

Татјана Поповић¹

**ИЗАЗОВИ САГЛЕДАВАЊА ТЕКСТУАЛНО-МУЗИЧКЕ КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ У
ПЕСМИ *ИМПРОВИЗАЦИЈА* ИЗ ЗБИРКЕ ПЕСАМА *ПРОЛЕЋЕ! ПРОЛЕЋЕ!*
СТАНИСЛАВА ПРЕПРЕКА²**

САЖЕТАК: Музиколошка анализа може да открије прави потенцијал композиторског дела услед примене одређених аналитичких поступака. Из обиља композиција са војвођанског тла – за сврхе овог рада – издвојено је дело међуратног и послератног музичког уметника Станислава Препрека, који је живео и стварао у околини Новог Сада. У скромном опусу композитора анализа је усмерена – кроз области херменеутике и интермедијалности – на соло песму *Импровизација* (из 1955. године), уврштену у збирку песама *Пролеће! Пролеће!* (из 1980. године). У композицији, третман музике и текста није у потпуности равноправан. Музика попуњава кретање од празнине до испуњености, те формира значење као резултат тумачења; она и провоцира и доноси покрет. Текст песме обилује транспарентим, али и латентним знаковима. Композитор је препознао звуковност текста, стварајући (принудно оскудним) средствима пентатонике музичку подлогу, која би рефлектовала емоције изражене речима; он је омузикалио *Импровизацију* на начин примерен песничком изразу и не постоји потреба за хијерархијом коришћених медија. Значењски слој музиколошке анализе допринео је занимљивом истраживању и новом углу посматрања вокалног стваралаштва домаћег композитора као што је Станислав Препрек.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станислав Препрек, *Импровизација*, интермедијалност, херменеутика, музика, текст, соло песма.

Уводна посматрања

Свако компоновање представља креативни изазов за музичког уметника, док музиколошка анализа може да открије прави потенцијал дела услед примене одређених аналитичких поступака. Композиције војвођанских аутора део су националне музичке баштине и

¹ Контакт: 8sagittarius8@gmail.com.

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3: Музички идентитети и европска перспектива: напредне студије 1, под менторством ред. проф. др Иване Перковић, академске 2016/2017. године.

требало би их анализирати са једнаком пажњом као што је случај са делима других (најчешће београдских) композитора. Из обиља композиција са војвођанског тла, за сврхе овог рада издвојено је дело међуратног и послератног музичког уметника, који је живео и стварао у околини Новог Сада. По образовању он није био композитор, али се у његовом скромном опусу могу пронаћи композиције интригантног музичког и текстуалног садржаја који би требало тумачити.

Током свог активног музичког живота, Станислав Препрек (1900–1982)³ је најчешће приступао компоновању дела интимнијег карактера и камерних састава, користећи се преваходно авангардним стилем писања. Током година образовања, али и знатно касније, Препрек је имао могућност да се упозна са традицијом западноевропског компоновања кроз педагошки рад и рад хорова. Жеља за уметничким усавршавањем довела је Препреку у позицију да се упозна са песничком традицијом своје земље, али и са иностраним традицијама (као што су кинеска или традиција арапских земаља). Такође, имао је прилике да будним оком прати савремена дешавања, како на светској, тако и на домаћој музичкој сцени у међуратном и послератном периоду, кроз одржаване контакте и ближе упознавање са радовима својих савременика.⁴

Могућности образовања и професионални живот композитора представљају важан предуслов за разумевање ауторових намера којим музичким саставима ће се обраћати приликом изградње свог опуса. Камерни састави највише су пристајали Препрековом музичком изразу. Наведену тврдњу доказује чињеница да се најчешће обраћао клавиру и оргуљама, као инструментима које је најбоље познавао и на којима се музички образовао. Највећи број композиција из Препрековог опуса написан је за соло клавир или оргуље (прелиди, поеме, свите, циклуси) или за камерне саставе, у којима се налазе поменути инструменти. Најчешће се ради о делима за глас и клавир, али и о композицијама за

³ Рођен 1900. године у Шиду, пензионисан већ 1948. године, Препрек умире 1982. године у Петроварадину. Завршио је нижу реалну гимназију у Сремској Митровици (где је учио да свира инструменте са диркама код пијанисте/оргуљаша Петра Стрњише) и учитељску школу у Петрињу (где је наставио да учи технике свирања на оргуљама код Владимира Страхуљака). Планирао је да настави музичко образовање у Прагу, али је одустао услед финансијских проблема. Године 1919. године почиње да се бави мелографијом; за живота је забележио око сто педесет народних мелодија. Истовремено почиње да се бави поезију. Од 1921. до 1926. године ради као управитељ у основној школи у Марадику, а затим се настањује у Петроварадину, где оснива црквене хорова и диригује њима (Певачко друштво *Невен*, Певачки збор *Звоцимир* из Сремских Карловаца и тако даље). Од 1940. године ради као у новосадском школском надзорништву. За више информација о животу и раду Станислава Препрека погледати: Hranislav Đurić, *Stanislav Preprek*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1977.

⁴ Исто.

флауту и клавир, као и о различитим врстама хорова уз клавирску пратњу. Аналитичка пажња у овом раду усмерена је на камерни састав два, јер се управо на малом простору који формирају глас и клавир може објаснити читав свет односа литерарног текста и музике. Конкретан примери споја поезије и музике пронађени су у збирци седам песама, под називом *Пролеће! Пролеће!* Композиције које се налазе у збирци настале су у широком временском периоду (1919–1958), а написане су за женски глас (сопран) и клавир. Из поменуте колекције одабрана је за тумачење шеста песма, која носи назив *Импровизација*. Теоријски оквир анализе дела представљају херменеутика и интермедијални спој књижевности и музике у форми соло песме. Јединствен спој две уметности као што су поезија и музика, интригантан је, како за композитора, тако и за аналитичаре: једно је омузикалити глас, а друго – једнако важно – подупрети деоницу омузикаљеног литерарног текста клавирском пратњом.

Рађају се питања: колико су знакови који се препознају ишчитавањем литерарног предлошка важни као сигнал композитору какву ће музичку подлогу придружити тексту? С друге стране, којим оригиналним решењима интермедијални спој клавирске пратње, гласа и (омузикаљеног) текста јесте начин за разумевање соло песме? До које мере је композитор узео у обзир и садржај текста приликом омузикаљења? Колико је пажње од стране композитора посвећено музичким средствима, уз помоћ којих су омузикаљене одређене (или, пак, све) речи књижевног текста? Одговори на поменута питања могу се пронаћи у наредним поглављима.

Херменеутички угао посматрања

Веза музике и речи позната је музиколозима од давнина. Композитори су се – историјски гледано – вековима уназад окретали поезији у циљу инспирације за своја дела. Самим тим, веза музике и речи нераскидиво је утемељена у композиционом процесу и од истраживача захтева слојевитост у размишљању приликом анализе музичких дела, које у себи садрже комплетна књижевна дела или само њихове одломке. Речи, саме по себи, али и и у споју са музичком подлогом, представљају знакове. Тумачење (само) књижевних знакова има своје теоријско и методолошко утемељење: у питању је поље херменеутике. Имајући у виду да се херменеутика примарно бави интерпретацијом књижевних (библијских, филозофских и других) текстова, (интермедијални) спој са другим медијима веома је пожељан, иако не

довољно теоријски истражен. Примера музиколошких истраживања са теоријским утемељењем у херменеутици би самим тим требало да буде што више, да би се свест о поменутиим начинима анализе проширила и унапредила.

Музика може да представља слој који разгранавана анализу знакова понуђених на страницама књижевних дела. Такође, музика се може схватити и као помоћ (невербалне комуникације) у циљу адекватног препознавања знака који нуди записана реч. Као конкретан пример споја музике и књижевности у овом раду узета је соло песма, јер је предмет интерпретације песма *Импровизација* Станислава Препрека. У циљу што адекватнијег разумевања споја поетског текста и музике која га прати, морају се тумачити слојеви знакова које нуде и музика и књижевни текст у уметничком делу. Сличан пут размишљања предочава и лингвиста Келвин Браун (Calvin Brown), говорећи о начинима повезивања литерарног текста и музике постављањем питања: да ли је песма само сиров материјал за (соло) песму, или је музика само пратња стилизованој рецитацији прозе?⁵ Тумачењем текстуалних и музичких знакова херменеутичка анализа може да представља адекватан пут ка одговору на поменуто питање. Незнатна зависност различитих врста знакова (или њихово неодвојиво постојање) чини интермедијално чвориште током ткања уметничког дела. *Импровизација* поседује оваква чворишта, што ће се анализом Препрекове композиционе технике и потврдити.

Потребно је нагласити да херменеутика није једина научна грана која се бави проучавањем знакова. Семиотика има заједничко упориште за анализу са херменеутиком, али семиотика представља сложен процес истраживања знакова и симбола. Конкретне разлике између семиотике и херменеутике објаснио је амерички музиколог и композитор Лоренс Крејмер (Lawrence Kramer): семиотички приступ претпоставља да се значење конструише на основу знакова, јер се тумачење мора заснивати на препознавању знакова, односно функција знакова и кодова уграђених у објекат који се тумачи. С друге стране, херменеутички приступ претпоставља да значење – у ширем смислу – није перманентно у објекту интерпретације нити конструктивно на основу значења кодираних у објекту; тумачење подразумева ангажовање интерпретатора који је више него декодер – чак је и

⁵ Calvin S. Brown, "The Relations Between Music and Literature as a Field of Study", *Comparative Literature*, 22/2, 1970, 102.

креативан.⁶ Дакле, семиотика објашњава своја тумачења, док херменеутика имплицира нова значења. Интерпретације у Препрековој песми *Импровизација* демонстрираће креативан приступ херменеутичке анализе.

Као стуб теоријске аутономије музичког значења може се поменути општепозната теорија афеката из времена музичког барока. Еволуцијом теоријског мишљења кроз историју, у другој половини XX века немачки филозоф Гадамер (Hans-Georg Gadamer) жели да открије природу људског разумевања путем значења. Тиме он дефинише поље херменеутике као филозофски напор да се разумевање схвати као онтолошки процес човека, а не као процес у којем интерпретатор проналази одређено значење.⁷ Гадамер не даје прописан метод о томе како разумети ствари, већ испитује на које начине је могуће разумевање текстова, уметничког дела или искуства.

У односу на Гадамерово мишљење формиране су бројне гране херменеутичког приступа уметничким делима. Један од примера херменеутичког тумачења у вези са музиком даје Арнолд Шеринг (Arnold Schering). Он је формулисао теорију музичких симбола, заступајући мишљење да значење музике није само музичко, већ и симболичко.⁸ Музички садржај има потенцијално дубље значење, односно „латентни значењски слој“. Самим тим, *знак* представља везу између звучања и значења тог звучања, док облик који прави релацију звучног и ванзвучног садржаја јесте *симбол*. Поменута два појма нису идентична, јер се симбол формира тек када постане „носилац значењског садржаја“.⁹ Такође је од значаја и контекстуалност музичког симбола. Шерингово мишљење се до извесне мере може применити у оквиру анализе *Импровизације* Станислава Препрека. Другим речима, контекстуалност искоришћених музичких средстава биће јасно симболизована музичким, пре него вербалним средствима, што је одраз културалног и музичког миљеа Далеког истока.

У XXI веку Крејмер говори о редеофинисаном појму херменеутике (у односу на Гадамерово мишљење), третирајући је као „уметност интерпретације“.¹⁰ Сваки аспект музичког дела може бити интерпретиран. Тумачење је гледиште на основу фиксне

⁶ Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, Los Angeles, University of California Press, 2011, 21.

⁷ Исто, 4.

⁸ За више информација погледати: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 155–158.

⁹ Исто, 156.

¹⁰ Lawrence Kramer, нав. дело, 2.

предиспозиције (личних склоности или система веровања). Интерпретација, у поменутом смислу, нема независну когнитивну вредност; она је само огледало устаљеног разумевања. Ипак, тумачење је важно јер представља алтернативу изворима знања као што су догматизам или емпиризам, из разлога што херменеутичка анализа не мора да се држи чињеница нити да прихвати фиксирани претпоставке. Субјективност је, такође, фундаментална одлика интерпретације. Нажалост, у савременом добу, субјективност прети да буде искорењена услед непрекидног протока безличних, дигиталних информација. Из разлога дехуманизације људског мишљења, истраживачи у XXI веку треба да се усмере ка херменеутичком начину размишљања током музиколошке анализе. По мишљењу Крејмера, извођење музике је само по себи интерпретација.¹¹ Другим речима, извођење музике је апстрактно и ствара општу слику погодну за интерпретацију. Вербализовано тумачење аудитивног (невербалног) може бити од помоћи при разумевању музике, што представља област истраживања херменеутике.

Књижевност, с друге стране, нуди вербализована уметничка дела. Речи које формирају прозна дела могу се интерпретирати непосредније од тонова у музичким делима. Комбинација музике, као неverbалног изражавања, и вербализованог (прозног) текста отвара путеве за херменеутичка тумачења. Ставови о музикалности поезије који ће послужити као теоријски оквир за Препрекову *Импровизацију* нуди југословенски историчар и теоретичар књижевности Зденко Лешић: „Језичка организација књижевног дјела може се схватити као слијед језичких знакова који остварује један систем звука и значења, који нас, опет, са своје стране, неосјетно преноси у унутарњи 'свијет' дјела.“¹² У литерарним остварењима, организација језичких знакова је специфична, поготово када се ради, као у песми *Импровизација*, о преводу песме. Не треба пренебрегнути чињеницу да је језик средство уз помоћ којег се описује свет. С обзиром на овако важну улогу језика, у интерпретацији значења најважнија је релација између језичких израза и ствари на који се они односе.

У својој анализи, Лешић, из поља херменеутике залази и у поље семиотике: значење се остварује именовањем ствари, а човек ствари именује на основу познавања света око себе. Другим речима, језички знакови представљају остварено јединство

¹¹ Исто, 1.

¹² Нав. према: Зденко Лешић, *Језик и књижевно дјело*, Београд, Службени гласник, 2011, 242.

елемената човековог искуства и „усвојене гласовне супстанце којом се у датој језичкој заједници тај елемент искуства означава“¹³. „Ознака“ (звук) и „означено“ (значење) граде сложене односе који се међусобно мотивишу. Самим тим, „ознаке“ теже да оформе што вернију слику искуства у свету „означеног“, те постају нераскидиво и нераздвојиво (интермедијално) повезане у целину вишег реда – реч, стих, строфу и, последично песму. Такође, гласовне супстанце звука могу да – саме по себи – означе, не само појмове него и „деликатне функционалне комплексе асоцијација, емотивних призвука, синестезија и евокативних афеката“¹⁴. Звуковност одређених сугласника, слогова или целих речи може, – у свом следу ритма, артикулације, метра, риме и тако даље – адекватно увести читаоца у унутрашњи свет песме.

С друге стране, Крејмер подвлачи да речи и слике не представљају музичко значење: оне се, по његовом уверењу, отварају према значењу.¹⁵ Посредовање између речи и значења је, по Крејмеровом мишљењу, свеprisутно. Свеprisутност може – у музиколошком истраживању – бити усмерена и на интермедијалност.

Угао интермедијалности

Музиколошка анализа композиторских дела данас захтева од истраживача слојевитост при размишљању и истраживању. Окружење у коме је музичко дело настало, његово умрежавање са другим уметностима и наукама, као и сам пут настанка музичког дела, од круцијалне су важности за музиколошки приступ његовој анализи. Другим речима, ради се о путевима „[...] промишљања музике 'из сваке могуће перспективе', 'из изванмузичких

¹³ Исто.

¹⁴ Исто, 243.

¹⁵ Lawrence Kramer, нав. дело, 13–18. Крејмер формира свој став ослањајући се на мишљење музиколога и музичког историчара Ричарда Тараскина (Richard Taruskin). Наиме, Тараскин сматра да је музика неизрецива, те да је управо због неизрецивости подложна интерпретацији. Ипак, по њему, музика не може бити парафразирана речима. Крејмер, с друге стране, сматра да је потребно испитати сегменте музике који могу бити парафразирани. Затим, Тараскин сматра да је музика неважна уколико дели смисао са речима и ликовним уметничким делима; музика је само посредник значења. Крејмер сматра да речи и слике не представљају музичко значење; они се отварају према њему. Такође, музика није посредник (медијатор), него је омниprisутна. Коначно, Тараскин пореди херменеутичке са формалистичким исказима, проналазећи њихово заједничко упориште у наративној форми. Штавише, он сматра да херменеутички искази делом зависе од истих врста опсервација које би формалистички искази могли да направе, а формалистички искази неизбежно имају барем имплицитну херменеутску оријентацију. Крејмер сматра да упоређивање поменутих врста исказа само на основу наративне форме није довољно, те да су херменеутичка истраживања интерпретативно другачија у односу на наративне формалистичке исказе. Упор. исто.

позиција', дакле, из аспекта свега онога што потпада под 'рубрику контекст'¹⁶. Из визуре данашњих музиколошких истраживања, важно је нагласити хетерогеност нивоа истраживања. Релевантност сваког појединачног нивоа анализе музичког дела има подједнак значај – нема хијерархије важности: „Основна претпоставка тога је да се све гране знања које стоје изван историје музике схвате не као граничне, сродне, помоћне..., већ изван сваке хијерархије, односно, као равноправно потенцијалне с обзиром на учешће у музиколошком истраживању.“¹⁷

Успостављање односа између музиколошког и истраживања ван области (историје) музике требало би прецизно дефинисати. Спојеви различитих медија¹⁸ у оквиру научног истраживања могу бити бројни и понекад дијаметрално супротни. У оквиру рада који је пред читаоцем, као што је поменуто, акценат је на грани уметности која чини спој са музичким делом: реч је о поезији. Важно је разумети да целокупно или делимично употребљени текстови у песмама које су ушле у збирку *Пролеће! Пролеће!* Станислава Препрека имају своје утемељење у композиторским интересовањима за поезију различитих стилских и временских епоха. Наиме, Препрек се од ране младости интересовао за поезију, како југословенских, тако и иностраних песника, што је, последично, довело и до песничког опуса самог композитора. Требало би нагласити да је Препрек у свом целокупном опусу употребљавао поезију југословенских колега, али и песника пореклом са европског тла, па чак и са територије Далеког истока.¹⁹

Ради формирања јасног теоријског оквира који омеђује анализу у овом раду, требало би истакнути: када предмет научне пажње, односно спој музике и литерарног текста у Препрековој песми, као и начини његовог елаборирања постану јединствена целина – у којој музиколошки резултат постаје део објекта као што и тај објекат постаје део резултата – реч је о интермедијалности. Другим речима, излагање о објекту постаје његов део, а сам објект постао је део тог излагања. Музиколошка идеја анализе дела мора потећи из извесног средишта, које стоји између музике и поезије, а то средиште је интермедијално и оно – објашњавајући себе – мора у себе упити оба медија, дакле, и

¹⁶ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност музикологије“, *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук* (специјално издање), 1998, 14.

¹⁷ Нав. према: исто, 16.

¹⁸ Медиј је у овом раду посматран у свом примарном значењу, чији се корен проналази у латинској речи *medius*, што значи „средњи“ или „у средини“. Другим речима, медиј ће бити представљени посредник у заједничком деловању поезије и музике.

¹⁹ Hranislav Đurić, нав. дело, 29–35.

поезију и музику. Последично, појединачни слојеви поезије и музике нераскидиво су повезани (нема хијерархије) и не могу се одвојено посматрати приликом истраживања. Анализа песме *Импровизација* из Препрекове збирке *Пролеће! Пролеће!* биће, дакле, посматрана кроз призму интермедијалних односа поезије и музике. Међузависни односи музике и текста соло песме за сопран уз клавирску пратњу биће изложени у својим постојећим, суптилним нијансама, кроз анализу Препрекових стваралачких резултата приликом омузикалења литерарног текста.

Имајући у виду посредовање два различита медија (интермедијалност музике и књижевности) и значење које одређене речи или музички знаци могу да остваре (херменеутика), важно је осврнути се на потенцијалне проблеме које може донети спајање поменуте две уметничке гране. Наиме, Браун говори о бројним написаним студијама вокалне музике, где је суштински проблем истраживача повезан са покушајима комбиновања две врсте уметности у органску целину.²⁰ Временска оса стварања уметничких дела поезије и музике представља путоказ за решавање поменутог проблема. У највећем броју случајева, прво настане литерарни текст, док се музичка адаптација примењује касније. Важно је имати у виду да текст није настајао симултано са музиком, чак и када су у питању песник и композитор који су савременици.²¹ Интермедијалност представља изазов из перспективе композитора, јер је његов посао да примерено омузикали (односно допише музичку подлогу) формираном тексту поезије.

*Импровизација (Ли-Тај-По /李白/)*²²

Пре анализе дела, требало би појаснити да песме које се налазе у збирци песама *Пролеће! Пролеће!* нису замишљене као циклус. Удружење композитора Војводине издало је збирку 1980. године, комбинујући седам појединачно написаних песама. Песме су написане у периоду од 1919. до 1958. године. Наслов збирке подударан је са називом четврте песме у њој, а њен текст саставио је познати југословенски песник Владимир Назор.

Као хармонски најдоследније омузикаљена песма, *Импровизација* представља део интересовања Станислава Препрека за културу Далеког истока и кинеског песника Ли Тај

²⁰ Calvin Brown, нав. дело, 104–105.

²¹ У вези са збирком *Пролеће! Пролеће!*, мисли се на Препреково омузикаљивање песама савременог аутора Владимира Назора.

²² У примеру 2 налази се комплетна партитура анализираних песме.

Поа. Наиме, постоји композиторова збирка песама за глас и клавир *Црв смрти* на текстове кинеских песника (омузикаљен је и, на пример, један текст Кон Фу Цеа /孔子/) из 1921. године.²³ Иако се међу њима не налази *Импровизација*, Препрек је интересовање за Исток задржао и у послератним годинама. Анализирана соло песма компонована је 1955. године.

Иницијално ће бити сагледана композициона техника са музичке (како инструменталне, тако и вокалне) тачке гледишта, затим ће бити анализиран текст песме и, коначно, биће изложена занимљива места интермедијалног уодношавања музике и текста који чине *Импровизацију* интигантном соло песмом за анализу.

Музика. Одмах на почетку композиције јавља се пентатонски низ $ge^1-a^1-ce^2-de^2-e^2$ (као и комбинације тонова). Ово су уједно и једини тонови који се могу пронаћи у целокупној песми од седамнаест тактова. Чини се јасним да је Препрек – коришћењем пентатонске лествице – изразио своје поштовање према култури Далеког истока. С друге стране, употребом пентатонике пред себе је поставио музички изазов да остане у границама поменутих лествице и да не искористи преостале тонове хроматског низа тонова. Доследност ипак није потпуна – изузетке представљају шести и четрнаести такт композиције, где се јавља тон *фис*, на првој доби у такту.

Из угла ритма, након првог такта, у десној руци пијанисте јавља се силазни низ тонова пентатонске лествице у покрету шеснаестина, који се затим понавља. За време истовременог звучања са деоницом гласа, ритам у шеснаестинама ноте у деоници клавира јесте у склопу правилне поделе метра у такту 4/4. У шестом и четрнаестом такту, у којима се одиграва одступање од тонова пентатонске лествице, ритам десне руке и лествичног низа постаје покретљивији, те се могу уочити секстоле (у ритму шеснаестина ноте) и квинтоле (у још бржем ритму). Деоница леве руке пијанисте, као и у деоници десне руке, својим ритмом не имитира сопрански парт. Најчешће се појављује осмински покрет наниже, у интервалским скоковима квинте. Изражена је покретљивост ритма у тактовима где није омузикаљен текст, са мелодијско-ритмичким помаком у смеру навише, као допуна (празном) звучању клавира, без потпоре гласа. Динамичке ознаке за пијанисту крећу се од *ppp* до *p*, чиме се наглашава улога инструменталне пратње гласа.

У вокалној деоници се, такође, проналазе тонови пентатонске лествице, са подударним одступањем. На првој доби у тринаестом такту, јавља се тон *фис*, код речи

²³ Hranislav Đurić, нав. дело, 33.

„далеко“. Деоница гласа омузикаљена је у ритму који се разликује од деоница обе руке клавира. Када се посматра пијанистичка деоница из угла мелодије или ритма, клавир не представља директну потпору вокалном извођачу. Текст је омузикаљен силабично, док је мелодијска линија у деоници гласа сачињена превасходно уз помоћ захтевних интервалских скокова.

Веома је занимљив први такт композиције где се, у клавирској деоници, са ознаком темпа *Andante*, без ознаке такта (од другог такта постоји ознака 4/4, која важи до самог краја композиције), излажу тонови пентатонске лествице која ће се користити, са прецизним ритмичким ознакама. Први такт је од остатка композиције одвојен короном. Може ли се, због специфичности почетка композиције, иницијални такт *Импровизације* интерпретирати и као нешто више од симбола културног контекста?

Наиме, мелодијско-ритмичка фигура са почетка дела ни у једном тренутку песме није доследно поновљена ни у деоници гласа, нити у деоници клавира. Штавише, сâм композитор је у партитури нагласио да се осмине у десној руци пијанисте не изводе као триола, док се у току песме, у деоници гласа, често може пронаћи осмински триолски покрет. Једино место у песми где се изводи трилер јесте на последњем тону првог такта, у деоници клавира. Пентатонски мотив изложен је превасходно у покрету навише, (од тона ge^1 закључно са тоном ce^3), док у целокупном звучању песме преовладава силазни мелодијски покрет (в. пример 1). Коначно, пунктирани ритам са почетка у даљем току песме присутан је само на два места (у деоници гласа у трећем такту и у деоници леве руке клавира у осмом такту), са употребљеним истим нотним висинама као у првом такту (в. трећи такт у партитури дела), и са коришћеним истим ритмичким вредностима (в. осми такт у партитури дела).

На основу изложеног тумачења поставља се ново питање: која је била композиторова намера када је на почетак песме поставио пентатонски мотив? Одговор на оба питања постављена у вези са првим тактом *Импровизације* чини се једноставним. Имајући у виду да је мотив са почетка песме остао непоновљен у целини (сем описаног коришћења појединачних тонова мелодијско-ритмичког мотива у даљем току дела), и није разложен на фрагменте који би се смислено разрађивали у току песме, може се закључити да је композиторова намера била да уведе слушаоца у атмосферу културе Далеког истока. За аналитичаре и поједине слушаоце звук пентатонске лествице представља „носиоца

значајског садржаја²⁴ културе Далеког истока, што је и композитор – на занимљив начин – истакао на почетку своје песме. Први такт песме *Импровизација* представља јасан симбол музичке културе на коју реферира Препрек.

Текст песме гласи:

Облак одјећа,
а цв'јет њено лице
Миомириси прол'јећу,
Заљубљено пролеће!
Кад она на бр'јегу стоји,
не усуђујем се успети.
Кад се она мјесецу посвети,
бит ћу далеко.
Заљубљено пролеће...

Текст. У песми би текстуалну анализу требало отпочети интерпретацијом наслова. С обзиром на изостанак објашњења аутора из ког разлога је песма насловљена неутралним називом у односу на тему унутар дела, истраживачима се отвара пут за разнолика тумачења. На овом месту интерпретација треба да се – по узору на Крејмерово мишљење – схвати као могућност демонстрације, јер она не дешифрира нити може да одгонетне скривена значења.²⁵ Међусобна мотивација наслова (ознаке) и садржаја песме (значења) на први поглед не постоји. Радња се односи на двоје заљубљених људи, из перспективе само једне, претпоставља се мушке особе. Не постоје конкретне информације о реалним особама у песми. Из целокупног текста схвата се да љубав није остварена, уз наговештај да неће ни бити узвраћена у будућности. Наслов песме чини се да коинцидира са музичком подлогом пре него са поетским текстом. Препрек као да је имао потребу да на иновативан начин – коришћењем само пентатонске лествице у музичкој подлози – музиком *импровизује* описано заљубљено стање у тексту песме. Заљубљеност, поготово ако није узвраћена, представља импровизацију (чињење без припреме) код особе која се

²⁴ Упор. Lawrence Kramer, нав. дело, 21.

²⁵ Lawrence Kramer, нав. дело, 7.

осећа заљубљено. Посредовањем специфичне музичке подлоге наслов је добио смислено значење.

Риме у тексту нема. Ритам који се остварује изговарањем текста има изразит емоционалан набој. Другим речима: „Зато је и природно што је ритмичка организација пјесничког језика најјаче изражена у стиховима лирске пјесме, која – по дефиницији – садржи најинтензивније и најзгуснутије емоције [...]“.²⁶ Записане речи имају дубину коју непосредно одражава ритам песме. Дескрипција изгледа (женско лице које представља цвет) и миомириса женске особе градирају описом до усхићене констатације стања заљубљености (усхићеност је представљена узвичником на крају четвртог стиха, „Заљубљено пролеће!“). Поређење женске особе и пролећа у прва два стиха („Облак одјећа, а цвјет њено лице“) написано је уз помоћ персонификације. Речи „одјећа“ и „њено лице“ односе се на женску особу, док су „облак“ и „цвјет“ симболи пролећа. Спајање наведених речи у смислену целину стиха доводи до потенцијалног схватања да су жена и пролеће синоними. Тумачење текста кроз призму персонификације подржавају и наредна два стиха („Миомириси прол'јећу, Заљубљено пролеће!“). Реч „прол'јећу“ може да се тумачи као облик глагола „пролетати“, јер се миомириси цвета, односно жене, преносе „пролетањем“ кроз ваздух. Ипак, не може да се порекне сличност поменуте речи са именицом „пролеће“, те да се схвати као елемент (позитивне) градације емотивног набоја заљубљености. Начином интерпретације речи „пролеће“ која је примењена у песми *Импровизација*, указује се на то да се истраживач у херменеутици ослања на (специфичне) речи како би проширио и увећао искуство неизречивих ствари, учинио их преносивим и комуникативним, без обзира на лажне потребе да се ухвати њихова суштина.²⁷

Кроз даљи ток текста песме, атмосфера и ритам мењају се у правцу бојазни, напуштања, али и неизвесне будућности (у стиховима „не усуђујем се успети“ или „бит ћу далеко“). Неизвесност ритма који носи текст песме потцртана је интерпункцијским знаком на самом крају песме (три тачке у последњем стиху, „Заљубљено пролеће...“), остављајући читаоца у дилеми каква ће бити будућност. Поменуто тумачење могу поткрепити речи књижевног стручњака: „Управо преко ритма ми улазимо у пјеснички садржај [...] Управо у том смислу можемо о ритму говорити као о средству стилизације пјесничке емоције:

²⁶ Нав. према: Зденко Лешић, нав. дело, 263.

²⁷ Lawrence Kramer, нав. дело, 14.

емоција намеће ритму своју природу, али ритам доводи у живот емоцију пјесме.²⁸ Емотивна стања у песми *Импровизација* крећу се од (позитивне) заљубљености, преко бојазни за неузвраћеним осећањима, до одласка без остварене љубави. Са врло мало речи остварен је широк спектар емоција које је требало омузикалити на адекватан начин уз помоћ пентатонске лествице.

Интермедијалност. Ради продубљења везе музике и поезије, музика би требало да интензивира или да смири интензитет емоција које су изражене у тексту. Наиме, мелодијска линија песме доприноси изражавању набоја емоција на другачији начин од ритма сâмог текста песме. Ритам изговарања текста оформљен је, како је описано у претходним редовима, превасходно уз помоћ интерпункцијских знакова. Препреково омузикаљење до извесне мере прати ритам текста, јер су стихови – одвојени зарезима, тачкама или знаком узвика – у музичком току одвојени паузама. Хијатус у музичком току дозвољава вокалном извођачу да благовремено удахне ваздух пред новим стихом и тиме адекватно потцрта дисање остварено у тексту песме.

Прво занимљиво место интерпретације интермедијалног споја музике и текста представља поменуто омузикаљење речи „далеко“. Препрек се одлучује да, у тринаестом такту композиције, конкретну реч која читаоцу/слушаоцу наговештава и у будућности неостварену љубав, омузикали тоном који није у склопу тонова изложене пентатонске лествице. Штавише, први слог у речи „далеко“ ритмички и мелодијски припада триолској целини осмина, која је везана непосредно за текст који претходи поменутој речи. Силазним скоком умањене квинте у деоници гласа реч је, неизбежно, посебно наглашена. Спајањем Препрековог композиционог решења и нагласка на реч „далеко“, неочекивано и нераскидиво је стављен акценат на емотивно стање наратора у песми, које не би било наглашено до те мере, уколико би се песма читала без музичке подлоге или уколико би се дело изводило као соло песма без употребљеног текста.

Друго занимљиво место за интерпретацију, у вези је са суптилним нијансама интермедијалних односа музике и текста, у складу са минималним променама које доноси текст песме. Наиме, након стиха „Заљубљено пролеће!“ у музичком току, тачније у деоници клавира (т. б) одиграва се (ритмичка) промена у атмосфери соло песме. Покрет секстола у клавирској деоници као да аудитивним путем интензивира осећај

²⁸ Нав. према: Зденко Лешић, нав. дело, 264.

заљубљености (имагинарним начином симулације убрзаних откуцаја срца заљубљене особе), који је изражен речима у тексту. У даљем музичком току, у деоници десне руке пијанисте, квинтоле као да појачавају стечени утисак заљубљености привидним убрзавањем темпа (односно откуцаја срца) у песми уз помоћ ритма. Другим речима, ритам се уситњава употребом нотних вредности мањих од шеснаестина ноте, подиже се висина тонова које треба одсвирати, динамика се стишава у *ppp* и нотне висине у квинтолама нису промењене до почетка наредног стиха песме („Кад она на бр'јегу стоји“, т. 9). Нови стих доноси репризу у клавирској деоници, са променом регистра у десној руци пијанисте (мелодија је иста као у првом стиху песме али је треба одсвирати за октаву више). Промена регистра указује на то да у музичком току није наступила реприза, већ само нови стих. Мелодија у гласу такође трпи промене у односу на омузикаљење првог стиха песме, иако је сигнал почетка дат истом тонском висином (ге¹, али при омузикаљењу стиха „Кад она на бр'јегу стоји“ померен је акценат уз помоћ паузе у вредности осмине ноте).

Поновно појављивање стиха „Заљубљено пролеће...“ на самом крају песме (т. 14) пропраћено је новим интерпункцијским знаком (поменуте три тачке), те се очекује и другачија музичка атмосфера, услед промене ритма изговарања текста песме. Ипак, од стране композитора, изостао је конкретан нагласак на промени музичког расположења, у складу са крајем текста песме. Музичка пратња и мелодијско-ритмичке вредности идентично су поновљене (као у стиху „Заљубљено пролеће!“). Преостали музички ток до краја песме такође не трпи веће измене. Једине промене дешавају се у деоници леве руке пијанисте, изостављањем комплетног музичког материјала који се првобитно јавља у осмом такту. Сам крај дела не доноси смирење музичког тока. Штавише, одсеч(е)ност моторичног покрета квинтола у десној руци пијанисте посебно је наглашена упутством композитора ознаком *non ritard.* Ипак, пребацивањем музичког тока у висок регистар (последњи такт песме) као да постоји Препрекова намера да интермедијално кореспондира са текстуалним интерпункцијским знаком уз помоћ којег је завршена песма *Импровизација*.

Закључна разматрања

„Традиционално је закључити да је музичка херменеутика непромишљена, али оно што је стварно безизражајно је закључак.“²⁹

Препрекова песма *Импровизација* из збирке *Пролеће! Пролеће!*, како се приликом анализе показало, представља истраживачки изазов у интерпретацији музичких и текстуалних знакова и симбола. Као најзначајнији симбол, у Шеринговом смислу, истакла се употреба пентатонске лествице у целокупном звучању стваралачког резултата, као композиторов омаж Далеком истоку.

Музика и текст немају у потпуности равноправан однос, али имају приближно једнаку вредност која је потребна за чврсте, интермедијалне везе у соло песми. Музика попуњава кретање од празнине до испуњености, те формира значење као резултат тумачења; она и провоцира и доноси покрет. С друге стране, суптилне промене расположења и емоција које доноси литерарни текст у песми *Импровизација*, нису у потпуности адекватно поткрепљене композиторовим мелодијским или хармонским решењима, како у деоници гласа, тако и у деоници клавира.

Текст песме обилује транспарентим, али и латентним знаковима. Латентни знакови из текста нису тумачени као енигме које треба решавати већ као повољна места за интерпретацију. Само на примеру анализе наслова песме констатована је потреба за спајањем медија музике и књижевности. Иако је по димензијама скроман, превод текста песме у себи носи емотивни набој који је веома наглашен градирањем (од позитивних до песимистичких) емоција. Препрек је препознао звуковност текста компонујући, принудно оскудним средствима пентатонике, музичку подлогу која би рефлектовала емоције изражене речима.

Последично, уколико би се композиција извела без вокалног извођења, слушалац не би имао комплетну слику музичког дела. Постоје и композициона решења која одударују од изражајности које у себи носи литерарни текст. Наиме, извесна моторичност ритма клавирске деонице није у стању да адекватно изрази емотивни набој који се препознаје у ишчитавању текста песме. Чини се да је мелодијска оскудност коју нуди управо културни симбол (пентатонска лествица) разлог недовољне изражајности

²⁹ Упор. Lawrence Kramer, нав. дело, 7.

мелодије. С друге стране, иако се немузичким читањем песме читаоцу може приближити емотивно стање актера у песми, музика је та која продубљује осећај импровизације и „заљубљеног пролећа“. Тек је спој емотивног набоја текста и осећаја који музика може да изазове у слушаоцу (путем звучних асоцијација) адекватан приступ музиколошкој анализи *Импровизације* из угла херменеутике и интермедијалности.

У одговору на Брауново питање да ли је песма само сиров материјал за (соло) песму или је музика само пратња стилизованој рецитацији поезије, може се закључити следеће: музика није само пратња прозном рецитовању, већ има дубљу и значајнију улогу. Препрек је омузикалио *Импровизацију* на начин примерен песничком изразу и не постоји потреба за хијерархијом коришћених медија. Значењски слој музиколошке анализе допринео је занимљивом истраживању и новом углу посматрања вокалног стваралаштва домаћег композитора као што је Станислав Препрек.

ЛИТЕРАТУРА:

- Brown, Calvin S, “The Relations Between Music and Literature as a Field of Study“, *Comparative Literature*, 1970, 22/2, 97–107.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Контекстуалност музикологије“, *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук* (специјално издање), 1998, 13–20.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, “Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic“, in: Schüler, Nico (Ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno)Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt, New York, 2005, 9–38.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Đurić, Hranislav, *Stanislav Preprek*, Београд, Удружење композитора Србије, 1977.
- Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, Los Angeles, University of California Press, 2011.
- Лешић, Зденко, *Језик и књижевно дјело*, Београд, Службени гласник, 2011.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.

- Prepek, Stanislav, *Proljeće! Proljeće!* Sedam pjesama na riječi raznih pjesnika za glas i klavir. [partitura], Novi Sad, Udruženje kompozitora SAP Vojvodine, 1980.
- Williamson, John, “Introduction“, in: John Williamson, (Ed.), *Words and Music*, UK, Liverpool University Press, 2005, 1–9.

Tatjana Popović

THE CHALLENGES OF CONSERVATION OF MUSIC AND TEXTUAL CORRESPONDENCE IN THE SONG “IMPROVIZATION“ FROM THE SONG COLLECTION “SPRING! SPRING!“ BY STANISLAV PREPEK

SUMMARY: Musicological analysis can reveal the true potential of the composer's work due to the application of certain analytical procedures. From the abundance of compositions from Vojvodina, one composition was depicted from an interwar and post Second World War musical artist Stanislav Prepek, who lived and created in the vicinity of Novi Sad. From the small opus of the composer, the analysis is focused – through means of hermeneutics and intermediality – on the song *Improvisation* (1955), which was included in the collection of poems *Spring! Spring!* (1980). In this solo song, music and lyrics do not have an equal causal relationship but share approximately the same value – music fills the movement from emptiness to fulfillment, which forms the meaning as a result of interpretation; music provokes as well as forms movement. The text of the song abounds in transparent, but also in latent signs. Latent signs from the text are not interpreted as enigmas but as favorable places for interpretation. Prepek recognized the text soundness, composing only by means of pentatonic scale which would reflect emotions expressed in words of the song. He composed *Improvisation* in a way appropriate to the poetic expression and there is no need for the hierarchy of the used media. This angle (hermeneutics and intermediality) of musicological analysis contributed to interesting research and a new way of observing the vocal works of a Yugoslav composer which was Stanislav Prepek.

KEY WORDS: Stanislav Prepek, *Improvisation*, intermediality, hermeneutics, music, text, solo song.

ПРИЛОГ

Пример 1

Станислав Препрек, соло песма *Импровизација*, т. 1–2

6. Improvizacija
(Li-iat-po)

Andante

p 0 - blak o - dje - ca, a

non 3 *non 3* *tr* *p* *pp*

The image shows a musical score for a solo piece titled '6. Improvizacija' by Stanislav Preprek. The score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The vocal line starts with a whole note rest, followed by a series of eighth notes. The lyrics '0 - blak o - dje - ca, a' are written below the vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and trills. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*).

Пример 2

Партитура соло песме *Импровизација* (1955) из збирке *Пролеће! Пролеће!* Станислава

Препрека

6. Improvizacija
(Li - zat - po)

Andante

p O - bla k o - dje - ca, a

non 3 *tr*

p *pp*

cv'jet nje - no li - - ce Mi - o - mi - ri - st

p *mf*

pro - lje - ce, za - lju - dje - no pro - lje - ce!

p *pp*

35

ppp

pp non leg.

p

Каd o - na na брѣ - gu sto - ji, ne u - su - du - jem se

36

u - spe - ti. Kad se o - na mje - se - ci po - sve - ti, biš ću da -

le - ko. Za - lju - bi - je - no pro - lje - ce...

pp

ppp sempre

Музички идентитети и европска перспектива 2

37

8

non ritard.

(1955)

The image shows two systems of musical notation for piano. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a treble clef. It contains a sequence of chords, each marked with a '5' above it, indicating a fifth. A dashed line above the treble staff spans the first four chords. The fifth chord is marked with an '8' above it. The instruction 'non ritard.' is written below the treble staff. The bottom system also consists of two staves with a treble clef, showing a similar sequence of chords marked with '5's. A dashed line above the treble staff spans the first four chords. The date '(1955)' is written below the bass staff.