, илустрације, објашњавања, идентификације.

„Музика је слободна уметност која тече, уметност под ведрим небом... [...] уметност најближа природи... [...] Музика није ограничена на мање или више тачну

¹ Контакт: nedica.kolic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/2015. године.

репродукцију природе, већ је упућена на тајанствене везе између природе и имажинације... Музика је сачињена од боја и ритмизованог времена...”³

Овакву (или, пак, сличну) карактеризацију музике, исказану у речима Клода Дебисија (Claude Debussy), претпостављамо да је имао на уму и Паул Кле (Paul Klee, 1879–1940). Сликара који се сматра једним од пионира апстракције, музичар, и теоретичар уметности,⁴ започео је своје истраживање визуелне уметности размишљајући о музици, о композиционо-техничким принципима којима се композитори руководе стварајући дело, као и о музичкој терминологији којом је обогаћивао свој сликарски речник.

Музичар или сликар или сликар музике

Премда се професионално бавио сликарством, музику – о којој је прва знања добио још са седам година, одрастајући у породици образованих музичара – никада није запоставио. Свирао је виолину аматерски, самостално или у камерном саставу са својом супругом Лили Штумпф (Lily Stumpf). Свој уметнички *credo* формирао је ишчитавајући језик музике композитора XVIII и раног XIX века, попут Баха (Johann Sebastian Bach), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), и у мањој мери Хајдна (Franz Joseph Haydn) и Шуберта (Franz Schubert). Анализирајући дела поменутих композитора развијао је осећај за облик, форму, структуру и трасирао пут кроз „лабиринт” своје креативности. Иако је био окружен авангардним композиторима, нарочито током година које је провео као предавач на Баухаусу,⁵ сматрао је да „оно што је урађено у музици крајем XVIII века, напосредом је започето у ликовној уметности”⁶ почетком XX века. Тиме је јасно представио своје ставове у вези са савременим сликарством, а истовремено и са савременом музиком.

Кле се није бавио „превођењем” музике у сликарство, нити указивањем на строги паралелизам између две уметности. Такав вид транспозиције био би апсурдан. Он је увидео да модерно сликарство оскудева у прецизној терминологији за визуелне елементе и сматрао је да би било прикладно обратити се музичкој терминологији у

³ Упор. Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 53.

⁴ Међу значајним писаним радовима у којима је објаснио своја естетичка начела, поменућемо: *Креативна исповест (Schöpferische konfession, 1920)*, *Теорија модерне уметности (Über die moderne Kunst, 1924)*, *Допринос теорији о сликарској форми (Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1922)* и *Педагошка белешница (Pädagogisches Skizzenbuch, 1924)*.

⁵ Кле је провео десет година радећи као професор у Баухаусу (од 1920. до 1930. године).

⁶ Упор. Richard Verdi, “Musical Influences on the Art of Paul Klee“, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 3, The Art Institute of Chicago, 1968, 82.

разматрању ликовних форми. Одувек се посвећено предавао музици проматрајући је кроз призму аналитичких и естетичких замисли, а све са жељом да њене аспекте асимилије на својим сликама. Осликавајући платна, Кле је инкорпорирао сугестивност музике, али и прецизност коју поседује у структурном обликовању. Дубока сатурација музиком учинила је да Клеове слике не можемо да посматрамо без асоцијација на музику – она је латентно присутна при посматрању, анализирању слика, али и експлицитно већ у самим насловима, због чега се Кле сматра „водећом фигуром у домену музичке перцепције ликовне уметности”.⁷

На предавањима у Баухаусу, при објашњавању елемената и техничких принципа на којима се заснива сликарска уметност, користио се музичком терминологијом, те је говорио о звуку, тону, ритму, полифонији, хармонији, сонорности, интензитету, динамици, варијацијама.⁸ Ова студија није написана са идејом да се анализира стваралаштво Клеа онако како то чине историчари уметности, нити да објасни разлоге због којих се сматра апстрактним сликаром, него са циљем да се из музиколошке визуре сагледају (могући) начини на које је Кле разумевао дискурс музике, те како је музичке феномене – а с тим у вези и музичку терминологију – инкорпорирао у сликарство и на њима развио нови дискурс сликарства. Излагање ће бити започето питањем – да ли је Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) имао право када је Булезу (Pierre Boulez) рекао да је „Кле најбољи професор композиције”?⁹

Звук ↔ боја

Када се приступа компарацији двеју уметности, у овом случају музичке и ликовне уметности, најчешће се то чини у домену њихових базичних својстава, то јест, сагледавањем односа звук (у музици) – боја (у сликарству). Са становишта перцепције, прављење овакве паралеле је оправдано, с обзиром на то да попут звукова/тонова и боје могу да мењају интензитет (јачину) и нијансе (степеновање/„модулације”), те могу бити груписане тако да остварују хармоничне или дисхармоничне комбинације. Уколико разматрамо перцепционе могућности повезивања звука и боје или обрнуто, не може се избећи феномен синестезије. Синестезија је неуролошко стање током којег се остварује веза два или више чула. Постоји неколико видова синестезије, а један од њих подразумева да одређени звуци евоцирају боје или слике и често се назива „обојено

⁷ Упор. Ole Henrik Moe, “Écouter par les yeux. Quelques réflexions autour d’une exposition“, *In Harmoniques* n° 3, France, Éditions du Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois Éditeur, IRCAM, 1988, 195.

⁸ Pierre Boulez, *Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo, 1989, 35.

⁹ Исто.

слушање”, али постоји и обрнута могућност.¹⁰ Потребно да се одређене боје повежу са тоновима (или пак инструментима), закупљала је многе научнике, сликаре, као и музичаре, који су развијали своје палете боја у складу са тоновима и/или тоналитетима, дурским/молским лествицама, модусима, акордским структурама специфичне грађе итд; многи од њих модификовали су класичне музичке инструменте стварајући машине са могућношћу да пројектују боје током свирања.¹¹ Дела која су настајала, како ликовна тако и музичка, била су, или резултат личног синестетичког доживљаја (бојена слика настајала је као последица одслушаног дела које је изазвало одређене призоре у уму слушаоца или је композиција настајала као резултат посматрања слике), или су стварана да би призвала синестетички доживљај код не-синестетичког перципијента.¹²

Чињеница је да је сваки од уметника развијао своју индивидуалну теорију према личној перцепцији звукова/тонова и боја које му одговарају. Неки од њих су заиста имали синестетички доживљај, али многи су то чинили из неких других разлога. Но, судећи према доступним изворима, Кле није припадао групи синестетичара.¹³ Према, уколико се разматра Клеов начин повезивања звука и боје, „његова перцепција боја одговарала би његовом смислу за тон/тоналитет”.¹⁴ Анализирајући Клеову уметност, често се може наићи на елементе који упућују на његово позивање на теоријска схватања Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe). Тако се у литератури помиње да Клеова

¹⁰ Jenifer Gilbert, “The Influence of Music on Painting and Animation”, 6. Преузето са интернет адресе: http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert_Jennifer_392/Innovations_JenniferGilbert.pdf.

¹¹ Исаак Њутн (Isaac Newton) је међу првима у модерном добу (1704. године) повезао боје и тонове – 7 боја произведених дисперзијом повезао је са 7 тонова музичке лествице (Це-дур). Кандински (Василиј Васильевич Кандинский) је, на пример, жуту боју повезао са звуком трубе, а плаву са виолончелом или оргуљама. Међу композиторима, оваквом начину размишљања/виђења допринео је и Александар Скрјабин (Александр Николаевич Скрјабин). Луј-Бертран Кастел (Louis-Bertrand Castel) први је патентирао инструмент *Clavecin Oculaire* (1734), на којем се свирањем производе боје, што ће послужити као модел за развој многих метода и машина са истом сврхом. Опширније о овоме у: Fred Collopy, “Playing (with) Color”, *Glimpse*, 2009, 2/3, 3; Fred Collopy, “Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light”, *Leonardo*, 2000, 33/5, 355–360; Sharon L. Kennedy, *Painting Music: Rhythm and Movement in Art: 20th Annual Sheldon Statewide Exhibition*, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska–Lincoln, 2006–2007. Преузето са интернет адресе:

<http://www.sheldonartmuseum.org/photos/graphics/statewide06catalogue.pdf>; Maura McDonnell, “Visual Music”, *Visual Music Marathon Program Catalog*, Boston, Northeastern University, 2007, 1–22. Преузето са интернет адресе: <http://www.soundingvisual.com/visualmusic/VisualMusicEssay.pdf>; Maura McDonnell, *Visual Music*. Researched and Presented by Maura McDonnell for Music and Image Course 2003, Trinity College, Dublin, Ireland, 1–19. Преузето са интернет адресе: http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003_2004.pdf.

¹² Jennifer Gilbert, нав. дело, 6.

¹³ Ole Henrik Moe, нав. дело, 199.

¹⁴ Упор. исто, 199–200.

перцепција боја одговара Гетеовом кругу боја (в. пример 1),¹⁵ односно да се заснива на класичном распознавању примарних и комплементарних боја.¹⁶

У том контексту требало би имати на уму његово музичко опредељење – односно, то што се руководио музичким принципима тоналитета из времена класицизма, заправо јесте у складу са његовом класичном перцепцијом боја. За њега је боја била ирационална и сугестивна, као и музички тонови, али је и био врло обазрив при стварању дословних кореспонденција између боје и музике.¹⁷ Мо (Ole Henrik Moe) је сматрао да је при анализи Клеовог стваралаштва „уместо да тражимо кореспонденције између примарних боја и тонова, боље да идентификујемо примарне хармоније мола и дура – тј. тонику, доминанту и субдоминанту – хармоније на којима се заснива читава класична музика. Тиме бисмо сагледали „све нијансе и сва клизишта између примарних боја, попут модулација”.¹⁸ Као примере за наведено, поменути аутор је приложио слике које у наслову призивају звуке и хармоније – *Звучање јужне флоре* (*Klang der südlichen Flora*, 1927) и *Хармонија северне флоре* (*Harmonie der nördlichen Flora*, 1927). Прва слика „зрачи” нијансама топлих боја којима су испуњени квадрати различите пропорционалне вредности, а границе између њих су нејасне (в. пример 2). Друга има ограничен опсег боја, израженије контрасте и јасна разграничења између правоугаоника (в. пример 3).¹⁹ Остаје питање на који начин „чујемо” ове слике? Било би интересно пронаћи паралеле између класичарског третмана тоналитета и ових хармоничних слика. Но, начин на који Кле ради са бојом биће разматран у вези са његовим поимањем полифоније и начином на који бојама „компонује” своју пиктуралну полифонију.

Простор ↔ време ↔ покрет ↔ темпо ↔ ритам

Клеовоа стваралачка мисија заснивала се на помирењу два феномена – времена и простора. Другим речима, Кле је тежио укидању опозиције између временске (музика/књижевност) и просторне (сликарство) уметности. Наиме, сматрао је да је и простор, заправо, временски концепт. Стварање, грађење, испуњавање, сагледавање

¹⁵ Занимљиво је истаћи да је Гете 1810. године објавио своју опширну *Теорију боја* (*Zur Farbenlehre*) позивајући се на поменуту Њутнову теорију, док је две деценије раније, 1790. године, публикувао капитално дело *Метаморфозе биљака* (*Die Metamorphose der Pflanzen*). О значају ових дела сведочи чињеница да се чак и данас она користе као платформе за развој естетских назора бројних научника и уметника.

¹⁶ Ole Henrik Moe, нав. дело, 200.

¹⁷ Fred Collopy, *Color, Form, and Motion...*, нав. дело, 356.

¹⁸ Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 200.

¹⁹ Исто, 201–202.

било ког простора, подразумева време, а у сржи свега тога јесте покрет. Сваки предмет, било уметнички било свакодневни, стваран је део по део, у покрету једног временског континуума. Ниједно уметничко дело не може се сагледати као потпуни продукт пре него што буде у целости завршено и материјализовано (изузев у уму ствараоца), оно јесте ствар процеса генезе која се (постепено) одвија у времену. Кле каже: „Чак и у свемиру, покрет је оно што постоји.”²⁰ Иако се његове слике нису заснивале на представљању непосредно виђене природе (изузетак су рани радови), сликар је своју инспирацију и основу за оваква размишљања проналазио у природи, посматрајући и анализирајући природне структуре и механизме по којима се те структуре развијају. „На својим платнима желео је да прикаже природан процес динамичког раста и преображаја”,²¹ оног који одговара расту и метаморфозама биљака. У свом разумевању развоја природе сликар је близак поменути Гетеовим *Метаморфозама*, схватајући биљку као ћелију која у себи садржи читав свој развој и која се кроз време непрестано мења.²² Према том принципу, Кле је веровао да слика настаје кроз процес трансформације у времену и простору. Пуким приказивањем дефинисаних ентитета – тачке, линије, облика – које је могуће перципирати у природи, не постиже се ништа. Покушати да се прикаже процес стварања таквих ентитета, то је оно што је циљ. Та „органицистичка енергија развоја” јесте она која „пулсира” из Клеових слика.²³ Како није био присталица дословног приказивања природе, тако није желео ни да дословно „преводи” музику. Ипак, у музици Кле је препознао ту јединствену синтезу простора и времена. Пјер Булез је, цитирајући Вагнера (Richard Wagner), дефинисао музику као уметност у којој „простор постаје време”,²⁴ док при посматрању Клеових слика саопштава да „простор није једини параметар, битно је и време”,²⁵ као уочљив и присутан елемент у сликарству. Булез то „време” на платнима не препознаје само у контексту стварања дела, него и у (аналитичком) посматрању, перцепцији и рецепцији гледалаца. Наиме, композитор истиче да кад се нађемо пред сликарским платном ми „улазимо” у својеврсно време у којем се наше око „креће” по површини платна. Испрва, не уочавамо детаље, већ глобалну структуру композиције, а затим започињемо

²⁰ Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 201–202.

²¹ Упор. Н. Н. Arnason, *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija*, Beograd, Orion Art, 2008, 351.

²² Детаљније о томе видети у: Nancy Perloff, “Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition”, *The Musical Quarterly*, 1983, 69/2, Oxford University Press, 180–208.

²³ Н. Н. Arnason, нав. дело, 351.

²⁴ Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 102.

²⁵ Упор. исто.

путању крећући се од тачке до тачке, сагледавамо перспективу, „улазимо у дубину” слике, па се поново удаљавамо како бисмо изнова сагледали целину. Кле је, верујемо, имао идеју како да то латентно време инкорпорира у слику и тиме створи синтезу – присуство времена у простору, на платну. Стрелице које је исцртавао уз линије на сликама имале су „задатак” да трасирају пут оловке, али и да нас наводе да поглед водимо у траженом смеру – ето потребног времена да „испратимо” покрет у простору унутар платна (в. пример 4).

Ипак, појам простора у музици потпуно је различит у односу на појам који се везује за сликарство. Булез као простор у музици види оно што је унутар самог дела – „простор који одговара сликарском је онај који је дефинисан регистром”,²⁶ фактуром, текстуром, темпом, метром, ритмом. Булез објашњава да као „празан простор” можемо да препознамо спору композицију, са мало тонова, разуђеном фактуром, док дело у брзом темпу, са много нота, густе фактуре, представља „попуњен простор”. Премда овакво сагледавање простора у звучној композицији може бити остварено при посматрању партитуре дела, пре него у звуку, Булез закључује да „време и простор не стварају исту фузију у музици и у сликарству”.²⁷ Из ове визуре, неке Клеове радове ипак је могуће посматрати као еквивалент поменутом „музичком простору”, те их је могуће дефинисати као просторе одређене висином тона/звука, тембром инструмента, који свакако могу бити „видљиви” и за музичара.²⁸

У музици се временски елемент организује ритмом, откуцајем, метром. Испитујући димензију времена (а уједно и простора) у ликовној уметности, Кле на платнима експериментише са ритмом, што је очигледно на примеру слике чији наслов већ указује на овај музички елемент (в. пример 5).

На који начин је Кле желео да „ослика” ритам? Слика која асоцира на шаховску таблу представља, заправо, скуп квадрата обојених црном, сивом или белом бојом. Квадрати су неправилног облика, пропорционално неједнаки, а у односу према музици овај неравномеран след ужих или ширих квадрата, којима је остварена мобилност простора, могао би да одговара неравномерном односу тонова/мотива/мањих одсека дужег или краћег трајања, због чега се може створити импресија својеврсног ритма облика, односно неправилног музичког ритма.²⁹ Такође, поступак којим Кле

²⁶ Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 102.

²⁷ Упор. исто.

²⁸ Исто, 110–111.

²⁹ Ole Henrik Moe, нав. дело, 201.

конструираше простор сменама интензитета боје, можемо повезати са тембровским „сликањем” у музичкој композицији.

Структура ↔ текстура ↔ полифонија ↔ полифони план ↔ тематика ↔ fuga

То како је Кле поступао са структуром Булез истиче као примарни параметар за разумевање остварених релација између музике и сликарства. Клеово интересовање за структуру, боље речено, Клеово поимање структуре, најбоље може да се појасни уколико се повеже са његовим разумевањем полифоније у музици, то јест, полифоније као музичког термина, музичког појма полифонија и представљањем начина на који овај појам може да се примени у сликарству. Иако се појам полифоније превасходно везује за музичку уметност, свакако да није искључена могућност његове примене у другим уметничким областима. Штавише, Булез има право када образлаже да „симултаност неколико независних тема конституише једну стварност, која не постоји само у музици, већ има своју базу у било којем феномену, свуда”.³⁰ Познато је да је уметник овај термин инкорпорирао у наслове својих слика – *Полифоно постављање беле* (*Polyphon Gefasstes Weiss*, 1930), *Три полифона субјекта* (*Drei Subjecte, polyphon*, 1931), *Динамична полифона група* (*Dynamisch-polyphone Gruppe*, 1931) итд. Шта је то што би се означавало као полифонија у сликарству?

Кле је разумевао механизме полифоног принципа у музици. Знао је да се он гради из две или више мелодијских линија које се развијају независно једна од друге, које звуче истовремено и које се током композиције сусрећу, укрштају или се крећу паралелно. Осим покрета који је подразумевајући елемент у полифоној техници, оно што је сликар посебно уочио јесте и врло присутан појам времена, који је уско повезан са овим принципом. Чини се да је Кле дубоко уронио у принцип полифоније, те да је то вешто изразио на свом платну, нарочито размишљајући у правцу линеране полифоније. Одговарајући пример за то је слика *Динамична полифона група*. На слици је могуће уочити мноштво линија насталих слободним непрекинутим линеарним покретом руке, а које у том слободном кретању образују својеврсну полифонију линија које су или независне, у паралелном односу са другим линијама, или се са њима укрштају. Можемо дозволити оку да „слуша” дуж линија које се преплићу. Међутим, када се поводом полифоног принципа повлачи паралела између музике и сликарства, наилази се на одређена одступања. Наиме, у музици полифонија је назначена врло прецизно –

³⁰ Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 35.

има свој почетак и свој крај, који се може уочити и визуелно (у нотама) и аудитивно. На слици се ова граница не препознаје. Можемо само насумично да одредимо на ком месту је Кле уписао тачку из које се линије развијају, као и где се завршавају. Такође, у домену музике и аудитивног перципирања, ово истовремено звучање више линија чини се „неухватљивим“. Музика протиче у времену, па се због тога ни полифоно „одвијање“ не може перципирати у целини – од почетка до краја композиције, осим у меморији слушаоца. Уколико се усредсредимо на тренутак, на то неухватљиво „сада“, могуће је чути неколико различитих тонова, али то не значи да чујемо полифонију, већ један акорд. У том смислу, Кле предност даје пиктуралној полифонији, сматрајући да је она „супериорнија од музичке, у тој мери што је временски елемент у сликарству радије дат просторно,³¹ чиме се остварује још јачи „осећај симултаности“.³²

Будући да је као музичар највише интерпретирао дела Баха и Моцарта,³³ не чуди што га је привукла полифонија, нити како је уочио потенцијале примене овог начина музичког мишљења у сликарству, као ни то да је на предавањима у Баухаусу студентима објашњавао принцип полифоног сликарства баш помоћу Бахових дела.³⁴ Наиме, сликар је визуализовао прве тактове *Adagio* става из Бахове Сонате за виолину и клавир бр. 6 у Ге-дуру, у намери да прикаже особине индивидуалних линија и демонстрира оно што ће именовати „индивидуалним“ и „структуралним“ компонентама у музичкој текстури (в. пример 6).

Као „структурални“ елемент Кле је издвојио ритам (који истрајава у својој примарној метричкој пулсацији, чак и кад се унутар себе дели на ситније откуцаје), а и као „индивидуални“ – мелодију. Наиме, Кле би по узору на једну мелодијску линију неког дела нацртао једну линију, а потом би, по узору на слободни контрапункт, нацртао другу линију која се слободно креће у односу на прву. У том свом кретању, линије заједно формирају одређену полифону структуру (в. пример 7).

Кле је посебно истакао да у свом линеарном развоју ова два елемента могу да мењају своја места, те демонстрирао оно што је линеарна полифонија (в. пример 8).

³¹ Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 197.

³² Упор. исто.

³³ Детаљније о томе видети у: Clement Jewitt, Music at the Bauhaus, 1919-1933, *Tempo* (New Series), 2000, 213, 5–11.

³⁴ Pierre Boulez, нав. дело, 34. Свакако да то не значи да Кле није био заинтересован за музику композитора савременика; објаснио је да разлог зашто се није ослонио на примере из дела савремених композитора јесте то што није смео да се усуди да дотакне нешто за шта није компетентан, док је сматрао да се у вези са Баховом музиком налазио на „познатом терену“ – разумевао је структуре фразе, познавао формалне принципе и механизме развоја материјала и могао је да уради графичку транскрипцију користећи сва средства своје имагинације.

У погледу форме, сагледавање третмана музичког облика фуге као врхунца полифоног мишљења чини се још интересантнијим и значајнијим уколико се приступи анализирању начина на који Кле развија полифони дискурс ликовне композиције у својим сликаним фугама. У оквиру ове проблематике погодно је размотрити и Клеов третман пиктуралних/музичких тема.

Судећи према начину на који приступа форми фуге, очигледно је да је био упознат са стриктном структуром која је одликује. Своје ликовне фуге конструисао је пратећи тај принцип. Кле није имао за циљ дословно „уклапање” ове музичке форме у оквире сликарства, али ишчитавање композиционих принципа и поступака при изграђивању форме фуге, као и сагледавање могућих начина да се сличним поступцима развије форма у сликарству, јесте оно што је Кле чинио. Континуитет присутан у фуги и третман теме/тема, јесте оно што је привукло сликара. Он интерпретира форму увиђајући који су елементи (према његовој интерпретацији) фундаментални – субјект (једна примарна фигура), контрасубјект (секундарна фигура), које „јуре” једна другу у различитим комбинацијама и завршавају у сложеној кулминацији. Свакако да није намеравао да графички представи музичку фугу, већ да на слици покуша да прикаже понављање, варијације, имитације, оно што је у сржи форме. Употребљавање музичког термина фуга у сликарству може имати много конотација и мора се правити диференцијација између значења овог појма у музичком и ликовном дискурсу.³⁵

Кад је приступао свом „извршењу” фуге, Кле је „компоновао” форме од два или три елемента, стављајући их у различите комбинације, онако како се „крећу” гласови у полифонији – замењивао им је места, постављао их као у огледалу, у инверзији; омогућавајући тако „индивидуалном” и „структуралном” елементу да се „боре за једнакост” или да се „допуњују на пријатељски начин”.³⁶ Наиме, линеарност доминантна у фуги, у погледу развијања и суперпонирања гласова, аналогна је хоризонталној димензији на слици. Систем музичких линија које се мултипликују, аугментирају/диминирају, измеђују места, то јест, односе субјекта и контрасубјекта у једној имитационој игри, Кле је видео као погодан за визуелизацију.³⁷ Основна

³⁵ Форма фуге привукла је многе сликаре који „израђују” слике на музичке теме, као што су Купка (Frantisek Kupka), Алберс (Josef Albers), Јавленски (Алексей Георгиевич Явленский), Кандински и други. Међутим, ниједан од њих није разумео природу фуге тако добро као Кле. Кандински је, на пример, на слици *Фуга* (*Fuge*, 1914) више исказао личну импресију након слушања фуге и евоцирао истовремено звучање различитих гласова, тема, мотива, као својеврстан вибрантни ковитлац свих елемената форме на готово целом простору платна, али без стриктне систематичности и без идеје о техничко-композиционом систему по којем је фуга изграђена. В. Ole Henrik Moe, нав. дело, 199.

³⁶ Richard Verdi, нав. дело, 92.

³⁷ Pierre Boulez, нав. дело, 90–100.

карактеристика коју је издвојио из ових поступака јесте да два елемента у свим својим појавностима утичу један на други, али и на основи својих комбинација мењају облик и обим целокупне форме. Слика је пронашао интересантно решење помоћу којег би на својим платнима постигао и континуитет и разноврсност, варијантност, имитацију – „комбинацијом елемената чврсте структуре (ритма, прим. Н. К.) и елемената покретљиве структуре (мелодије, прим. Н. К.)”,³⁸ односно „структуралног” и „индивидуалног” елемента. Поента је да један елемент мења други – онако како то чине гласови у фуги. Кле даје пример линије која пролази кроз круг, при чему мења његов облик, док она остаје непромењена, или пак, ако гледамо једну линију кроз дно стаклене флаше (као круга), она постаје деформисана (в. пример 9).³⁹

Међутим, када је реч о слушаоцу/гледаоцу који би требало да перципира овакве пермутације, Кле ће опет предност дати визуелном. Наиме, чињеница је да постоји јаз између ока и уха, када је реч о перцепцији оваквих феномена. Ухом ћемо много теже перципирати обрнути контрапункт, промене у гласовима, него што ћемо то учинити гледајући у партитуру као у потенцијалну „слику”, јер свакако да ноте и постоје да би биле гледане, анализиране, свиране, с обзиром на то да је композитор пишући дело решавао, не само композиционо-техничке, него и графичке проблеме. Гледајући музички текст око нас „чита” с лева на десно, те лакше уочава структуру текста.

Све поменуте идеје и композиционе принципе проналазимо на једној слици, која је можда најрепрезентативнији пример Клеовог „осликавања” фуге – реч је о слици *Фуга у црвеном (Fuge in rot, 1921)*.

На овој слици (в. пример 10) могуће је идентификовати различите облике (квадрат, правоугаоник, троугао, круг, шпицасти овал, облик налик бокалу), односно теме, чији је основни „тоналитет” црвена боја. Улогу „субјекта” у фуги имају „кривудасти облици крчага/бокала, круг и шиљасти овал”, а функцију „контрасубјекта” остварују „праволинијски облици квадратне, правоугаоне и троугласте структуре”.⁴⁰ Хоризонталност, линераност у музичкој фуги која се уочава посматрајући партитуру с лева на десно, осветљена је на слици. Иако делују као ентитети који стоје самостално, независно један од другог, ови облици као да се „вијају”, „додирјују” и под утицајем један другог деформишу – мењају свој „тонални” центар, односно боју, у нијансама – ка насјветлијој (у десно) и најтамнијој (у лево), и у тој непрестаној игри – „мотиви у

³⁸ Упор. исто, 132.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Упор. Richard Verdi, нав. дело, 101. Интересантно је и тумачење према којем Кле није имао на уму субјект и контрасубјект него „епизоде”. В. Nancy Perloff, нав. дело, 203.

инверзији (троугао), ретроградном кретању (у горњем и доњем десном углу), обрнутом контрапункту (квадрат и бокал у центру слике)⁴¹ – остварују константан, вибрантан линеарни покрет који као да се наставља и изван оквира слике. И време и покрет и простор срасли су у синтези.

Клеове слике са транспарентним и преклапајућим површинама из периода између 1930. и 1933. године, описане су као „полифоне” будући да приказују неколико различитих нивоа. Начином на који користи боје и нијансе боја заменио је традиционалну перспективу – слагањем различитих бојених плоха сликар је створио илузију дубине,⁴² али не само у смислу волумена, већ и симултаности! Иако се сматра једном од најапстрактнијих Клеових слика – *Полифоно постављање беле* заиста открива једну уређену полифону структуру (в. пример 11), чију музичку паралелу је могуће пронаћи и у вокалној и у инструменталној полифонији, у којима се комбинују две или више различитих вокалних/инструменталних боја.

Могли бисмо претпоставити да се ради о једној главној мелодији – белом правоугаонику – у инструменту са највишим регистром у оркестру, односно најсветлијим тембром, која је потом имитационо преузимања у осталим инструментима, све до оног који има најдубљи регистар и остварује најтамнији тембр. Сваки инструмент наставља да свира мелодију, све док се и последњи инструмент не укључи, док се не оствари целокупна констелација различитих звучних боја. Обојене, транспарентне правоугаоне површине Кле поставља око централног белог правоугаоника. Будући да ради са акварелом, транспарентност омогућава да позадина избија у први план, при чему је могуће видети све нијансе настале мешањем боја, односно истовремено чути све „боје звука”.⁴³ На другачији начин, служећи се техником тачака (*dot technique*),⁴⁴ Кле је остварио сличан резултат на слици *Полифонија (Polyphonie, 1932; в. пример 12)*.

Тачкањем по површини платна чиме је остављен празан простор кроз који избија бојена површина, бојени квадрати на површини платна, испод тачака, остају у „дубини”, а ипак у оку посматрача „резонирају” са сликаним тачкама. Остварено је симултано „звучање” свих нивоа слике – полифонично.⁴⁵

⁴¹ Упор. Richard Verdi, нав. дело, 101.

⁴² Nany Perloff, нав. дело, 187.

⁴³ Ole Henrik Moe, нав. дело, 197.

⁴⁴ Nancy Preloff, нав. дело, 98–99. У литератури се наводи да ову Клеову технику не би требало мешати нити повезивати са дивизионистичком техником, којом су се служили сликари неоимпресионисти.

⁴⁵ Исто, 99–100.

Када слике зазвуче

Указали смо на неколико Клеових слика које су настале као последица његове заинтересованости за музику. Ауторова размишљања о односу музике и сликарства, забележена у теоријским радовима или осликана на платнима, постала су инспирација бројним композиторима и музичарима. Пјер Булез је сликару посветио студију – *Плодна земља: Паул Кле и музика* (*Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*, 1989), у којој је разматрао Клеова теоријска предавања одржана у Баухаусу. Иако није био инспирисан директно самим сликама, након што је видео Клеов акварел *Споменик на граници плодне земље* (*Monument an der Grenze des Fruchtländes*, 1929),⁴⁶ Булез је писао о структуралној сличности између ове слике и његове композиције *Структуре Ia* (*Structures Ia*, 1952), и чак размишљао да она добије исти назив као слика.⁴⁷ Бруно Мантовани (Bruno Mantovani) написао је композицију *Пет комада за Паула Клеа* (*The Five Pieces For Paul Klee*, 2007), Шандор Вереш (Sándor Veress) компоновао је *Омаж Паулу Клеу* (*Homage à Paul Klee*, 1959). Познато је и дело *Кле: Свита за клавир* (*Klee: Suite For Piano*, 1986) јапанског џез пијанисте Такашија Какоа (Takashi Kako), као и оркестарска композиција *Пет Клеових слика* (*Five Klee-Pictures*, 1962) Питера Максвела Дејвиса (Peter Maxwell Davies). Кетлин Кусенс (Kathleen Coessens), која се бави истраживањем могућих видова „укрштања” различитих медија, направила је занимљиву транскрипцију Клеових слика *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању)* (*Schwingendes, polyphon /und in complementärer Wiederholung/, 1931; в. пример 13)*⁴⁸ за клавир, тако да асоцира на музичку графику (в. пример 14) и тиме отворила нову тему погодну за истраживање и размишљање о томе како је могуће оркестрирати Клеове слике и да ли оне заправо могу да звуче у правом смислу те речи.

⁴⁶ Такође, назив ове Клеове слике Булез је искористио као наслов једног свог чланка у којем разматра проблематику електронске музике – “An der Grenze des Fruchtländes” (*Die Reihe*, Heft I, 1955).

⁴⁷ Pierre Boulez, нав. дело, 168–169. О овоме видети и у: Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 109–110.

⁴⁸ Kathleen Coessens, *Paul Klee's Version 'Swinging Polyphonic'*. Преузето са интернет адресе: <http://www.timeofencounter.org/wp-content/uploads/2012/10/Kathleen-Coessens-Paul-Klee-Swinging-Polyphonic-programme-notes.pdf>

ЛИТЕРАТУРА:

- Arnason, H. H., *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, aritektura, fotografija*, Beograd, Orion Art, 2008.
- Boulez, Pierre, *Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo, 1989.
- Verdi, Richard, “Musical Influences on the Art of Paul Klee”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 3, The Art Institute of Chicago, 1968, 81–107.
- Gilbert, Jenifer, “The Influence of Music on Painting and Animation”, 6. Преузето са интернет адресе:
http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert_Jennifer_392/Innovations_JenniferGilbert.pdf.
- Jewitt, Clement, Music at the Bauhaus, 1919–1933, *Tempo, New Series*, 2000, 213, Cambridge University Press, 5–11.
- Kennedy, Sharon L, *Painting Music: Rhythm and Movement in Art: 20th Annual Sheldon Statewide Exhibition*, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska–Lincoln, 2006–2007. Преузето са интернет адресе:
<http://www.sheldonartmuseum.org/photos/graphics/statewide06catalogue.pdf>.
- McDonnell, Maura, *Visual Music*. Researched and Presented by Maura McDonnell for Music and Image Course 2003, Trinity College, Dublin, Ireland. Преузето са интернет адресе:
http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003_2004.pdf.
- McDonnell, Maura, “Visual Music”, *Visual Music Marathon Program Catalog*, Boston, Northeastern University, 2007. Преузето са интернет адресе:
<http://www.soundingvisual.com/visualmusic/VisualMusicEssay.pdf>.
- Moe, Ole Henrik, „Écouter par les yeux. Quelques réflexions autour d’une exposition”, *In Narmoniques n° 3*, France, Éditions du Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois Éditeur, IRCAM, 1988.
- Perloff, Nancy, “Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition”, *The Musical Quarterly*, 1983, 69/2, Oxford University Press, 180–208.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке” до „Заљубљеног фауна”*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.

- Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Coessens, Kathleen, *Paul Klee's version 'Swinging Polyphonic'*. Преузето са интернет адресе:
<http://www.timeofencounter.org/wp-content/uploads/2012/10/Kathleen-Coessens-Paul-Klee-Swinging-Polyphonic-programme-notes.pdf>.
- Collopy, Fred, Playing (with) Color, *Glimpse*, 2009, 2/3, 62–67.
- Collopy, Fred, “Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light”, *Leonardo*, 33/5, 2000, 355–360.

Neda Kolić

WHEN THE IMAGE SPEAKS THE LANGUAGE OF MUSIC – “COMPOSER” PAUL KLEE

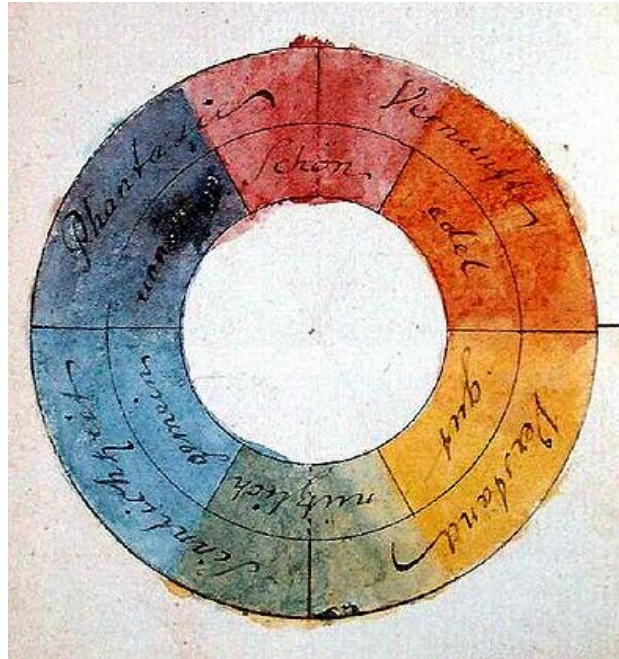
SUMMARY: This paper is not written with the idea of analyzing Paul Klee's creativity the way theoreticians of art do, nor to explain why he is considered to be an abstract painter, but, from a musicological point of view, to perceive (possible) ways in which Klee understood musical discourse, and, hence, how he incorporated musical phenomena – and consequently musical terminology – into painting, thus developing the new discourse of painting. Deep saturation with music makes that we can not observe Klee's paintings without associations to music – it is latently or explicitly presented in the observation and analysis of paintings, but in the titles also. Those are the reasons why Klee is considered to be a “leading figure in the field of musical perception of visual arts”.

KEY WORDS: Paul Klee, sound/colour, space/time/motion, rhythm, poliphony, fugue.

ПРИЛОГ

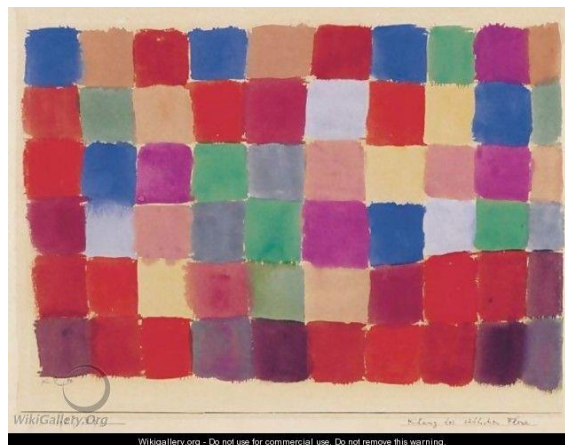
Пример 1

Гетеов круг боја (*Goethes Farbenkreis*, 1809)⁴⁹



Пример 2

Паул Кле, *Звучање јужне флоре* (*Klang der südlichen Flora*, 1927)⁵⁰



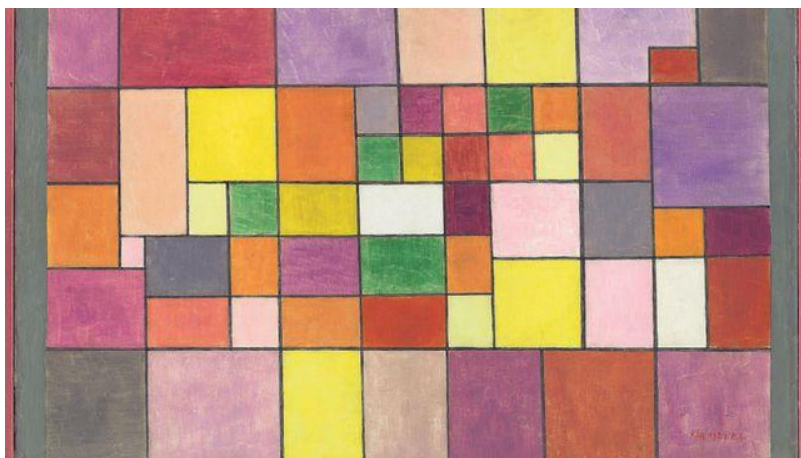
⁴⁹ Преузето са интернет адресе:

http://sr.wikipedia.org/sr/Комплементарне_боје#/media/File:Goethe,_Farbenkreis_zur_Symbolisierung_des_menschlichen_Geistes-_und_Seelenlebens,_1809.jpg.

⁵⁰ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

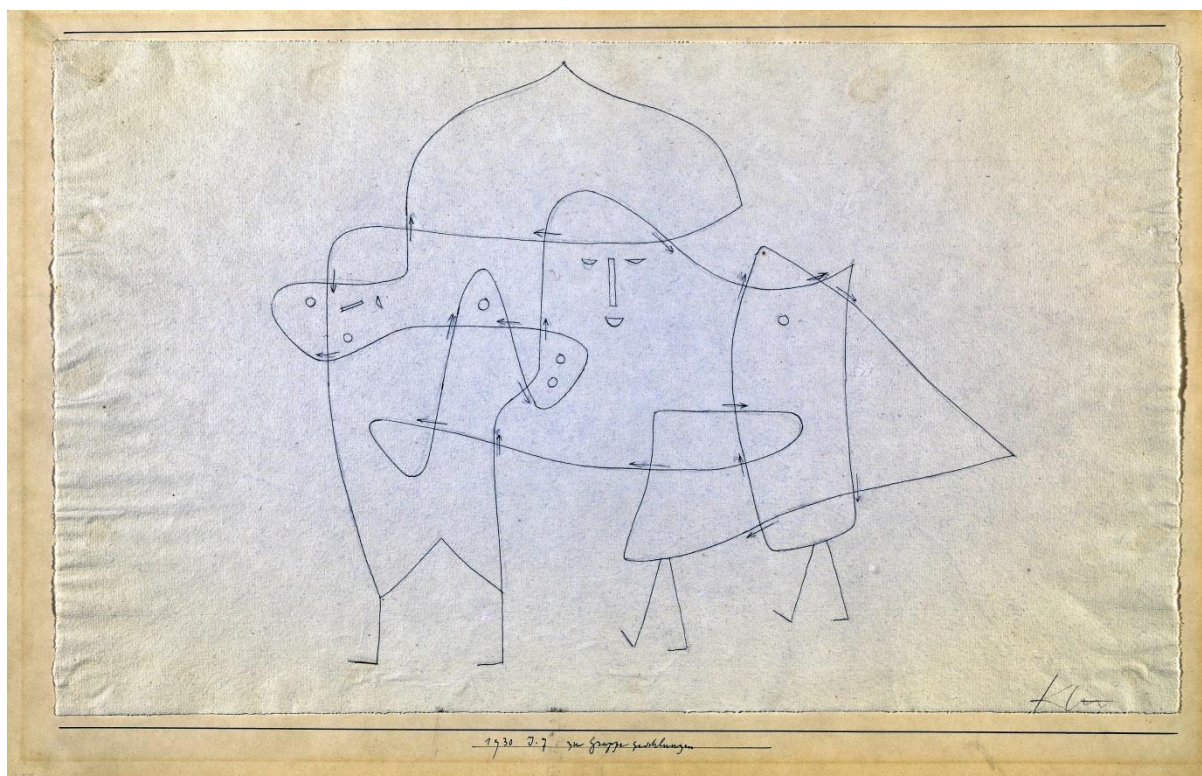
Пример 3

Паул Кле, *Хармонија северне флоре* (*Harmonie der nördlichen Flora*, 1927)⁵¹



Пример 4.

Паул Кле, *Умотан у групи* (*Zur Gruppe geschlungen*, 1930)⁵²



⁵¹ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

⁵² Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

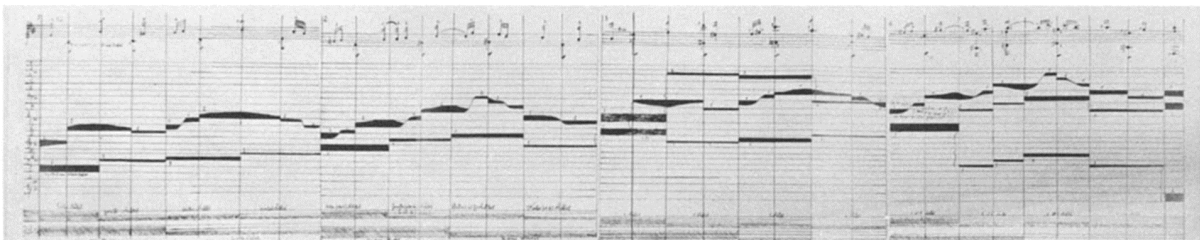
ПРИМЕР 5

Паул Кле, *Ритмично* (*Rhythmisches*, 1930)⁵³



Пример 6

Клеова транскрипција *Adagio* става из Сонате за виолину и клавир бр. 6 Јохана Себастијана Баха⁵⁴

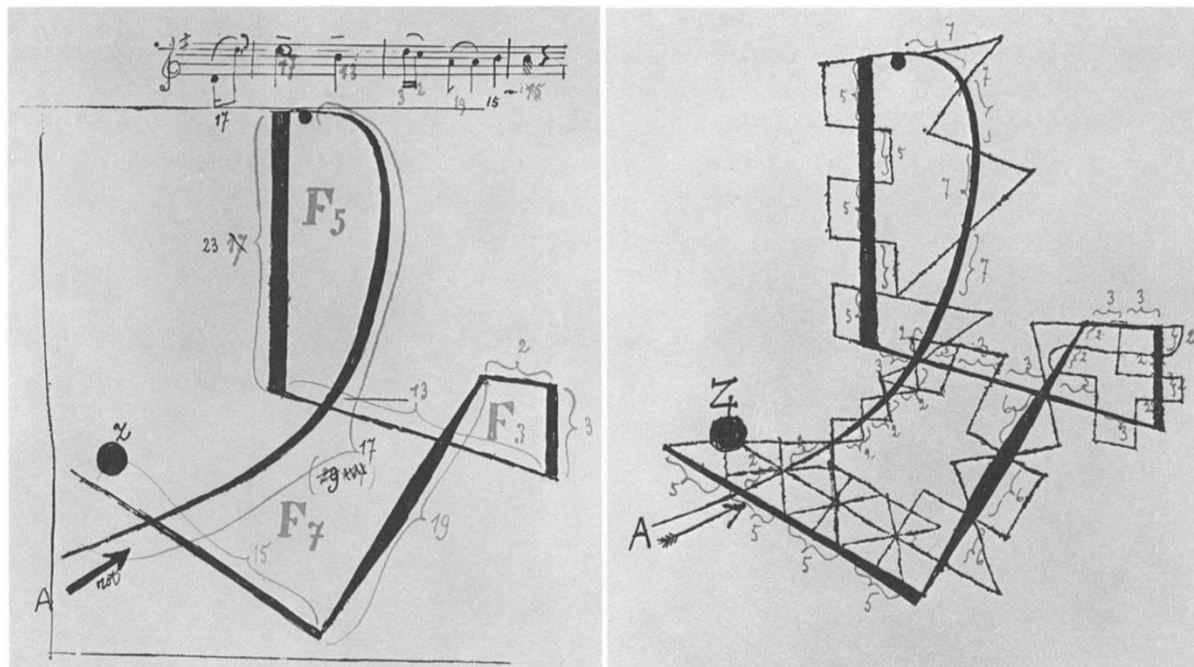


⁵³ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

⁵⁴ Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 85.

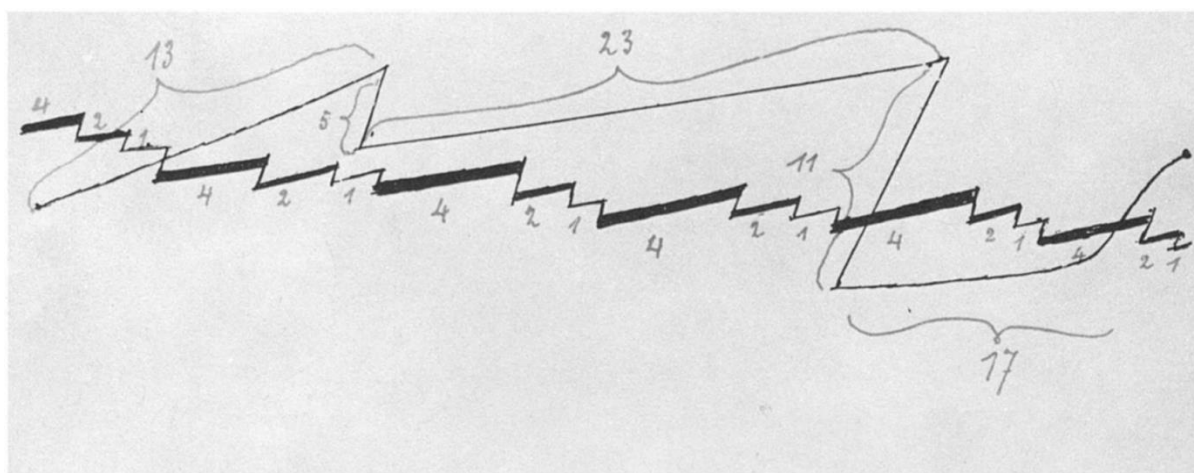
Пример 7

Клеов цртеж линије по узору на мелодијску линију и слободан контрапункт исцртан око ње⁵⁵



Пример 8

Клеов пример линеарне полифоније⁵⁶

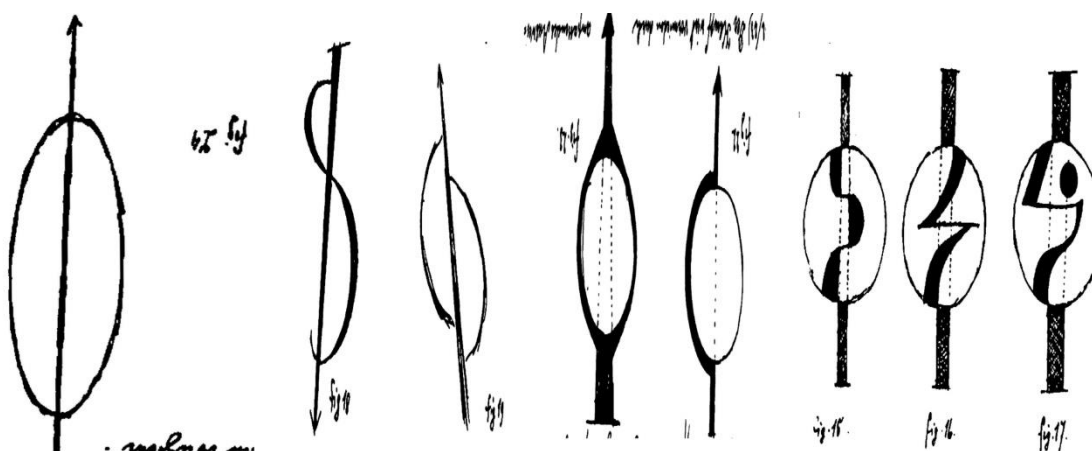


⁵⁵ Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 87.

⁵⁶ Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 88.

Пример 9

Клеова комбинација „структуралног” и „индивидуалног” елемента⁵⁷



Пример 10

Паул Кле, *Фуга у црвеном* (*Fuge in rot*, 1921)⁵⁸

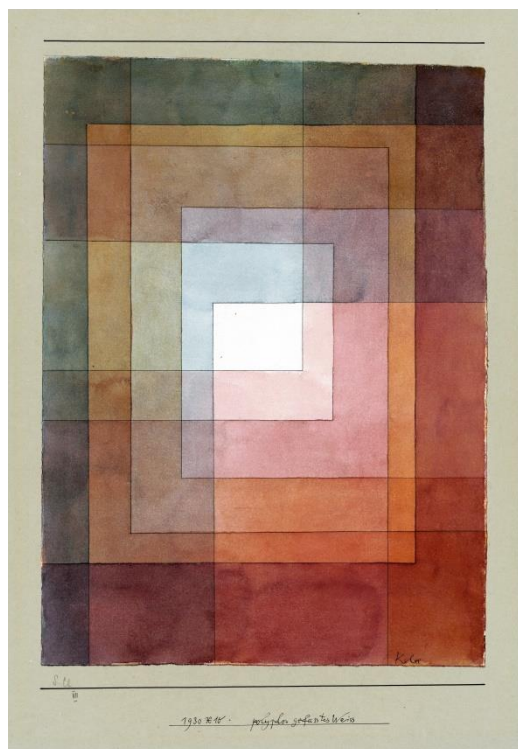


⁵⁷ Преузето из: Pierre Boulez, нав. дело, 131–141.

⁵⁸ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

Пример 11

Паул Кле, *Полифоно постављање беле* (*Polyphon Gefasstes Weiss*, 1930)⁵⁹



Пример 12

Паул Кле, *Полифонија*, (*Polyphonie*, 1932)⁶⁰

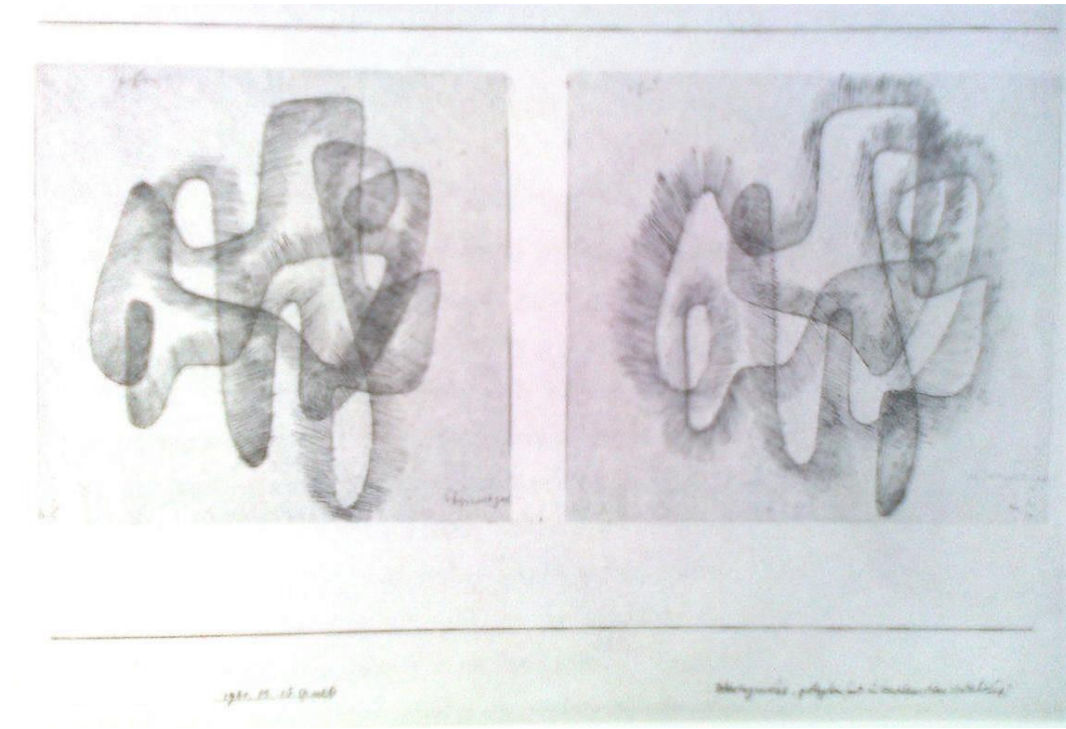


⁵⁹ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

⁶⁰ Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

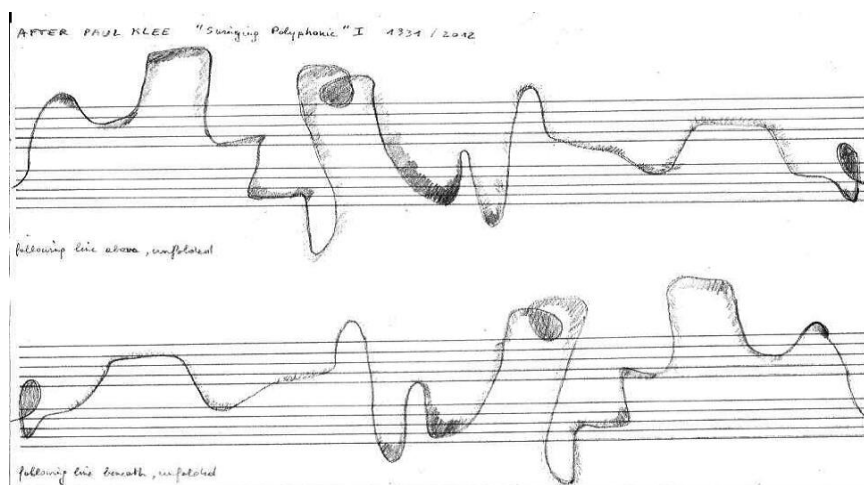
Пример 13

Паул Кле, *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању)*
(*Schwingendes, polyphon /und in complementärer Wiederholung/, 1931*)⁶¹



Пример 14

Кетлин Кусенс, Транскрипција Клеове слике *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању)* за клавир⁶²



⁶¹ Слика је преузета са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

⁶² Преузето из: Kathleen Coessens, нав. дело.

III. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Милош Браловић¹

СОНАТА ЗА ВИОЛУ И КЛАВИР ОП. 147 ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА²

САЖЕТАК: Соната за виолу и клавир оп. 147 Дмитрија Шостаковича представља специфичан ауторов осврт на сопствено стваралаштво. Дело садржи велики број аутоцитата узетих из дела која припадају различитим периодима композиторског стварања. Поред посезања за сопственим делима, постоји и велики број референци које указују на дела других аутора. У складу са тим, анализиран је трећи став ове сонате у којем се мотиви из Шостаковичевих дела (камерних, оперских и симфонијских) преплићу са мотивима из *Месечеве сонате* Лудвига ван Бетовена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Соната за виолу и клавир, Дмитриј Шостакович, *Месечева соната*, Лудвиг ван Бетовен, цитат, аутоцитат

Централна тема последњих дела Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) јесте смрт. Та тема је окупирала Шостаковичеву мисао, а самим тим и његов целокупни креативни процес.³ Вероватно је главни узрок томе било и погоршање његовог здравља. Последњи пут је, као пијаниста, одржао јавни концерт 1966. године, након којег је исте вечери доживео први срчани удар.⁴ Убрзо пошто је завршио своју Петнаесту симфонију, 1971. године, доживео је и други срчани удар.⁵ Умро је четири године касније.

Последње дело Дмитрија Шостаковича јесте Соната за виолу и клавир оп. 147 из 1975. године. Конципирана је као циклус од три става који имају називе *Новела*, *Скерцо* и *Адађо у спомен Бетовену*. Наслови ставова, сами по себи побуђују разне асоцијације, но чини се да је свим могућим асоцијацијама заједнички својеврсни наративни импулс. Такође, соната садржи бројне, рекло би се дирљиве алузије на Шостаковичеву (музичку) прошлост.⁶ Соната за виолу и клавир је управо место у којем

¹ Контакт: milosbralovic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. професора др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/2015. године.

³ David Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dimitryevich)“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001, електронско издање.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ Исто. Идентично је и у случају Петнаесте симфоније, где такође постоје бројне алузије на старе стилове, као и на разна Шостаковичева дела.

Шостакович свесно, на одређени начин „систематизује“ своје стваралаштво: у првом ставу, већ од парт. бр. 3, уочљив је његов непотпун музички потпис, док је други став у потпуности изграђен на основу музичког материјала опере *Коцкари*.⁷ У том смислу, најинтересантнији за представљање јесте трећи став, о коме ће у даљем тексту бити речи. Пре него што бисмо се задржали детаљније на трећем ставу, размотрићемо укратко формални и драматуршки план целе сонате.

Цео сонатни циклус подвргнут је лучној форми почев од распореда ставова – лагани, брзи, лагани. Исто тако, појединачно, у сваком од ставова се уочава специфичан развојни лук, од смирености до кулминације и назад, у чијим су оквирима уочљиви обриси класичних формалних образаца. Тако у првом ставу постоје обриси сонатности (уочавају се два тематска материјала, почетак, *in c*, односно парт. бр. 8, *in h*), у другом обриси рондолике структуре (налик ронду са три теме, где се након појаве треће теме симултано, уз тематске трансформације, репризирају сви одсеци), док се у трећем ставу јавља рапсодично низање одсека, опет подређено форми лука. У свим ставовима се јавља идентичан поступак „замагљивања“ граница одсека и прожимања тематских материјала, које се јавља приближно након средине, односно кулминације у сваком од њих.

Трећи став привлачи пажњу због врло изражене употребе својеврсних парадигми у музици на начин модела.⁸ Употреба цитата је својствена Шостаковичу и занимљиво је да се број цитата у његовим делима временом увећава.⁹ Но, имајући у виду трећи став сонате о којој је овде реч, не можемо да не приметимо рад са сегментима (односно мотивима) из првог става Бетовенове (Ludwig van Beethoven) Сонате за клавир оп. 27 бр. 2, познатије као *Месечева соната*. Али, поред

⁷ Michael Mishra, *The Shostakovich Companion*, Westport-London, Praeger, 2008, 311.

⁸ Термини „музичка парадигма“ и „модел“ део су терминологије Мирјане Веселиновић-Хофман, према којој „...парадигма у музици представља пример за углед, а њена природа, видови и распони коришћења принципијелно су одређени заправо оним што композиторска пракса разликује као *узорак*, *модел* и *узор*...“. Узорак репрезентује контекст из којег је узет по својим најтипичнијим својствима, односно, део једне композиције који се преноси у другу композицију; модел представља узорак подвргнут некој композиционо-техничкој процедури у циљу грађења новог контекста; узор пак представља модел који није присутан, већ се користи његови конститутивни принципи за грађење нове целине, односно модел за интерпретацију у којој је сам модел одсутан. Упор. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997, 21–27.

⁹ Ivan Sokolov, “Moving Towards an Understanding of Shostakovich's Viola Sonata“, in: Alexander Ivaskhin, Andrew Kirkman (Eds.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Surrey–Burlington, Ashgate, 2012, 80.

„Бетовенових сегмената“, да тако назовемо мотиве из Бетовенове сонате, постоји и велики број „Шостаковичевих сегмената“, односно рада са аутоцитатима. У складу са тим, изложићемо анализу трећег става Шостаковичеве сонате, уз налазе Ивана Соколова (Ivan Sokolov), који је у својој студији о овој сонати дао преглед употребљених сегмената композиторове музике.¹⁰

У питању су мотиви из следећих Шостаковичевих дела: Свита за два клавира оп. 6, Фуга у де-молу бр. 24 из 24 прелудијума и фуге, а затим и почетни мотиви из свих петнаест симфонија (са изузетком Једанаесте симфоније одакле се јавља мотив са почетка другог става). Поред тога, јављају се и два мотива из првог става Бетовенове *Месечеве сонате*. Први је акордска фигурација, а други је пунктирани мотив из мелодијске линије.

У уводном одсеку трећег става изложена је тема у соло виоли. На самом почетку, дат је мотив који се састоји из силазних кварта, из којег се развија даљи мелодијски ток, а који је јасна референца на први став (прелудијум) Свите за два клавира оп. 6 (в. пример 1). У том почетном фрагменту, Иван Соколов уочава и алузију на узлазне квинте из финалног става (фуге) из Бетовенове Сонате за клавир оп. 110.¹¹ Крај уводног одсека (парт. бр. 62: 10–63) чини кратак низ *pizzicato* трозвука којима се реферира на почетак фуге у де-молу (пре свега, у питању су узлазни скок кварте и силазна секунда) из 24 прелудијума и фуге. Пошто се заврши уводни соло, у парт. бр. 63, почиње први одсек, сачињен од два наведена Бетовенова мотива. Прво се јавља акордска фактура у деоници клавира, где је триолска фигурација преобликована у фигурацију сачињену од осминске паузе и три осмине. Соколов ово тумачи као симбол испрекиданог и скраћеног даха тешко болесне особе.¹² Након тога, реферирање на Бетовенову сонату постаје још јасније увођењем и пунктираног мотива у деоници виоле (в. пример 2), одакле се даље развија тема вокалног квалитета, прожета Бетовеновим пунктираним мотивом, али и Шостаковичевим мотивом сачињеним од силазних кварта. У неколико наврата, фигурација у клавиру се прекида генерал-

¹⁰ Ivan Sokolov, нав. дело, 79–94.

¹¹ Исто, 81.

¹² Исто, 82.

паузама, што може да се повеже са дисањем (можда и говором) тешко болесне особе коју спомиње Соколов.

Први одсек се завршава код парт. бр. 67, одакле и почиње следећи одсек. У средњем регистру клавира, изложен је дванаесттонски низ, али без даљег посезања за додекафонском техником. „Тема-серија“ је уобичајена појава у касним Шостаковичевим делима, а за Соколова она представља опраштање са музиком изражене лепоте или значајног садржаја, а самим тим што се јавља у средњем регистру и прочишћеној фактури алудира и на Листова (Franz Liszt) касна дела, у којима често изостаје инструментални виртуозитет.¹³ Од парт. бр. 68 акордска фигурација из претходног одсека се трансформише у пасажно разлагање акорада у све вишем регистру, да би се у парт. бр. 68: 2 достигао највиши регистар целог става и истовремено јавио део композиторовог потписа (тонови d^3 и es^3 од DSCH).

Посебно је интересантан трећи одсек овог става (парт. бр. 69: 7), у коме се у деоници виоле излажу редом почетни мотиви од Прве до Дванаесте симфоније, а потом у левој руци клавира од Тринаесте до Петнаесте симфоније. Као што је наведено, изузетак представља Једанаеста симфонија, одакле је узет мотив другог става, а не почетни мотив. Сви мотиви су изгубили своје ритмичке карактеристике како би се изградила мелодија која се не разликује од тока целог става, а у примени неких од њих (на пример, при коришћењу почетног мотива Треће симфоније) задржани су једино карактеристични интервали.

Између трећег и четвртог одсека налази се прелаз, који као да има функцију солистичке каденце (парт. бр. 73–74), а сачињен је од мотива силазних кварта из опуса 6 (иначе најдоминантнији мотив у „каденци“), да би се потом јавили и разложени акорди из клавирске деонице (овај пут наниже) и пунктирани мотив из Бетовенове сонате (парт. бр. 73: 11). Овај прелаз би, ако се позовемо на организацију лучне форме, имао улогу припреме кулминације.

На почетку четвртог одсека (парт. бр. 74), долази до кулминације, која траје до парт. бр. 76, када се у деоници клавира поново устаљује акордска фигура из Бетовенове сонате, док се у деоници виоле поново јавља пунктирани мотив, као и у првом и другом одсеку, одакле почиње постепено смирење.

Последњи, пети одсек, који се пред крај постепено улива у коду целе сонате, почиње од парт. бр. 78: 2. Сачињен је од силазног квартног мотива и акордске

¹³ Исто.

фигурације. У деоници клавира се све чешће јављају генерал-паузе. Пред сам крај става, (парт. бр. 81: 6–7) у левој руци клавира јавио силазни покрет *E-D-Cis*, којим је Густав Малер (Gustav Mahler) музички записао реч *Ewig* (заувек).¹⁴ Код парт. бр. 81: 8 виола преузима квартни мотив из клавирске деонице (који је у деоници клавира био постављен уз силазни покрет *E-D-Cis*), којим се сада реферира на тонску поему *Дон Кихот* Рихарда Штрауса (Richard Strauss), односно на одломак у којем се одвија смрт Дон Кихота.¹⁵

Избор *Месечеве сонате*, као једне од најважнијих референци у овом ставу, није случајан. Наиме, у разговору са Дружињином (Фёдор Серафимович Дружинин) коме је соната и посвећена, Шостакович је нагласио да, иако је финални став написан као *Адађо у спомен Бетовену*, музика у њему није мрачна, већ је врло светла и јасна.¹⁶ У том смислу, *Месечева соната* се указала као прави избор, јер комбинује са једне стране ритам и интонацију посмртног марша, а са друге стране хармонију која као да емитује хладну, прозачну светлост, на основу које је настало њено име по којем је позната.¹⁷ Као последица Шостаковичеве интерпретације Бетовеновог материјала добија се специфичан звучни ефекат. Самом изменом акордске фигуре из триолског у осмински ритам са паузама, добија се спорији музички ток, а тако, уз неколико „бљесака“ Бетовенове хармоније, настаје веома упечатљив спој мрачног Шостаковича и хладне, прозачне светлости касног класицизма.¹⁸

Материјал *Свите* за два клавира оп. 6 понаша се готово попут лајтмотива који, поред Бетовенових мотива, својим специфичним звуком силазних кварта обележава цео став. Појављивањем управо овог мотива, постаје нам јасно да је у процесу поменуто „систематизовање“ Шостаковичевог опуса. Односно, како нам казује музички ток овог става, та „систематизација“ је овде још увек на свом почетку, или би, како смо на основу претходног музичког тока закључили, требало да стигне на почетак. Од поменутог непотпуног Шостаковичевог потписа у првом ставу, ка другом ставу заснованом на незавршеној опери *Коцкари* (1941–1942), композитор нас постепено доводи до силазног квартног мотива из свог раног дела, *Свите* за два клавира оп. 6 из 1922. године, који се, осим у последњем ставу о коме је овде реч, једном јавља и у другом ставу, попут антиципације музичког тока који следи.

¹⁴ Исто, 91.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Michael Mishra, нав. дело, 312.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

Интересантно је да Шостакович пише Свиту оп. 6 у специфичном тренутку свог живота. Наиме, његов отац је умро од упале плућа 1922. године, па је тако ова свита настала њему у спомен.¹⁹ Самим тим се уочава двозначност овог дела, аналогна поменутој двозначности која настаје Шостаковичевим интервенцијама на Бетовеновом материјалу. Свита за два клавира једно је од најранијих Шостаковичевих дела за клавир (или у овом случају два клавира), а написана је када је композитор имао свега шеснаест година. Сматра се чак и прототипом за прву симфонију која никада није реализована (може да се сматра прототипом „нулте“ симфоније).²⁰ Тако је она, са једне стране, један од раних стваралачких импулса из младости, а са друге, реминисценција на трагични догађај у породици.

Фрагменти свих симфонија, који се бешавно нижу један за другим су, барем у теоријском смислу, кључни када је у питању поменута „систематизација“ стваралаштва. Управо због њихове сливености, која је, између осталог, резултат релативних, пре свега ритмичких, а онда и мелодијских промена, фрагменти, сами по себи, престају да буду звучно уочљиви, већ се сливају у јединствену, кантабилну музичку мисао. Можда је Шостаковичева идеја била да прикаже развој свог стваралаштва као један сливени, еволутивни процес. О томе колико су фрагменти симфонија тешко уочљиви због своје сливености говори и податак да је овај, како га Иван Соколов назива „мега-аутоцитат“ откривен тек неколико деценија после настанка ове сонате и композиторове смрти.²¹

Три мотива од којих је сачињен овај став (два поменута Бетовенова и један Шостаковичев) овде добијају двоструке конотације, које су им заједничке. Са једне стране Бетовенове мотиве карактерише поменута светлост и лакоћа, али са друге стране, уз Шостаковичеве интервенције, они добијају мрачан, помало сабласан призвук. Исто тако, квартни мотив из Шостаковичеве свите са једне стране поседује младалачку енергију, али истовремено и реминисценцију на трагичне догађаје из прошлости. Закључујемо да је могуће да су сви мотиви за композитора могли да имају истовремено и позитивне и негативне конотације. Истовремено, док се одаје почаст једном великом композитору, односно Бетовену, „мега-аутоцитат“ нам указује да пролази живот другог великог композитора.²² Шостакович овде као да покушава да

¹⁹ David Fanning, нав. дело. И сам композитор је имао здравствених проблема у то време. Оболео је од туберкулозе лимфних жлезда, што је резултирало операцијом у пролеће 1923. године.

²⁰ Ivan Sokolov, нав. дело, 80.

²¹ Michael Mishra, нав. дело, 312.

²² Исто.

прикаже лук целокупног сопственог стваралаштва. Силазном квартном мотиву из Свите оп. 6 којим почиње став, поставља се аналогно референца на смрт Дон Кихота из истоимене тонске поеме Рихарда Штрауса на крају става. Наизглед, овај Штраусов мотив као да путем тематске трансформације израста из почетног. Тиме је приказан спољни лук, лук живота и смрти. Или можда лук од трагичних догађаја из младости до Шостаковичевог трагичног садашњег тренутка,²³ који симболише смрт Дон Кихота. Унутрашњи лук чине фрагменти Шостаковичевих симфонија. С обзиром на то да је почетак Петнаесте симфоније инверзија почетка Прве симфоније, самим тим се формира музички лук (или круг који се затвара),²⁴ а представља својеврсну „ревизију“ и „систематизацију“ Шостаковичевог опуса.

Колико год да употребљени материјали делују различито, они ипак сачињавају јединствену, односно једнообразну целину. То је резултат такозваног варијационо-полифоног принципа, као основне компоненте Шостаковичевог музичког мишљења и основном принципу грађења било које музичке форме.²⁵ Основна промена настаје варирањем, али варирањем типа „...**ново из старог** и, истовремено, **ново уз старо**, где је најчешће ‚ново‘ више, а ‚старо‘ мање варијационо измењено, али и развијено првобитно језгро. (...) Дакле, специфичност је у следећем: **промена уз понављање** (без ‚изненађујућих‘ контраста) – **постепеност у континуираности промена**, и као резултат – активирање слушног ‚футура‘ “.²⁶ Ове тенденције имамо и у Сонати за виолу и клавир. Импулс који покреће музички ток у трећем ставу јесте управо иницијални квартни мотив. Самим тим, сви други мотиви су (пре)обликовани тако да делује као да израстају из оног почетног. На тај начин настаје њихова сливеност, бешавност и једнообразност.

Истраживања на пољу организације времена су такође важна у Шостаковичевом опусу, али и за разматрање Сонате за виолу и клавир. За разлику од композитора који су током XX века радили на кондензацији и, уопште, сажимању музичког израза, што се најбоље огледа у стваралаштву Антона Веберна (Anton Webern), Шостакович примењује супротне поступке.²⁷ Музика код Шостаковича, с обзиром на то да нема радикалног сажимања музичког тока, постаје „...развијање у времену, ток развојних

²³ Шостакович је боловао од рака плућа, који се у поодмаклој фази болести проширио и на бубреге и јетру, а потом и на артерију између срца и плућа. David Fanning, нав. дело.

²⁴ Ivan Sokolov, нав. дело, 90.

²⁵ Тијана Поповић Млађеновић, „Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шостаковича“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 37, 2007, 28.

²⁶ Упор. исто, 29.

²⁷ Исто, 21–22.

форми. Осим тога, или, боље рећи, самим тим, слушалац поново у свој перцептивни систем укључује, поред 'садашњости' (која је остала и у 'просторним односима' музике) и 'прошlost' и 'будућност' (односно, „имперфекат“ и „футур“ музике). (...) То његово музичко време, с једне стране, дијаметрално супротно оном из тада водећих токова савремене музике, различито је, с друге стране, и од оног које се развијало до почетка XX века.²⁸ Другим речима, Шостаковичева музика представља развој у времену, који нас, као слушаоце, поред активирања у садашњости измешта у будућност (или окреће ка будућности) својим сталним антиципирањем нечега што следи, путем полифоно варијационе форме и принципа „промене уз понављање“, или „постепености у континуираности промена“. Истовремено, он нас, управо због минималних промена уз понављања враћа на оно што се у музичком току већ одвило. Тако је, барем донекле, и у случају трећег става Сонате за виолу и клавир.

Ако имамо у виду да се у Шостаковичевом стваралашву (барем када су у питању гудачки квартети) тежи ка „...све јачем **активирању музичког „футура“** на начин **потенцирања еволутивног чиниоца**“,²⁹ трећи став Сонате за виолу и клавир оп.147 у овом погледу показује супротне тенденције. Колико год да су материјали сливени и (пре)обликовани тако да чине јединствени музички ток, два кључна елемента, квартни мотив из Свите оп. 6 и два мотива из *Месечеве сонате* представљају својеврсне константе, у смислу да им је у највећој мери својствен квалитет препознавања, то јест, оне нас готово и не наводе на упознавање новог музичког тока.

Акордска фигурација и пунктирани мотив из Бетовенове сонате образују један препознатљив, али изразито статичан музички материјал, како у погледу рада са њим, тако и у погледу хармонског језика. Развој тог материјала је уочљив једино од парт. бр. 68 и баш тада, када се у деоници клавира достиже највиши регистар, јавља се и фрагмент Шостаковичевог потписа (парт. бр. 68: 2). Иначе, током целог става, овај материјал је готово непроменљив. Једина промена (поред смене акорада) јесте промена регистра, која се углавном креће између средњег и дубоког регистра клавира. Такође, услед све учесталијих и све дужих генерал-пауза у ставу, приметно је и постепено одумирање овог материјала, који више и не постоји у последњих седамнаест тактова, док се пре тога варирањем постепено све више приближава силазном квартном мотиву из Шостаковичевог опуса 6.

²⁸ Упор. исто, 22.

²⁹ Упор. исто, 24.

Још већу статичност показује силазни квартни мотив. Као што су Бетовенови мотиви поверени примарно деоници клавира, тако је мотив из Шостаковичевог опуса 6 примарно поверен деоници виоле. Иако може да се уочи музички ток изведен из овог мотива, сам мотив остаје идентичан током целог става. Једини пут када се промени, тај мотив постаје референца на смрт Дон Кихота из Штраусове тонске поеме (парт. бр. 81: 8). Он је, тако измењен, последњи пут изнесен у деоници виоле, да би се потом јавио у свом изворном облику код парт. бр. 82 у деоници клавира. Како се цео музички ток завршава на тоничном акорду Це-дура, тоналитета који је за Шостаковича значао нови почетак, али у овом случају и крај како његове музике, тако и живота,³⁰ силазни покрет квартног мотива се зауставља и у последњих неколико тактова се понавља као узлазни скок са квинте на основни тон тонике.

У целини, статичност ових материјала наводи нас на нешто више од погледа у прошлост. Води нас ка, ако не замрзавању, онда што већем успоравању и продужавању трајања ове музике, која ипак, неумитно протиче и долази до свог краја.

ЛИТЕРАТУРА:

- Fanning, David, “Shostakovich, Dmitry (Dimitryevich)“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, 2001. Електронско издање.
- Mishra, Michael, *Shostakovich Companion*, Westport-London, Praeger, 2008.
- Sokolov, Ivan, “Moving Towards an Understanding of Shostakovich's Viola Sonata“, in: Alexander Ivaskhin, Andrew Kirkman (Eds.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Surrey – Burlington, Ashgate, 2012, 79–94.
- Поповић Млађеновић, Тијана, „Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шостаковича“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 37, 2007, 17–48.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

³⁰ Упор. Michael Mishra, нав. дело, 312.

Miloš Bralović

SONATA FOR VIOLA AND PIANO OP. 147 BY DMITRY SHOSTAKOVICH

SUMMARY: Sonata for Viola and Piano Op. 147, by Dmitry Shostakovich, represents the author's specific view pointed towards its own works. This piece contains a great amount of autoquotations taken out of works created in different periods of composer's life. There are also references which point to the works of other composers. Accordingly, in this paper an analysis of the third movement of the Sonata for Viola and Piano is presented, in which the motives from various symphonic, chamber and opera works by Shostakovich intersect with the motives from *Moonlight Sonata* by Ludwig van Beethoven.

KEYWORDS: Sonata for Viola and Piano op.147, Dmitry Shostakovich, *Moonlight Sonata*, Ludwig van Beethoven, quotation, autoquotation.

ПРИЛОГ

Пример 1

Дмитриј Шостакович, Соната за виолу и клавир оп. 147, трећи став, *Adagio*,

парт. бр. 62–62: 3, деоница виоле.



Пример 2

Дмитриј Шостакович, Соната за виолу и клавир оп. 147, трећи став, *Adagio*,

парт. бр. 63–63: 5.

The image displays a musical score for measures 63 to 63:5. The score is written for Violin (top staff) and Piano (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violin part begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic. The Piano part begins with a *p legato* instruction. The score includes fingerings (13, 10927, 16, 8) and articulation marks (accents, slurs). The Violin part features a series of eighth notes, while the Piano part features a series of eighth notes and a final chord. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 63 and the second system starting at measure 63:5.

Марија Маглов¹

ОПЕРА СИМОНИДА СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА КАО СИНТЕЗА АУТОРОВИХ КОМПОЗИЦИОНИХ СТРЕМЉЕЊА²

САЖЕТАК: Опера *Симонида* Станојла Рајичића у овом раду се сагледава као синтеза композиционих стремљења која је њен аутор испољио у оквиру свог стваралачког пута, али и као синтеза различитих искустава која су досегнута на пољу музичке сцене у оквиру музике у Србији/Југославији до појаве ове опере. У раду је прво сагледано композиторово деловање до почетка рада на опери, потом сама опера и процес њеног настанка, при чему се као значајна истиче улога претходника на пољу музичке сцене, попут Петра Коњовића. На крају су укратко представљена естетичка струјања, иницирана актуелном друштвено-политичком климом, која су, у крајњој линији, представљала неопходне услове за остваривање поменуте синтезе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станојло Рајичић, *Симонида*, опера, синтеза, неоромантизам.

У овом раду бавићу се опером *Симонида* композитора Станојла Рајичића (1910–2000). Циљ рада јесте да се сагледа значај који је појава ове опере имала на тадашњој југословенској, односно српској музичкој сцени у одређеном друштвеном тренутку и, последично, њено место у историји српске музике. Опера је премијерно била изведена 1957. године у Сарајеву, да би 1968. године била постављена на репертоар Народног позоришта у Београду, у једној од многобројних прерађених верзија о којима ће бити више речи у раду. Година 1968. значила је јубиларну годину у којој се прослављао један век од оснивања београдског Народног позоришта, те је поставка Рајичићеве опере, заједно са првом српском изведеном опером, *На уранку* Станислава Биничког (1872–1942), на симболичан начин подвукла важну улогу коју је Симонида имала у тадашњем укупном оперском стваралаштву у Југославији/Србији. Теза коју ћу заступати у раду јесте та да опера *Симонида* представља синтезу разноликих композиционих искустава и стремљења, не само у Рајичићевом опусу, већ и у укупном музичком стваралаштву (са логичним акцентом на музичкој сцени) у Србији до тада, а да је таква врста синтезе била могућа, како због креативних искустава самог

¹ Контакт: marijamaglov@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2014/15. године.

композитора и његових претходника, тако и због укупне друштвено-политичке климе која је утицала на естетичка и уметничка настојања тог времена. У том смислу, рад се састоји од неколико одељака који се односе на елементе који су у крајњој линији омогућили коначну синтезу. Полази се од композитора, његовог стваралачког пута, професионалне позиције и личних афинитета, који су били неопходни предуслови за реализацију опере на начин на који ју је аутор спровео. Следећи корак јесте разматрање саме опере *Симонида*, односно процеса њеног настанка, те ће у том контексту бити речи о либрету/либретистичком поступку и музичком језику који су у опери заступљени. Са овим разматрањем неминовно се преплиће и свест о претходницима у опери, пре свега о значају Петра Коњовића (1883–1970). На крају, биће представљен општи контекст у којем је дело настало и који је, у крајњој линији, омогућио да опера у Рајичићевом опусу добије синтетички значај. У том смислу, овај есеј је пре свега усмерен ка својеврсном сабирању постојећих сазнања о Рајичићевом опусу и о самој опери, те се до закључка о значају његовог дела долази упоредним сагледавањем тих претходно донетих увида.

Композитор – стваралачки пут до опере *Симонида*³

Станојло Рајичић је, након запажених пијанистичких успеха у родном Београду,⁴ студије композиције и клавира наставио у Прагу, те је у историји српске музике остао забележен као припадник „прашке генерације“. Могло би се рећи да је Рајичићева љубав према позноромантичарском звуку и народном духу, испољена у раним композицијама,⁵ на специфичан начин трансформисана у време његовог школовања. Како сам композитор истиче, за време школовања у Прагу,⁶ он се трудио да осавремени свој израз, али није могао да се стриктно придржава одређеног система, те му Шенбергове (Arnold Schoenberg, 1874–1951) и Хабине (Alois Hába, 1893–1973) иновације нису биле нарочито блиске. Своје узоре Рајичић је нашао у „генијалним словенским композиторима“, а посебно је ценио музику Стравинског и Прокофјева.⁷ Музиколошкиња Марија Бергамо напомиње да за Рајичића „конструкција, рационални

³ Искрпни преглед композиторове биографије и стваралачког пута до осме деценије XX века написао је Властимир Перичић. В. Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.

⁴ Године 1928. Рајичић, тада матурант, приредио је целовечерњи концерт својих композиција. В. Vlastimir Perićić, нав. дело, 7–8.

⁵ Исто, 10–12.

⁶ Рајичић се школовао у Прагу од 1930. до 1936. године.

⁷ Катарина Томашевић, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Нови звук*, 1993, I/1, 19.

прилаз музици и спекулацијама“ нису у првом плану, те да се у свим етапама његовог рада „запажа доминација примарно музичког, диктат снажне личности која се, уз све промене у избору средстава структурирања музичког дела, пре свега спонтано препушта императиву музичког“.⁸ Властимир Перичић објашњава да је Рајичићево стилско опредељење у раним годинама симбиоза експресионизма са једне стране, због реског хармонског говора и напетог емоционалног тонуса и неокласицизма са друге стране, оличеног у релативно традиционалној структури форме.⁹ Такво усмерење је по повратку у Београд прибавило Рајичићу, како наводи Перичић, глас екстремног модернисте,¹⁰ а сам композитор је, у типично модернистичком маниру, истакао да су године повратка са студија за њега и његове колеге означиле „стилско ретерирање“.¹¹ Марија Бергамо, пак, уочава да је у Рајичићевом предратном опусу „исходиште музичке инвенције“ у бити романтично, те препознаје позноромантичарску тензију, драмску заоштреност, склоност контрастима и снажне климаксе као карактеристике овог периода композиторовог стваралаштва.¹² Међутим, ове особености биће упадљиве и у каснијим Рајичићевим делима, због чега се у музиколошкој литератури истичу тумачења његовог укупног опуса као неоромантичарског.¹³

Због разумевања принципа који ће касније бити пресудан за остваривање синтезе, интересантно је осврнути се на коментар Марије Бергамо о Рајичићевој Сонати за виолину и клавир (1938), коју Перичић убраја међу његова најрадикалнија рана остварења.¹⁴ Бергамо напомиње да се врло често пренебрегава принцип да сама средства, радикална или конзервативна, не могу бити критеријум за одређивање вредности једног дела, те да оно мора имати, како минимум различитости у односу на традицију као разлог свог постојања, тако и минимум сличности који му омогућава комуникацију са публиком и обезбеђује његов даљи „живот“.¹⁵ Према њеном мишљењу, Рајичићева Соната испуњава овај захтев, а може се додати да је композиторова способност да помири елементе новог са елементима традиционално

⁸ Упор. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980, 127. О Рајичићевим композицијама из овог периода детаљније у: Властимир Перичић, нав. дело, 14–19.

⁹ Властимир Перичић, нав. дело, 20.

¹⁰ Исто.

¹¹ Катарина Томашевић, нав. дело, 20.

¹² Марија Бергамо, нав. дело, 167. О Рајичићевим композицијама из овог периода детаљније у: Властимир Перичић, нав. дело, 21–29.

¹³ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2009, 114.

¹⁴ Властимир Перичић, нав. дело, 23.

¹⁵ Марија Бергамо, нав. дело, 186.

установљеног и препознатљивог била једна од пресудних креативних особина која је омогућила да се управо Рајичићев опус, са опером *Симонида* као репрезентативним узорком, може посматрати као синтеза разноликих стваралачких стремљења у српској музици.

Ратне године су за композитора, који је, након службе на Радио Београду и у музичкој школи „Станковић“, започео рад на Музичкој академији, значиле посвећивање жанровима симфонијске, концертантне, клавирске и вокалне музике,¹⁶ а његова посвећеност инструменталним концертима и низу симфонијских поема маркирала је једну од упечатљивих одлика Рајичићеве стваралачке личности: бригу за жанрове који су мало или који уопште нису били заступљени у домаћој музичкој литератури.¹⁷ Иако се већ у овом периоду уочава смирење композиторовог музичког језика, преломна тачка његовог стваралачког пута десила се 1946. године, када је на састанку Удружења композитора Србије Рајичићева Четврта симфонија претрпела оштре критике, а аутору је замерено непознавање композиционо-техничких основа.¹⁸ Но, дела која су Рајичићу обезбедила највећи успех код публике управо су настала као реакција на критике, а сам композитор је истакао да су у питању композиције која сматра својим најуспелијим остварењима, попут Трећег клавирског концерта и Другог виолинског концерта.¹⁹ Властимир Перичић убраја и Рајичићева дела настала током педесетих година у исту групу, чији је настанак инспирисан поменутиим критикама. Ту се, између осталих, налази и вокални циклус за баритон и оркестар *На Липару*, на стихове Ђуре Јакшића (иначе први тог типа у српској музичкој литератури), који музиколошкиња Катарина Томашевић посматра као својеврсну припрему за Рајичићев оперски подухват, како у техничком, тако и у садржајно-стилском погледу.²⁰ Ипак,

¹⁶ Vlastimir Perićić, нав. дело, 36. У овом периоду композитор је испољио интересовање за социјалну тематику балетом *Под земљом*.

¹⁷ О овом периоду Рајичићевог стваралаштва видети у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 32–58. Перичић напомиње да је у овом раздобљу Рајичић испољио и интересовање за народну песму, иако она никада у његовој поезији није присутна у виду цитата или обраде, већ искључиво у мелодици, као фолклорна интонација.

¹⁸ Vlastimir Perićić, нав. дело, 62. Перичић у овом догађају види корен такозваног „заокрета“ у Рајичићевом стваралаштву. Овај термин се усталио у српској музиколошкој литератури као ознака за окретање припадника „прашке генерације“ од њихових радикалних младалачких стремљења и смиривање музичког израза. Њега користе Властимир Перичић и Марија Бергамо, а у новијој музиколошкој литератури приступљено му је на критички начин. Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 112–115.

¹⁹ Катарина Томашевић, нав. дело, 21. Више о овим и другим инструменталним делима из истог периода у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 63–79.

²⁰ Поред овог, ауторка помиње и друга два вокална циклуса настала у истом временском периоду, *Четири песме Бранка Радичевића* и *Лисје жути*. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, *Пробуђени архив: Станојло Рајичић: Симонида & На Липару*, Катарина Томашевић (прир.), Даница Петровић (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, Радио Београд, Завод за уџбенике, 2011, 23.

музиколошкиња Весна Микић примећује „да би било одвећ једноставно сву одговорност за 'нови' смер којим је кренуо даљи Рајичићев рад, приписати лошој рецепцији једног дела (мисли се на Четврту симфонију, прим. М. М.)“, с обзиром на недоследност соцреалистичке критике и на промењен курс званичне државне културне политике у шестој деценији.²¹ Уместо тога, она истиче да је у питању период у којем је композитор ушао у доба животне и стваралачке зрелости, иначе праћено смиривањем младалачког бунта, те да су његове нове професионалне обавезе и институционална позиција (избор за члана Српске академије наука и уметности и вођење класе композиције на Музичкој академији), као и одговорност коју оне носе, утицале на формирање једног „средњег пута“ којим ће се Рајичићев опус убудуће кретати.²² Музиколошкиња Соња Маринковић увиђа да је Рајичић радио интензивно у периоду више или мање изражене доминације соцреалистичке естетике (ауторка истиче године од 1944. до 1961. године), те дели његов опус из тог доба у неколико категорија.²³ У последњој од њих, наводе се „дела настала после слома апсолутне владавине соцреалистичке естетике, која по свом стилистичком профилу представљају синтезу свих претходних искустава, укључујући и младалачка и авангардна искуства“. ²⁴ У питању су дела настала током педесетих година, током процеса ревизије ове естетике, приликом којег је Рајичић наново заострио свој изражајни дијапазон.²⁵ Како наводи музиколошкиња Мелита Милин, послератна рецепција експресионизма у генерацији бивших прашких ђака укључила је у међувремену стечено искуство и ослонац у традицији, што је резултирало доминацијом традиционалних модела који су постепено осавремењивани авангардним тековинама.²⁶ Због тога њихова делатност представља континуитет са предратним периодом, а Рајичићев опус, због неоромантичарске константе представља нарочито успешну везу са соцреалистичком естетиком, што је омогућило континуитет и крајњу синтезу. Како наводи Соња Маринковић, опера *Симонида* први је резултат те синтезе у Рајичићевом стваралаштву.²⁷

²¹ Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 113.

²² Исто, 113–114.

²³ Sonja Marinković, Works and Creation of Vučković and Rajčić Facing the Challenges of Social Art, *New Sound – International Journal of Music*, 2000, I/ 35, 21.

²⁴ Упор. исто, 21.

²⁵ Исто, 22.

²⁶ Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 93.

²⁷ Sonja Marinković, нав. дело, 22. Катарина Томашевић такође напомиње да је за композитора опера представљала стваралачки изазов и прилику да оствари синтезу својих дотадашњих искустава на разноликим подручјима компоновања. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 19–20.

Опера *Симонида* – генеза и место у дотадашњем домаћем оперском стваралаштву

Прва верзија опере *Симонида* настала је 1953. године, када је Станојло Рајичић омузикалио драму *Краљева јесен* Милутина Бојића,²⁸ употребивши интегрални песников текст као либрето. Историчар књижевности Предраг Палавестра препознао је Бојића као једног од првих песника који је „открио драж Византије као симбола старе културе која би се у духу могла обновити”.²⁹ *Краљева јесен* је једночина драма чија је радња смештена у XIV век, на двор краља Милутина, који је, поред Симониде, његове младе супруге и игумана Данила, дворског „владара из сенке”, кључна личност. Драма и опера се односе на одлуку краља, коју свесрдно подржава Данило, да краљев син Стефан (будући краљ Стефан Дечански), који се налази у заточеништву, буде ослепљен. Краљ Милутин је мучен оправданом љубомором због Симонидине љубави према Стефану, што утиче на његову одлуку, те је драмски акценат стављен на унутарњи, психолошки доживљај протагониста. Трагичне последице краљеве одлуке уједно су и симбол трагичне судбине народа. Према наводима Катарине Томашевић, Бојићева драма представља демитологизацију „златног доба” српског средњег века и критику упућену моралној кризи и односима моћи на Милутиновом двору,³⁰ иако су историјске околности послужиле песнику тек као подлога за исцртавање психолошких портрета ликова. Потенцијал који ова модернистичка драма носи за музичко-сценско обликовање препознао је музички критичар Бранко Драгутиновић, који је Рајичићу скренуо пажњу на овај текст, препознавши сиже који ће резонирати са стваралачким темпераментом композитора.³¹ Иако интересовање за средњи век спаја Рајичића са његовим савременицима, попут, на пример, Љубице Марић, евидентно је да се код њега то занимање задржава на нивоу тематике, а да у музичком смислу његов језик не садржи елементе архаизације на начин на који је она спроведена код Љубице Марић.³² Без обзира на различите верзије опере које ће уследити, може се закључити да је композиторов поетички приступ драми био такав да је он у њој пре свега препознао латентна експресионистичка обележја и драмско-психолошки реализам, те да је његов

²⁸ Драма је објављена 1912. године, а сценску музику за њено извођење написао је Милоје Милојевић.

²⁹ Упор. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 26.

³⁰ Исто, 27.

³¹ Исто, 28.

³² В. Мелита Милин, нав. дело, 126–127.

примарни циљ био да „музиком прати, разоткрије и акустички манифестно подржи афективни слој текста”.³³

Међутим, да би ове композиторове интенције у пуном сјају дошле до изражаја, било је потребно проћи неколико верзија опере. Прва од њих остала је у клавијеском изводу, с обзиром на то да је композитор убрзо увидео да је потребно прилагодити Бојићеву драму драматуршким захтевима музичко-сценског дела, те је у ту сврху потражио помоћ реномираног позоришног и оперског режисера Јосипа Кулунџића.³⁴ Друга верзија опере (1957), проширена хором и балетом, такође није била задовољавајуће решена, с обзиром на то да је први чин био сачињен од солистичких, а други од хорских и балетских наступа, те су и критичари истицали проблеме са либретом.³⁵ Године 1958. уследила је трећа, трочина верзија опере, постављена на сцени београдске Оперe. Иако боље оцењена него претходна, ова верзија је такође претрпела критике које су се односиле на либрето, уз коментар да је „подела на три чина дело оптеретила претераном развученошћу”.³⁶ Четврта прерада премијерно је приказана у Народном позоришту у Београду 1968. године. Концепцијски, она је најближа оригиналу с обзиром на то да је сажета на један чин, што Властимир Перичић коментарише на следећи начин: „Ако је, можда, изгубљено нешто од раније ‘al fresco’ монументалности, добијено је бар исто толико у згуснутости и ужарености драмског интензитета. У развоју радње сад нема више предаха и ‘мртвих тачака’; оперски спектакл традиционалног типа претворен је у музичку драму савременог доба”.³⁷

Бројне измене и дораде које је Рајичић спроводио у свом делу, сведоче не само о његовом стваралачком импулсу и визији, већ су и парадигматичне за ситуацију коју

³³ Упор. Катарина Томашевић, „'Краљева јесен' Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић, 'Симонида'; Бошњак, 'Краљева јесен')“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 346. Текст се односи на последњу верзију опере.

³⁴ Vlastimir Perićić, нав. дело, 91.

³⁵ Zija Kučukalić, *Simonida Stanojla Rajičića*, *Zvuk*, 1957, 13–14, 140. Више о овој и другим верзијама опере: Vlastimir Perićić, нав. дело, 90–100. Друга верзија премијерно је изведена у Сарајеву, на незадовољство композитора. В. Катарина Томашевић, „Разговор са Станојлом Рајичићем“, нав. дело, 23. Катарина Томашевић сматра да су иза одлуке да дело буде постављено на сарајевској, уместо на београдској сцени можда стајали политички разлози, али ово мишљење остаје подложно даљим разматрањима с обзиром на то да је београдска поставка треће верзије уследила након непуних годину дана. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 30–31.

³⁶ Александра Ђуричић, *Естетика оперских режија Јосипа Кулунџића на сцени Народног позоришта у Београду, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1999, 24/25, 66.

³⁷ Упор. Vlastimir Perićić, нав. дело, 120. О последњој верзији опере видети у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 120–121. Треба напоменути да је за потребе радијског снимања опере 1992. године композитор унео још неке измене (избацивши, на пример, прву сцену првог чина), те се може говорити и о петој, коначној верзији дела. Она је забележена и на компакт-диску. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 36.

Бранко Драгутиновић препознаје као основни проблем са којим су се сусретали домаћи оперски композитори, а то је преовладавање „драматуршки слабих либрета“.³⁸ Иако је Рајичић напослетку дошао до музичко-драматуршки усклађене целине, чињеница је да су се главне преправке које је вршио на делу односиле пре свега на драматургију, у смислу тока и распореда сцена, док је музички језик у том смислу представљао константу. Осим тога, јасно је да се композитор тек приликом извођења први пут сусреће са својим делом у реалном звуку, те да до тог тренутка и нема представу о томе како оно заиста функционише на сцени.

Када је либрето у питању, треба имати у виду да је Рајичић имао значајног сарадника у Јосипу Кулунџићу, нарочито стога што је у питању стваралац који је на свом пољу испољио особину блиску Рајичићу – наклоњеност реализму и музичкој драми. Наиме, како истиче Александра Ђуричић, Кулунџић је као оперски режисер био „аутентични представник оперског реализма на домаћој музичкој сцени“,³⁹ који је „инсистирао на драмској димензији оперских ликова ослобађајући их шематизованости и стереотипа сведених покрета који остављају место певачком ангажману“.⁴⁰ Због овог поетичког поступка, „чист оперски реализам“ постаје синоним за „београдску оперску режију“.⁴¹ Имајући у виду такав редитељски профил Кулунџића, могло би се закључити да је његово потенцирање реалистичког драмског израза допринело укупном ефекту који опера *Симонида* производи. Најзад, потребно је прокоментарисати и сам наслов дела. Док се на основу Бојићевог оригинала стиче утисак да је краљ Милутин главни јунак драме, назив опере сугерише да је у средишту збивања краљева млада супруга. Ипак, како истиче Катарина Томашевић, „...помало и парадоксално, главни женски лик није истовремено и главни лик музичке драме“.⁴² Овај парадокс остаје тема за даља разматрања, али би се могло приметити да Симонида јесте у самом средишту драме у том смислу што је њена љубав према Стефану покретач краљеве љубоморе, а тиме и један од узрока његове трагичне одлуке. Таква интерпретација донекле објашњава одабир наслова опере.

³⁸ Упор. Бранко Драгутиновић, „Пролегомена за историју опере и балета Народног позоришта“, у: Милан Ђоковић (ур.), *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд, Нолит, Народно позориште, 1968, 112.

³⁹ Упор. Александра Ђуричић, нав. дело, 59.

⁴⁰ Упор. исто, 60. Он је био посвећен постављању на сцену домаћих остварења (премијерно или у обнови). Међу њима су: *Коштан* и *Сељаци* Петра Коњовића, *Еро с онога свијета* Јакова Готовца, *Сутон* Стевана Христића и друга. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 29–30.

⁴¹ Упор. Александра Ђуричић, нав. дело, 64.

⁴² Упор. Катарина Томашевић, „Краљева јесен' Милутина Бојића...“, нав. дело, 347.

Иако ликови Симониде, Данила и Теодоре (истакнуте споредне јунакиње, Стефанове супруге) имају упечатљиве солистичке наступе и међусобне дијалоге, рола краља Милутина доноси посебан емотивни и психолошки набој, пре свега због изражене гриже савести и патње која из ње произилази. На тој линији, лик Милутина близак је лику Бориса Годунова, а поређење између ове две опере било је учестало пред премијеру треће верзије.⁴³ Како објашњава Властимир Перичић, аналогije између ових дела евидентне су на чисто спољашњем плану (историјска тематика, амбијент, већ поменути главни ликови), али се много јача спона међу њима уочава на плану „елементарно снажног драмско-психолошког реализма“ и „убедљивог тумачења унутарњих преживљавања средствима музике“.⁴⁴ У том смислу је нарочито упечатљива сцена која се одвија између Милутина и Данила, у којој краљ доноси коначну одлуку о ослепљењу сина. У опери Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский), поред личне драме Бориса истакнута је и драма народа, а паралела са њом постоји и у Рајичићевом остварењу, при чему је нарочито импресивна хорска сцена у форми пасакаље. Међу карактеристичним сценама, издваја се она са хором дворкиња, због изражене фолклорне интонације. Још једна сличност са музичким светом Мусоргског јесте присуство модалности, које подвлачи архаичну атмосферу. Када су у питању друге музичке карактеристике, потребно је пре свега истаћи вокални стил који је у бити експресиван. У том смислу су типични напрегнути, експресивни ариозо, који карактеришу скоковитост и дисонантност, као и декламаторни речитатив. Оба подразумевају третман текста који прати флексију говорне речи и све његове емотивно-психолошке нијансе, што је део драмско-психолошког реализма у композиторовом приступу. Лајтмотивика која је постојала у трочиној верзији, није и обележје последње верзије опере.⁴⁵ Прокомпонована форма је, међутим, карактеристична за обе верзије, уз појаве неких заокружених нумера попут Теодорине арије или Милутиновог монолога. Док третман вокалних деоница представља логичан наставак композиторових постигнућа на плану вокалне лирике, третман оркестра у опери сведочи о његовом искуству на пољу симфонијског и концертантног жанра. Хармонски језик, који је претежно битоналан, својим заострењем у односу на дела из периода који је синтези непосредно претходио, несумњиво репрезентује завештање композиторових млађих дана. Иако у случају кондензоване, једночине верзије опере

⁴³ Vlastimir Perićić, нав. дело, 93.

⁴⁴ Упор. исто.

⁴⁵ Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 31.

поређење са опером *Борис Годунов* није можда тако упечатљиво изводљиво како је то био случај са трочином (al fresco монументалном, како би то рекао Перичић) верзији, евидентно је да Рајичићева опера прати линију словенске музичке драме чији је изразити представник управо Мусоргски.

На тој линији оперског стваралаштва налази се и опус Петра Коњовића. Штавише, у литератури се врло често истиче веза између Коњовића и Рајичића и то не само у контексту оперског стваралаштва.⁴⁶ Када је опера у питању, несумњиво је да се Коњовићево дело *Кнез од Зете* може означити као најупечатљивији претходник *Симониде*, управо због Коњовићевог „искорака из позне романтике у правцу експресионистичког заостравања израза“, у коме су очите хармонске смелости „које произилазе из претежено линеарне концепције, са реалистичким, експресивним речитативима и ариозима“.⁴⁷ Као и *Симонида*, *Кнез од Зете* је прокомпоновано дело у којем доминира ариозо, са малим бројем затворених нумера.⁴⁸ Поетички принцип Коњовића који је подразумевао, како то објашњава музиколошкиња Надежда Мосусова, „да се изнесе на светлост дана свака нијанса у делањима и размишљањима оперских јунака, да се више истакну протагонисти“,⁴⁹ свакако је нешто што се препознаје и у Рајичићевом приступу музичкој сцени. Међутим, како истиче Соња Маринковић у контексту анализе циклуса *На Лунару*, то не значи да је Рајичић користио Коњовићево дело као модел, већ да двојицу аутора повезује заједничка основа у словенској реалистичкој традицији.⁵⁰ Весна Микић, пак, тумачи (такође у контексту анализе истог циклуса) Рајичићево ослањање на традицију Коњовићевског типа као повратак основама словенског националног лида, што подразумева и припрему за националну оперу.⁵¹ Оба примера музиколошких тумачења примењива су и на Рајичићеву оперу, а на основу њих се може закључити да је, било да му је Коњовићево дело послужило као модел или не, Рајичић свакако у свом делу остварио континуитет са деловањем Коњовићеве генерације композитора, синтетишући њихове композиционе домете, као и сопствена радикална, младалачка искуства и она стечена у време доминације соцреалистичке естетике.

⁴⁶ Катарина Томашевић, „Краљева јесен' Милутина Бојића...“, нав. дело, 346, Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 20, Марија Бергамо, нав. дело, 175, Vesna Mikić, нав. дело, 116, Sonja Marinković, нав. дело, 25–26.

⁴⁷ Упор. Мелита Милин, нав. дело, 7.

⁴⁸ Надежда Мосусова, *Кнез од Зете* Петра Коњовића: поводом 125. годишњице композиторовог рођења, *Музикологија*, 2008, 8, 156.

⁴⁹ Упор. исто, 154.

⁵⁰ Sonja Marinković, нав. дело, 26.

⁵¹ Vesna Mikić, нав. дело, 116.

Закључна разматрања

*Сматрам да нико не пише за себе,
већ за средину у којој живи.*

Станојло Рајичић⁵²

Рајичићево укрштање личних авангардних искустава, фазе смиривања музичког језика, домета остварених на пољу камерне, симфонијске, концертантне и вокално-инструменталне музике, интересовања за драмско-психолошки реализам, способност да се лични афинитети конститутивно надовежу на искуства претходника, а све то у оквиру неоромантичарских композиционо-техничких координата, резултирало је делом које је представљало једно од најзначајнијих доприноса домаћој уметничкој музици на пољу опере, али и уопште. Како је већ поменуто, таква позиција опере *Симонида* симболично је подвучена њеном свечаном премијером одржаном поводом прославе стогодишњице Народног позоришта, при чему је извођење опере Биничког означило почетке домаћег оперског стваралаштва, а поставка Рајичићевог дела домете који су на том пољу досегнути у последњим годинама пре јубилеја. С обзиром на то да концертантне и театарске форме имају посебан значај за конституисање грађанског друштва,⁵³ само оперско дело не може се посматрати ван целокупне институције опере и њеног значаја у одређеном друштвено-политичком тренутку у коме то друштво рецепира дато дело. Разматрање овог проблема не подразумева нужно податке о броју извођења, гостовањима у иностранству и слично,⁵⁴ већ пре свега разумевање општег контекста у коме се дело појавило. Другим речима, која је то средина за коју је Рајичић писао? Ово питање можда наизглед подразумева једноставан одговор, али и оно може бити предмет минуциозније расправе. За сада, довољно је имати у виду слабљење утицаја соцреалистичке естетике до којег долази почетком шесте деценије XX века, односно, карактеристике српског модернизма педесетих година који „није негирао своје везе са традицијом и прошлошћу, био је интернационално обојен и у себи носио

⁵² Катарина Томашевић, Разговор са Станојлом Рајичићем, нав. дело, 20.

⁵³ В. Татјана Марковић, „Музичко-сценска дела: комад с певањем; опера“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 441, 447, 449.

⁵⁴ Када је у питању *Симонида*, Константин Винавер бележи да је опера 1958. године изведена седам пута, а 1968. чак десет, што, према његовом мишљењу, сведочи о успешном пријему дела. В. Константин Винавер, „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена...* нав. дело, 255, 260. Након тога, опера је изведена 1960. године на првом БЕМУС-у, а потом у Лозани (1971), након чега није више била на репертоару. Упор. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 35.

потенцијал за академизацију“.⁵⁵ Доминантна естетичка струја овог доба препозната је као социјалистички естетизам, за који Лазар Трифуновић примећује да је био „довољно ’модеран’ да умири општи комплекс ’отворености према свету’, довољно традиционалан (...) да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице, он је имао све што је потребно да се стопи са политички пројектованом сликом друштва”.⁵⁶ Дакле, Рајичићева синтеза традиционалних и модернистичких искустава, уз дискретну субверзију најблатантнијих захтева канона соцреалистичке уметности, била је могућа управо захваљујући погодној клими која је таква настојања подстицала.⁵⁷ У таквој клими, Рајичић је својим делом понудио „средње решење“ академског и историцистичког модернизма (у складу са ауторовом пуном свешћу о одговорности његове институционалне позиције).⁵⁸ На том плану огледа се и значај опере *Симонида*.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995.
- Драгутиновић, Бранко, „Пролегомена за историју опере и балета Народног позоришта“, у: Милан Ђоковић (ур.), *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд, Нолит, Народно позориште, 1968, 103–157.
- Ђуричић, Александра, Естетика оперских режија Јосипа Кулунџића на сцени Народног позоришта у Београду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1999, 24/25, 59–67.
- Kučukalić, Zija, *Simonida* Stanojla Rajičića, *Zvuk*, 1957, 13–14, 139–143.
- Marinković, Sonja, Works and Creation of Vučković and Rajčić Facing the Challenges of Social Art, *New Sound – International Journal of Music*, 2000, I/35, 17–27.

⁵⁵ Упор. Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995. Наведено према: Vesna Mikić, нав. дело, 109.

⁵⁶ Упор. Ješa Denegri, нав. дело, 106.

⁵⁷ Иако је коначна верзија опере настала крајем шездесетих година, чини се да је њена концепција превасходно везана за педесете године, те да се о њој може говорити у контексту општих настојања ове деценије.

⁵⁸ Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 119.

- Марковић, Татјана, „Музичко-сценска дела: комад с певањем; опера“ у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 441–457.
- Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009.
- Мосусова, Надежда, „'Кнез од Зете' Петра Коњовића: поводом 125. годишњице композиторовог рођења“, *Музикологија*, 2008, 8, 151–165.
- Perićić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.
- Томашевић, Катарина, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Нови звук*, 1993, I/1, 17–28.
- Томашевић, Катарина, „'Краљева јесен' Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић, 'Симонида'; Бошњак, 'Краљева јесен')“ у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 343–355.
- Томашевић, Катарина, књижица уз компакт диск, *Симонида & На Липару*, Катарина Томашевић (прир.), Даница Петровић (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ – Радио Београд – Завод за уџбенике, 2011.
- Винавер, Константин, „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.) *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.

Marija Maglov

OPERA SIMONIDA BY STANOJLO RAJIČIĆ AS A SYNTHEIS OF COMPOSER'S CREATIVE STRIVINGS

SUMMARY: The goal of this paper is to consider the importance of the opera *Simonida* by Stanojlo Rajičić in the musical scene of its time and also in the history of classical music in Serbia/Yugoslavia. After its premiere in Sarajevo in 1957 (in the first of many versions which are mentioned in the paper), the opera was put on the repertoire of the National Theatre in Belgrade. This happened in the year of institution's jubilee (1968), when the first performed Serbian opera, *Na Uranku* by Stanislav Binički, was also included in the celebration, which underlined *Simonida*'s symbolic importance. The thesis that I argue in the paper is the following: opera *Simonida* represents the synthesis of different compositional strivings in its author's opus, but also in the total musical output in Serbia/Yugoslavia until that moment, which was possible because of the aesthetic directions formed in the topical societal and political atmosphere of that time. Stanojlo Rajičić's strivings included interest for radical musical language in his Prague years, after which followed calming down in the war years, and then finding of the new means of expression, which are generally recognized as belonging to the neoromanticism. Genesis of the opera was examined, with the mentions of the problems with libretto and the key role of the librettist Josip Kulundžić. Also, some notions on the Rajičić's belongings to the same trajectory of the Slavic musical realism, close to Mussorgsky and Konjović have been made. Finally, closing remarks of the paper consider context in which opera was conceived and performed.

KEY WORDS: Stanojlo Rajičić, *Simonida*, opera, synthesis, neoromanticism.