

Јелена Јанковић-Бегуш¹

**ПРИМЕНА ТАРАСТИЈЕВЕ ТЕОРИЈЕ МУЗИЧКЕ НАРАТИВНОСТИ У АНАЛИЗИ
КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР БР. 3 *PRO LIBERTATE*
АЛЕКСАНДРА ОБРАДОВИЋА²**

САЖЕТАК: Фински музиколог и семиотичар музике Еро Тараста изложио је своју теорију музичке наративности и моделе за семиотичку анализу музичке структуре и семантике у својој књизи *A Theory of Musical Semiotics* [Теорија музичке семиотике] из 1994. године. У првом делу рада разматрам најважније аспекте Тарастиеве теорије, као што су подела музичко-семиотичких приступа на структуралистичке и иконицке, појмови музичког изотопа, музичког дискурса, музичког знака, структура комуникације и структура сигнификације, модализације и наративности.

У другом делу рада испитујем применљивост Тарастиеве теорије на примеру Концерта за клавир и оркестар бр. 3 *Pro libertate* Александра Обрадовића, који је компонован 1999. године. У закључку износим став да се Тарастиев семиотички аналитички метод показује као сврсисходнији за тумачење одабране композиције у односу на традиционалне формалистичке методе музичке анализе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Еро Тараста, музичка семиотика, музички изотопи, структуре комуникације, структуре сигнификације, теорија музичке наративности, Александар Обрадовић, Концерт за клавир и оркестар бр. 3 *Pro libertate*.

Увод

Еро Тараста (Eero Tarasti, 1948), професор музикологије на Универзитету у Хелсинкију и један од водећих семиотичара музике, објавио је своју значајну књигу *A Theory of Musical Semiotics* [Теорија музичке семиотике] 1994. године.³ У овом капиталном делу, Тараста детаљно излаже своју теорију музичке наративности, као и моделе за семиотичку анализу

¹ Контакт: jelenafree@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 1, под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2016/2017. године.

³ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

музичке структуре и семантике. Аутор пружа детаљан увид у стратегије и домете интерпретативне (тзв. „меке“) музичке семиотике,⁴ које ћу размотрити у првом делу овог рада.

Аналитичку применљивост Тарастејеве теорије испитиваћу потом на примеру једног од последњих остварења признатог београдског композитора Александра Обрадовића (1927–2001): реч је о његовом Концерту за клавир и оркестар *Pro libertate*, компонованом 1999. године.⁵ Ово дело, репрезентативно за композиторов позни опус, не одступа од препознатљивих карактеристика Обрадовићевог индивидуалног стваралачког проседеа, као што су: традиционални принципи обликовања и рада са тематским материјалом у споју са тековинама авангардне музике (посебно алеаторике тзв. „Пољске школе“), јасна и прегледна формална архитектоника, заналачки коришћен контрапунктски рад, раскошан, смео и оригиналан оркестарски звук, широко схваћен проширени тоналитет обојен микстурама и друго.⁶ Свој недогматски композиторски приступ, који подразумева слободно спајање традиционалних и савремених музичких елемената и средстава, Обрадовић објашњава на следећи начин: „Све је то звук. И сваки звук, електронски, конкретни, дурски трозвук – све је то музички материјал. Употреба одређене технике за квалитет дела, по мом мишљењу, не значи много. Она само може да покаже разноврсност или могућности које композитор поседује у свом знању, владање разним областима технике. Али, зашто? За свој прецизнији израз. А не зато што је то крајњи домет и једина мера, једина религија“.⁷

Будући да је концерт *Pro libertate* настао крајем XX века, евидентно је да се он временски уклапа у оквире доминације пост(-)модерне⁸ музичке праксе у српској

⁴ Овде имам у виду категоризацију семиотичких струја коју предлаже Рејмонд Монел. Упор. Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, London and New York, Routledge, 2014, 27.

⁵ Концерт је први пут изведен тек 2011. године, поводом обележавања десете годишњице од композиторове смрти, у оквиру 43. Београдских музичких свечаности – БЕМУС-а. Дело су извели симфонијски оркестар *Camerata Serbica* и пијанисткиња Маја Рајковић, под управом диригента Александра Марковића, 20. октобра 2011. у Задужбини Илије М. Коларца.

Дело је на премијери постигло велики успех, а снимак овог, за сада јединог извођења, доступан је на каналу YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rs0QoeJzRtI> (I став), <https://www.youtube.com/watch?v=juN7nLPyvhA> (II став) и <https://www.youtube.com/watch?v=2CeH7IzzDIA> (III став).

⁶ Соња Маринковић, „Разумети почетак и крај. Интервју са композитором Александром Обрадовићем“, *Нови звук*, 1997, 10, 6.

⁷ Наведено према: исто, 14.

⁸ Овде алудирам на терминолошку разлику коју прави Мирјана Веселиновић-Хофман у писању речи са цртицом или без ње: *постмодерна* се односи на нарочиту уметничку естетику, а *пост-модерна* на временски

уметничкој музици (а наравно и шире). Како запажа Марија Масникоса, „[p]rožimanje kulturnih logika modernizma i postmodernizma tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih godina XX veka, iza kojeg je usledila 'smena', tj. uspostavljanje dominacije postmodernizma, snažno se reflektovalo na umetnost. Razapeta između ova dva snažna gravitaciona polja, umetnost ovog razdoblja, odgovara na izazove svog vremena jednim [...] pluralizmom ponekad sasvim 'neuzglobljenih' umetničkih tradicija. Posebno bujanje raznolikosti umetničkih praksa приметно је у последње две деценије, сада већ прошлог XX века. Деконструкцијом 'великих исказа' и музичких метанаратива модернизма, настало је у оквиру савремене музике (shvaćene u kvalitativnom, a ne u hronološkom smislu), мноштво личних уметничких исказа, међусобно сводивих само на више или мање изражену везу са модернизмом“.⁹ Српски музиколози уочавају помало парадоксалну чињеницу да су се у осмој и деветој деценији XX века, када настаје и Обрадовићев концерт, стваралачке поетике 'традиционалиста' (неокласичара/умерених модерниста) старије генерације и 'постмодерниста', припадника у то време најмлађе генерације, до те мере приближиле да је тешко повући јасну границу.¹⁰ Сматрам да је оправдано посматрати Обрадовићев концерт *Pro libertate* на начин како то чини Стефан Цветковић – као упадљив пример умерено модернистичке¹¹ комуникације са прошлошћу. Цветковић сматра да ово дело треба посматрати „у координатама неокласицистичког окретања канонским решењима, тј. раније савладаним тематским

период *после* модернизма. Упор. Миљана Веселиновић-Хофман, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

⁹ Нав. према: Марија Масникоса, *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, 1.

¹⁰ Упор. на пример Миљана Веселиновић-Хофман, „Srpska muzika i zamrznuta istorija“, *Novi zvuk*, 2007, 9, 16–17, или Ивана Медић, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Београд, Studentski kulturni centar, 2004, 13–14.

¹¹ Проблематиком умереног модернизма у српској музици бавила се нарочито Ивана Медић у већем броју чланака, од којих је најзначајнији “The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Музикологија/Musicology*, 2007, 7, 279–294. Ја сам се бавила проблемом односа умереног модернизма и социјалистичког модернизма (синтагма Јеше Денегирија) у стваралаштву Александра Обрадовића у семинарском раду „Композиторско стваралаштво Александра Обрадовића, између освета и сумрака једне епохе“ (рукопис), у оквиру предмета Примењена естетика 2, под менторством ред. проф. др Мишка Шуваковића, академске 2015/2016. године. У том раду сам заступала тезу да би, имајући у виду околности композиторског сазревања Александра Обрадовића у периоду после Другог светског рата, када је код многих српских композитора различитих генерација била присутна свест о неокласицизму као неопходној еволутивној етапи у сазревању 'младе' српске музичке културе на њеном путу ка пуној савремености (што је било у потпуности у складу са доминантном државном политиком тога времена), било оправдано говорити о Обрадовићом стваралаштву као примеру специфичног *југословенског неокласицизма*, који сам интерпретирала као специфичну, историјски и географски одређену културну 'формацију' а уједно и (скоро па) синоним за *социјалистички (музички) модернизам*.

пореклима“,¹² формирајући свој закључак на основу тога што сматра да Обрадовићев третман „парадигме“ из прошлости највише одговара методи *парафразе* (или *модела*), која је карактеристична за неокласицизам.¹³

Без обзира на конкретно „стилско“ одређење концерта *Pro libertate* (а као што ћу касније показати, оно ипак није тако једноставно и једнострано као што би на први поглед могло да делује), ово дело се указује као изванредно погодан пример за примену Тарастејеве аналитичке методологије, зато што има јасну „програмску“ димензију, оличену већ и насловом,¹⁴ као и другим записима вербалне природе у партитури. Поред тога, у самом музичком току се откривају специфични референтни слојеви, који усложњавају спектар могућих музичко-семантичких значења. Стога сматрам да примена Тарастејеве теорије музичке наративности може да помогне да се разоткрије специфично семантичко средиште овог концерта, уједно „оспољавајући“ мрежу референцијалности и аутореференцијалности која је уграђена у основу Обрадовићевог трећег клавирског концерта.

Најважнији аспекти Тарастејеве семиотичке теорије музичке наративности

У Тарастејевеј интерпретацији, семиотика музике (или музичка семиотика, у дословном преводу енглеске синтагме *musical semiotics*) представља семиотичку анализу природе система музичких знакова. У формулисању своје теорије Тарастеј полази од чињенице „да живимо окружени, у буквалном смислу, различитим знацима и значењима, на пресеку порука које стижу са свих страна. [...] У односу на ово окружење, намеће се сасвим природно потреба да се и музиколози придруже потрази за теоријама и моделима који могу да објасне, ефикасније него раније, свеобухватну хетерогеност музичке реалности“.¹⁵ Тарастеј жели да испита применљивост семиотике музике у трагању за „музичким универзалијама“, односно категоријама људског ума које леже у основи сваке музичке

¹² Нав. према: Stefan Cvetković, “Aleksandar Obradović – *Pro Libertate, Concerto for Piano and Orchestra No. 32*“, *New Sound – International Journal of Music*, 2013, 41, 105.

¹³ Исто, 104–105. Цветковић се, конкретно, позива на одређење појма *парафразе*, које предлаже Весна Микић: „[...] парафраза, подразумева релативно строгу и доследну употребу неких карактеристика дела из прошлости (теме, тема, структуре, и сл.). У овом поступку уметник по сопственој жељи прерађује материјале и одсеке већ постојећег/постојећих дела“. Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 64.

¹⁴ Наслов композиције *Pro libertate*, у преводу са латинског, значи „за слободу“.

¹⁵ Нав. према: Eero Tarasti, нав. дело, 3.

активности. Он наводи мишљење Чарлса Сигера (Charles Sieger) према коме основни проблем музикологије лежи у томе што постоји јаз између две врсте знања о музици: унутрашњег познавања музике (које се осећа тренутно, захваљујући произвођачима и рецепторима музике) и знања које је посредовано вербално, „изван“ музичког процеса. Сигер поставља питање: како може музикологија, која је вербална активност, да донесе знање о унутрашњој логици музике? Тарастеј нуди три могућа одговора:

- 1) да се два скупа „универзалија“, језички и музички, преклапају и да језик може да изрази најесенцијалније аспекте музике – овај одговор аутор одмах и одбацује због чињенице да ипак постоји засебни дискурс музике у готово свим културама;
- 2) да музичко и вербално знање искључују једно друго; да је сувишно говорити о музици, већ је довољно да се она изводи – ни овај одговор не задовољава Тарастеја, јер превиђа чињеницу да се „музичка традиција суштински преноси помоћу вербалних исказа, а ниједан знаковни систем ни у једној култури не функционише без помоћи других система моделовања“;¹⁶
- 3) да можемо да кажемо (вербалним језиком) нешто истинито о музици док истовремено прихватамо да неки аспекти музике не могу да се вербално опишу – овај „средњи пут“ се Тарастеју, уједно, чини и најразумнијим,¹⁷ те своју теорију наративности заснива управо на том одговору на Сигерово питање.

Тарастеј подсећа да музичка стварност није ограничена на звучне исказе. „Будући да се музичка стварност манифестује на различите начине, треба да се запитамо какав је однос између израза и садржаја (означитеља и означеног) у сваком модалитету (тактилном, визуелном, физичком, феноменалном) и да ли различити музички модалитети могу да се преводе један у други, чиме би омогућили континуитет музичког процеса“.¹⁸ Према Тарастеју, ово превођење је могуће: „први 'превод' дешава се у уму композитора, са трансформацијом његове музичке идеје у визуелну нотацију. Затим, извођач преводи партитуру у гестуални говор и телесне технике, а потом слушалац преводи звучне

¹⁶ Нав. према: исто, 3.

¹⁷ Исто, 4.

¹⁸ Нав. према: исто, 4.

феномене у 'језик' унутрашњег искуства. Коначно, најрадикалнији превод праве они који покушавају да речима опишу неки од ових модалитета израза¹⁹.

Тараста потом идентификује два основна типа теорија и метода музичке семиотике: *структуралистички*, који подразумева редукцију чулне стварности на мали број категорија, и *антиредукционистички* или *иконички*, чији заговорници сматрају да музику не треба да редукујемо на апстрактне категорије које функционишу изван музичких процеса, већ да је значење музике „иконичко“, засновано искључиво на себи, стављајући акценат на чулне и процесуалне аспекте музике.²⁰

Како наводи Тараста, *структуралистички метод* – проучавање најмањих значајних јединица знаковних система – доминирао је првом фазом семиотике музике током 1960-их и није му било страно директно позајмљивање лингвистичких метода. Сматрало се да и у музици могу да се разликују јединице првостепене артикулације (значењске јединице, музичке „речи“) и другостепене артикулације (музичке „фонеме“, безначајне јединице). Другим речима, претпостављало се да сви знаковни системи, чак и музика, функционишу као језик.²¹ Али, Тараста запажа да постоје и структуралистичке методе музичке анализе које немају везе са лингвистиком, као што је случај са теоријом Хајнриха Шенкера (Heinrich Schenker), коју назива „структурализмом пре структурализма“.²²

У оквиру корпуса структуралистичких теорија, Тараста издваја као веома битан концепт изотопа, који преузима од Гремаса (A. J. Greimas), а који види као каснију паралелу концепту фундаменталне структуре. У музици, изотопи означавају „принципе

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто, 5. Касније у раду посветићу више пажње објашњењу иконичких односа у музици.

²¹ С тим у вези, Тараста наводи пример Леви-Стросове (Claude Lévi-Strauss) критике авангардне уметности, односно његов став да „нефигурално сликарство и атонална музика нису језици зато што им недостаје ниво првостепене артикулације – значењске и препознатљиве фигуре у сликарству, тоналне функције у музици“. Упор. исто.

²² Нав. према: исто. Шенкерова теорија је заснована на „трострукој артикулацији“ јер он разликује три нивоа: *Vordergrund* (предњи план), *Mittelgrund* (средњи план) и *Hintergrund* (дубински план). Први од њих представља слушну музичку површину, а последњи ниво је оно на шта та површина може да се редукује. Фазе преко којих се ова редукција одвија он назива *Mittelgrund*. Према Шенкеру, постоји само једна дубинска структура, *Ursatz*, за коју тврди да је заснована на аликвотном низу из природе. Природни (дурски) трозвук, или „Акорд природе“, манифестује се контрапунктски; састоји се од горње, силазне деонице која се назива *Urlinie*, и од основне хармонске прогресије коју зове *Grundbrechung*. Према Тарастају, Шенкеров покушај да дефинише *Ursatz* односно фундаменталну структуру је израз напора да објасни кохерентност музичког дела. Музички догађаји који се одигравају у делу на временском одстојању могу да се посматрају као да припадају заједно зато што формирају почетне и завршне тачке широког развоја *Urlinie* (фундаменталне линије), који Шенкер назива „искомпоновање“ – *Auskomponierung*. Нав. према: исто, 5–6.

који артикулишу музички дискурс у кохерентне одсеке (болд Ј. Ј. Б.)²³ За разлику од Шенкера, који претпоставља да постоји само један изотоп музике (*Ursatz*), Тарастеј тврди да постоји више изотопа на различитим нивоима. Такође, он сматра да неколико изотопа који се преклапају могу да функционишу истовремено што он назива комплексним изотопима.²⁴ Тарастеј закључује да је концепт изотопа једна од најплоднијих структуралистичких идеја и да остаје од велике вредности за семиотичку анализу музике.²⁵

Тарастеј увиђа да пука анализа музичких „означитеља“ (у смислу музичко-синтаксичких елемената) никада не може да објасни факторе који држе на окупу музичку форму и гарантују њену кохерентност. Рудолф Рети (Rudolph R  ti) назвао је овај кохезивни фактор „тематским процесом“. По његовом мишљењу, постоје две обликотворне силе у музици. Једна је спољашња и заснована је на сегментацији и груписању јединица на показном нивоу у музици; друга је унутрашња и покрива такозване тематске феномене у музици.²⁶ Тарастеј сматра да драмски ток, „сиже“ дела, може да се осмисли само на овом другом нивоу и тврди да оно што Рети подразумева под појмом „тематског нивоа“ може да се редифинише у терминима Гремасовог концепта изотопа. Притом, Тарастеј издваја пет могућих интерпретација онога што подразумева под музичким изотопом, уз опаску да тај број вероватно није коначан:

1. Изотоп може да буде мање или више *ахронична и апстрактна дубинска структура*, као што је *Ursatz* код Шенкера или семиотички квадрат код Гремаса. Тарастеју је посебно занимљив увид у начин на који се ова структура темпорално манифестује у току музичког дела;
2. Оно што Рети подразумева под појмом *тематичности (thematicity)* може да формира музички изотоп;
3. Одлике музичког *жанра* могу да служе као изотоп. Тарастеј уочава да неки жанрови или врсте форми (соната, чакона, фуга и сл.) могу да функционишу као

²³ Исто, 6.

²⁴ Као примере за комплексне изотопе он наводи битоналне и полиритмичне пасаже, као и веће формалне јединице, а такође истиче да се они користе у модерној музици као намерно стилистичко средство. Упор. исто.

²⁵ Исто, 7.

²⁶ Исто.

'готови' контексти, који филтрирају тренутно музичко искуство у форму и нуде очигледне изотопе за звучне догађаје. Он даље тврди да само када слушамо авангардну музику и музику егзотичних култура више нисмо у стању да користимо одлике жанрова који су похрањени у нашем сећању као музичке изотопе;

4. Тип *текстуре* може да функционише као изотоп; ово је један од најједноставнијих начина за појаву изотопа у музици. Тараста запажа да се ова врста изотопа обично примети тек у тренутку када се промени;

5. Напокон, може да се говори о *текстуалној стратегији* као изотопу. Тараста овде мисли на чињеницу да у музици иста тема или тематска идеја може да буде представљена у другачијем светлу и да донесе различите резултате.²⁷

Другим речима, Тараста сматра да је за формирање „наратива“ у музици најважнији тематски план, који притом не подразумева само појаву одређених мотивских или тематских идеја односно текстура, већ и жанровска или дубља структурална одређења датог музичког тока. Све видове испољавања тематских феномена Тараста схвата као музичке изотопе који су, као што сам раније поменула, кохерентна поља у музичком дискурсу. Практично, усмеравањем пажње на музичке изотопе, њихов „садржај“, сукцесију и друге односе (укључујући и оне „по вертикали“ у случају комплексних изотопа) сазнајемо „причу“ коју нам „казује“ одређено музичко дело.

С друге стране *иконички приступи музици* трагају за музичким универзалијама у самим звучним обрасцима музике. Као пример овакве истраживачке стратегије Тараста наводи *парадиматски метод*, који су развили Никола Руве (Nicholas Ruwet) и Жан-Жак Натие (Jean-Jacques Nattiez). Он се ослања на унутрашњу иконичност музике, то јест на идеју да конкретан музички израз, тзв. „неутрални ниво“, садржи све неопходне информације за анализу музичког садржаја. Музичка семантика се тако своди на синтаксу, која онда, према Тарасту, може да се испитује применом генеративних процедура.²⁸

Тараста указује на чињеницу да је за разумевање иконичности у музици важно да се уочи то да се однос *означитеља* и *означеног*, као саставних делова знака према Фердинанду де Сосиру (Ferdinand de Saussure), разликује од онога у вербалном језику.

²⁷ Нав. према: исто, 8–10.

²⁸ Исто, 11.

Тарастејеве сматра да та разлика проистиче из тога што је у оквиру вербалног знака однос између означитеља и означеног арбитран, док у музици *није* арбитран: израз (означитељ) и садржај (означено) су нераскидиво међусобно повезани, а најмања промена на нивоу израза производи такође и промену садржаја.²⁹

Ипак, Тарастејеве одбацује ставове појединих музиколога да на основу иконичности може да се конструише „универзални музички лексикон“, сматрајући да иконички односи (између означитеља и означеног у музици) могу да буду валидни у контексту једног дела, стила или традиције, али ирелевантни изван тог контекста.³⁰ Ову Тарастејеву сумњу у универзалну иконичност сматрам оправданом, што ћу показати у анализи концерта *Pro libertate* на примеру појединих мотивских материјала – наиме, Обрадовићеви музички „знакови“ најчешће нису препознатљиви сами за себе, а свакако нису ни универзално применљиви, већ знаковну спрегу „означитеља“ и „означеног“ откривамо тек захваљујући композиторским аутопоетичким исказима и „програму“ композиције који, са своје стране, постаје разумљив тек ако се има у виду контекст, односно околности које су представљале подстицај за настанак дела.

Тарастејеве сматра да је погрешан и закључак Николе Рувеа да музичко означено једино може да се схвати помоћу најтачније анализе означитеља, указујући на то да приликом испитивања музичке семиозе треба да се узму у обзир не само елементи и односи *in praesentia* (на синтаксичком нивоу) већ такође и латентне могућности за развој – односи *in absentia*, чији „потенцијали могу да остану у позадини композиције, али се њихов утицај ипак осећа на површини, то јест, у музици која се заправо чује“.³¹ Тарастејеве заправо жели да каже да значење музичког дела ипак не може да се сведе на чисто синтаксички ниво, а то је став за који налазим потпору и у партитури концерта *Pro libertate* Александра Обрадовића.

Према Тарастејевом мишљењу, најпроблематичнија тачка у вези са теоријама музичке иконичности односи се на начине на које се оне користе као алатке за музичку анализу.³² Стога он закључује да, коришћен самостално, иконички метод није ништа успешнији у описивању музике као процеса – „ако под тим процесом подразумевамо

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

³¹ Нав. према: исто, 20–21.

³² Исто, 14.

унутрашње обликотворне силе, које су нераскидиво везане за природу музике као специфично временске уметности³³ – него што је то структуралистички метод.

Тараста затим усмерава пажњу на проблематику музичког дискурса, чија природа може да се артикулише семиотички на два начина: најпре, зато што рачуна са спољашњим условима музичке комуникације и друго, зато што тежи томе да проучи музичку реалност дубински, те стога прави разлику између манифестних и иманентних нивоа.³⁴ Термин „дискурс“ Тараста схвата у прилично широком значењу, будући да он садржи све различите модалитете музике, не само нотацију, већ и тонску реализацију. Заједно, нотација и тонска реализација формирају различите моделе постојања у музичком дискурсу.

Тараста сматра да музичким дискурсом управљају два модела, *идеолошки* и *технолошки*, при чему „идеолошки“ схвата као супротан „техничкој“ страни музике: њега чине мисаони модели, који одређују целокупан симболизам у вези са музиком.³⁵ Идеолошке моделе у западноевропској уметничкој музици представља естетика музике, док су у истој култури технолошки модели репрезентовани „свим могућим уџбеницима који се баве хармонијом, контрапунктом и компоновањем“.³⁶ С тачке гледишта музичке семиотике, за Тараста најинтересантнији проблем представља начин на који се утицај ових модела осећа у самом музичком дискурсу, у самим структурама музике. Он сматра да се утицај ових модела на музику појављује пре свега у домену *структура комуникације*, коме припадају „сви музички механизми које композитор користи у циљу преношења музичких идеја“.³⁷ Поједностављено речено, у уметничкој музици структуре комуникације могу да се схвате као музичко-формалне шеме или композиционо-техничке формуле: то су сонатни облик, фуга, разни типови игара – укратко готови значењски обрасци. Сматрам да овако схваћене структуре комуникације могу да се доведу у везу са раније разматраним изотопима који подразумевају формалне и жанровске обрасце. Поред тога, Тараста упозорава да су у одвијању музике као временске, процесуалне уметности, неке тачке

³³ Нав. према: исто, 15.

³⁴ Исто, 16.

³⁵ Исто.

³⁶ Нав. према: исто, 17. Тараста такође указује на чињеницу да је способност композитора да манипулишу музичким структурама као чистим знаковним системом (мислећи највероватније на могућност која је отворена развојем музичког писма) представљала предуслов за целокупан развој западне уметничке музике од раног Средњег века до данас. Упор. исто.

³⁷ Исто.

важније од других зато што радикалније утичу на парадигму која се обликује у слушаочевој свести. Управо у тим „тачкама промене“ парадигме он уочава утицај структура комуникације: „Путем ових тачака, идеолошки и технолошки модели хватају ток музичког процеса и усмеравају га ка извесним каналима“.³⁸

Тарасте такође тврди да „композиција не може да се идентификује само на основу њених структура комуникације. Радије, у музичком делу структуре комуникације пружају област унутар које композиторова машта може релативно слободно да се креће и да стога произведе неку јединствену сигнификацију. Ова област формира *структуре сигнификације* музичког дела и **ту треба тражити прави естетски моменат музике** (болд Ј. Ј. Б.)“.³⁹ Структуре сигнификације практично представљају индивидуално „испуњавање“ датих комуникационих шема одређеним садржајем – могло би се рећи да оне и јесу тај садржај.

Тарасте износи претпоставку да постоје тачке у музичком дискурсу у којима доминирају структуре комуникације (које се уочавају на површинском нивоу композиције, али за које сам раније тврдила да одговарају *ready made* значењским музичко-формалним обрасцима) и тачке у којима структуре сигнификације излазе у први план (тј. дубински слој дела, али и поља слободе и индивидуалног израза у третману формалних образаца). Сматрам да је Тарасте у праву када каже да се ова тврдња готово поклапа са структуралистичком тезом према којој дискурс балансира између *langue* (односно језика у смислу општих правила) и *parole* (тј. индивидуалне употребе језика). „Дискурсу су потребна оба, [...] али је у опасности да постане клишеизиран када њиме у потпуности командује *langue* [...] или идиолект, којим доминира *parole*, који не комуницира ништа“.⁴⁰ Па ипак, Тарасте луцидно примећује да је тешко поверовати у то да када композитор користи сонатни облик, барокне игре, технике фуге или друге структуре комуникације, садржај музике у потпуности нестаје и појављује се из њихове сенке само у појединим тренуцима, у одсецима „слободније“ природе,⁴¹ што практично значи да ова два структурна нивоа све време делују паралелно и у узајамном прожимању у оквиру музичког дискурса.

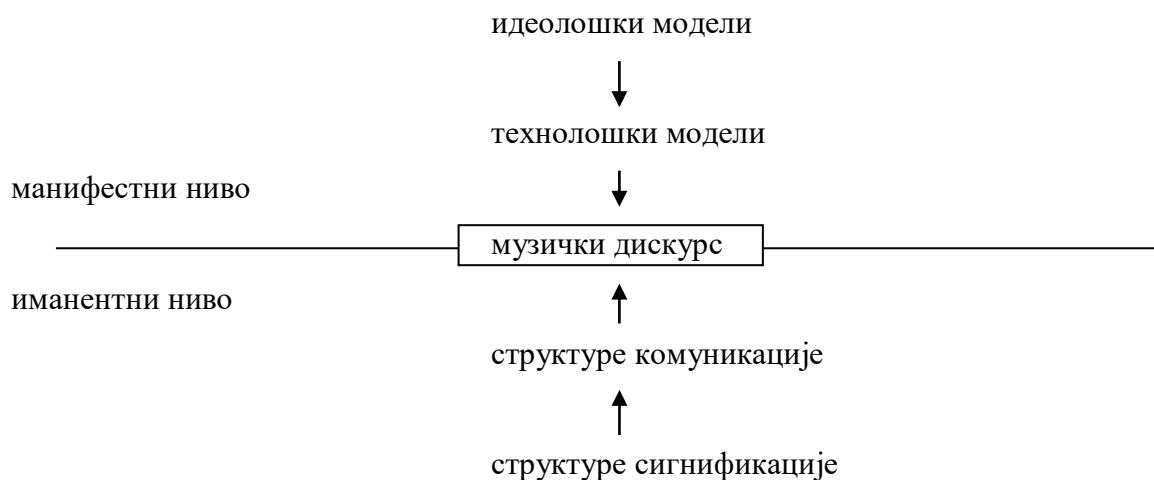
³⁸ Нав. према: исто, 19

³⁹ Исто, 18.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто.

ТАРАСТИЈЕВ ПРИКАЗ ЛАНЦА МУЗИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ⁴²



Наративност и музика / Наративност у музици

Након изложеног разматрања структура и механизма који омогућавају појаву наративности у музици, Тараста изводи свој теоријски модел, у покушају да одговори на питање шта је наративност у музици и како може да се тврди да је нека музика наративна, иако није експлицитно везана за вербални, гестовни или сликовни језик који може да јој пружи „сиже” – односно, ако је „апсолутна“. Другачије речено, суштина проблема лежи у томе да ли музика као таква може да буде наративна.⁴³ Или, питање може да се формулише на следећи начин: да ли наративност у музици припада структурама комуникације или сигнификације?⁴⁴

Тараста сматра да би можда требало да се направи разлика између две врсте наративног програма: програма површинске структуре (структура комуникације) и програма дубинске структуре (структура сигнификације).⁴⁵ Ова подела је врло занимљива, јер показује да Тараста „дубинску структуру“ композиције, која се открива помоћу

⁴² Исто, 16.

⁴³ Исто, 23.

⁴⁴ Исто, 25–26.

⁴⁵ Исто, 26.

структуралистичких аналитичких метода, такође сагледава као значењску, те стога сматра да је заиста могуће да се разоткрије скривена наративност у апсолутној музици – на нивоу структура сигнификације,⁴⁶ односно конкретног „чисто“ музичког садржаја. Важно је да напоменем да ова Тарастејева подела практично имплицира да је *сва музика наративна*, макар на једном од уочених нивоа.

Тарастеј указује на могућност да се сигнификације не појављују у музици из спољашњих функција или друштвене комуникације, већ путем модализација⁴⁷ које схватам као *обликотворне намере* – у оквиру извођења, интерпретације, доживљаја музичког дела. Према Тарастеју, „**субјект уноси 'смисао' у апстрактне, покретне звучне форме, само у процесу слушања музике** (болд Ј. Ј. Б.), модализујући музичку структуру на исти начин на који говорник модализује говор жељама, вољом, уверењима и емоцијама“.⁴⁸ Тарастеј износи претпоставку да се наративност у музици заснива на иманентном процесу сигнификације, то јест, на модалним структурама, које су тензије сакривене у синтаксичким структурама; али, да би се наративност појавила, модалне (и друге) структуре морају да изађу у први план.⁴⁹

Према Тарастеју, у музичко-семиотичком истраживању преовладава проблем како да се повежу нивои садржаја и израза, како да се споје музички концепти и значења са синтаксичким одликама музике. „Како бисмо могли да тврдимо да је музика семиотички процес и да је музичка семиотика могућа, морамо да верујемо да она има барем ова два нивоа сигнификације“.⁵⁰ Тарастеј тврди да постоје музичке анализе које су синтаксички

⁴⁶ Исто, 27. Тарастеј то и потврђује следећим речима: „[са] ове тачке гледишта, важно је да семантички процеси буду укључени у фундаменталну структуру и да се не појаве у неком тренутку као нешто спољашње“. Исто, 29. Ипак, ако би се овај навод упоредио са Шенкеровим схватањем фундаменталне структуре (в. напомену 21), дошло би се до закључка да Тарастејево разумевање овог термина ипак не може да се поистовети са Шенкеровим *Ursatz*-ом који је увек исти, непроменљив и негира било какав „индивидуални уплив“ композитора.

⁴⁷ Како запажа Тарастеј, „иза музике, говора и геста лежи непознати фактор који не може да се редукује на чисту музичку синтаксу или говор, или на спољашњем, мерљиве покрете геста. У семиотичкој теорији Гремаса он се назива *модалитети*. **Модалитети означавају све намере са којима особа која изговара (*énonciateur*) неки исказ може да обоји свој 'говор'** (болд Ј. Ј. Б.); тј. модалитети испоручују евалуативне ставове (као што су воља, уверења, жеље) садржају исказа. Larousse речник француског језика дефинише модалитет као психичку активност коју говорник пројектује на оно што изговара“. Тарастеј наводи да је откриће модалитета током 1970-их радикално трансформисало семиотичко проучавање у оквиру Гремасове школе, заменивши пуку структурну анализу, и изнело је на видело динамичне аспекте људске комуникације. Упор. исто, 39.

⁴⁸ Исто, 27.

⁴⁹ Ееро Тарастеј, нав. дело, 30.

⁵⁰ Нав. према: исто, 29.

тачне, али нису семиотичке: да би се „услов семиотичности“ (мој термин) испунио – а Тараста дозвољава ту могућност чак и код екстремних примера формалистичке музичке анализе – нивои садржаја и израза морају да буду, барем на тренутак, уједињени.⁵¹ Другим речима, анализа не сме да се фокусира само на „означитеље“ (израз) већ мора да се позабави и оним што је „означено“ (садржај) да би била семиотичка. Сматрам да Тараста пропушта на овом месту да поентира оно што ми се чини важним за разумевање двоструке природе музичке наративности: оно што је у музици „означено“ може да спада било у домен ванмузичког садржаја (у случају програмске или пак вокалне/вокалноинструменталне музике), било у област психолошких модализација (код апсолутне музике, али није немогуће да се тај аспект истражи и у области програмске музике). Практично то значи да програмска (и вокална/вокално-инструментална) музика може да има два нивоа наративности, а непрограмска само један. Тек у самом закључку своје студије, Тараста потврђује да под наративношћу у музици заправо подразумева две ствари:

- 1) музичко-историјску чињеницу коју нам саопштавају композиције које евоцирају просторе нарације захваљујући свом нарочитом стилу (и *топосу*) или књижевном програму;
- 2) структурни феномен, при чему је готово свако дело које се одвија у времену и које чини да нешто постане нешто друго – наративно.⁵²

Враћајући се на појам изотопа, који сматра централним концептом у анализи музичке сигнификације, Тараста каже да су изотопи нивои значења, али они нису статичне јединице, већ „динамични ентитети, уз помоћ којих унутрашње тензије и наративни искази музичког дела могу да се опишу“.⁵³ Овај динамизам је, по његовом мишљењу, видљив у чињеници да „[п]уко постојање два просторна изотопа 'тонског простора' не формира наративну структуру. Тек када се просторна дисонанца коју формирају ови изотопи темпорализује – када се парадигматски однос помери на синтагматску осу – а однос се трансформише у операцију – тек онда се појављује

⁵¹ Исто, 30.

⁵² Нав. према: исто, исто, 290.

⁵³ Исто, 31.

наративна музичка структура (болд Ј. Ј. Б.)⁵⁴ Другим речима, наративна структура може да се схвати и као повезивање на временској оси два просторно удаљена изотопа.

Тарастеј упозорава да се концепт „музичког актанта“ или теме не поклапа нужно са изотопом.⁵⁵ Ово запажање је важно зато што Тарастеј закључује да генеративни ток музике не смешта три основне категорије изотопа (просторне, темпоралне и акторијалне) само на заврш(е)ни површински ниво. Уместо тога, ахронијска фундаментална структура музике (у шенкеријанском смислу) је најпоре *просторна* на дубљем нивоу. На следећем нивоу, када музика почне да бива „наративована“, овај хијерархијски однос постаје *темпоралан*. Напокон, на фигуративном, површинском нивоу, на сцену ступа *акторијална категорија* као препознатљиви комплекси мотива и тема-актаната, које путем модализација чине овај „антропоморфни“ ниво музике. Сматрам да је Тарастеј у праву када запажа да највећи број људи идентификује композиције по темама, карактеристичним ритмичким фигурама, или тембровима – дакле, по *акторијалним*, површинским одликама. Међутим, важно је да се још једном истакне да „антропоморфни“ тј. тематско-мотивски ниво композиције припада структурама сигнификације, а не структурама комуникације.

На крају овог прегледа теорије наративности, неопходно је да се осврнем на Тарастејеву интерпретацију Пирсовог (Charles S. Peirce) аналитичког модела музичке анализе, који се заснива на категоријама знакова. Пирс идентификује три категорије: знакове за себе, знакове у вези са објектима и знакове у вези са својим интерпретантима. Тарастеј примећује да семиотика музике још увек није утврдила шта су музички пандани овим категоријама знакова, а највећи број досадашњих студија из те области обухвата најпознатију, другу категорију коју чине симболи, индекси и иконе.⁵⁶

Индекс треба да се посматра као *траг* објекта и он делује по принципу *pars pro toto*. Иконе функционишу на бази изоморфизма (практично *лице* на свој објект), а у музици се односе нпр. на имитације звукова из природе. Тарастеј сматра да је обим њихове музичке примене изузетно широк. Симболи у музици су знакови који, путем одређених конвенција музичке традиције, преносе некакво значење, чак и апстрактна значења као што су веровања и уверења.⁵⁷ Овом приликом нећу разматрати Тарастејев покушај

⁵⁴ Исто, 32.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Тарастеј у том смислу истиче раније поменути студију Рајмонда Монела. Упор. исто, 54.

⁵⁷ Тарастеј илуструје музичким симболизам примером националних химни. Упор. исто, 55.

увођења и других категорија знакова у музичко-семиотички модел, већ ћу само указати на његов закључак да су односи међу знаковима прави извори музичке семантике: ови односи граде мост између једног аутономног музичког дела и стварности изван њега.⁵⁸

Тараста заступа тезу да све пирсовске категорије знакова могу да се интернализују, уведу у музички дискурс – тако можемо да прочитамо нпр. иконе, индексе и симболе унутар музичког дела. Иконичност би се, у том случају, односила на *сличност* у комаду, односно на принцип *понављања* у најширем смислу, укључујући и варијантно понављање. Индексичност би се, пак, односила на кохерентност музичког комада, на кретање од једног одсека или мотива до другог, при чему дејствује принцип *каузалности* (нпр. покрет од доминанте до тонике).⁵⁹

С тим у вези је и Тарастејево схватање дејства знакова унутар дела и изван њега: он назива *екстероцептивним* знакове који усмеравају нашу пажњу на односе између музике и спољашњег света, а *интероцептивним* знакове који реферирају на односе унутар музичког дела.⁶⁰ Није тешко закључити да појава екстероцептивних знакова у неком музичком делу поставља то дело у интертекстуални однос са другим музичким делима (па чак и са ванмузичким елементима), али начин на који се реферира на спољашњу парадигму може да буде различит. Поред тога, Тараста запажа, а Марија Масникоса то прецизније формулише, да екстероцептивни знакови понављањем попримају интероцептивне компетенције⁶¹ – то практично значи да они постају „градивно ткиво“ композиције.

У случају концерта *Pro libertate* ово запажање је изузетно важно зато што је реч о делу заснованом претежно на традиционалном мотивском раду, који у овом контексту може да се интерпретира као процес *интроверзивне семиозе*, па стога појава *екстероцептивних знакова* у таквом музичком окружењу заправо активира „програм“ дела и упућује на могућа значења.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Исто, 56–57.

⁶⁰ Исто, 57. Према Тарастеју, парадигматски аспект музике представља интероцептивну иконичност (што тумачим као „појаву“ мотивских „ликова“ у композицији), док синтагматски аспект музике одговара интероцептивној индексичности (што схватам као однос напетости и разрешења).

⁶¹ Исто. В. такође: Marija Masnikosa, "Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work", *Muzička teorija i analiza*, Zbornik Katedre za muzičku teoriju [Musical Theory and Analysis. Collection of Papers – Department of Musical Theory], Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Signature, 2008, 133–134.

За слободу – година је 1999...

Иако је Тарастеј формирао своју семиотичку теорију музичке наративности пре свега за анализу композиција „апсолутне“ музике, не би ли показао да је чак и таква музика наративна барем у оном другом смислу који истиче у закључку књиге,⁶² овај теоријски модел свакако је применљив и на дела „програмске“ музике – где може да се схвати и као средство провере, потврде или оповргавања композиторовог „програма“, дакле у првом значењу појма наративности на који Тарастеј указује. Наративност се, дакле, овде примарно указује као музичко-историјска чињеница, коју посматрано дело преноси путем свог програма,⁶³ па ћу стога сада усмерити пажњу на откривање оних семиотичких процеса који помажу у обликовању програмске димензије ове композиције. Указаћу и на веома интересантну употребу ознака за темпо и карактер које у контексту овог дела могу да се протумаче и као део „програма“, али и као нека врста упутства за модализације – за „смислено покретање“ апстрактних музичких структура.

Програм концерта *Pro libertate* композитор Александар Обрадовић је изложио, чак, на више места. Најпре, у самој партитури композиције,⁶⁴ где на унутрашњој корици стоји следећи текст:

⁶² В. напомену 52.

⁶³ Исто.

⁶⁴ Aleksandar Obradović, *Pro libertate*, Koncert broj 3 za klavir i simfonijski orkestar, partitura, Beograd, 1999, (izdanje autora).

Aleksandar – Darko Obradović

P R O L I B E R T A T E

(latinski: Za Slobodu)

Svoju Ljubav ,
Krv i Gnev
unosim u ove note
koncerta "PRO LIBERTATE"
da ljudima dobre volje
budu iskreno predate !



- Posveta na partituri III koncerta za klavir i simfonijski orkestar -

(Iz zbirke "Poesia undevigintica" III) - 21. VII 1999. -

Вербална страна партитуре обилује ознакама које, иако спадају у ред конвенционалних музичких ознака за темпо и карактер, итекако могу да се тумаче као да имају „програмски“ значај у контексту овог дела (*risoluto e con collera* – одлучно и љутито, *mesto* – тужно, *liberamente* – слободно, *marziale e energico* – маршевски и енергично). На самом крају композиције (стр. 99 у партитури) уписан је датум 21. I 2000, иако је дело завршено 1999. године – и овај датум открива моралну поруку Обрадовићевог остварења,⁶⁵ која најшире гледано може да се опише као протест због НАТО агресије на Србију и отимања територије Косова и Метохије.

Поред програмских назнака у партитури, композитор даје детаљну писану анализу композиције,⁶⁶ у којој на врло занимљив начин описује сопствени стваралачки поступак и идејну основу овог клавијарског концерта. Управо ова Обрадовићева формална – али и

⁶⁵ На тај дан први официри Косовског заштитног корпуса положили су заклетву у Приштини. КЗК је формиран трансформацијом ОВК који је од 1996. вршио оружане нападе на полицијске станице Министарства унутрашњих послова Србије на Косову и Метохији, а током 1998. и 1999. ушао у отворен сукоб са српским снагама безбедности. Срби са Косова и Метохије одбили су да уђу у КЗК. Нав. према: https://sr.wikipedia.org/sr/21._%D1%98%D0%B0%D0%BD%D1%83%D0%B0%D1%80. Сматрам да управо у том гесту отпора Срба на Косову треба видети моралну поруку концерта *Pro libertate*.

⁶⁶ Анализа је куцана писаћом машином. Може да се претпостави да је била намењена као упутство потенцијалним извођачима, а можда је била предвиђена и за објављивање у неком часопису.

семиотичка анализа композиције – будући да указује и на структуре комуникације и на структуре сигнификације у овом делу – представља „кључ“ за тумачење ове композиције са позиције теорије наративности. С обзиром на димензије и сложеност овог концерта, обухватићу само његове најзначајније пунктове Тарастејевом аналитичком методологијом.

Концерт је конципиран као традиционални троставачни циклус са уобичајеним редоследом ставова брзи – лагани – брзи,⁶⁷ што у семиотичком смислу представља испољавање структура комуникације. Први став концерта, како наводи Обрадовић у писаној анализи, доноси одступање од очекиваног, традиционалног изгледа сонатног облика (као структуре комуникације): „da li je u pitanju sonatni oblik ili tematsko jedinstvo u kome su pojedini zajednički gradivni elementi dovedeni do njihovih transformacija u tolikoj meri, da sami sebi predstavljaju kontraste u raznim parametrима музичког језика, израза и садржаја?“⁶⁸ Иако композитор истиче да „за уметничко дело мени то није од превашодног значаја, већ пре свега дејство музичког дела у целокупном утиску и уметничком доживљају“, он ипак указује на одређене особене композиционо-техничке процедуре у I ставу – практично структуре сигнификације. Обрадовић најпре цитира другу тему композиције (*Espressivo, poco mesto*, два такта после партитурног слова F⁶⁹ – в. пример 1) која је, како тврди, једина права, затворена тема у овом ставу. Тема има осам тактова и садржи следеће елементе: карактеристични почетак од првих пет тонова и први мали врхунац (1. такт); исти, поновљени мотив, али са ненаглашеним почетним тоном и другим, нешто вишим врхунцем (2. такт) – варирано понављање у Тарастејевеј терминологији указује на *иконичност*; даљи градациони успон са још два врхунца (3. и 4. такт) и напослетку две сличне фразе у степенастом опадању (силазном покрету, т. 5–8).

Обрадовић се потом враћа на објашњење почетка I става, који започиње „фуриозним низањем шеснаестина“ у унисоно-покрету свих виолина и виола. „То је једнотактна фраза непрекидних шеснаестина у којима је низ од 12 тонова, састављен у **идентићном низању интервала као у првих 12 тонова наведене друге теме** (болд Ј. Ј. Б.). Овај једнотактни шеснаестински покрет се стално понавља, с тим што се на свакој половини такта, попут

⁶⁷ Ставови концерта су: I – *Allegro risoluto e con collera*, II – *Largo senza misura – Largo* и III – *Marciale e energico*.

⁶⁸ Нав. према: Aleksandar Obradović, нав. дело, 2.

⁶⁹ Све партитурне ознаке дате су словима латиничног писма, као што је случај и у рукописној партитури.

kanona, raspon širi transpozicijom tog motiva (po pultovima) naviše i naniže, dok se na kraju ne raširi do neprekidnog kanona od 18 različito transponovanih tih jednotaktnih (istovetnih) modela. То је, zapravo, fon uzburkane mikro-polifonije, sličan nekom pokretnom klasteru⁷⁰ (в. пример 2). Занимљиво је, дакле, то што је уводни одсек композиције изграђен на истом материјалу као друга тема, штавише на његовом *понављању*, што поново указује на однос интероцептивне иконичности. Важно је, наиме, да се истакне да је понављање модела на коме је заснован овај одсек сасвим другачије провенијенције од „празне“, аутореференцијалне репетитивности каква је присутна у минималистичким и постминималистичким делима (код ових других само у појединим слојевима): сматрам да је овде реч о интроверзивној семиози којом се успостављају „унутрашња“ музичка значења.⁷¹ Ова уводна ситуација може да се интерпретира као први *фактурни изотоп* композиције, чија нарастајућа кластерска структура, без издвајања „теме“ и „пратње“, води порекло из композиционог репертоара „Пољске школе“ авангардне музике. „Наративни програм“ уводног одсека – што у Тарастејевој терминологији подразумева наративне сегменте који су каузално повезани и функционишу на површинском нивоу дискурса⁷² – може да се окарактерише као „БЕС“ (на то алудира и ознака за темпо, *Allegro risoluto e con collera*). Важно је да се уочи да наративни програм указује на сегментацију форме, али не мора да поклапа са изотопом (јер, као што Тарасте напомиње, постоје разне врсте изотопа).

Међутим, након тих првих 13 тактова иста фактурна ситуација прелази у пратњу, у наглом опадању динамике (од *ff* до *subito pp*), а на том фону појављује се „signalni motiv-roklič u solo-klaviru, koji ima ulogu prve teme“⁷³ (парт. слово В – в. пример 3). То је, дакле, нови актант, односно тематски изотоп (у Ретијевом смислу *тематичности*),⁷⁴ о коме композитор каже следеће: „U karakterističnom tematskom signalnom motivu (što mi kao pojam bliže odgovara, nego uobičajeni termin ‘prva tema’) treba zapaziti da su početna četiri tona istovetna početnim tonovima citirane II teme, dakle, to bi se moglo smatrati osnovnim

⁷⁰ Нав. према: исто, 3. За Обрадовићев симфонизам је, иначе, типично прожимање тако несродних композиционих техника као што су традиционалан мотивски рад и елементи музичког мишљења представника „Пољске школе“ као што су „уситњене“ канонске имитације, на малом одстојању, и рад са звучним масама – кластерима различите густине.

⁷¹ Marija Masnikosa, нав. дело, 133.

⁷² Eero Tarasti, нав. дело, 304.

⁷³ Нав. према: Aleksandar Obradović, нав. дело, 3.

⁷⁴ В. напомену 26.

nukleusom tematskog oslonca u celokupnom muzičkom materijalu prvog stava“.⁷⁵ Већ сам поменула да се овај „нуклеус“ понаша као интероцептивна икона; међутим, у напомени испод цитиране реченице композитор даје једну важну смерницу: да је тај „сигнални мотив“ заправо „асоцијација на значење тзв. 'ратног поклича вајмарске школе' из Листовог клавирског концерта у Ес-дуру“.⁷⁶ Овде је посредни пример модернистичке асимилације: „модел“ је трансформисан до непрепознатљивости и сведен на тематску алузију, лично преломљену рефлексiju на Листов „ратни поклич“, која без композиторове експликације тешко да може да буде препозната као интертекст.

Овај тематски изотоп прве теме, који контрастира аморфном почетном одсеку, омогућава да се именује нови „наративни програм“ односно сегмент, као продужетак претходног, који би могао да понесе назив „БЕС И ПОБУНА ПРОТИВ (НАТО) АГРЕСИЈЕ“. Ту могућност наговештава и Стефан Цветковић: „Густа хроматска структура обеју тема засигурно указује на атмосферу ратног хаоса, или можда на личну резигнацију због датих околности“.⁷⁷ Композитор, дакле, не слика „непријатеља“ музичким средствима, већ даје лично виђење дешавања у земљи, па чак, могло би се рећи, и препоруку потребне акције!⁷⁸ Као додатни ниво значења, могло би да се тврди да „сигнални мотив“ прве теме делује и као нека врста симбола који заступа *жанр* романтичарског клавирског концерта, а та констатација је подржана и слушним утиском. Стога би овај сегмент музичког тока могао да се посматра и као комплексни изотоп – и тематски и жанровски.

Градација се динамички појачава, и код партитурног слова Е трубе означавају други наступ „сигналног мотива“ као врхунац овог дела I става. И ова оркестарска ситуација има свој семиотички смисао: звук трубе у овом контексту може да делује као икона – имитација војничких труба, тако да музички (тематски) изотоп прве теме добија још јасније програмско дејство – позив на *војни* отпор агресији.

Изотоп друге теме почиње у трећем такту партитурног слова F (*Espressivo, poco mesto*). „Наративни програм“ овог одсека може да носи назив „ТУГА“, на шта поново

⁷⁵ Нав. према: Aleksandar Obradović, нав. дело, 3–4.

⁷⁶ Нав. према: исто, 4. Композитор реферира на сам почетак I става Листовог (Franz Liszt) Концерта за клавир и оркестар бр. 1 у Ес-дуру.

⁷⁷ Нав. према: Stefan Cvetković, нав. дело, 102.

⁷⁸ Имајући у виду Обрадовићеву револуционарну прошлост и патриотска убеђења, о којима је и сам говорио, сматрам да је оправдано да изнесем ову претпоставку. Упор. Соња Маринковић, нав. дело, 10–11.

указује ознака за темпо и карактер. Томе доприноси и оркестрација, јер се тема појављује у дубоком регистру, у претежној боји дубоких гудача (са додатком фагота). Други наступ ове теме доноси клавир (парт. слово G), а трећи наступ је у оркестру (парт. слово H).

После излагања друге теме, брзи прелаз уводи у развојни део I става (парт. слово I), са повратком на првобитни темпо *Allegro risoluto*, који ће се задржати до краја овог става, што значи да је „наративни програм“ „БЕС И ПОБУНА...“ однео превагу. Ова констатација може да се поткрепи и формалном и семантичком анализом. Развојни део је заснован на излагању и преплитању тема и њихових сегмената (интероцептивна икониичност). Прва тема (сигнални поклич) је у свом јасном облику изложена у четвртном такту после партитурно слово M, у високом регистру гудача и дрвених дувача, као и код партитурног слова P (аугментирана, у басовском регистру гудача и дувача). На врхунцу развојног дела, како каже Обрадовић, „druga tema ima potpuno karakter prve teme (borbenog pokliča), kao neka vrsta odlučnog marša“.⁷⁹ Ова трансформација друге теме делује сасвим природно баш зато што је и она заснована на основном „сигналном мотиву“. Композитор стога потпуно изоставља њену репризу, већ код партитурног слова V репризира само I тему, односно „сигнални мотив“ у солистичкој деоници, а затим се музички ток постепено утишава и завршава у оркестарском динамичком изумирању.

Други став концерта доноси још занимљивији садржај за музичко-семиотичку анализу. Композитор каже следеће:

„U tzv. 'sedmom glasu' Mokranjčevog *Osmoglasnika* pažnju mi je zaustavila prva stihira (prema psalmu 140./1), čija neobično zapisana melodija, u modusu dosta čudnog odnosa između 'inicijalisa' i 'finalisa', ostavlja prostor za razmišljanje oko jasnog utvrđivanja upotrebljene lestvice. Mokranjac je melodiju zapisao u F-duru, ali sa početkom na vodiči. Ova stihira se pripisuje monahu Jovanu Damaskinu (675–754), a pošto u to vreme nije bilo utvrđenog i preciznog načina muzičkog zapisivanja, svakako je melodija tokom vremena trpela izvesne promene, uzrokovane varijantama nastalim prilikom usmenog (pevnog) prenošenja na stalno podmlađivana nova monaška pokolenja. To mi je dalo slobodu da pojedine kraće fraze (inače prilično jednostavne, ali produhovljene melodije) transponujem za različite intervale naviše ili naniže, i obogatim savremeno shvaćenim

⁷⁹ Нав. према: Aleksandar Obradović, нав. дело, 4.

harmonskim tumačenjima, koja ipak ne razbijaju osnovu uzvišenog sadržaja i njegovog asketskog uzbuđivanja do dinamičke katarze i povratka u smirenje“.⁸⁰

И овде је превасходно реч о модернистичкој трансформацији узорка, али за разлику од „сигналног мотива“ из I става (чије „порекло“ није сазнатљиво слушаоцу без објашњења композитора), у овом случају је карактеристична мелодијска физиономија теме из *Осмогласника* очувана и информисани слушалац може да је препозна као исечак из православне музичке традиције (упркос неадекватној хармонској пратњи и специфичној оркестрацији). На тај начин, тема задржава и свој референцијални потенцијал, а самим тим отвара се и могућност да се ово место протумачи и као област испољавања постмодернистичке композиционе стратегије.

Није наодмет подсетити да је Мокрањчев *Осмогласник* објављен свега пар година раније, у оквиру едиције сабраних дела и у изузетној редакцији Данице Петровић,⁸¹ те је ово српско музичко благо тек тада постало доступно широј музичкој јавности. Стога се не бих сложила са мишљењем Стефана Цветковића, који сматра да „у размишљању о подстицају да изабере такав тематски садржај, пажња може да се усмери на [...] дух времена када је дело настало и који је снажно обележен промовисањем повратка националним вредностима“.⁸² Иако је, наравно, могуће да је у одабиру главне тематске идеје II става композитор био подстакнут „духом времена“, сматрам да је битно то што цитирани напев овде има конкретан семиотички (односно програмски) значај, на шта упућује текстуална подлога стихире (в. пример 4):

Текст стихире на „Господу завапих“

Пс. 140.1

Господе, теби завапих, услиши ме. Услиши ме, Господе.

*Господе, теби завапих, услиши ме. Чуј глас мог мољења када теби вапијем. Услиши ме, Господе.*⁸³

⁸⁰ Нав. према: исто, 5.

⁸¹ Стеван Стојановић Мокрањац, *Духовна музика IV – Осмогласник*, приредила Даница Петровић, Књажевац – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996. Поменути стихира се налази на стр. 237–238, а превод њеног текста на стр. 341.

⁸² Нав. према: Stefan Cveticović, нав. дело, 105.

⁸³ Стеван Стојановић Мокрањац, нав. дело, 341.

У питању је, дакле, молитва за спасење, а интересантно је то што карактер става Обрадовић означава као *Largo, senza misura, liberamente* – као да жели да нагласи да спас српског народа – који је *означен* темом из *Осмогласника* – види у слободи!⁸⁴ Будући да је читав II став концерта заснован на истом материјалу, упркос фактурном усложњавању при крају става сматрам да је оправдано да се посматра као јединствен фактурни изотоп (тема + пратња), а такође и као један „наративни програм“, који може да се назове „МОЛИТВА ЗА СПАС НАЦИЈЕ“. У оквиру тог фактурно изотопа, цитирана тема може да се протумачи као његов *акторијални слој* односно *актант* (в. пример 5). Међутим, и сама тема може да се посматра као изотоп, и то, штавише, као *комплексни изотоп* – и тематски и жанровски. На овом месту се потврђује констатација коју сам раније изнела да „наративни програм“ и изотоп (као хомогена целина музичког тока) не морају нужно да се поклапају. Након кратке квази-каденце, тема се први пут излаже код партитурног слова С (*largo, poco doloroso* – „болно“), у споју клавира, виолина и високих гудача. Друга појава теме је у дувачима и виоли (парт. слово D). Следећи одсек (парт. слово E) доноси својеврстан развој, „контемплацију“ на садржај молитве, а кулминација става код партитурног слова F може да се окарактерише као својеврсно „хорско певање“ *tutti* оркестра у заједничкој молитви (управо је на том месту провенијенција цитирне мелодије најочигледнија), након чега наступа постепено смирење и Coda (од парт. слова I).

Знаковни смисао ове „молитвене теме“ може да се интерпретира на више начина: сматрам да је понајпре реч о *екстероцептивном индексном знаку*, и то вишеслојном, који реферира на српску духовност и народ у најопштијем смислу, а такође и на конкретну музичку традицију, као *синегдоха (pars pro toto)*. Уједно је он и *интероцептивна икона* јер се користи као градивни материјал става, принципом понављања. Коначно, не сме се пренебрегнути ни његов *симболички* смисао, који се огледа у потенцијалу за буђење одређених емоција, вредности и уверења код пријемчивих слушаца. Дакле, реч је о

⁸⁴ Ово запажање није у супротности са композиторовим ставом о (хришћанској) вери који је изрекао пар година пре настанка концерта *Pro libertate*: „С обзиром на то да сам атеиста, ја на религију гледам слободно, а не као на канон који одређује ваш угао гледања и стране гледања“. Нав. према: Соња Маринковић, нав. дело, 14.

изузетно комплексном знаку, који на много начина учествује у музичкој семиози овог става, па и читаве композиције.

Коначно, III став концерта има јасну форму ронда $\underline{A} - \underline{B} - \underline{A} - \underline{C} - \underline{A}$ (структура комуникације). Међутим, Обрадовић указује на неке неубичајености унутар појединих јасно издвојених одсека као специфичност ове форме (структура сигнификације). Композитор каже да „petotaktni tematski model, kojim stav započinje, ima sličnu ulogu i značaj kao tema u pasakalji. U ritmu i tempu marševskog karaktera, ova fraza (nazovimo je 'tema' nastupa u dubokom registru klavira (obojena i 'picikatom' niskih gudačkih instrumenata) i u stalnoj gradaciji, nepromenjena, javlja se u odseku \underline{A} uzastopno pet puta, a u celom stavu ukupno 18 puta“.⁸⁵ Ова почетна фраза може да се тумачи као *екстероцептивна икона* која реферира на музичку традицију пасакаље, али која постаје *интероцептивна икона* јер учествује у музичком току као основно обликоване средство (в. пример б).

Карактер одсека А је маршевски па стога може да се посматра као врста жанровског изотопа, а „наративни програм“ овог одсека могао би да се назове „КОРАЧНИЦА“. Међутим, овај почетни изотоп се усложњава приликом четвртог и петог наступа фразе-теме: Обрадовић напомиње да се у градацији одсека \underline{A} , код партитурног слова В, у трубама напоредо јавља и

„suštinski (idejno) bitna tema. Iako je to tema koja sadrži idejnu poruku celog koncerta, i po čemu je delo i dobilo svoje ime, sa njom se ne postupa kao sa temom koja se simfonijski obrađuje i čiji se fragmenti koriste u minucioznom postupku kompozicionog rada sa temom. Njome sam, zapravo, iskazao reč SLOBODA. Na koji način?

Već sam u nekim ranijim delima muzički iskazivao pojedine reči upotrebom Morzeove azbuke (V i VI simfonija, i dr.). Morzeova azbuka je sastavljena od kombinovane upotrebe tačaka i crtica u označavanju pojedinih slova. U mojoj primeni Morzeovih slova svaka nota kratkog trajanja (kraća od četvrtinske note) označava tačku (...), a svaka duža nota (...) predstavlja crtu. Dakle, svaka grupa kraćih i dužih nota, bez pauze unutar grupe, predstavlja jedno slovo po Morzeovoj azbuci. Visina note je bez ikakvog značaja. Na taj način sam, kombinacijama nota kraćih i dužih vrednosti trajanja (sa pauzama koje

⁸⁵ Нав. према: Aleksandar Obradović, нав. дело, 6.

razdvajaju slova), ispisao sledeću ritmičku kombinaciju za reč LIBERTAS (latinski: SLOBODA):



(iza ovog ritmičkog obrasca sleduje par tonova koji samo imaju značaj logičkog završetka muzičke celine)

Ova tema idejnog značaja pojavljuje se samo tri puta.

Prvi put (nazovimo je 'libertas-tema') javlja se u trubama, u gradaciji odseka A, uz – kako je rečeno – dinamički uspon 'pasakaljske teme [...].

Drugi put (slovo K) ova tema se javlja u središnom osecu C, kao neka vrsta klavirske kadence, tj. rečitativa (*Recitativo*) odnosno neka vrsta filozofske refleksije autora (ili soliste) muzičkim putem, o osnovnoj poruci dela u celini. Sazdana je na dvoručno izloženoj temi, sa mikturrom na svakom tonu, u obliku sledećeg akorda: *e-g-b-es*.

Treće, poslednje javljanje ove teme je u završnom, ponovnom izlaganju početnog odseka A, takođe u gradaciji, uz dve završne pojave osnovne 'pasakaljske teme'".⁸⁶

У својој анализи композитор даје смернице за тумачење музичко-семиотичког потенцијала „libertas-теме“. Најпре, када композитор каже да то није тема са којом се ради на начин минуциозног рада (што је тачно), то не значи да она не учествује у процесу музичке семиозе. Напротив, она учествује као *интероцептивна икона* (будући да се понавља још два пута, при чему је њена друга појава заправо структурно и значењско средиште читавог става). Међутим, тема има и друге слојеве смисла: у њу је „уписано“ екстероцептивно значење (које не може да се ишчита из звучне слике), што је још једна модернистичка стратегија превођења једног знаковног система у други, без директно

⁸⁶ Нав. према: исто, 6–7.

разумљивог значења.⁸⁷ То уписано значење је *симболично*, будући да реферира на апстрактни мисаони садржај, односно уверења. Сем тога, тема може – сасвим условно – да се посматра и као *екстероцептивна икона* у смислу да њена ритмичка структура „личи“ на Морзеву азбуку, упркос „музичкој“ трансформацији – мада је „звучна слика“ Морзеве азбуке тешко препознатљива чак и врло информисаном слушаоцу. Сматрам да и овде може да се говори о упису значења, јер би ритмичка структура „libertas-теме“ свакако опстала и без позивања на „словне знакове“ Морзеве азбуке или неког другог знаковног система. У ствари, можда би било најисправније да се каже да је реч о композиторовој *модализацији* ритмичке слике теме – али композиторова намера није распознатљива слушаоцима без помоћи вербалне експликације.

Занимљиво је и то што примена Морзеве азбуке у контексту концерта *Pro libertate* функционише и као *аутоцитат композиционе процедуре*, о чему и сам Обрадовић говори, па у том смислу она може да се посматра као *интероцептивна икона* у оквиру његовог стваралачког опуса, која повезује различита, временски удаљена композиторова дела.

С обзиром на „наративни програм“ одсека А, занимљиво је то што се појава „libertas-теме“ у њему заправо не чује – она се открива, практично, тек „у ретроспективи“, након солистичке појаве у одсеку С. Међутим, појава теме у градацији првог одсека може да се протумачи као „идеја-водиља“ у корачању ка победи, као идеал за који се вреди борити.

Одсек В (парт. слово D) суштински се не указује се као нови изотоп: иако доноси нешто другачији музички материјал, сличан мотиву из I става (у дрвеним дувачима), он је такође заснован на басовском излагању почетне „пасакаљске теме“, која се појављује укупно четири пута (од тога двапут у двогласној имитацији попут канона). Будући да између одсека А и В нема разлике ни у темпу, па ни у карактеру, сматрам да није погрешно третирати читав овај велики комплекс, са скраћеном другом појавом одсека А (од парт. слова I) као јединствен „наративни програм“.

Тек одсек С (парт. слово K), доноси јасан контраст у свим параметрима музичког тока – темпу (*senza tempo, liberamente*), фактури (клавирска каденца са врло дискретном оркестарском пратњом). „Наративни програм“ овог одсека може да се назове

⁸⁷ Аналоган поступак представља, на пример, примена математичких модела у музици појединих композитора друге половине XX века.

„РАЗМИШЉАЊЕ О СЛОБОДИ“, имајући у виду горе изложено композиторово објашњење.

Повратак на одсек A, са последњим излагањем „libertas-теме“ (као у првом одсеку става на фону „пасакаља-теме“, овога пута у заједничком наступу труба и звона), уједно представља и повратак на „наративни програм „КОРАЧНИЦА“, а став се завршава кратком *Codorn* (парт. слово R). У њој, у *fff* динамици, клавир у шеснаестинама доноси почетне тонове I става као својеврстан остинато (интероцептивна икона), завршавајући композицију онако како је и започео – бесно.

Закључак

Посматрајући целину концерта *Pro libertate* и низање „наративних програма“ од става до става, јасно се указује његова значењска и програмска (ванмузичка) димензија, чија се динамичност супротставља постмодернистичким делима у којима доминира статична значењска димензија. Чак и да композитор *није* оставио писани програм, не би било тешко да се дело идентификује као репрезент „херојске линије“ Обрадовићевог симфонизма, која је код њега присутна у бројним симфонијским и вокално-инструменталним делима, почев већ од Прве симфоније (1952). У том контексту, интересантно је питање зашто је композитор овога пута одабрао баш жанр клавирског концерта за размишљање на тему рата и слободе. То може да се протумачи израз његове жеље да издвоји сопствени „глас“ из опште друштвене реакције на ратна дешавања у земљи, па стога солистички инструмент може да се посматра у извесном смислу као *екстероцептивна икона* Обрадовићевог личног доживљаја реалности. Чињеница да композитор поверава клавиру излагање практично свих значајних тематских *акторијалних* садржаја у концерту *Pro libertate* – прве и друге теме I става, први наступ „молитвене“ теме у II ставу, као и „чујно“ излагање „libertas-теме“ – као да оправдава овај закључак.

Концерт *Pro libertate* испунио је очекивање које сам изнела на почетку рада: реч је о делу које је изузетно погодно за демонстрацију аналитичких потенцијала Тарастејеве теорије музичке наративности и то у њеној свеукупности (дакле, узимањем у обзир оних аспеката који су замишљени за анализу програмске музике, али и оних који су намењени семиотичкој анализи непрограмске музике). Сматрам да формалистичка анализа истог дела, иако представља легитимну теоријску могућност, ипак не би могла да на прави

начин пренесе поруку коју је композитор Александар Обрадовић узигао у темеље ове композиције. Херменеутички семиотички приступ се у овом случају указује као аналитички сврсисходнији него што су то формалистичке методе музичке анализе – које могу да дају важне информације о музичком току композиције, али не дотичу ону смисаону димензију музичког дела која се налази изван нотног текста.

ЛИТЕРАТУРА:

- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Српска музика и замрзнута историја“, *Нови звук*, 2007, 9, 13–20.
- Јанковић-Бегуш, Јелена, „Композиторско стваралаштво Александра Обрадовића, између освета и сумрака једне епохе“ (семинарски рад – рукопис), курс Примењена естетика 2, ментор ред. проф. др Мишко Шуваковић, академска година 2015/2016, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.
- Маринковић, Соња, „Разумети почетак и крај. Интервју са композитором Александром Обрадовићем“, *Нови звук*, 1997, 10, 5–16.
- Masnikosa, Marija, ”Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work”, *Muzička teorija i analiza*, Zbornik Katedre za muzičku teoriju, (Musical Theory and Analysis. Collection of papers – Department of Musical Theory), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti i Signature, 2008, 130–137.
- Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2010.
- Medić, Ivana, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Medić, Ivana, “The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Muzikologija/Musicology*, 2007, 7, 279–294.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

- Monnelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, London and New York, Routledge, 2014.
- Obradović, Aleksandar, *Pro libertate*, Koncert broj 3 za klavir i simfonijski orkestar, partitura, Beograd, 1999. (izdanje autora).
- Obradović, Aleksandar, Analiza koncerta *Pro libertate*, rukopis, s.l, s.a.
- Мокрањац, Стеван Стојановић, *Духовна музика IV – Осмогласник*, приредила Даница Петровић, Књажевац – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Cvetković, Stefan, “Aleksandar Obradović – *Pro Libertate, Concerto for Piano and Orchestra No. 3*”, *New Sound – International Journal of Music*, 2013, 41, 99–109.

Jelena Janković-Beguš

APPLICATION OF TARASTI'S THEORY OF MUSICAL NARRATOLOGY ON THE ANALYSIS OF THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 3 "PRO LIBERTATE" BY ALEKSANDAR OBRADOVIĆ

SUMMARY: Finnish musicologist and music semiotician Eero Tarasti presented his theory of musical narratology and models for semiotic analysis of musical structure and semantics in his book *A Theory of Musical Semiotics* in 1994. In the first part of this paper I discuss the most important aspects of Tarasti's theory, such as: the division of all musical-semiotic approaches into two categories, structuralist and iconic; the notions of musical isotopy, musical discourse, musical signs, structures of communication and signification, modalisations and musical narration.

In the second part of the paper I examine the applicability of Tarasti's theory using as an example the Concerto for Piano and Orchestra No. 3 *Pro libertate* by Aleksandar Obradović, composed in 1999. In the conclusion I propose that Tarasti's semiotic analytical method should be considered more comprehensive for interpretation of the selected musical piece than the traditional formalist methods of musical analysis.

KEY WORDS: Eero Tarasti, musical semiotics, musical isotopy, musical signs, structures of communication, structures of signification, theory of musical narratology, Aleksandar Obradović, Concerto for Piano and Orchestra No. 3 *Pro libertate*.

Пример 1

Pro libertate, друга тема првог става, 2 такта после партитурног слова F

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pro libertate". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there is a dynamic marking **F** (forte) and a tempo instruction *espressivo, poco mesto* with a metronome marking of 1.50. The instruments listed on the left include: 2 flutes (2 fl.), 2 oboes (2 ob.), 2 clarinets in B-flat (2 cl. b.), 2 clarinets in C (2 cl.), 2 bassoons (2 b. cl.), 2 F-gobos (2 fg.), 2 C-gobos (2 c. fg.), 4 horns (4 cor.), 3 trumpets and 3 trombones (3 trb. e. 3 ton. e. 3 tb.), timpani (timp.), snare drum (sn. tom.), cymbals (cym.), tam-tam, gong (G. GRASSA), celesta, piano solo (pf. solo), Violin I (vn. I), Violin II (vn. II), Viola (vle.), and Cello/Double Bass (vc. e. cb.). The score contains various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *fff*, *ppp*, *sfz*, and *pp*. There are also handwritten annotations in red ink, including the word "Tema" written twice with arrows pointing to specific musical phrases. The page number "- 12 -" is centered at the bottom.

Пример 1 – наставак

2 fl

2 ob

2 clB

b.cl

2 fg

4 cor
F

3 trB

3 tbn
e tb

tp

cel.

pf
solo

vni
1. solo
ALTRI
DIV. III
3

vni
1. solo

vle
1. solo
2. solo
pp

vc

cb

-13-

Пример 2

Pro libertate, почетак prvog stava

4: allegro risoluto e con collera

pf.

allegro risoluto e con collera (♩: 120)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

vn I (4 = div da leggij)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

vn II (1/2 = div da leggij)

1. 2. 3. 4. 5.

vcllo = da leggij

1. 2. 3. 4. 5.

vc(10)

cb(6-8)

Пример 3

Pro libertate, прва тема првог става, партитурно слово В

The image shows a handwritten musical score for the first theme of the first movement of 'Pro libertate'. The score is written on six staves, labeled from top to bottom as: Pf solo, vni (violin I), vniI (violin II), vle (viola), vc (viola), and cb (cello). The top staff, for the piano solo, begins with a circled letter 'B' and contains the handwritten text: 'I тема (4/4) = Човјекски сигурни мотив (1. 22)'. The tempo and dynamics are marked 'fff marc.'. The other staves (vni, vniI, vle, vc, cb) contain dense rhythmic accompaniment, with dynamic markings of 'sub p' and 'TACET' appearing. The score concludes with a 4-measure rest symbol.

The image displays a musical score for piano and strings. The top system consists of two staves: the upper staff is for the right hand (treble clef) and the lower staff is for the left hand (bass clef). The piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. Below this, there are six staves for a string ensemble, including two violins, two violas, two cellos, and two double basses. The string parts are marked with diagonal slashes, indicating that they are to be played as tremolos or sustained textures. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Пример 4

Стеван Мокрањац, Стихира бр. 1 на „Господу завапих“, *Осмогласник*

ГЛАСЪ 3̃
ГЛАС VII - MODE VII

На Велицѣи Кечѣрни
На Великој вечерњи - At Great Vespers

На "Господи воззвахъ" стѣхѣры
Стихире на "Господу завапих" - Stichera on "Lord, I have cried"

Ψал. рѣ

Пс. 140. 1,2 - Ps. 140. 1,2

Умерено лагано

1) Гó - спо - ди воз - звахъ къ те - бѣ,
2) оу - слы - ши мѧ, оу - слы - ши мѧ Гó - спо - ди,
3) Гó - спо - ди воз - звахъ къ те - бѣ,
4) оу - слы - ши мѧ, вон - ми глѧ съ мо - ле - ні - ѧ,
5) мо - е - гѧ, 6) внем - да воз - зва - ти ми,
7) къ те - бѣ, 8) оу - слы - ши мѧ Гó - спо - ди.

Пример 5

Pro libertate, II став, партитурно слово С

2 fl *1. solo*
ppp esp.
ppp
largo, poco doloroso

cl B *ppp*

cl. b *ppp*

2 fg

cor F *ppp*

tr. B

tbn **C**

CAMPANA *pp*

vbrfl *pp*

pf *solo*
ppp esp.
ppp
largo, poco doloroso
UNITE (CON SOAR)

vn I *UNITE (CON SOAR)*
ppp esp.

vn II *UNITE (CON SOAR)*
ppp esp.

vln *UNITE (CON SOAR)*
ppp esp.

vc *UNITE*
ppp esp.

cb *UNITE*
ppp esp.

- 51 -

Пример 5

Pro libertate, II став, партитурно слово С – наставак

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes piccolo, two flutes, two oboes, a clarinet in C, two clarinets in Bb, a clarinet in Bb, and a bassoon. The brass section consists of four horns in F, three trumpets in Bb, and three trombones. The string section includes violin I, violin II, viola, violoncello, and double bass. The piano part is marked 'piano solo'. The score features a complex melodic line in the woodwinds, particularly the flutes and oboes, with various articulations and dynamics. The piano part provides a rhythmic and harmonic foundation, with dynamic markings such as *mp* and *mf*. The string section plays a steady, rhythmic accompaniment. The overall texture is dense and intricate, characteristic of a late 20th-century orchestral work.

Пример 6

Pro libertate, трећи став, тема „пасакаља“

- III -

4/4 *marziale e energico*
(108-112)

The score is for a 4/4 piece titled 'marziale e energico' (measures 108-112). It features a full orchestra. The woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, and trumpets) are mostly silent, with some activity in the trumpet part starting in measure 112. The strings play a rhythmic accompaniment. The piano part is the most active, featuring a 'passepied' theme. The piano part includes markings such as 'pp marc.' and 'p'. The conductor's part includes 'DIN. 3' and '135'.

tp
pp

marziale e energico
4/4 (108-112)
pp marc.

pf solo
1.

vn I
vn II
vle
vc
cb
pp marc.

DIN. 3 135
pp