

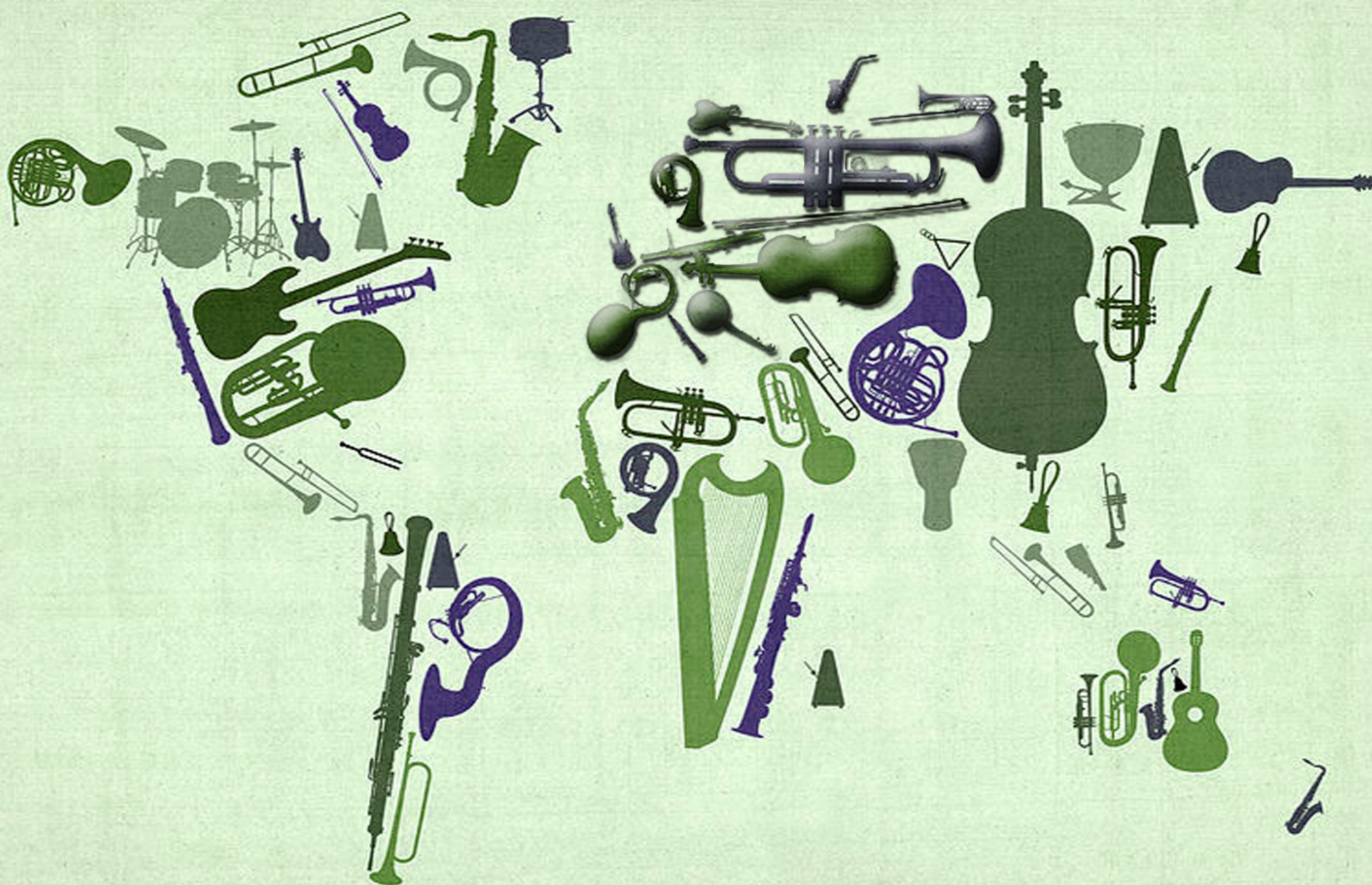


МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА

ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 7/2017

МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА 2: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 7/2017

Музички идентитети и европска перспектива 2: Интердисциплинарни приступ

Главни уредник и одговорни уредник

др Гордана Каран

Уредник издања

др Марија Масникоса

Рецензенти

др Ивана Перковић

др Тијана Поповић Млађеновић

Технички уредници

Марина Марковић

Душанка Јеленковић Видовић

Насловна страна

Ивана Петковић

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-92-9

Београд, 2017.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 7/2017

**МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА 2:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП**

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	5
-----------------	---

I. МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ДРУГО

Предраг И. Ковачевић

ПОИГРАВАЊЕ ТОПОСИМА. ЗНАЧАЈ ТУРСКОГ ТОПОСА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ОПЕРЕ <i>ОТМИЦА ИЗ САРАЈА</i>	10
--	----

Тијана Адамовић

УТИЦАЈ РУСКЕ ТРАДИЦИЈЕ И ОРИЈЕНТАЛИЗМА НА ОПЕРУ <i>СЛАВУЈ</i> ИГОРА СТРАВИНСКОГ	34
--	----

Стефан Савић

<i>ДУГА НА ЗАЛАСКУ СУНЦА: ФАНТАЗИЈСКИ СВЕТ У ЧЕТИРИ ПОСЛЕДЊЕ ПЕСМЕ</i> РИХАРДА ШТРАУСА	47
--	----

Татјана Поповић

ДУШАН ТРБОЈЕВИЋ У ЛОНДОНУ И АМЕРИЦИ	66
---	----

II. ИДЕНТИТЕТ МУЗИЧКОГ ДЕЛА И ДРУШТВО

Јелена Јанковић-Бегуш

ОПЕРА <i>ФИДЕЛИО</i> ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА – СЛИКА ИЛИ КРИТИКА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ?	90
--	----

Милица Петровић

РИЗОРЂИМЕНТО, ВЕРДИ, <i>НАБУКО</i>	117
--	-----

Маша Спаић

СИМБОЛИ <i>РАДОСТИ</i> И <i>БРАТСТВА</i> У ФИНАЛУ <i>ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ</i>	
---	--

ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА	133
----------------------------	-----

III. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ

Душанка Јеленковић Видовић

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ	148
---	-----

Никола Пејчиновић

ИЗМЕЂУ ОНТОЛОГИЈЕ И ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ: РАЗВОЈ АВАНГАРДИСТИЧКОГ МУЗИЧКОГ ЗАПИСА – ОД ИНТЕГРАЛНОГ СЕРИЈАЛИЗМА ДО АЛЕАТОРИКЕ	165
--	-----

Моника Новаковић

ФОРМУЛА КАО СРЕДСТВО ПРОКРЕАЦИЈЕ: <i>МАНТРА</i> КАРЛХАЈНЦА ШТОКХАУЗЕНА	175
---	-----

IV. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Јелена Јанковић-Бегуш

ПРИМЕНА ТАРАСТИЈЕВЕ ТЕОРИЈЕ МУЗИЧКЕ НАРАТИВНОСТИ У АНАЛИЗИ КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР БР. 3 <i>PRO LIBERTATE</i> АЛЕКСАНДРА ОБРАДОВИЋА	195
---	-----

Татјана Поповић

ИЗАЗОВИ САГЛЕДАВАЊА ТЕКСТУАЛНО-МУЗИЧКЕ КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ У ПЕСМИ <i>ИМПРОВИЗАЦИЈА</i> ИЗ ЗБИРКЕ ПЕСАМА <i>ПРОЛЕЋЕ! ПРОЛЕЋЕ!</i> СТАНИСЛАВА ПРЕПРЕКА	234
---	-----

Предраг И. Ковачевић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ЕЛЕМЕНТИ <i>КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ</i> У МУЗИЦИ	257
--	-----

ПРЕДГОВОР

Питање (музичког) идентитета је вишеструко, без коначног и неопозивог одговора шта је он тачно и које су његове фундаменталне одређујуће особине, што га чини отвореним за разнолике конструкције у зависности од теоријског, идеолошког и научног дискурса у оквиру којег се разматра. Као такво, нарочито је захвално за интердисциплинарно разматрање начина успостављања и развијања разноврсних идентитета – музике као такве, одређеног музичког правца, дела, аутора – могућности су готово неограничене.

Управо из ових разлога тема Жан Моне модула у оквиру којег је, између осталих резултата, настао и овај Зборник студентских радова, фокусирала је сложене односе између (најразличитијих) музичких идентитета и европског контекста у којем су настали, разматрајући ове односе истраживачки и инердисциплинарно. Модул под називом *Музички идентитети и европска перспектива – интердисциплинарни приступ*, одвијао се од октобра 2014. до септембра 2017. године, под руководством редовног професора др Мирјане Веселиновић-Хофман, на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, под покровитељством Жан Моне програма Европске уније и Министарства културе и информисања Републике Србије.

Тема модула била је велики изазов за студенте мастер и докторских студија музикологије који су на овај изазов креативно одговорили истраживачки оријентисаним семинарским радовима. Зборник радова који је пред нама – *Музички идентитети и европска перспектива 2: интердисциплинарни приступ* – други је по реду¹ објављен у трогодишњем трајању Жан Моне модула *Музички идентитети и европска перспектива – интердисциплинарни приступ* и доноси радове израђене и презентоване током друге и треће године модула (академске 2015/16 и 2016/2017. године).

Радови су подељени у четири тематске целине. Прва, под називом **Музички идентитети и Друго**, доноси четири рада у којима се на различите начине сагледава формирање музичког идентитета одређеног музичког дела или ствараоца кроз дијалог са Другим. Тако Предраг Ковачевић у раду *Поигравање топосима. Значај турског*

¹ *Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*, Марија Масникоса (ур.), Београд, Факултет музичке уметности, 2016, електронско издање доступно на: http://www.fmu.bg.ac.rs/kolektivne_monografije_elektronske_publikacije.php

топоса у интерпретацији опере *Отмица* из Сараја, рађеним под менторством др Марије Масникосе, промишља питања музичког значења разматрајући оријентално Друго у реторичким, композиционо-техничким и значењским структурама Моцартове опере користећи при томе средства музичке семиотике, односно теорије о музичким топосима. Оријентално као музичко Друго такође је у фокусу и рада Тијане Адамовић *Утицај руске традиције и оријентализма на оперу Славуж Игорa Стравинског* (ментор др Соња Маринковић). У њему су црте музичког оријентализма праћене путем две линије: дијалогом руске музике са оријенталним Другим, али и својеврсном (ре)интерпретацијом дотадашње традиције приказивања оријенталног Другог у руској оперској музици, пре свега у операма Николаја Римског-Корсакова. Музичка фантазија као својеврсни вид Другог у музици предмет је рада Стефана Савића *Дуга на заласку сунца: Фантазијски свет у Четири последње песме Рихарда Штрауса*, рађеног под менторством др Тијане Поповић-Млађеновић. Минуциозно анализирајући кореспондентност поетског и музичког нивоа песама, те Штраусове композиционо-техничке поступке, аутор суптилно провлачи још једну нит „Другости“ на психолошком плану – ону која је резултат композиторовог (не)сналажења у новом друштвеном поретку и животном тренутку у којем *Четири последње песме* настају. Биографија ствараоца у фокусу је и у раду Душан Трбојевић у Лондону и Америци Татјане Поповић (ментор др Драгана Стојановић-Новичић), при чему улогу Другог, у овом контексту има промена средине која је пресудно утицала на делатност великана српског пијанизма.

Наредном целином, **Идентитет музичког дела и друштво**, обухваћена су три рада која на различите начине проблематизују међусобну условљеност разноликих идентитета музичког дела и друштва у којем настају. Укрштајући тумачења једине Бетовенове опере из угла музикологије, политике и филозофије, Јелена Јанковић-Бегуш у раду *Опера Фиделио Лудвига ван Бетовена – Слика или критика Француске револуције?* (ментор др Драгана Јеремић-Молнар) луцидно полемише са раширеним поставкама о Бетовеновом музичком коментару (Француске) револуције и слободарских тежњи. Узајамну, вишеструку и вишезначну спрегу опере и револуције разматра и Милица Петровић у раду рађеним под менторством др Драгане Јеремић-Молнар – *Ризорђименто, Верди, Набуко* – осветљавајући на које је начине политичка ситуација (пред)револуционарне Италије утицала на Вердија приликом стварања опере *Набуко*, те консеквенце које Вердијева опера имала на формирање националне свести приликом конституционисања Италије као државе. Последњи рад овог сегмента књиге,

Симболи радости и братства у финалу Девете симфоније Лудвига ван Бетовена Маше Спаић, рађен је под менторством др Иване Перковић. У њему се критички разматрају рецепција последњег става Бетовенове Девете симфоније, те политичке, друштвене, идеолошке и друге концептуализације овог става, од настанка Девете симфоније до данас. Концептуализације које овај рад проблематизује своје исходиште имају у споју одређених формалних решења и композиционих средстава која је Бетовен у овом ставу „употребио“ са специфичним естетским, просветитељским и хуманистичким вредностима тога доба.

Радови изложени у трећем делу, **Идентитети музичке авангарде**, дају нови допринос музиколошкој литератури посвећеној катактеристикама музичке авангарде. У њима се промишљају специфични квалитети музичке авангарде у Европи и Србији (Душанка Јеленковић Видовић, *Транскултурални карактер европске музичке авангарде*, ментор: др Мирјане Веселиновић-Хофман), начини на који се успостављају авангардни музички идентитети кроз однос са музичким писмом на примеру одабраних пракси интегралног серијализма и алеаторике (Никола Пејчиновић, *Између онтологије и феноменологије: развој авангардистичког музичког записа – од интегралног серијализма до алеаторике*, ментор: др Тијана Поповић-Млађеновић), као и интердисциплинарни карактер стваралачког процеса Карлхајнца Штокхаузена путем прецизне анализе композиције *Мантра* (Моника Новаковић, *Формула као средство прокреације: Мантра Карлхајнца Штокхаузена*, ментор: др Тијана Поповић-Млађеновић).

Завршна целина, **Идентитети музичког дела**, садржи три рада – три креативне студије случаја - који кроз различите теоријске визуре у фокус стављају поједина музичка дела. Тако Јелена Јанковић-Бегуш у раду *Примена Тарастујевог теорије музичке наративности у анализи Концерта за клавир и оркестар бр. 3 „Pro libertate“ Александра Обрадовића* (ментор др Марија Масникоса) на јасан и конзистентан начин разматра најважније поставке теорије музичке наративности Ера Тарастуја, подржане пажљивом и креативном, „вишедимензионалном“ анализом клавирског концерта *Pro libertate* из 1999. године. Ауторка изводи семиотичку анализу Обрадовићевог дела, уз луцидан осврт на конструкције његовог политичког, идеолошког и музичког значења. Специфична комплексност односа музике и поезије предмет је рада Тајјане Поповић, рађеног под менторством др Иване Перковић, *Изазови сагледавања текстуално-музичке кореспонденције у песми „Импровизација“ из збирке песама „Пролеће! Пролеће!“ Станислава Препрека*. У њему се испитују поетска и музичка значења у

настојању да се осветли интригантно уоднашавање уметности речи и звука у соло-песми војвођанског аутора. Зборник радова елоквентно закључује Предраг И. Ковачевић прецизно написаним радом *Интертекстуалност и елементи комедије дел арте у музици* (ментор др Тијана Поповић-Млађеновић) у којем кроз призму теорије интертекстуалности преиспитује карактеристике *комедије дел арте* као музичко-сценског облика и у опери *Заљубљен у три наранџе* Сергеја Прокофјева.

Зборником *Музички идентитети и европска перспектива 2: Интердисциплинарни приступ*, наставља се вишедеценијска традиција објављивања радова студената музикологије са циљем оснаживања професионалних компетенција младих научника. Као што је то био случај и са претходним Зборником студентских радова насталих у оквиру овог Жан Моне модула, и овај, други Зборник радова упућује на чињеницу да је идентитет сваког музичког дела, правца или појаве настале на европском тлу у било ком историјском тренутку – увек производ дијалога различитих европских култура, уметничких пракси, друштвених и идеолошких околности које су обојиле 'место и време' његовог настанка.

Високим квалитетом радова, овај Зборник успешно промовише изузетност у истраживању у оквиру европски оријентисаних студија уметности, која је постављена као један од циљева Жан Моне модула/пројекта у оквиру којег су радови из зборника настали. Бројност теоријских дисциплина и музиколошких приступа на разноврсне начине укључених у реализацију ових семинарских радова (који далеко превазилазе своје студирањем дефинисане претензије) потврђују с једне стране виталност и привлачност проблематике музичких идентитета, а са друге стране, и пуну оправданост увођења европски оријентисаних, интердисциплинарних студија у богато поље наука о уметностима.

Марија Масникоса

I.

МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ДРУГО

Предраг И. Ковачевић¹

ПОИГРАВАЊЕ ТОПОСИМА.

ЗНАЧАЈ ТУРСКОГ ТОПОСА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ОПЕРЕ *ОТМИЦА ИЗ САРАЈА*²

САЖЕТАК: У студији се полази од тезе да се музички дискурс може поредити са говорним дискурсом, те да из тог разлога моћ музике лежи у њеној комуникацијској равни која се ствара између композитора и слушаоца. С обзиром на то да је музика апстрактна уметничка форма, у којој се временом ипак утврђује одређени систем конвенција, неки од могућих праваца разматрања музичког комуникацијског система односе се на интерпретирање значења у музици. Један од начина откривања и тумачења знакова у музици налази се у приступу који је утемељен у семиотичком научном дискурсу, који се ослања на теорију о музичким топосима. Како је ова теорија остварила свој највећи допринос у музици класицизма, у студији ће се испитати њена примена на музичком делу ове епохе. Тако ће се, идентификацијом топоса турске музике, интерпретирати значења у опери *Отмица из Сараја* Волфганга Амадеуса Моцарта. Трагање за турским топосом ће посебно бити спроведено кроз откривање елемената оријента на примеру лика Осмина, и то расветљавањем његових реторичких средстава (из либрета) као и композиционо-техничких поступака који подржавају та места, односно, који потцртавају његову личност (из партитуре), а који истовремено заступају турски стил у Моцартовој музици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реторика у музици, музички топоси, топос турске музике, Моцарт, *alla turca*, Осмин.

Музика као дискурс и „реторичка“ улога топоса у (музичком) језику

Музика је апстрактни језик који се непрекидно развија, трансформише, варира, мења или понавља, који поседује специфичан систем конвенција, на основу којег је могуће успоставити консензус приликом интерпретирања значења једног музичког дела. У вези са тим, један од могућих приступа тумачењу музике као дискурса тиче се питања сродности музике и говора, односно језика музике и језика говора. На тај начин се успоставља сродност између музичког дискурса – као музичког мишљења композитора и говора – као продукта

¹ Контакт: predrag.pedja.kovacevic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2015/2016. године.

који проистиче из мишљења говорника. Тиме је музика, као и говор, руковођена стратегијом композитора, преко које се остварује комуникација између њега и слушаоца.

Идеја да су музика и језик блиско повезани има значајну историјску и геокултурну дубину и своје корене проналази у филозофији античке Грчке.³ У XVII и XVIII веку, везе између музике и реторике (теорије на основу које се установљавају правила о лепом говору/беседништву) су често прихватане и потврђиване путем теоријског промишљања. Са друге стране, током музичке историје чињен је велики напор да се вербални принципи примене на музику, те да се тако формира један вид музичке реторике. Јединство музике и реторике је посебно било изражено у епохи барока, где су музичке фигуре представљале једно од најзначајнијих средстава за подстицање афеката, односно емоционалне реакције код слушаоца.

Последњи допринос развоју реторике музике у XVIII веку дала је теоријска мисао музичког теоретичара и музиколога Форкела (Johann Nikolaus Forkel), који је – насупрот ранијем схватању према којем је музичким средствима дефинисан афект као идеја – сада музичке фигуре тумачио као средства којима су се исказивале музичке идеје, формиране као исказ композитора и које су постале субјективне и веома личне.⁴ И поред тога што припадају површинском слоју музичког дискурса, фигуре не представљају само пуке украсе, већ репрезентују елементе хармонске и мелодијске структуре дела. Самим тим је спонтано дошло до формализовања површинског слоја музичког дискурса на основу чега су се у класицизму формирала општа (препознатљива) музичка места – конвенцијом утврђени модели који су у дискурсу музичке семиотике названи *топосима*.⁵ С обзиром на то да је

³ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, 1986, 22, наведено према: Kofi V. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, 2009, 15. Веза музике и говорних уметности испољавала се, како у вокалној, тако и у инструменталној музици (на пример, код античких и римских филозофа попут Аристотела /Aristotélēs/, Цицерона /Cicero/, Квинтилијана /Quintilianus/ и других). Један од најзначајнијих римских учитеља реторике, Квинтилијан, дао је смерницу теорији музике, а затим и музикологији, својим ставом да је „музика, попут реторике, одређеним средствима умела да руководи (интензивира или ублажи) људске емоције“. Он наводи да су средства, која су примењивали музички ствараоци и извођачи, била везана за улогу мелодије, хармоније и ритма. Упор. Blake Wilson, George J. Buelow, Peter A. Hoyt, “Rhetoric and Music“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Music and Musicians*, 21, London, Macmillan, 2001, електронско издање.

⁴ Фигуре које су некада служиле како би илустровале текст, бивају касније занемарене. Уместо да се рационално одреде, као у случају барокне музике, афекти се сада сматрају сасвим субјективним и изразито личним. Свако дело рефлектује унутрашњи карактер композитора и стога је Форкел сматрао излишним формулисање топоса (*loci topoi*). Упркос значају реторике у његовим разматрањима, Форкел је без сумње сматрао музику истинским универзалним језиком који превазилази говор, који је чиста конвенција и који је стога арбитран. Форкелова вера у надмоћност музике постала је уобичајена у епохи романтизма. На тај начин, Форкел заступа став да свако музичко дело одражава унутрашњи карактер композитора. Упор. исто.

⁵ Топос (*topoi, loci communes*, топка) потиче од грчке речи *tópos* (мн. *topoi*). Њена латинска варијанта *locus* (афирмисана у плуралном облику као *loci*, односно *loci communes*) значи место, односно, опште место. Појам топоса се развијао кроз више од две хиљаде годишње наслеђе топике, то јест, он води порекло од Аристотелове

интерпретација значења у музици путем топоса најприхватљивија у музици класицизма, теорија музичких топоса је углавном оријентисана ка овој стилској епохи, односно њена апликативна улога се показала као најподобнија у композиторској пракси касног XVIII века.

Због тога, на почетку расправе о значају који има теорија топоса у музици, Кофи Агаву (Kofi V. Agawu) разматра суштинске разлике између писања о музици насталој у класицизму и музици насталој у другим епохама „где не постоји само општа спознаја о афинитетима између музике и језика, већ стална брига о нејасној лингвистичкој аналогiji која је присутна на свим нивоима“.⁶ Управо због тога универзалност теорије топоса добија своју најпрактичнију примену у епохи класицизма, у којем су музичке реторичке фигуре у облику топоса чиниле универзални музички вокабулар композитора који су их према својим осећањима примењивали, док су их слушаоци – као већ устаљене нормиране значењске одреднице – са разумевањем перципирали.

Разматрајући музички дискурс класицизма, Ратнер (Leonard Ratner) потврђује претходне констатације сматрајући да су „и језик и музика у XVII и XVIII веку имали свој вокабулар, синтаксу и распоред формалних структура, што се све може подвести под заједничким именом *реторика*“.⁷ Из свега претходног се може рећи да су композитори XVIII века „користили“ топосе као музичке реторичке фигуре, које су преносиле одређену афективну поруку, јасно „читљиву“ за слушаоца. То значи да су се на основу комуникационих кодова, које су познавали и композитор и слушалац, формирали (усталили) означитељи (знакови), помоћу којих су се споразумевали композитор и слушалац.

У вези са тим, у наставку је потребно теоријски размотрити основне приступе који воде ка идентификовању и интерпретирању топоса у музици, а затим и представити неке од „лексикона“ топоса које су понудили поједини теоретичари, којима је питање топоса у

Топике и Реторике (IV век п.н.е.), преко списка Цицерона и Боетија (Boethius), па све до хуманистичких списа из XV и XVI века, закључно са топиком, која се, као саставни предмет у настави реторике и граматике, одржала до XIX века. „Топос је у свом наслеђу функционисао као општеприхваћени, општеважећи и значајан аргумент који се ослањао на друштвено-културни консензус, или на неки ауторитативни свети спис, а из генерације у генерацију се чувао схемама просторне класификације унутар институционализованог културног сећања; беседник или писац би га уз помоћ спонтаних асоцијација или усавршеном мнемотехником по потреби дозвоао у свест, а затим га употребио за аргументацију проблема који обрађује у свом тексту, да би био убедљивији пред публиком (читаоцима)“. Нав. према: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, 2013, 23.

⁶ Указујући на ставове Роуз Розенгард Суботник (Rose Rosengard Subotnik), Агаву поставља реторичко питање о томе да ли је можда случај да су Моцарт и Хајдн (Joseph Haydn) говорили једним језиком, док су Брамс (Johannes Brahms) и Вагнер (Richard Wagner), Шуман (Robert Schumann) и Шопен (Frédéric Chopin) или Бах (Johann Sebastian Bach) и Рамо (Jean-Philippe Rameau), говорили различитим језицима. У потрази за одговором на ово питање, свакако би требало узети у обзир чињеницу да је макар и површно лакше заменити, на пример, Хајдна са Моцартом, него Брамса са Вагнером или Рамоа са Бахом. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, Princeton/New Jersey, 1991, 7.

⁷ Нав. према: Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, 1980, XIV.

музици било једна од фокалних тачака теоријског размишљања. Након теоријске расправе, у студији ће се извршити идентификација топоса турске музике на примеру опере *Отмица из Сераја (Die Entführung aus dem Serail, K. 384, 1781)* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791).

Теоријска разматрања топоса у музици и њихова класификација

Након указивања на неке од заједничких карактеристика музике и говора (али и писања), као и на то да музика као говор представља специфични дискурс, у овом делу студије ће се укратко изложити основне премисе које дефинишу топосе у музици, а затим и указати на неке од најважнијих предложених подела и класификација. Међу најзначајнијим савременим ауторима који су дали највећи допринос развоју теорије топоса сматрају се Ратнер, Аланбрук (Jamison Allanbrook), Агаву, Хатен (Robert Hatten), Монел (Raymond Monelle).

Прву модерну дефиницију и класификацију топоса као независних и формалних категорија налазимо у Ратнеровој теорији, која је аналитички примењена на три музичка дела – Моцартовој опери *Дон Ђовани (Don Giovanni K. 527, 1787)*, Хајдновој Сонати за клавир у Ес-дуру (Ноб. XVI: 52, 1794) и Бетовеновом (Ludwig van Beethoven) *Гудачком квартету* оп. 59, бр. 1 (1808).

С обзиром на то да је Ратнер разматрао топосе као субјекте музичког дискурса који су повезани са различитим осећањима и афектима и који одговарају општем укусу који је у складу са поезијом, драмом, игром, војском, ловом и слично, он топосе ставља у зависан положај у односу на друштвену историју, литературу, идеологију, популарну културу и музику.⁸ Топоси су облици који имају асоцијативна значења, који могу представљати једно дело у целини или фрагмент у оквиру једног дела, и који стога могу бити груписани у две шире категорије:

- 1) топосе као *музичке типове* и
- 2) топосе као *музичке стилове*.

Прва категорија топоса (тип) укључује различите плесове, као што су: менует, паспје, сарабанда, полонеза, буре, контраданца, гавота, жига, сичилијана и марш. Музика класицизма је из претходног периода наследила ове стилизоване игре и њих не користи само

⁸ Ратнер је пошао од претпоставке да је сва музика из XVIII века формално референтна, али да се стратегије за изражавање те референцијалности разликују у различитим фазама стилске еволуције у оквиру епохе класицизма. Упор. Leonard Ratner, нав. дело, 9.

као индивидуалне музичке типове, већ њих сада инкорпорира и у друга дела.⁹ Другу категорију топоса (стил) репрезентују стилска обележја музике међу којима Ратнер наводи једну хетерогену „колекцију“ топоса који се односе на различите референце, попут: војне и ловачке музике, фанфара, сигнала хорне (*horn-calls*), стила певања, бриљантног стила, француске увертире, мизете (игра која имитира гајде), турске музике, *Sturm und Drang*-а, осећајног стила (*Empfindsamkeit*), строгог стила и фантазије.

Као и типови, стилови се такође укључују у музику пре него што су структурирани њоме. Треба навести и то да Ратнер тврди да топоси никада не преузимају улогу фундаменталног структурирања музике у класицизму,¹⁰ што је касније критиковао Агаву, а затим и Вилијам Каплин (William Caplin), који је аргументовано образложио тезу о функцији топоса у формалном обликовању дела, односно, о улози топоса у структурирању музичког тока.¹¹ По узору на Монела и Агаву, Каплин нуди своју листу топоса, које разврстава у три групе, већ према њиховом потенцијалу за учествовање у формалној конструкцији музичког тока. Тако постоје:

- 1) топоси који немају никакав однос према форми;
- 2) топоси који имају потенцијалну могућност за грађење форме и
- 3) топоси за које се претпоставља да учествују у музичкој форми.¹²

На трагу Ратнеровог истраживања, Агаву даје велики допринос теорији топоса коју је образложио у својој књизи из 1991. године под називом *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*.¹³ Агаву је у овој књизи системазисовао одговоре на сва она питања за која је сматрао да би требало да буду разјашњена, а на основу којих су прецизно појашњени смисао и значај топоса у музици. Агаву разматра топосе са семиотичког

⁹ Тако, на пример, менует може да се појави као став у гудачком квартету или симфонији, али менует као стил такође може да се дозове и у оквиру неког другог става. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 32.

¹⁰ Исто.

¹¹ William E. Caplin, “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“, *Eighteenth-Century Music*, 2005, 2/1, 113–124.

¹² Исто.

¹³ У овој књизи Агаву разматра топосе као одлучујуће категорије у семиолошкој науци, правећи поделу топоса према својој намени и то као знакове у оквирима екстровеерзивне семиозе (топос као асоцијативно значење), али и као елементе који учествују у унутрашњој динамици, у којој имају конструктивну структуралну улогу. Агаву се приликом овакве поделе позива на Шенкеров (Heinrich Schenker) принцип *Ursatz*-а – на концепт према којем постоји драматуршка парадигма *почетак-средина-крај* – као и на Ратнеров модел хармонијске функције у музици класицизма, који има три вида реализације. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, поглавље 2. “Extroversive Semiosis: Topics as Signs“ и поглавље 3. “Introversive Semiosis: The Beginning-Middle-End Paradigm“. И поред тога што се Агаву у овој књизи у највећој мери бави представљањем и тумачењем топоса у делима композитора класицизма (Хајдна, Моцарта и Бетовена), он у последњем поглављу (“Epilogue: A Semiotic Interpretation of Romantic Music“), отвара врата примени ове теорије и на музику романтизма, што је касније детаљно образложио у студији *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* из 2009. године.

становишта, то јест, посматра их као музичке знаке који се – према де Сосировом (Ferdinand de Saussure) концепту – састоје од означитеља (извесног распореда музичких елемената) и означеног (најчешће конвенционалне стилске јединице, али не увек референцијалне у квалитативном смислу). Означитељи су тако идентификовани као релационе јединице у оквиру елемената мелодије, хармоније, метра, ритма и других елемената, док је означено одређено конвенционалним ознакама који потичу углавном из осамнаестовековне историографије (*Sturm und Drang*-а, фанфара, ученог стила, осећајности и тако даље).¹⁴

Сличан став износи и Монел, који заступа тезу да је заједничка карактеристика великих жанрова несавременост означитеља и означеног, те тако – док су означитељи углавном савремени у односу на музику у којој су се појавили – означено се обично представља као митско и носталгично.¹⁵ У својој другој студији *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Монел је највећу пажњу усмерио на представљање три комплексна жанра топоса – пасторалног, војног и ловачког.¹⁶ Такође, он сматра да без топоса музика остаје у домену апстракције. Треба додати и то да Монел – уважавајући Пирсову (Charles Sanders Peirce) поделу знакова – топосе разматра као иконичке, индексне и симболичке знакове, залажући се за вишеслојна интерпретирања оваквих знакова (такав је, на пример, топос плача кукавице, који се може посматрати кроз више слојева).¹⁷

Оно што Агаву истиче као најважнију карактеристику топоса, јесте то да је „свет топоса, као и његов родитељ, свет знака, потенцијално отворен тако да не постоји начин, а и не треба да постоји, на основу којег би се прецизно одредио укупан број топоса који су били актуелни у XVIII веку“.¹⁸ И управо овакав Агавуов став отвара нове хоризонте и могућности приликом „играња знацима“. Ипак, због аналитичке сврсисходности, Агаву је у књизи *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, усвојио „привремени универзум топоса“, ограничивши их на 27.¹⁹ У књизи *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic*

¹⁴ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 49.

¹⁵ Тако Монел наводи репрезентативни пример неконтемпоралности у случају идентификовања топоса и његовог коришћења код теоретичара Роберта Самјуела (Robert Samuels) приликом интерпретирања *Шесте симфоније* Густава Малера (Gustav Mahler). У студији *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* из 1995. године Самјуел је извршио семиотичку анализу приликом које је генерички карактер шестог става (*Скерцо*) означио као плес смрти – где се открива јасан случај несавремености означитеља и означеног. На основу ове констатације, Монел закључује да музичка игра смрти, заступљена у Малеровој композицији, датира из XIX века, али да је њено значење средњевековно. Упор. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, 2000, 80.

¹⁶ Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, 2006, 6.

¹⁷ Raymond Monelle, нав. дело, 27. Топоси су за Монела затворене културне иконе или индекси, са тим што се неки од њих везују за једну културну конвенцију или су интерпретирани од стране једног композитора.

¹⁸ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 49.

¹⁹ Табеларни приказ топоса који је Агаву предложио може се видети у: Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 30.

Music из 2009. године, Агаву је проширио лексикон топоса у односу на онај који је предложио у претходним студијама, те ја сада њих 61 реферирало на одређене афекте, стилове, технике и друго (в. табелу 1).

Коначно, један од највећих доприноса модерној теорији топоса и њиховој практичној примени у музици представља студија *Rhythmic Gesture in Mozart*,²⁰ у којој Аланбрук, ослонивши се на теорије из XVIII века као и на Ратнерову теорију топоса, а на примерима *Фигарове женидбе* (*Le Nozze di Figaro*, 1786) и *Дон Ђованија*, ишчитава велики број конвенционалних знакова, посебно оних који су произашли из богатог осамнаестовековног плесног репертоара.

Оно што Аланбрук истиче јесте то да се топос не састоји од једне традиције, већ да у њему постоји фузија различитих традиција. Он потенцира два кључна аспекта која се морају узети у обзир приликом анализе топоса. Прво, да компетенција „правилног“ идентификовања топоса припада слушаоцу, чиме се омогућује да композитор фигуративно „закључи уговор“ са својом публиком, као и то да се та компетенција стиче искуством и учењем.²¹ Други аспект тиче се здруживања природног и историјског елемента у топосу (што се може изразити вербално),²² чиме конвенционалне специфичности сада постају отворене и пропустљиве за нова (или допуњена) значења. На основу Аланбрукових извода, Агаву заступа став да је интерпретатору, који комбинује сва лична музичка искуства и познавање конвенционалних правила која дефинишу топосе, омогућено да изгради заплет музичког дела или једног његовог става, односно, да изведе кохерентни вербални наратив који се нуди у систему аналогичности или метафора.²³

Агаву сматра да стварање заплета остаје као опција која се препознаје као „тајна агенда“, а не као обавеза коју је потребно извршити приликом анализе, и то због тога што овај корак зависи од образованости и од креативности самог интерпретатора.²⁴ Све ово говори о једној бесконачној игри знаковима, који се исцрпљују из лексикона препознатих и изабраних топоса, као и о томе да топосе детерминишу историјски, културолошки, емпиријски и социолошки фактори и да они стога представљају само полазне тачке у тумачењу музичког дела, али никако и укупне и непроменљиве идентитете. Они су

²⁰ Jamison W. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, 1983.

²¹ Исто, 2–3.

²² Исто.

²³ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 33.

²⁴ Аналитичар, који је више позитивистички оријентисан, можда ће имати жељу да истражује „морфологију“ појединачних топоса. Осим тога, идентификација топоса омогућава поређење „садржаја“ различитих музичких дела, као и откривање нових дела за која се може рећи да наликују оним већ интерпретираним, односно, да имају сличне дискурсе.

сугестивни и никада не могу бити истрошени. Зато, избор топоса и њихово комбиновање, морају бити пажљиво и аргументовано одабрани.²⁵

На основу изложених теоријских приступа о дефинисању и значају топоса у музици, у наставку студије ће се извршити њихова примена при анализирању опере *Отмица из Сараја*. С обзиром на то да ово дело носи у себи дух оријенталног вербалног и музичког дискурса који је условљен политичким, културно-историјским моментом, у опери ће се трагати за топосима турске музике, а потом и истаћи њихова улога и значај у интерпретацији драматуршког развоја. Затим ће посебно бити разматрани елементи који учествују у вајању турског топоса и то превасходно путем тумачења лика Осмина, као парадигматичног припадника оријенталног културно-цивилизацијског круга, на основу чега ће се осветлити продор оријенталног утицаја у ткиво Моцартове опере. У вези са тим, у наставку ће се показати начин на који Осминови вербални израз и музички садржај, који уједно обликују и његов карактер, формирају топос турске музике. Тако ће се, расветљавањем његових реторичких средстава, као и композиционо-техничких поступака, интерпретирати турски топос у Моцартовој опери, премијерно изведеној 1782. године у бечком Бургтеатру.²⁶

Иако никада није ишао у Турску, у време док је Османлијско царство неколико пута опседао Беч (1529 и 1683. године) без успеха да у њега продре, Моцарт је својим музичким дискурсом, „Турску“ успео да „уведе“ у Беч. Другим речима, харем, који је још из добро познате збирке прича *1001 ноћ*, остао непознаница која се на Западу негативно доживљавала, одједном је постао право узбуђење за бечку публику. Из перспективе Бечлија, на Турке се 1782. године гледало као на потенцијалну претњу, али на претњу која је за сада

²⁵ Треба додати и то да је комбиновање топоса послужило Хатену да дефинише појам тропа, који означава спој две значењске јединице.

²⁶ Радња опере (писане у три чина), која се одвија у Турској у XVIII веку за време владавине Селим-паше, у потпуности је одговарала конфронтацији која је успостављена на линији просвећеног Западњака и Османлијског освајача. Сиже опере је заснован на пожртвованој борби племића Белмонтеа (тенор) да из турских руку поврати своју љубав (Констанцу), која је отета, а затим и продата Селим-паши (говорна улога). Селим-паша је у међувремену изабрао Констанцу за своју љубав, али само под условом да она на то пристане. Наиме, Белмонте, који је превалио велики пут преко мора, долази пред пашин двор и уз помоћ свог, такође заточеног слуге Педрила (који сада одржава пашине вртове) успева да, као „лажни“ градитељ, приступи сарају, чиме му је олакшан пут да избави своју љубав. Селим-паша, који је чак спреман и на то да се, зарад вечне љубави са Констанцом, одрекне својих муслиманских религијских начела – међу којима се налази и полигамни облик заједнице – и поред свих убеђивања и ласкања, не успева да стекне Констанцину наклоност. На другој страни, Осмин (бас), озлоглашени чувар реда у харему – који гаји претензије према Констанциној служавки Блонде (сопран), поносној Енглескињи, рођеној за слободу, која је иначе заручена Педрилу – представља покретача драматургије опере својим наступима, као и осцилацијама у расположењу које се крећу у распону од афективног беса, агресивног понашања, нагона за осветом до хедонистичког уживања у пићу или усхићења због предстојеће освете. У III чину, Белмонтеов план бекства бива осујећен и два пара бивају заробљена и доведена пред пашу који открива да је Белмонте син његовог најљућег непријатеља који му је нанео велико зло у прошлости. Ипак, паша не жели да узврати истом мером, већ на мржњу одговора милосрђем и – упркос снажном противљењу Осмина – паровима додељује слободу.

„пацификована“ и која се може „припитомити“ кроз медиј *ала турка (alla turca)* стила. Ипак, у оквиру западне музичке традиције, *ала турка* топос је Турке представљао као варварски инфериорне.²⁷ Зато је за потребе ове студије, као еклатантан пример, а на основу којег се може осветлити појава продора оријенталног утицаја, изабран лик Осмина,²⁸ и то не само зато што је он лик који тумачи улогу надзорника и чувара оног, за нас најтајновитијег места на којем се султан упушта у своје најбизарније страсти, већ и зато што је он, у саидовском (Edvard V. Said) смислу речи, типичан представник културног Другог.²⁹

Турски топос у интерпретацији опере *Отмица из Сараја*

Топос турске музике је био један од оних топоса које су сви аутори уврштавали у своје лексиконе, посебно зато што је у композиторској пракси класицизма постојала мода писања музичких дела по узору на турску музику. Овај топос се из социо-културолошког аспекта може тумачити као „граничник“ који раздваја културне светове, те се као такав користио за портретисање оријенталне културе у очима западног човека. Основно полазиште ове дела студије тиче се представљања турског топоса у опери *Отмица из Сараја*, а посебно начина на који је Моцарт, карактер турске музике, „пропустио“ кроз границе музичке културе Запада.

У музичком погледу, *ала турка* стил се манифестује како на тематском, тако и на хармонском и формалном нивоу. Њега карактеришу специфична композиционо-техничка и оркестрациона решења, неуобичајени избор инструмената, као и драматуршка улога коју је добио хорски медиј у представљању *ала турка* стила (*Хор јањичара* у 5. сцени I чина и последњој сцени III чина). Нека од типичних композиционих решења и специфична инструментација који репрезентују овај стил, односно који представљају фактор формирања топоса турске музике, јесу: понављање краћих нотних вредности (осмина или шестестина) у пратњи; коришћење разноврсних украса и орнамената, попут нота које беже/измичу (*échappé*

²⁷ Clare Hammond, “The Relevance of Edward Said’s Theory of Orientalism to Mozart’s Die Entführung aus dem Serail“, *British Postgraduate Musicology*, 2006, 8, <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html>

²⁸ Лик Осмина има подвојену црту своје личности, коју одликују злобност, пакост и озбиљан бес према Западу на једној страни, али и пасторални занос на другој. Ипак, константне промене његовог карактера чине га да на специфичан буде начин забаван. Такође, ако се ослоњемо на констатацију да је „идеја репрезентације (приказа) театарска, и да је Оријент позорница на којој је цео Исток заточен“, онда Моцартово представљање Осмина, као парадигме Оријенталног човека, има упориште у типизираним позоришним лику оличеног кроз културну матрицу Оријента. Упор. Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music*, London, 2000, 19. На овој позорници се појављују ликови чија је улога да представе ширу заједницу из које потичу. Тако се Оријент не чини бескрајним продужетком познатог европског света, већ омеђени простор, односно, позоришна сцена која је привезана за Европу. Упор. исто, 16.

²⁹ Edvard V. Said, *Orientalizam*, Beograd, 2008, 16.

notes); честа употреба апођатура (кратких предудара) и других украса; затим, употреба дужих нотних вредности које су праћене краћим; константна примена артикулације, попут стаката и других техника; инсистирање на повишеном четвртом ступњу лествице; употреба перкусија, кларинета, цимбала, пикола и сличних инструмената; учестала употреба маршевског ритма; потенцирање Це-дур тоналитета; као и изненадна смењивања дурског и молског тоналитета.³⁰

Стандардни оркестарски састав који је био коришћен у класицизму, у *Отмици из Сараја* бива проширен специфичним перкусионим инструментима, путем којих се реферира на турску музику (тријанглом, великим бубњем и чинелама), као и употребом пиколо флауте, те се у вези са тим – одмах у увертири опере – најављује присуство турског топоса. Сама увертира обликована је у троделној форми. Између њених фуриозних спољашњих делова који доносе топос турске музике (A и A₁) – у делу који је писан у четворочетвртинском такту, брзом темпу и са ритмом марша, уз смењивање и понављање једноставних мелодијских мотива, непрестане динамичке и тоналне контрасте и богато коришћење украса и пасажа на основи Це-дур тоналитета – уметнут је краћи контрастни *Анданте* (B), који је писан сасвим другим музичким језиком. Сада бивају искључени параметри који су претходно учествовали у вајању топоса турске музике, те је тако фуриозни *quasi* марш сада замењен лаганим играчким темпом у троосминском такту, у којем нема употребе перкусионих инструмената. Да је Моцарт одмах на почетку желео да поларизује супротне (културне) светове, потврђује и то да је музички материјал контрастног одсека (B) уједно и материјал прве арије Белмонтеа који – као припадник западног цивилизацијског круга – представља социо-културни антипод Другога, док се у првом одсеку налази тематски материјал првог *Хора јањичара*. На основу претходно наведеног, на примеру увертире можемо констатовати то да је топос турске музике учествовао у структурирању њеног музичког тока, те га као таквог – а на основу Каплинове типологије – можемо прогласити за топос који има „стратешко“ место у грађењу музичке форме (в. пример 1).

Поред увертире, топос турске музике се најочигледније манифестује у Осминовим аријама као и у два хора јањичара (I чин, 5. нумера и III чин, финале). Тако се у Осминовом „експозеу“, који се излаже у виду распеваног лида у форми строфичне песме рустичног метра, засноване на народној мелодији и „успављујућем“ чакона басу уз примитивни рефрен

³⁰ Такође, топос турске музике може да се комбинује са топосом марша, на основу чега Хед (Matthew Head) сматра да је Моцартова турска музика настала од неколико западноевропских тема/облика, укључујући марш, битку (*bataille*) и контраданцу. Хед наводи пример контраданце *Битка* (*La Bataille*, К. 535, 1788) у којој су присутни све три теме као и елементи турског топоса. Упор. Matthew Head, нав. дело, 85.

тра-ла-ла-ла, манифестује топос турске музике. Овакво музичко и вербално решење, директно је условило драматургију ове сцене у којој долази до постепеног нарастања Осминовог беса. У 3. сцени I чина (3. нумера), Осмин наводи разне муке које жели да нанесе Педрилу, обраћајући му се речима: „Прво ћеш бити обезглављен / онда ћеш бити обешен / затим на колац набијен / па копљем ужарен / спаљен / удављен / и на крају, жив одран“ (в. пример 2). Овакво либретистичко решење одражава западњачку представу о томе како изгледа мучење турских завојевача, те на овом месту и музика и текст говоре језиком стереотипа прихваћеног у бечком друштвеном и музичком дискурсу.

Такође, у овој арији су садржана сва поменута композициона решења *ала турка* стила, међу којима преовлађују: понављање осмина у пратњи, једноставни тонично-доминанти односи које доноси бас деоница, сонорност пиколо флауте, украси, коришћење удараљки (тимпани, триангл, чинеле и слично) и друго (в. пример 3). Поред тога, важно је истаћи и то да је у овој сцени топос турске музике релативизиован посредством елемената хумора. Тако, посебан гротескни и комични карактер ове арије ствара употреба пиколо флауте која дочарава нарастање Осминовог изливања беса, чиме се тривијализује његово варварско понашање, као типично за мушкарца оријенталне културе. Пажњу привлачи и каденцијални обрт на крају арије (који ће се поновити касније у кратком Осминовом наступу “Erst geköpft, dann gehangen“, у оквиру водвиља у III чину), где се, кроз 11 тактова инсистира на понављању карактеристичног мотива.

Касније, у 5. сцени III чина (19. нумера), кроз приказивање Осминове жеље за мучењем и осветом, а која ја на сцени праћена карактеристичним музичким елементима, представљен је такође *ала турка* стил. Карикираним мелизмом у 155. такту Осмин на гротескни начин исказује своју усхићеност према варварској казни коју прижељкује за затворенике. Користећи турску музику да би дочарао његов бес, Моцарт Осмина издваја као Другог, чиме је, уз многе друге аспекте његовог карактера, омогућио вишој класи и просвећеној публици, да се дистанцира од њега, односно, да потврди осећај доминирајућег Себе, као антитезу у односу на Другог.³¹ Другим речима, посредством топоса турске музике, али и топоса војне музике и марша, Моцарт је конфронтирао два света, свет Запада и Истока, што је касније искоришћено у критичкој интерпретацији формирања иделошко-културних конструката којима се оправдава (само)позиционирање Себе у односу на Другог.

³¹ Clare Hammond, нав. дело.

Ако су негде у *Отмици* најрепрезентније конфронтрана ова два света, онда би се то могло рећи за терцет 10. сцене I чина (7. нумера), где се реторичким средствима (лингвистичким и музичким) јукстапонирају Белмонте и Педрило, као заступници Себе/Нас и Осмин, као припадник Другог. Фугирани почетак овог терцета, писаног у маршевском ритму, побуђује интерпретацију „сагласја у покушају“ који се ствара међу овим ликовима, међутим, већ након пар тактова, музички језик се двоструко профилише, заступајући (профилишући) два супротна света и антагонизме који влада између њих (в. пример 4). Наиме, у овом терцету, Белмонте и Педрило, који су претходно добили Пашину дозволу, желе да уђу у двор, док им Осмин истовремено то не одобрава и тера их напоље.

Музички језици који представљају ове „стране“ су такође различити, па тако док Осмин започиње фразу, Белмонте и Педрило у његовој паузи варирано одговарају, затим, док Осмин излаже мелодијске мотиве у уситњеним нотним вредностима, њих двојица имају дуге лежеће ноте чиме му обезбеђују хармонску пратњу. Понекад док Белмонте и Педрило излажу мелодијске мотиве, буфо бас (Осмин) кореспондира унисоно са контрабасом или чак на моменте одлази и за октаву ниже од њега. Из музичког аспекта веома је интересантан нови одсек *allegro assai* (97. такт) у којем Осмин – након застоја на доминанти це-мола, започиње нову фразу интервалским покретом *Ге – Це*, док оркестар избегавањем терце не потврђује це-мол. Међутим, тек са имитацијом Осминовог мотива, који доносе Белмонте и Педрило (налик фугираном почетку терцета), појављује се и терца, али не це-мола, већ Цедура (в. пример 5).

Потенцијал топоса турске музике долази до пуног изражаја у два хорска ансамбла, један у I чину, а други у финалу III чина. Оба хорска наступа имају исту намену која се односи на величање Селим-паше и радост која њега окружује док прилази обали са мора. Међутим, како је познато да велика турска сила није имала успешну флоту, можемо да претпоставимо да је Моцарт са подсмехом и иронијом гледао на ову чињеницу и искористио моменат у либрету како би музичким поступцима иронизирао јањичаре. На тај начин, јањичари су сами себе извргли подсмеху.

У првом хорском наступу који има троделну форму (налик форми увертире), средишњи део заузимају солисти који певају „оду“ паши (коју је претходно изнео хор) и то на начин понављања кратких мотива који се излажу у имитацији и који контрапунктирају један другоме. Насупрот хорском и оркестарском тутију (*tutti*) који изводе сви инструменти у форте динамици, наступ солиста карактеришу прозачнија фактура и сведена оркестрација без перкусионих инструмената. Музички елементи ових четворогласних хорова садрже све

оне параметре који обликују топос турске музике, а међу које се убрајају: ритам марша, карактеристични пунктирани ритам, изразито хомофона фактура, често померање акцента са наглашеног на ненаглашени део такта, брз темпо, вишеструка понављања мотива и реченица, унисоно извођење хора заједно са оркестром и друго. Перкусиони инструменти углавном имају непрестана понављања једног тона у готово увек истом (непроменљивом) ритмичком пулсу. Оба хорска ансамбла писана су у грандиозном и „милитантном“ тоналитету Це-дура, са једноставним хармонским везама, док се у средишњим одсецима модулира у молску паралелу (в. пример б).

Реторичка улога и значај топоса турске музике у *Отмици из Сараја*

На начин на који се један говорник обраћа свом слушаоцу, односно писац обраћа свом читаоцу путем разумљивих комуникацијских средстава (речи, знакова, идеја и другог), у музичком језику постоје она места која припадају општој и универзалној значењској категорији – места која су временом постале конвенције, на основу којих се отварају нови хоризонти интерпретативног читања музичког дела. Један од могућих праваца таквог читања, а које користи лупу са сочивима семиотички уређеног система, односи се на систематизован приступ откривања и тумачења знакова, и то преко конвенцијом утврђених модела који су названи музички топоси.

Како је у првом делу студије представљена плејада теоретичара који су из различитих позиција разматрали значај и примену топоса у музици, могу се извести закључци да топоси:

- представљају облике који имају асоцијативна значења;
- изводе музику из апстрактне сфере, односно представљају алат за интерпретатора, који путем њих има могућност да изгради заплет музичког дела и да из система аналогија или метафора изведе кохерентни вербални наратив;
- означавају отворене системе који су променљиве природе у односу на време, епоху, стил, поезију и друго;
- представљају категорије које су детерминисане културним, историјским и социјалним факторима и које у себи садрже здружене природне и историјске елементе, путем којих могу вербално изразити музички језик;
- могу да учествују у грађењу музичке форме, али и да буду независни у односу на њу;
- у себи садрже потенцијал означитеља (у виду извесног распореда музичких елемената) али и означеног (најчешће као конвенционалне стилске јединице);

- могу бити иконички, индексни и симболички знаци, у складу са Пирсовом поделом знакова коју је предложио Монел, итд.

Циљ другог дела студије био је да се укаже на могуће правце интерпретирања турског топоса у опери *Отмица из Сараја*, и то путем знакова (видљивих или скривених) који у овом делу леже. Тако се на основу добијених резултата анализе која је спроведена приликом откривања и интерпретирања топоса турске музике у Моцартовој опери, може рећи да турски топос има статус:

- посредника у конфронтацији два супротна културна света;
- чиниоца у структурирању музичког тока увертире и давању значења њеним сегментима који добијају ванмузичке референце;
- фактора у поларизацији ликова и њихових карактера;
- водећег актера у драматургији хорског ансамбла који постаје и носилац поруке;
- субјекта који бива релативизиран посредством хумора, и то на начин тривијализације турске силе;
- чиниоца којим се заступа културни Други, као основу за конфронтирање два света, свет Запада и свет Истока.

ЛИТЕРАТУРА:

- Agawu, Kofi V., *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, Oxford University Press, 2009.
- Agawu, Kofi V., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Allanbrook, Jamison W., *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Caplin, William E., “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“, *Eighteenth-Century Music*, 2005, 2/1, 113–124.
- Hammond, Clare, “The Relevance of Edward Said’s Theory of Orientalism to Mozart’s Die Entführung aus dem Serail“, *British Postgraduate Musicology*, 2006, 8.
<http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html>.

- Head, Matthew, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London, Royal Musical Association, 2000.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- Monelle, Raymond, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike, Univerzitet umetnosti, 2009.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- Said, Edvard, V., *Orijentalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2008.
- Wilson, Blake, Buelow, George J, Hoyt, Peter A, "Rhetoric and Music", in: Stanley Sadie, (Ed.), *The New Grove Music and Musicians*, 21, London, Macmillan, 2001, електронско издање.

Predrag I. Kovačević

PLAYING WITH TOPOS.

**THE IMPORTANCE OF THE TURKISH TOPOS IN INTERPRETATION OF THE OPERA
THE ABDUCTION FROM THE SERAGLIO**

SUMMARY: The study started from the thesis that music discourse can be compared to speech discourse and that for this reason the power of the musical language lies in its communication level, established between the composer and the listener. In this way, music is guided by the composer's strategy, through which the communication between him and the listener is realized. Considering that music is an abstract form of art in which a certain system of conventions has been established with time, one of the ways of problematizing the musical communication system refers to the interpretation of meaning in music work. Therefore, this study began with interpretation of the meanings in music through the theory of musical topoi (or topos), which was developed by Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten, Monelle and many others. The interpretation of meanings in music

through the topos is the most appropriate in the music of classicism, and since the theory of musical topos is mainly oriented towards this epoch, this study interpreted Mozart's opera *The Abduction From The Seraglio*, (K. 384, 1782) through one of many topos – topoi of Turkish music. Furthermore, reading the elements of Turkish music on the example of the character of Osmin, that is, illuminating his rhetorical means (in the libretto) as well as the compositional procedures that characterize his personality, representing Turkish music in that way, identified the existence of Turkish topos in the music of Mozart's opera. Based on the results of the interpretation of the role and the importance of Turkish topos in opera, it can be said that it becomes: a mediator in the confrontation of two opposing cultural worlds; an element in structuring the musical form of Overture and giving meaning to its segments that get musical and extramusical references; a factor of polarization of the characters and their characteristics; a leading subject in the dramaturgy of choral ensemble that becomes the carrier of the message; and that it is relativized through humor, thereby trivializing Turkish forces and power.

KEY WORDS: rhetorics in music, musical topoi, Turkish music topos, Mozart, *alla turca*, Osmin.

ПРИЛОГ

Табела 1

Универзум топоса који је предложио Кофи Агаву

1. Alberti bass	22. fantasia style	43. musette
2. alla breve	23. French overture style	44. ombra style
3. alla zoppa	24. fugal style	45. passepied
4. allemande	25. fugato	46. pastorale
5. amoroso style	26. galant style	47. pathetic style
6. aria style	27. gavotte	48. polonaise

7. arioso	28. gigue	49. popular style
8. bound style or stile legato	29. high style	50. recitative (simple, accompanied, obligé)
9. bourrée	30. horn call	51. romanza
10. brilliant style	31. hunt style	52. sarabande
11. buffa style	32. hunting fanfare	53. siciliano
12. cadenza	33. Italian style	54. singing allegro
13. chaconne bass	34. Ländler	55. singing style
14. chorale	35. learned style	56. strict style
15. commedia dell'arte	36. Lebewohl (horn figure)	57. Sturm und Drang (storm and stress)
16. concerto style	37. low style	58. tragic style
17. contredanse	38. march	59. Trommelbass
18. ecclesiastical style	39. middle style	60. Turkish music
19. Empfindsamer style	40. military figures	61. waltz
20. Empfindsamkeit (sensitivity)	41. minuet	
21. fanfare	42. murky bass	

Извор: Kofi V. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, 2009, 43.

Пример 1

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, Увертира, почетак првог (*Presto*) и другог одсека (*Andante*), т. 1–8.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL.
Komisches Singspiel in drei Akten
VON
W. A. MOZART.
Köch. Verz. N^o 384.

Mozart's Werke.

Overture.

Componirt zwischen 26. Juli 1781 und 29. Mai 1782 in Wien.

Presto.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Andante.
Flauto traverso.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Пример 2

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 3. сцена (3. нумера), Осминова арија “Solche hergelaufne Laffen“, т. 1–8.

48

№ 3. Arie.
Allegro con brio.

Oboi.
Corni in F.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Osmin.
Violoncello e Basso.

Sol - che her - gelaufne Laf - fen,

Пример 3

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 3. сцена (3. нумера), Осминова арија „Solche hergelaufne Laffen“, т. 146–151.

50

Allegro assai.

Flauto piccolo.
Oboi.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Osmin.
Violoncello e Basso.

Erst ge - küpft, dann ge - hangen, dann ge - spielet auf heißen Stangen, dann ver - brannt, dann ge -

Пример 4

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 10. сцена (7. нумера), Терцет Белмонта, Педрила и Осмина „Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!“; т. 1–10.

№ 7. Terzett.
Allegro. 89

Oboi.
Clarineti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Belmonte.
Pedrillo.
Osmin.
Violoncello e Basso.

Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort, sonst soll die Ba-sto-na-de euch

Oboi.
Fag.

Ei, ei, ei! das wär' ja Schade, mit uns so um-zu-
gleich zu Diensten stehn, euch gleich zu Diensten stehn.
Ei, ei, ei! das wär' ja Schade, mit

Пример 5

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 10 сцена (7. нумера), Терцет Белмонта, Педрила и Осмина “Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!“, т. 92–103.

Allegro assai.

Oboi.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Belmonte.

Pedrillo.

Osmin.

Violoncello
Basso.

95

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Temp.

Platz, fort, fort, fort, fort, fort.

Platz, fort, fort, fort!

Platz, fort, fort, fort, fort.

Platz, fort, fort, fort, fort!

fort!

Marsch, fort, fort, fort, fort, fort, ich schla - ge

Пример 6

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 5. нумера, *Хор јањичара*, т. 1–20.

№ 5. Chor der Janitscharen.
Allegro.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncello e Basso.

The image displays a complex musical score with multiple staves. The top section consists of several staves of instrumental music, including a piano part with a dense texture of chords and a bass line with a rhythmic pattern. Below this, there are four vocal staves, each with the lyrics: "Singt dem gro-ssen Bas-sa Lie-der, dem grossen Bassa Lie-der, tö- - ne feuri-ger Ge-". The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with each voice part having its own line of music. The bottom section of the score continues with instrumental accompaniment, including a piano part and a bass line, mirroring the style of the top section.

Тијана Адамовић¹

УТИЦАЈ РУСКЕ ТРАДИЦИЈЕ И ОРИЈЕНТАЛИЗМА НА ОПЕРУ *СЛАВУЈ* ИГОРА СТРАВИНСКОГ²

САЖЕТАК: Предмет ове студије је опера *Славуј* Игора Стравинског, а циљ је сагледавање утицаја руске традиције и оријентализма у одређеним аспектима овог дела, са освртом на историјат настанка опере и прву сценску поставку. Опера је базирана на истоименој бајци Ханса Кристијана Андерсена, у којој се описује такмичење између праве птице и играчке на навијање – механичког славуја. У опери постоје два света – магични и људски – па се уочавају изразити контрасти међу ликовима, а композиторов професор Николај Римски-Корсаков имао је велики утицај на то. Утицаји оријентализма највише се увиђају у деоницама механичког славуја. С обзиром на то да Стравинсково дело настаје у време када је његово стваралаштво било у убрзаном процесу стилистичког развоја, утицаји руске традиције и оријентализма разматрани су и у односу на различите стилистичке оријентације. Сагледавање карактеристика контрастних ликова допринело је успостављању паралела између поменутих утицаја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Опера *Славуј*, Игор Стравински, Римски-Корсаков, механички славуј, утицаји, руска традиција, оријентализам

Игор Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), један од најпознатијих руских композитора XX века, написао је преко сто композиција. Опера *Славуј* (*Le Rossignol /Соловей/,* 1914) има три чина и базирана је на истоименој бајци (*Nattergalen, 1843*) Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen).³ Сиже Андерсенове бајке је

¹ Контакт: tijana.b.adamovic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2015/2016. године.

³ Класична фигура славуја је имала „уметничка оживљавања“ у раном модерном добу и у XVIII веку. Добро познати примери налазе се код Спенсера (Edmund Spenser), Шекспира (William Shakespeare) и Милтона (John Milton), а „праћени су неокласичним и романтичарским адаптацијама“. Славуј је још од Овидија (Publius Ovidius Naso) био врховна фигура мелопоезиса, претпостављене природне заједнице музике и поезије. Вудова указује да „славујева музичка историја отвара потпуно другачији поглед – истинит „магични прозор“ – на бајковити свет заборављених популарних песама“. Упор. Gillen D'Aray Wood, *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 216–217.

добро познат: инспирисан лепотом славујевог гласа, владар Кине је послао своје дворјане да донесу птицу у палату да би могла да му пева; међутим, група јапанских изасланика доноси му механичку птицу која замењује праву; владар је касније смртно болестан, али проналази снагу због обновљеног поштовања према лојалном славују – због чега је избегао сигурну смрт. Опера је компонована у време када је стваралаштво Стравинског било у процесу убрзаног стилистичког развоја. Први чин је компонован 1908. године, у доба када је композитор био под утицајем Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и Дебисија (Claude-Achille Debussy). Убрзо после завршетка овог чина, Стравински је добио понуду од Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев) да компонује музику за *Жар-птицу* (*L'Oiseau de feu*, 1910). Након четири године, Стравински је размотрио завршавање *Славуја* – због позива Московског слободног театра.⁴

Стивен Лонг (Stephen K. Long) истиче да је Стравински током овог периода развио различите стилистичке карактеристике – у употреби хармоније, ритма и метра – што се нарочито увиђа у делима *Петрушка* (*Petrouchka*, 1911) и *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps /Весна священная/*, 1913). Лонг сматра да су утицаји на остварења настала пре 1909. године били много слабији од утицаја на дела која су компонована након *Жар-птице*. „Стравински је у почетку оклевао... није осећао да би могао да настави са компоновањем дела на исти начин као кад је почео. Због тога два нова чина нису могла бити стилистички иста као I чин. Он је предложио директорима Московског слободног театра да I чин треба да буде презентован засебно – као независна лирска сцена, али они су то одбили“.⁵ Стога је Стравински пристао да заврши компоновање на предложен начин, па су II и III чин компоновани у јесен 1913. и у зиму 1914. године. Театар је банкротирао пре него што је Стравински завршио оперу, па је Дјагиљев преузео на себе да је изведе са Руским балетом. Премијера дела била је у Паризу 1914. године.

У настојању да рационализује композиторове стилистичке разлике, Лонг указује на објашњење Стравинског: „С обзиром на то да нема акције све до I чина, рекао сам себи да би било неразумљиво да у музици пролога позајмим нешто што је другачијег карактера од остатка. И, заиста, шума са својим славујем, чистом душом детета које се заљубљује у

⁴ Stephen K. Long, *Stylistic Distinctions in Stravinsky's Opera "The Nightingale"*, Oakland, The Ohio State University, 1981, 2.

⁵ Нав. према: исто, 2.

његову песму...све од нежне поезије Ханса Андерсена не би било изражено на исти начин без барокног богатства кинеског двора, без бизарне естетике [...] укратко, сва егзотична фантастика очигледно је захтевала другачији музички идиом“.⁶ Ови описи се могу повезати са различитим стиловима чинова, од позног романтизма до паганског експресионизма. Лонг констатује да су Стравински и већина оних који су писали његову биографију препознали постојање стилистичких разлика.⁷

Утицаји Римског-Корсакова и руске традиције

Џонатан Крос (Johnathan Cross) наводи да је након вокалне музике, „у студентском курикулуму Стравинског на ред дошла опера“.⁸ Он констатује да се могло очекивати да ће она бити замишљена у складу са принципима опера бајки Николаја Римског-Корсакова, који је предавао Стравинском. Сличност се нарочито увиђа, према Кросовом мишљењу, ако се узме у обзир да су Стравински и либретиста Митусов (Степан Степанович Митусов) развијали сценарио под директним туторством Владимира Белског (Владимир Иванович Бельский). Белски је писао либрета за велики број остварења Римског-Корсакова, од којих су нека од најпознатијих *Легенда о невидљивом граду Китежу* (*Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*, 1903–1905) и *Златни петлић* (*Золотой петушок*, 1906–1907). Стивен Волш (Stephen Walsh) помиње студентска окупљања код Римског-Корсакова и констатује да су Стравински и Митусов након једног од поменутих окупљања отишли код Белског. Тамо су били заокупљени дискусијом о малој опери попут оне о којој је Љадов (Анатолий Константинович Лядов) маштао,⁹ али базираној на познатој причи Ханса Кристијана Андерсена – *Цар и славуј*. У својој аутобиографији Стравински је написао да је показао Римском-Корсакову прелиминарне скице за *Славуја* и напоменуо да са задовољством памти његово одобравање. Сценарио за оперу су тада написала њих тројица

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Нав. према: Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 70.

⁹ У питању је била мала опера заснована на некој фолклорној руској бајци, али која ће бити створена само ако Белски буде писао либрето са типичним руским, експресивним говором. Упор. Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France 1882–1934*, Oakland, University of California Press, 2003, 119.

– Белски, Митусов и Стравински – у марту месецу, само месец дана пре последњег сусрета Стравинског и Римског-Корсакова.¹⁰

У складу са принципима које је развио Римски-Корсаков у својим операма – при чему Крос издваја изразити контраст међу ликовима – Стравински је створио два света у својој опери – магични и људски. Егзотично и магично је персонификовано у опери кроз кинеске дворјане и славујев чудесни глас, који су презентовани хроматиком. „Људска сфера“, коју представља рибар, обилује дијатоником, а Крос дефинише музички материјал као мелодије налик на фолклорне песме.¹¹ У писму либретисти Стравински је објаснио детаље свог плана за песму рибара са речитативним епизодама. „Пицикато је у духу *Шехерезаде*, свестан сам тога, али је музика нешто другачије“.¹² Волш указује да је композитор сигурно мислио на пициката у кларинетској пратњи у првом чину.¹³ Ово је један од одличних примера утицаја руске традиције, а пре свега композиторовог ментора.

Славуј је својеврсни омаж Римском-Корсакову. Ричард Мартин Хемфил (Richard Marthin Hemphil) напомиње да је опера величанствени омаж опери *Златни петлић* Римског-Корсакова¹⁴ Дмитриј Бетман на диван начин описује суштину опере Стравинског, а то је разлика између стварног и лажног. Стога тренуци када цар више цени механичког славуја од правог представљају одраз прогона праве уметности у његовом царству.¹⁵

Ангела Канг (Angela Kang) увиђа да „нереалност и визионарска природа“ карактеришу птицу у опери *Славуј*.¹⁶ Заводничка песма мистичног Славуја је главни императив оперског наратива и природно води до бајковитог кинеског света који је створио Стравински.¹⁷ Другачији је, спиритуалан и са скоро натприродним квалитетима израженим у стиховима кинеског рибара.¹⁸

Славуј је цењен због „чистог гласа“ и „небеског духа“ који има моћ да ослободи бића од брига и може метафорички да ослободи рибу претварајући је у птицу која рајски пева. Прва сцена је пуна контраста: Славуј је срце природе, а са друге стране се налази

¹⁰ Исто, 120.

¹¹ Jonathan Cross, нав. дело, 71.

¹² Нав. према: Stephen Walsh, нав. дело, 126.

¹³ Исто.

¹⁴ Richard Martyn-Hemphill, “Stravinsky's 'Nightingale' Restaged at Helikon Opera“, *The Moscow Times*, May 20, 2014. <https://themoscowtimes.com/articles/stravinskys-nightingale-restaged-at-helikon-opera-35600>.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Angela Kang, *Musical Chinoiserie*, PhD Thesis, Nottingham, University of Nottingham, 2012, 236.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

група кинеског племства.¹⁹ Стравински сугерише да је лепота Славујеве интимности и вокалне усамљености привлачна због драматског контраста који представља музички стил кинеског двора. У 3. сцени се појављује Славуј који опчињава кинеског рибара са својом магичном песмом. Кангова учача да је требало размотрити једну ствар – како физички презентовати Славуја и његове песме – и шта урадити са певачем? Стравински је одлучио да представи птицу као колоратурног сопрана који би био смештен у оркестру. Ово би очигледно значило да не би било лика на сцени који представља Славуја, а скоро невидљива птица је коришћена за мали део акције.²⁰

Први наступ Славуја сигнализан је мотивом у флаутама који замењује звук птице са својом софистицираном пажњом према интервалима и интуитивним „смештањем“ нота и трилера. У последња два такта, која антиципирају почетак арије Славуја, флаутски „птичји мотив“ је егзотицизиран неуобичајеним интервалима.²¹ Године 1913. у писму Александру Сањину (Alexander Sanine /Александр Акимович Санин/) Стравински је написао: „Компоновао сам Славуја у периоду моје фасцинације птицама“.²² Флаутски мотиви стварају тиху и мистериозну атмосферу потребну за Славујеву песму.²³ Ова вокализа без речи има ефекат „моменталног замишљања“ код слушаца – огољена оркестарска фактура и недостатак пулса изазивају осећај безвремености и неизвесности. Кангова пише: „Колоратурни сопран подржан је „нежно пулсирајућим“ дивизираним гудачима (тремоло и пицикато) и мелодијском линијом која је релативно конвенционална у поређењу са песмом Славуја у II и III чину који су авангарднији“.²⁴ Нејасан симболизам и сликовито излагање либрета Славујеве прве арије евоцирају фантастичну сцену природе – текст који се маестрално подвлачи звуцима челесте који су попут звона. За то време Славуј попут сирене пева „Ах, чујеш ли мој глас?“, а природа и људи (у овом случају рибар) опчињени су његовом магијом.²⁵

Још један од важних утицаја руске традиције у *Славују* може се увидети у Тараскиновој (Richard Taruskin) констатацији: „Кинески цар, у самртној агонији, бори се против ритуалног хора невидљивих духова (ситуација која је реминисценција на смрт

¹⁹ Исто, 237.

²⁰ Исто, 238.

²¹ Исто, 239.

²² Исто.

²³ Исто.

²⁴ Нав. према: исто.

²⁵ Исто, 240.

Бориса Годунова)²⁶. Тараскин још напомиње да ова сцена има све карактеристике реалистичне говорне песме Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский). Оно што је сличност између Стравинског и Мусоргског јесте пажљива опсервација интонационих структура и темпа руског конверзацијског говора, као и „екстремна брига о стављању тонских акцената“.²⁷ Тараскин истиче да је Стравински приликом рада на I чину, записао у свом дневнику следеће: „Зашто бих толико следио Дебисија, када је утемељивач овог оперског стила Мусоргски?“²⁸ Овим се потврђује инспирисаност Стравинског руском традицијом, што је нарочито уочљиво у најдраматичнијим ситуацијама у опери.

Утицај оријентализма

С обзиром на то да је, поред утицаја руске традиције, присутан и утицај оријентализма у одређеним деловима опере и то у виду евоцирања кинеске традиције, Ангела Канг пише да је употреба кинеских елемената реалтивно неистражена у контексту музике и обично је изолована као феномен XVIII века, који се карактерисао употребом декоративних кинеских мотива и концепата у западној уметности, порцелану, намештају и архитектури.²⁹ Кангова анализира на које начине је Запад конфронтао, репрезентовао и прилагодио „кинеску разлику“ у музици. Већ у XVIII веку европски музички театри били су инспирисани Кином. Дела Дебисија и Де Фалје (Manuel de Falla) била су инспирисана носталгичним и утопијским кинеским пејзажима. Постоје различити приступи у интеракцији музичког дела са мноштвом интелектуалних и емотивних одговора на сусрет Запада са Кином током важних социјалних, политичких и историјских догађаја.³⁰

Продукт западне фасцинације Кином (на енглеском *chinoiserie*) јесте комплексан феномен, који је у XIV веку и имао је различите манифестације које су се јављале у континуитету. Кангова указује да се овај феномен може схватити на четири начина: 1) као западни феномен који Хју Онор (Hugh Honour) описује као експресију европске визије Кине, која не репрезентује само западне мисли о Кинезима, већ открива основне људске инстинкте дефинисања „нас“ у односу на њих; 2) као декоративни систем који може бити

²⁶ Нав. према: Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Oakland, University of California Press, 1996, 202.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто.

²⁹ Angela Kang, нав. дело, 1.

³⁰ Исто.

примењен на многе уметничке форме, од сликарства, плаве и беле керамике, до архитектуре и који се може разумевати и у релацији са апстрактнијим формама – попут музике, кроз манипулацију музичким означитељима, кроз научене културалне кодове, или евоцирањем концепата повезаних са „свим кинеским стварима“;³¹ 3) као декоративни систем који понекад евоцира визуалне или аудитивне утопијске појмове кинеске паторале; 4) као скуп уметничких дела, која су постала модерна и висока маркетиншка роба широке потрошње.³²

Описујући различите аспекте примене кинеских елемената, Ангела Канг истиче да дизајн кинеске шољице за чај одликују интригантном плави и бели мотиви и асиметрична форма.³³ Феномен *chinoiserie* може да се разуме као „декоративни стил“ и то је оно што ствара осећај шарма, егзотике и естетичког програма. Детаљнија анализа шољице, према мишљењу Кангове, као и поглед на кинески пејзаж са дрвећем, пагодама, водопадима и људима – пружа слику идиличне, утопијске паторале. Ауторка подсећа да је кинеска шољица била другачија од било чега другог произведеног у Европи и европско племство је поседовало ове вредне раритете.³⁴ Мишел Фуко (Michel Foucault) је писао о репрезентацији идеолошког и утопијског пејзажа који је материјализован у овој шољници. Поседовање шољице значило је поседовање „малог прозора са погледом на Кину“. Употребна функција била је испијање чаја, а управо чај је довео Кину у срце Европљана.³⁵

Све поменуто је важно имати на уму, јер Стравински у *Славују* демонстрира како кинески декоративни стил не мора само да се користи за емотивне, крхке или разигране музичке ефекте, већ и за „ритуалне, драматске и бруталне архетипе кинеског дворца“.³⁶ *Славуј* подсећа на идеале XVIII века – које Стравински посматра као додатну димензију егзотицизма – због своје историјске, али и географске удаљености.³⁷

Модернистички приказ осамнаестовековног кинеског дворца са „етикетом бизарности“ најупечатљивије се увиђа у екстравагантном и отвореном кинеском стилу *Кинеског марша* у II чину. Смештен је у симболичкој порцеланској палати, а сценограф Александар Беноа распоредио је најдекоративније и најспектакуларније визуелне

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Исто, 3.

³⁴ Исто, 4.

³⁵ Исто, 6.

³⁶ Исто.

³⁷ Исто, 187.

елементе, како би призвао, по речима Кангове, „барокно богатство кинеског дворца, етикету бизарности и хиљаде малих звона и фењера“.³⁸ Према упутствима за сценографију, када *Кинески марш* дође на ред, завесе се полако подижу да открију „порцеланску палату кинеског цара, фантастичну архитектуру и свечану декорацију са светлима у изобиљу“.³⁹ Закључује се да је колоратурна шема плаве и беле боје изведена на основу популарног кинеског порцелана.

Кангова указује да је сарадња са Беноом била изузетно важна за Стравинског, који у писму из јула 1911. године пише: „Ја сам одлучан да наставим оно што сам започео. Биће много забавно да се креира *chinoiserie* те врсте. Мисли о томе, драги пријатељу. За мене би то била велика срећа.“⁴⁰ У својим мемоарима, композитор је написао: „Сценски, захваљујући Александру Бенои који је дизајнирао костиме и сценске елементе, то је било најлепше од свих мојих раних радова са Дјагиљевим.“⁴¹ Управо оваква сценска поставка и музика, о којој ће у даљем тексту бити речи, утицали су на успешност опере.

Кангова истиче да *Кинески марш* „почиње галантно, са декламаторним фанфарама, пентатонским мотивима, перкусивним ударцима и на крају доводи до правог примера деликатне и механичке „кинеске фигуре““.⁴² Ауторка даље исправно указује да се у следећем музичком тренутку цео оркестар редукује на две флауте, хорну и арпеђирану клавирску пратњу, што даје ефекат звука звона.⁴³ Наставак музичког тока је изразито перкусиван и пентатонски, а реализују га гудачки инструменти и две харфе уз клавирску пратњу. Сонорност налик звону додатно је појачана мелодијом у деоници челесте, уз пратњу мандолине и харфе. Честе промене метра (2/4, 4/8, 5/8, 3/8, 2/8) утичу на драматизацију музичког тока. Кангова констатује да пажљиво одређена инструментација, брзе промене метра, као и специфични ритам доприносе утиску „грациозног нереда“, који се може упоредити са акустичним кинеским инструментима.⁴⁴ Ови звукови требало би да допринесу утиску механичности, а то се постиже и цикличним понављањима у музичком току.

³⁸ Исто, 188.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Нав. према: исто, 188.

⁴¹ Исто, 188–189.

⁴² Исто, 192.

⁴³ Кангова ово пореди са Дебисијевим *звучним пејзажом* и са *la machine chinoise*. Упор. исто.

⁴⁴ Нав. према: исто, 193.

Године 1928. Луј Лалој (Louis Laloy) даје опис Славуја: „[...] они коју су спремни да слушају музику и стичу сопствене импресије, биће инспирисани звонима, бубњевима, гонговима [...] Музика која прихвата једино једноставне акорде – оне који су пореклом искључиво из дате скале – јесте све оно што је на површини.“ Он сугерише да је инструментална боја *Кинеског марша* оно што ствара импресију звона, бубњева и гонгова. Стенли Вајз (Stanley Vaise), пријатељ Стравинског, причао је са каквом великом жудњом га је композитор позвао да му покаже могућности кинеске пентатонске скале на клавиру – када ју је и сам открио. У вези са тим и Тараскин пише да могућности које је Стравински истраживао нису имале толико везе са самом скалом, колико су биле повезане са „разним „полимодалним“ контекстима у којима може да буде скривена“.⁴⁵

Кангова указује да се одреднице попут *la machine chinoise* и *fause chinoiserie* могу применити на *Кинески марш*, нарочито због „снажних перкусивних удара“, пентатонике које подсећа на музичку кутију и ригидних фанфарских мотива – а сви заједно у комбинацији чине „дрски и отворени кинески звук“.⁴⁶

Арман Шварц (Arman Schwartz) констатује да се у неколико модернистичких дела „кинеско користи као параван за механичко“,⁴⁷ а добар пример је, осим *Славуја*, *Парада* (*Parade*, 1916–1917) Ерика Сатија (Eric Satie) – тачније речено, музичке карактеристике лика кинеског мађионичара у овом делу.⁴⁸ Ознака *la machine chinoise* не означава само репетитивни и звук „налик звону“, већ подразумева музичке импULSE, који воде ка апстракцији и дехуманизацији субјекта.

Способност Славуја да очара је увећана и изложена у II чину. Након какофонског *Кинеског марша* – контрастни звук Славуја одушевљава – то је колоратура без пратње која оставља без речи.⁴⁹ Егзотичност и неизрецивост птице приказана је у хроматској вокализацији без речи: импровизација прво фасцинира присутне, и води их у стање потпуног спокоја. Каролин Абејт (Carolyn Abbate) пише: „Чист глас захтева моменталну пажњу (и нашу и пажњу оних на сцени) у пасажу који је шокантно огољенији од других звукова“.⁵⁰ Она додаје да у опери ретко чујемо глас који је и без пратње и без текста, а када га чујемо (у

⁴⁵ Нав. према: исто. Кангова исправно указује да су ти „полимодални“ контексти дорпинели стварању кинеске звучне сфере – дисонантне и стране.

⁴⁶ Нав. према: исто, 206.

⁴⁷ Нав. према: исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто, 244.

⁵⁰ Исто.

вокалним каденцама типичним за италијанске арије, нпр.) сонорност је узнемиравајућа, можда зато што вокализирање тако фокусира наше чуло на певајући глас. Закључује се да у овом одломку опере звучност није узнемиравајућа, чак напротив – изузетно је умирујућа.

До краја арије постоји још једна вокална каденца која има узнемиравајућу сонорност на крају. Нељудски звук Славуја, неприродна цика досеже до веома високог тона. „Звук попут стакла пролама се у гудачима и наставља са кулминацијом до фасцинирајућих, али узнемиравајућих звукова“, увиђа Кангова,⁵¹ а њена констатација се чини тачном након преслушавања тог дела опере.

Како Абејтова сугерише, моменти попут овог су заиста заносни, нарочито што се изолација вокалног звука поставља као централна. Фетишизација гласа као чистог звука је повезана са причањем приче за кинеског цара – „глас диве је објекат за себе“.⁵² Чистота и емоционалност, представљене од стране иконичког Славуја, једине су ствари које имају моћ да спасу цара од умирања.⁵³

У својој бајци о такмичењу између стварног славуја и играчке на навијање, Ханс Кристијан Андерсен је имао на уму механичку верзију из дворца јапанског цара. Такве бајке су помогле да се „створи трајна асоцијација између Оријента и света чисте лукавости“.⁵⁴ Данијел Олбрјат (Daniel Albright) истиче да је интересантно то што Андерсенова бајка и либрето опере јасно показују да је патос правог славуја вредан већег дивљења од бездушног цвркутања механичког славуја, а музика Стравинског „изгледа да тврди супротно“.⁵⁵ Олбрајт пише: „Музика правог славуја је колоратурна, са испрекиданим фразама, као да птица увек лети, док музика механичког славуја није репрезентована сопраном већ обоом и уредна је, чиста, неумољива.“⁵⁶ Он ово посматра као знак да је Стравински осећао да је „оријентално-механички“ више фасцинантно него природно и указује да је композитор у каснијим делима показао сличне склоности.⁵⁷ Ипак,

⁵¹ Нав. према: исто, 245–246. Кангова пише да чист глас Славуја репрезентује жена која трансформише себе у врсту музичког инструмента, звучну линију без речи и без пратње оркестарског звука. Ова звучна линија је направљена да звучи „натприродно“ и као да долаз из ништавила. Ефекат се добија „уграђивањем“ птичице у оркестар – тако да није видљива на сцени.

⁵² Нав. према: исто.

⁵³ Исто.

⁵⁴ Исто, 245–246. Daniel Albright, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 73.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто, 74.

⁵⁷ Исто.

оријентализам се увиђа и у колоратурама правога славуја, тако да Олбрајтова констатација није у потпуности тачна.

Закључак

Андерсенов *Славуј* је привлачио многе генерације читалаца, али – према мишљењу Гилен Вуд (Gillen D'Aray Wood) – Стравински у музичкој адаптацији приче одбацује „народску једноставност и романтичарски бајковити крај“.⁵⁸ „Преферирам музичку кутију на славују“ – признао је Стравински и у партитури балета *Песма славуја (Песня соловья, 1920)*, изведеног на основу опере, а писаног за Дјагиљева, није направио јасну разлику између песме стварне и вештачке, механичке птице. Вудова пише да је „одушевљено пролазио кроз виртуозну оркестарску палету богату механичким мотивима, у музици која је пуна каденци, вокализа и мелизама свих врста“.⁵⁹ Уместо да брани права природе од технологије – славујеву виртуозну једноставност од ривалове површне виртуозности – балет Стравинског слави неопходну дистанцу између природе и свих уметности. Стравински је говорио да је његова музика, не мање од Андерсенове приче, ближа делима механичке птице него било којој славујевој песми. Он је славуја учинио историјским и денатурализовао га је.⁶⁰ Према мишљењу Елизабете Лич (Elizabeth Eva Leach), живот и природа су репрезентовани природним инструментом – гласом, са одређеном врстом слободе.⁶¹

На основу свега, може се закључити да је опера *Славуј* комплексно дело, у којем долазе до изражаја различите стилистичке оријентације. Почев од позног романтизма у I чину, па све до паганског експресионизма, Стравински показује различите начине представљања стварног и механичког славуја. Утицаји руске традиције најјасније се увиђају у карактеристикама контрастних ликова, тачније у претежно романтичарској поставци лика Славуја и оријенталистичким епизодама везаним за ликове из кинеског дворца и механичког славуја. Стога и сам утицај оријентализма може се повезати са руском традицијом, односно са употребом оријенталистичких елемената у руским националним операма – ако имамо у виду одређене делове Глинкиних опера. Неке музичке

⁵⁸ Нав. према: Gillen D'Aray Wood, нав. дело, 216.

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, 285.

одлике *Славуја* могу се повезати и са делима Римског-Корсакова, попут *Шехерезаде* (1888), са којом је сам Стравински упоредио своју оперу. Поред свега поменутог, и сам процес стварања сценарија везан је за студентска окупљања код Стравинсковог ментора, а либретиста Белски је имао значајног утицаја на стварање опере. У делу Беноа сценска поставка одлично је одговарала музичком току опере и на изванредан начин је допринела стварању атмосфере осамнаестовековног кинеског дворца.

ЛИТЕРАТУРА:

- Albright, Daniel, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Cross, Jonathan, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- D’Arcy Wood, Gillen, *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Kang, Angela, *Musical chinoiserie*, PhD Thesis, Nottingham, University of Nottingham, 2012.
- Leach, Elizabeth Eva, *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- Long, Stephen K., *Stylistic Distinctions in Stravinsky’s Opera “The Nightingale”*, Thesis for the Degree Master of Arts, Columbus, The Ohio State University, 1981.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Oakland, University of California Press, 1996.
- Walsh, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France 1882–1934*, Oakland, University of California Press, 2003.
- Martyn-Hemphill, Richard, “Stravinsky’s ‘Nightingale’ Restaged at Helikon Opera“, *The Moscow Times*, May 20, 2014. <https://themoscowtimes.com/articles/stravinskys-nightingale-restaged-at-helikon-opera-35600>.

Tijana Adamović

THE INFLUENCE OF RUSSIAN TRADITION AND ORIENTALISM ON OPERA THE “NIGHTINGALE” BY IGOR STRAVINSKY

SUMMARY: The subject of this work is the opera *The Nightingale* of Igor Stravinsky and the goal is to research the influence of Russian tradition and orientalism in certain aspects of this work, with an overview of the history of the opera and the first stage setting. The opera is based on the same-name fairy tale of Hans Christian Andersen, which describes the competition between the real nightingale and toy for winding – mechanical nightingale. There are two worlds in the opera – magical and human, so we can recognize very opposite features of characters in music, and composer’s mentor Rimsky-Korsakov had the important influence on that. The influence of Orientalism is most evident in parts of mechanical nightingale. Scenario was written in composer’s student days and three acts of opera have been composed for different years when his creative work was in the process of accelerated stylistic development. Stravinsky confirmed that in the following statement: „And indeed, the forest, with its nightingale, the pure soul of the child who falls in love with its song...all of this gentle poetry of Hans Anderson's could not be expressed in the same way as the baroque luxury of the Chinese court [...] in short, all this exotic fantasy obviously demanded a different musical idiom“. Therefore, the effects of Russian tradition and Orientalism were also considered in this paper in a relation to different stylistic orientations, and the perception of the features of contrasting characters contributed to finding a parallel between these influences.

KEY WORDS: Opera *The Nightingale*, Igor Stravinsky, Rimsky-Korsakov, mechanical nightingale, influences, Russian tradition, Orientalism.

Стефан Савић¹

**ДУГА НА ЗАЛАСКУ СУНЦА: ФАНТАЗИЈСКИ СВЕТ У
ЧЕТИРИ ПОСЛЕДЊЕ ПЕСМЕ РИХАРДА ШТРАУСА²**

САЖЕТАК: *Четири последње песме* за сопран и оркестар Рихарда Штрауса представљају композиторов финални опус и његов опроштај од живота и музике. Компоноване током претпоследње године Штраусовог живота, недуго након завршетка Другог светског рата, оне одражавају његов покушај да последњи пут створи већ ишчезли позноромантичарски свет коме он истински припада. Стога је морао да осмисли посебан *унутрашњи свет* у своме делу, који се изузетно разликује од тадашњег *спољног света* у погледу језика и стила. Тај унутрашњи свет у Штраусовим *Четири последње песме* назвао сам фантазијским, зато што дели пуно важних одлика са дефиницијом термина *фантазија* преузетим из Вујаклијиног *Речника непознатих речи и израза* и концептом *фантазијског* из *Процеса панстилистичког музичког мишљења* Тијане Поповић Млађеновић. Њихова објашњења термина фантазија/фантазијско биће мој основни теоријски оквир и полазна тачка за даљу музичко-поетску анализу *Четири последње песме*, у којој ћу истаћи високо метафоричну димензију овог Штраусовог ремек-дела. На тај начин ћу покушати да одговорим на следећа суштинска питања: који су то могући разлози навели Рихарда Штрауса да створи фантазијски свет у *Четири последње песме*, каква уметничка средства је при томе употребио и шта уопште тај свет може да означава? Поред музичке анализе, направих кратак, али битан осврт на друштвено-историјски контекст, који је био извор инспирације за настанак коначног уметничког исказа и дубоко личног и дирљивог дела као што су *Четири последње песме* Рихарда Штрауса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Четири последње песме* за сопран и оркестар, Рихард Штраус, позни романтизам, унутрашњи свет – спољашњи свет, фантазија, фантазијски свет, метафора, прошлост, сан, опраштање.

Како поново створити нешто чега више нема? Како осетити дах прохујалог доба, видети велика платна прошлости и чути звуке заборављених светова? Како призвати

¹ Контакт: stefansavic111@yahoo.com

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

дух изгубљеног времена? Да ли уметност има моћ то да учини? „Машта ствара реалност“, рече велики волшебник, визионар и опсенар уметности, људи и света, Рихард Вагнер (Wilhelm Richard Wagner). Митолошке слике прошлости у његовим музичким драмама, које чувају сећање на једно непостојеће и у машти исковано златно доба, проповедају нам сумрак старог света и настанак новог поретка. Или нас уметност уводи у свет снова? Опчињени арабеским звуцима свирале Дебисијевог (Claude-Achille Debussy) пана, ураћамо у фантазмагорију аркадијског предела испуњеног прелепим нимфама и путеним уживањима. Можда је то чаробни сан у који тонемо заједно са злим Кашчејем Бесмртним и његовим громорозним цаством под чинима жар-птице Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) или је, пак, то језовито провиђење о ритуалном жртвовању старословенском божанству Јарилу, као чину посвећења пролећа и залогу обнављања природе, које се руском композитору обзнанило такође у сну. Пуно је оваквих дела у која су уметници уткали своје сневана на јави и у сну. Међутим, они су најчешће о својим уметничким визијама прошлости проговарали језиком њиховог доба, који је почивао на завештању претходних епоха и/или својом модерношћу најављивао будуће. Ретки су они уметници и њихова дела која су о времену прошлом проговорили његовим суштаственим језиком прошлости. Ипак, једнима и другима у оживљавању прошлости, свеједно ближе или даље, била је неопходна – фантазија (иако се она може сматрати једним од неизоставних елемената било које уметничке креације). У овој студији³ покушаћу да прикажем на који начин је Рихард Штраус (Richard Georg Strauss, 1864–1949) у *Четири последње песме* (*Vier letzte Lieder*, 1948) за сопран и оркестар, створио *фантазијски свет* који одише музичким и поетским језиком прошлих времена. Видећемо да су разлози за то били личне и уметничке природе.

Као полазну тачку у својој интерпретацији фантазијског елемента у постухмном опусу Штрауса узећу објашњења термина фантазија из *Лексикона страних речи и израза*⁴ Милана Вујаклије и концепт фантазијског *Процеса панстилистичког музичког*

³ Синтагма *Дуга на заласку сунца* у наслову студије преузета је из: Roman Zoltan, “The Rainbow at Sunset: The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920s” [Duga na zalasku sunca: zahtjev za obnovom i glazbeno-pjesnički egzoticizam u bečkom krugu u godinama 1890–1920], *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2008, 39/2, 165–238. Поменута синтагма је употребљена јер на сликовит, а ипак суштински начин, рефлектује поезику Штраусових *Четири последње песме* у контексту композиторове биографије, као и друштвено-историјских и стилских промена, које су уследиле након завршетка Другог светског рата.

⁴ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.

мишљења⁵ Тијане Поповић Млађеновић. Код Вујаклије се може наћи следећа дефиниција:

Фантазија (грч. *phantasia*) 1. машта, уобразиља; маштарија, сањарија 2. муз. (итал. *fantasia*) композиција богата садржином, у невезаном облику, често са више делова или ставова који прелазе један у други; 3. псих. свесно преображавање представа и њихово спајање у нове слојеве представа који нису у опажању дати (делатност којом у души постају слике предмета је репродуктивна уколико поново предочава опажања, а продуктивна уколико производи нове творевине; она последња има највећи значај у уметности); 4. прича створена маштом; 5. привиђење, утвара, тлапња.⁶

Иза ове дефиниције у *Лексикону страних речи и израза* следи низ изведених појмова из фантазије попут: фантазирати, фантазма, фантазмагорија, фантаст(а), фантастика, фантастичан и сл. Тијана Поповић Млађеновић такође у својој књизи, у поглављу „Фантазија (елементи за једну скицу)...“ цитира општу дефиницију коју даје Милан Вујаклија и придружује му неке од горе наведених појмова, као веома битне за проблематику фантазијског. Тако ауторка издваја „појам фантастике као плод фантазије, као оно што је створено маштом, измишљено, чудновато, нестварно“⁷ и додаје томе да „свет фантастике се везује за снове, сновиђења, сневање, визије (страха и будућности), халуцинације и, уопште, за измењена и прелазна стања свести, за делирична стања, односно за мит, религију и бајку, а као скуп феномена који не могу (барем не до краја!), да се објасне природним законима, дефинише се појмовима фантастично, необично, изненађујуће, чудесно, узбудљиво, халуцинантно, чаробно, бизарно“.⁸ Ауторка даље елаборира свет фантастике на следећи начин:

Фантастично схватање света изражава с једне стране, расцеп који фантастично изазива у стварном свету – узнемирење, нелагодност, стрепњу и страх, а с друге стране чежњу за апсолутним, за оним (трансцедентним) стањем које укида зebњу, страх и смрт и враћа потиснуте представе ослобођења, слободе и спокојства. Као специфична склоност и димензија духа, као људска потреба и чежња за несвакодневним, фантастика је комплексно психичко стање потпуне

⁵ Тiјана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilištickog muzičkog mišljenja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.

⁶ Нав. према: Милан Вујаклија, нав. дело, 954.

⁷ Нав. према: Тiјана Поповић Млађеновић, нав. дело, 348.

⁸ Исто.

или делимичне ослобођености бића од временско-просторних релација које га условљавају. Тако се фантастично готово не може ограничити: оно или не постоји, или обухвата читав свемир.⁹

Преношењем у целини дефиниције коју нуди Вујаклија, као и даље теоријске експликације Поповић Млађеновић, желео сам да прикажем широк корпус карактеристика фантазије и у вези са њом одабраних појмова на релацији *фантастика–свет фантастике*, односно, *фантастични/фантазијски свет*, што ће бити теоријско полазиште за моју музичко-поетску анализу Штраусовог дела *Четири последње песме*. Своју интерпретацију *фантазијског света* у овом остварењу базираћу на појединим, дакле, не свим одликама претходно објашњених појмова, који ми се чине суштинским за ову студију. Акцент у тумачењу биће стављен на метафоричну димензију дела, коју ћу покушати да одгонетнем одговором на следећа питања: Који су то могући разлози подстакли Рихарда Штрауса да створи фантазијски свет у *Четири последње песме*, каква уметничка средства је при томе употребио и шта уопште тај свет може да означава? Да би дошли до одговара на ова питања, најпре морамо узети у обзир специфичан друштвено-историјски и животни тренутак у коме се нашао композитор при компоновању овог дела.

Четири последње песме настале су у периоду од маја до септембра 1948. године и представљају финални опус Штрауса који ће умрети годину дана касније у 85. години живота. Ове основне, полазне чињенице показале се као веома битне за разумевање композиторове личне и уметничке опорукe, остварене кроз фантастично схватање света у делу. Међутим, какав је реални свет за Штрауса те 1948. године? Три године након завршетка Другог светског рата и само годину дана након процеса денацификације и повратка у родни Минхен из изгнанства у Гармиш-Партенкирхену, Штраус је затекао један нови свет, за њега туђ и непрепознатљив.¹⁰ То нису били само разорени градови, оперске куће Минхена и Дрездена у рушевинама, нестао је један читав свет укореењен у последњим деценијама XIX века, који је битисао и преживео ударе и разарања Првог светског рата, али није могао да издржи налет новог и још

⁹ Исто, 348–349.

¹⁰ Упор. Зорица Премате, *Велика годишњица и велики рат*, пропратна програмска књижица за целовечерњи концерт одржан у Коларчевој задужбини, 27.11.2014. године, на коме су изведена дела Рихарда Штрауса – симфонијска поема *Дон Жуан* оп. 20 (*Don Juan*, оп. 20, 1888) и *Четири последње песме* за сопран и оркестар, оп. постх, као и Симфонија бр. 3 *Пасторална* (*Symphony No. 3 A Pastoral Symphony*, 1922) Ралфа Вона Вилијамса (*Ralph Vaughn Williams*), у извођењу СО РТС-а, маестра Бојана Суђића и гошће из Румуније, сопрана Ирине Јордаческу (*Irina Iordachescu*), 2014, 4.

страшнијег светског сукоба. Дошао је крај *крају векова (fin de siècle)*. У вихору рата и нацистичких злочина уздрмане су до темеља људске, цивилизацијске и културно-уметничке вредности. Доведени су у питање немачка нација и њен етос, њена уметност и култура. Да ли је напетост духа и чула, аполонијског и дионизијског, класичног и романтичног, разума и метафизике, била пламичак из кога се разбуктао страшни пламен? Јесу су ли криви ничеански Штраус и прагермански Вагнер – нацистички музички хероји? Или је можда то у питању естетизација и митологизација сопствене политичке реалности, историје, културе и бића? То су веома комплексна питања, која су ми овом тренутку послужила да илуструјем духовно стање, у коме се врло могуће нашао Штраус, али и не само он. Помислимо на његове сународнике Томаса Мана (Paul Thomas Mann) и Хермана Хесеа (Herman Karl Hesse), уметничке фигуре на раскршћу векова, попут Рихарда Штрауса, који су стасали у духовној клими позног романтизма и препустили се узбурканим валовима модернизма, али у бити остали – синови XIX столећа. Манови *Буденброкови (Buddenbrooks: Verfall einer Familie, 1901)*, *Чаробни брег (Der Zauberberg, 1924)* и *Др Фаустус (Doktor Faustus, 1947)* прате пропаст породице, друштва и немачког света, док Хесеови *Стенски вук (Der Steppenwolf, 1927)*, *Деммијан (Demian. Die Geschichte einer Jugend, 1919)* и *Игра стаклених перли (Das Glasperlenspiel, 1943)*, следе отуђење појединца и повлачење у зидине сопствене душе. Ман нас фаустовски суочава са ишчезнућем једног света, али и прилици да на његовим рушевинама саздамо нови и бољи, док Хесе са аскезом види спас од апокалипсе у кастаљској утопији. Какав одговор на друштвено-историјску, али и културно-уметничку реалност нам даје Рихард Штраус? Ствара фантазијски свет у *Четири последње песме*.

Зашто је тај свет фантазијски? Зато што је у питању непостојећи свет изнова саздан на рушевинама позноромантичарског стила, кога у стварности више нема. Он је већ одавно почео да копни, у међуратном добу, када су га с позорнице полако истиснули експресионизам и неокласицизам. Штраус му је и тада остао доследан. Међутим, након рата почињу да се граде нови уметнички и културни светови. Друга бечка школа, а поготово Антон фон Веберн (Anton von Webern), постају узор за композиторе високог модернизма Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Нона (Luigi Nono) и Булеза (Pierre Boulez), који ће успоставити свој композиционо-технички *credo* – интегрални серијализам. За то време Едгар Варез (Edgard Varèse) осваја неистражене просторе електронског звука, Џон Кејџ (John Milton Cage Jr.) врши авангардне експерименте, Игора Стравинског још увек носе струје неокласицизма, док Арнолд

Шенберг (Arnold Schoenberg) сумира своја животна и музичка искуства. Ово су само неки од најзвучнијих примера, који показују различите видове модернизма којима је свет музике наставио да се креће након Другог светског рата. Само Штраус наставља непоколебљиво да корача по зараслим стазама позног романтизма „у потрази за изгубљеним временом“, прустовски речено или, како би то, пак, Ман казао, композитор се опрашта од „шароликог и фантастичног, митског и песимистичног, света високе и позне западно-европске романтике“¹¹, једино како то зна и уме, како уосталом и приличи – језиком прошлости, музичким и поетским архи-романтичарским језиком. Да би му то пошло за руком, Штраус се препушта фантазирању и сну. Јер, једино помоћу фантазије и сна, он може последњи пут, пред смрт, пробудити уснулог позноромантичарског дива. Тако Штраус у своје *Четири последње песме* помоћу сненања у сну, чини могућим да „фантастично схватање света изражава с једне стране расцеп који фантастично изазива у стварном свету...а с друге стране чежњу за апсолутним, за оним трансцедентним стањем које укида зебњу, страх и смрт и враћа потиснуте представе ослобођења, слободе и спокојства“.¹² А који је најбољи начин за достизање трансценденције? Сваки романтичар био он филозоф, књижевник или уметник даће следећи одговор – кроз музику. И казаће да је музика парадигма његовог света романтизма и најузвишенији исказ метафизике. Још ако се томе додају стихови, који навиру из гласа певача/приповедача уз пратњу оркестра, добијамо позноромантичарски жанр *par excellence* – оркестарски *lied*. Штраус то врло добро зна и не бира случајно овај вокално-инструментални жанр, који одмах буди успомену на једно прошло доба и стреми сферама трансцедентног. Није он први нити једини који је посегао за тим. Још један позноромантичарски титан, Густав Малер (Gustav Mahler) певао је о чаробном рогу и природи. О Природи, са великим „п“. Јер то је оно што је у исти мах тако романтичарски – уметничково тражење инспирације, утехе, спокоја и ослобођења у окриљу природе – али и универзално, јер шта има исконскије од везе човека са природом? Штраус то осећа и зна и стога одабира стихове Хесеа и Ајхендорфа (Joseph Freiherr von Eichendorff), који су химна природи, али у себи садрже изразито метафоричан садржај који репрезентује сам живот. Штраус ће на такву текстуалну подлогу својом музиком уписати још један значењски слој и тако нам отворити прозор у просторе маште и снова свог фантазијског света. Штраусова музика

¹¹ Нав. према: Tomas Man, „Patnja i veličina Riharda Vagnera“ u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji*, 1, Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić (prev.) Novi Sad, Matica srpska, 1980, 232.

¹² Нав. према: Tijana Popović Mladenović, нав. дело, 349.

је требала машту, као што је и машта требала његову музику. Спој музике и маште је за њега био тако природан, тако рећи неопходан. Специфичан вид поетске маште. Не чуди што је своја највећа дела створио у жанру тонске поеме и опере. У њима је обрађивао теме мушких и женских хероја и анти-хероја, изопштеника и брачних дружбеника, у митолошком и бајковитом, историјском и декадентно-буржоаском окружењу.¹³ На крају окренуо се универзалном принципу из кога је све потекло и у кога све све враћа – природи, нетакнутом крајолику, који у себе сажима цео живот, његов почетак и крај, његово буђење и падање у сан, али и ничеовско вечно враћање истог. Управо због „посебне симболике и алегорије у односу на његову позну судбину“, Штраус одабира три песме Хермана Хесеа, *Пролеће* (Frühling), *Септембар* (September) и *Одлазак у починак* (Beim Schlafengehen) и једну Јозефа фон Ајхендорфа, *Залазак сунца* (Im Abendrot). Песме се данас изводе у овом поретку, иако нису настајале тим редом.¹⁴ Концертни редослед је на њиховом премијерном извођењу 1950. године у лондонском Ројал Алберт холу (Royal Albert Hall) утврдио маестро Вилхелм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler). Изгледа да је овај чувени немачки диригент, композитор и пијаниста на прави начин осетио атмосферу ових песама и распоредио их тако да формирају – у поетском и музичком смислу – драматуршки лук који у потпуности одговара њиховом значењу. С обзиром на то да је Фуртвенглер био духовни сродник Штраусу и поменутих великанима с краја XIX века – човек сличних уметничких и животних назора – не чуди његов поступак, јер је фантазијски свет *Четири последње песме* био истовремено и његов. Али, шта је у погледу музике и текста нагнало Фуртвенглера да тако поступи? У томе се и крије одговор како фантазијски свет егзистира у овим песмама. Зато се од *спољашњег света*, који је довео до настанка *Четири последње песме*, окрећемо њиховом *унутрашњем свету*, који им обезбеђује опстанак.

Своју музичко-текстуалну анализу започео бих цитирајући речи Зорице Премате, из текста програмске књижице концерта на коме су извођени Штраусови *Дон Жуан* и *Четири последње песме*:

Мудри стари романтичар у доба када је романтизам одавно био превазиђени стил, у својој музичкој опоруци није желео да буде ни патетичан, ни бунтовно незадовољан условима у којим је провео последње деценије живота, па ни жалостан за животом који је прохујао, већ је циклус осветлио сасвим

¹³ Упор. Pierre Marc Bellemare, “Richard Strauss’s Poetic Imagination“, in: Marc Daniel Schmid (Ed.), *The Richard Strauss Companion*, Greenwood Publishing Group, Inc, Westport, 2003, 301–333.

¹⁴ Упор. Зорица Премате, нав. дело, 6.

јединственим „унутрашњим сјајем“ смирености и контемплативног прихватања судбине. Четири прелепе песме пуне благих хармонија и светлог оркестарског колорита смирено се уздижу у све интензивнијем стремљењу ка озареном завршетку.¹⁵

Иако се у овим запажањама налази суштина у погледу карактера и драматургије ових песама – дакле, у погледу једне смирености и контемплације која стреми ка озареном завршетку – морамо додати да у њима постоји и једна доза меланхолије, благе резигнације и сумње. Ипак разрешење стиже у виду трансцеденталног уласка у вечни сан/живот. Тако нешто се чини могућим, јер Штраус помоћу сна ствара непостојећи свет у коме се кроз четири песме одвија буђење и поново падање у сан. То буђење и повратак у сан чврсто повезују ове песме у једну целину (чиме се још више наглашава фантазијски аспект), смештену у амбијент природе/живота, који је описан једним дивним поетским језиком и омузикаљен на позноромантичарски начин. У њему се препознају све најбоље одлике штраусовског идиома: ненадмашни третман сопранске деонице, изванредно богат и садржајан хармонски вокабулар, рафинирана оркестрација и солистички третман оркестарских инструмената. Сва ова музичка средства употребљена су са једним циљем – да што верније осликају сан у природи и природу у сну. Сада ћу редом по песмама представити најбитније интерпретативне увиде у њихову поетску и музичку компоменту. При томе ћу најпре изложити текст сваке песме.¹⁶

¹⁵ Нав. према: исто, 5–6.

¹⁶ Преводи песама су преузети из поменуте програмске књижице. Упор. Зорица Премате, нав. дело, 2–3.

ПРОЛЕЋЕ

У сеновитим криптама
сањао сам дуго
о твом дрвећу и плавим небесима,
о твом мирису и песми птица.

Сада се појављујеш
у свој својој раскоши
обасуто светлошћу
попут чуда преда мном.

Препознајеш ме,
измамљујеш нежно.
Сви моји удови дрхте
у твом блаженом присуству.

Пролеће као годишње доба симболизује буђење природе и живота. У случају ове песме оно се може метафорично схватити као буђење уснулог света музике позног романтизма и његово оживљавање из сеновитих крипти, о чему машта и сања Штраус. Сада се тај оживљени свет чудесно појављује пред њим у свој својој раскоши и окупан светлошћу. Препознају се композитор и свет из којег је потекао и чијим нежним дозивањима се са блаженошћу предаје. То буђење из сна и чудесно оживљавање Штраус брижљиво омузикаљује.¹⁷ Најпре из окрестарског састава изоставља групу лимених дувачких инструмената, изузев хорни, које се као симбол природе уклапају уз дрвене дувачке инструменте и гудачки корпус, јер звук се тек помаља из тишине и мрака и он не сме да буде бриљантан и моћан. Управо на самом почетку песме заступљена је мат боја у оркестру, сугерисана дубоким регистрима дрвених дувачких и гудачких инструмената. Таман оркестарски колорит подвучен је смењивињем два молска акорда у субмедијантном односу (*це-ес-ге* и *ас-цес-гес*), што треба да илуструје дуг, зимски сан у сеновитим криптама (осам тактова пре парт. слова А). Вокална

¹⁷ Упор. Richard Strauss, *Vier letzte Lieder*, London, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, 1950; Richard Strauss, *Vier Letzte Lieder*, Für hohe Stimme und Klavier, Boosey & Hawkes, London, 1950.

деонција је декламативна, смештена у низак сопрански регистар, што такође треба да дочара помаљање гласа из дубине крипти. Међутим, како знамо да је ипак у питању пролеће? Кроз оркестарске деонице спроводи се, попут каквог таласа, мотив буђења природе као ритмизовани остинато (елемент пасторалног контекста), којег чине у алтернацији два поменута молска акорда. Тако, ипак, из тишине, дубине и мрака буја нови живот из уснулих жила природе. У наредна два стиха прве строфе долази до потпуне промене атмосфере, у коју нас уводи хроматско низање акорада (*ac-cес-ес/a-це-е/aис-цисис-гис/ха-дис-фис*). На фону ритмизоване остинанте фигуре у гудачком корпусу (осим првих виолина које удвајају глас), при помену дрвећа и плавих небеса (парт. слово А), гибко се извија мелодијска линија у вокалној деоници која ће се потпуно расцветати када се појави у тексту фраза „песма птица“ (*Vogelsang*). Мелизматично кретање сопранске деонице удвојено је у обоји у том тренутку, док кларинет и флаута са трилерима тонски сликају птичији пев (парт. слово В). Промена амтосфере употпуњена је модулационим планом који захвата дурске тоналитете. Ипак трагови тамног почетка могу се уочити у хроматизованом ходу у деоници контрабаса. Тако је адекватним музичким средствима приказан дуалистички апспект буђења кроз јукстапонирање и прожимање тамног и светлог колорита. У интерлудијуму између прве и друге строфе даље се развијају мотиви из мелизма (фигура са секундним покретом навише и терцним наниже, која се потом јавља и у варираном виду) вокалне деонице, уз присуство почетног мотива бујања новорођене природе, што указује на ново структурално јединство које пробуђена природа, односно позни романтизам, треба да прикаже у свој његовој раскоши. При томе, Штраус активира целокупан оркестарски апарат, у достигнутом Це-дуру као најсветлијем тоналитету наспрам мрачног почетног це-мола и у *f* динамици (парт. слово С). Вокална деоница се пење у све виши сопрански регистар при помену речи „светло“ (*Licht*), да би се на реч „чудо“ (*Wunder*) поново расцветала у мелизам и застала на тону *ха*². Оркестарска пратња у том тренутку фактурно је најбогатија и најразуђенија, уз варијантну и секвентну разраду мотивског материјала песме, при чему у први план избијају fino динамичко нијансирање наступа оркестарских група и *espressivo* артикулација деоница првих виолина као водећег мелодијског гласа, који удваја сопрански парт. Након раскошног звука у другој строфи, трећа доноси својеврсну лирску кулминацију, коју Штраус постиже променом темпа, метра, динамике, као и оркестрационим захватом у виду фактурног прочишћавања што све резултира једним сведенијим звуком (пет тактова после парт. слова Е). Узимајући у обзир текст треће строфе, не чуди нас што је у

питању помало атипична и неочекивана кулминација, јер музика у потпуности одговара суптилности и блаженству сусрета композитора и позноромантичарског света. Тај тренутак посебно је наглашен држаним тоном a^2 у сопранској деоници, у *pp* динамици, на реч „ти“ (*Di*) којом се симболично именује пролеће, односно позни романтизам у овој песми. Омузикаљење овог момента у тексту као да подсећа на кинематографска решења у виду замрзнутог кадра, чиме се подвлачи важност драмске ситуације. Необичност тренутка сугерисана је и хармонских током у коме преовлађује плагалност (VI и II ступањ, вантоналне субдоминанте, а појављује се и фригијски акорд). Благо таласање мелодијских линија оркестарских деоница (у којима се излаже скоро целокупан тематски материјал), уз фино динамичко сенчење, постепено води га успону како се ближи крај песме, док се вокална деоница спушта. У последњим тактовима долази до смирења и успоравања живог музичког тока, аугментирају се развијене и таласасте мелодијске линије оркестарских група, а плагална каденца уз појаву молске субдоминанте сведочи да није сасвим реч о уобичајеном пролећу и буђењу природе.

СЕПТЕМБАР

Врт је у жалости.

Хладна киша сипи у цветове.

Летње доба се јежи,

тихо чекајући свој крај.

Златан пада лист за листом

са високог дрва багрема.

Лето се смеши, запањено и немоћно,

у свом умирућем баштенском сну.

Тек накратко се задржало

поред ружа, чезнући за спокојем.

Полако склапа

своје уморне очи.

Септембар је синоним за јесен која као позно годишње доба симболизује последњи, златни сјај одлазеће и полако умируће природе. Као што је то био случај са првом

песмом, и овде годишње доба, можемо посматрати као метафору за позноромантичарски свет и Штраусово животно и уметничко доба. Тако врт представља оазу у којој се од спољашњег света скрио позни романтизам и сада полако ишчезава. Тога је свестан и композитор, који седи под старим багретом тихо чекајући крај „индијанског лета“ свог живота, света и музике позног романтизма. Опадање златног лишћа, запањени и немоћни осмех композитора, сведоче о последњем сјају позноромантичарске епохе која мирно умире у свом баштенском сну. Ова песма је тек кратко задржавање покрај руже пре него што утихне, а композитор и позни романтизам полако не склопе своје уморне очи. Иако наслов ове песме потенцира јесен, већ у самом тексту можемо видети да је лето подједнако заступљено. Дуализам лета и септембра приказан је и у музици кроз тематски материјал, тонални и структурални контраст. Међутим, поменути дуализам није изражен строгим сапостављањем двеју сфера, већ долази и до њихових прожимања, што је и логично с обзиром на то да јесен представља преображено лето. Прве две строфе се у формалном смислу (због тематске и тоналне диференцијације) могу посматрати као својеврсни дводели, док трећа строфа носи сумирање материјала и структурно јединство, након чега следи кода, односно инструментални постлудијум. У уводу песме (пет тактова пре парт. слова А) група дрвених дувачких инструмената доноси мотив јесени (четвртина ноте везана са пунктираном осминском фигуром у секундно-терцном покрету навише), док се у дивизираним првим виолинама удваја тај мотив, али се појављује и мотив опалог лишћа приказан у виду акордског разлагања, у високом виолинском регистру. Варијантни мотив јесени појављује се у деоници фагота и у остатку гудачког корпуса. Такође треба истаћи евокацију природе и кроз трилер у дивизираним другим виолинама. Слојевита партитурна слика употпуњена је занимљивим хармонском подлогом, у којој се јављају медијантни акорди, споредни ступњеви и вантоналнте доминанте и субдоминанте, што све скупа показује тежњи Штрауса да нас оркестрацијом, хармонским језиком, тонским сликањем и мотивском грађом – свим датим на колористички начин – уведе у специфичну амтосферу природе у песми. Прва строфа је самим тим стопљена са уводом, а и њена прва два стиха су омузикањена на сличан начин. Треба приметити музичко решење у другом стиху (четири такта после парт. слова А), када се у сопранској деоници јавља хроматизован покрет наниже, како прате силазне мелодијске (уз почетни скок) линије у кларинетима, дивизираним првим виолинама и челима, чиме се даје отужни призвук. У друга два стиха из прве строфе јавља се мотив лета (мелодијско-ритмичка фигура са четвртинама и шеснаетинама, са

интервалом терце и секундним покретом), који се секвентно излаже по акордским тоновима. У односу на тоналитет Де-дура и де-мола јесени, сада се лето одвија у тоналној сфери Ге-дура и ге-мола, уз очекивану другачију оркестрацију, у којој сада предњачи унисоно излагање мотивског материјала у гудачком корпусу (парт. слово В). Да се ипак летње доба ближи крају потврђује нам деоница хорни, у којој се излаже мотив јесени. У другој строфи (парт. слово С), у складу са опадањем златног лишћа у тексту, још више се потенцира тонско сликање у сопранском парту, као и у деоницама флауте и виолина. При крају четвртог стиха, у коме спомиње умирање лета у баштенском сну, комплетан оркестар доноси мотив јесени, чиме најављује стапање ова два годишња доба у наредној строфи (седам тактова после парт. слова D). Сумирање тематских материјала из сфере јесени и лета наступа у трећој строфи, при чему се у трећем и четвртом стиху аугментира мотивски материјал у вокалној деоници и првим виолинама, док остатак оркестра добија улогу пратње, у хомофоној факутри (парт. слово F). Тиме је Штраус хтео да музичким средствима илуструје полако склапање уморних очију. Следи инструментални постлудијум у коме се дешава један од симболички најважнијих тренутака у овој песми, али и читавом циклусу. Над акордским фоном гудачког корпуса чује се један звук, и то не било који, већ звук – хорни (два текста пре парт. слова G). Има ли упечатљивијег романтичарског звучног симбола шуме и природе од хорне? Тај звук који допире из дубине столетне шуме, природног станишта и завичаја ловца/човека. Као последњи позив умируће природе, хорне у осмотактној фрази износе мотив лета, који се јавља композитору у сну попут еха прохујалог живота и детињства – као први звук, јер је овај инструментни свирао нико други до Штраусов отац. Хармонски ток је једноставан, јер баш и такав треба да буде, са потпуном аутентичном каденцом. Попут лета, фраза у хорнама замире и коначно се стапа у мотив јесени, који нас полако приближава крају.

ОДЛАЗАК У ПОЧИНАК

Сада када сам изморен од дана
моја жарка жудња срећно ће дочекати
звездану ноћ
попут поспаног детета.

Руке престаните да радите.

Чело, заборави сво размишљање.

Сва моја чула сада
чезну да утону у сан.

И моја душа ослобођена
жели да узлети несметано
у магичну сферу ноћи
да живи тамо дубоко и хиљадоструко.

Иако је у тематици ове песме померен фокус са природе, и даље је присутна снажна симболика, која се остварује кроз помен речи сан. Измореност од дана можемо схватити метафорично, као умор Штрауса и позног романтизма од земаљског живота, а жарку жудњу за звезданом ноћи као тежњу ка трансценденцији и вечности. То се једино може постићи падањем у сан, стога „руке“ (композиционо-техничко мајсторство) и „чело“ (машта и интелект) морају да престану са радом. Јер, на тај нај начин композиторова душа, оличена у позном романтизму, може бити ослобођена и узлетети у ноћ – вечност. Зато ћемо истаћи моменте у којима је Штраус музичким средствима приказа успон душе. Већ на самом почетку песме (пет тактова пре парт. слова А), Штраус антиципира успон душе кроз разломљени силазни тетрачорд (*дес-це-бе-ас*), који се октавно преноси и секвенцира, почеваш од најдубљих гудачких инструмената ка оним вишим. Дубоким регистрима и тамном бојом сугерисана једна солемна атмосфера, али и умор од живота. У интерлудијуму између друге и треће строфе (парт. слово С) душа ће почети са својим успоном у небо, ноћ и вечност. Тако соло виолина, попут вокалне деонице/инструменталног гласа, доноси материјал увода који бива орнаментиран кроз триолску фигуру, изложена у секундно-узлазној секвенци, да би то исто прихватио и људски глас и у додатно расцветаном, мелизматичном покрету нагласио фразу несметаног узлетања у магичну сферу ноћи (парт. слово Е). Одабир виолине као соло инструмента није случајан, ако се зна да је то лајт-инструмент у Штраусовој тонској поеми *Херојски живот* (*Ein Heldenleben*, ор. 40, 1898), који симболизује његову жену Паулину. Тиме добијамо јо један значењски слој, јер у трансценденцији композитора и позног романтизма учествује принцип „вечно женског“, исто тако типично романтичарски. Успон душе је започет у сну и наставио да тежи к њему.

ЗАЛАЗАК СУНЦА

Прошли смо кроз тугу и радост
Држећи се за руке;
Од наших лутања хајде да се одморимо сада
у овој мирној земљи.

Око нас, долине се клањају
како Сунце залази.
Две шеве узлећу снено
на поветарцу.

Приђимо и пустимо их да лете.
Ускоро ће бити време за спавање.
Хајде да не губимо наш пут
у овој самоћи.

О велики миру,
тако дубоки у вечерњем сјају!
Како смо уморни од лутања.
Да ли је ово можда смрт?

Последња песма поново нас враћа у окриље природе као изворишту свих ствари и једино могућем месту где се може десити трансцендиција. Символика заласка Сунца и више је него очигледна метафора за гашење живота Штрауса и позног романтизма и њихово падање у вечни сан. Лутања и пролазак кроз тугу и радост, можемо схватити као развојни пут Штрауса, који је прошао пут од бунтовног понзоромантичарског весника експресионизма, до анахроно-романтичарског ствараоца у овим песмама. При томе остао је веран себи и своме изразу, те ја сад време да се одмори у овом мирном крајолику своје *Четири последње песме*. Долине које чувају успомену на славне дане Штрауса и позног романтизма, клањају им се са дивљењем и поштовањем у њиховом заласку. Две шеве – то су композитор и његова епоха – које снено узлећу на поветарцу, дашку прохујале епохе. Штраус је свестан да је усамљен, али непоколебљиво корача у својој самоћи у потрази за миром од света који му је туђ и коме не припада. На крају, остаје питање: да ли је стигла смрт или бесмртност? У Штраусовој музици

потражићемо одговор. Трансценденција се постиже кроз сан, у коме човек и природа постају једно. Зато нас Штраус мајсторски, као и у осталим песмама, уводи у музичку атмосферу која одише природом (осамнаест тактова пре парт. слова В). Бескрајна, широка мелодија која се постепено спушта из највишег регистра, у групи дрвених дувачких инструмената, виолинама и виолама, као да илуструје спори залазак Сунца. Лименим дувачким инструментима и остатку гудачког корпуса поверен је хармонски фон у виду тоничног педала, док хорне имају улогу сигнала почетка (хармонски стазис и сигнал хорни као јасна асоцијација пасторале). Вирбл тимпана као да подражава благо подрхтавање површине тог несагледивог предела. Сопранска деоница преузима ту бескрајну, етеричну мелодију заласка Сунца и даље је сањарски и неспутано развија. Да није све тако окупано светлошћу показује нам узлетање двеју шева, приказано тонским сликањем кроз трилере, на разложеном акорду фис-мола у хармонској сфери фис-мола и А-дура, који је поларно удаљен од полазног Ес-дура (два такта пре парт. слова D). Атмосфери извесне резигнације доприносе и хроматизоване линије дубоких гудачких инструмената. Иако ће се поново пробити сунчеви зраци кроз тамне облаке мола и вратити дурски тоналитети, зебња ће остати присутна. Тиме долазимо да завршетка ове песме и кључног момента у целом циклусу, што уочава на прави начин и Зорица Премате:

Посебно јасна симболика је у завршној песми у тренутку када се полугласна оркестарска фраза стапа са речју смрт. Штраус је ту фразу од шест тонова преузео из своје симфонијске поеме *Смрт и преображење*, у којој је имала улогу лајт теме преображења, односно, по композитору испуњења душе у смрти. Уместо борбе против смрти и херојског романтичарског пркоса из симфонијске поеме *Смрт и преображење*, композитор је себи пожелео топао загрљај коначне смирености и нежно се опростио од давно несталог романтичарског света, уметности, љубави и живота.¹⁸

Томе можемо придодати наша запажања у погледу Штраусовог омузикаљења те фразе, као и тумачења још једног значењског нивоа. Како би истакао егзистенцијалну озбиљност и дилему запитаности над речју „смрт“ (*Tod*), Штраус модулира у истоимени тоналитет ес-мол, као контраст почетнум Ес-дуру и при том образује хармонски ток који се може протумачити двојачко – кроз даљи модулациони план или

¹⁸ Нав. према: Зорица Премате, нав. дело, 6.

останак у једном тоналитету (парт. слово Н). Ја се одлучујем за тумачење, према коме завршни стихови и окрестарска фраза остају у истом тоналитету, с обзиром на то да се тиме у већој мери подвлачи тонални амбигвитет изражен кроз хармонске везе у којима доминира медијантика. Молски тоналитет, хармонски план са обиљем медијантних акорда, све спорији темпо и већи *ritardando*, дубоки регистар гудачких инструмената и њихов ламентозни тон истакнут пунктираним ритмом и дуго вођеним синкопама, као да стреме недвосмисленом одговору – одласку у смрт. Ипак, да то није тако, показује последњих осам тактова, када везу тонике и субмедијанте у ес-молу, смењују каденца VI ступањ, доминанта и дурска тоника, уз поступни покрет навише горњих акордских тонова (*ес-еф-ге*). У том тренутку поново се јавља тонско сликање, са трилерима у флаутама – две шеве, две душе, композитор и позни романтизам, коначно доживљавају трансценденцију и одлећу вечност. Тако се завршио сан у сну.

Кад утихну последњи акорд и трептај флаута, нестаје и Штраусов фантазијски свет *Четири последње песме*. Али само у звуку, јер он и даље наставља да живи и пева о једном непостојећем свету позног романтизма. У њему је истовремено закључан и *свет ван* и *свет унутар*. Јер, управо је тај *свет унутар* – позноромантичарски свет – морао да се одреди и фантазијски оствари кроз сан, дакле, спрам спољашњег света. Штраус нам кроз сан о сну даје одговор о свом виђењу краја живота и једног света. Тај крај живота и света није величанствено апокалиптичан, као у Вагнеровом *Сумраку богова* (*Götterdämmerung*, 1874), пропраћен пламеном који гута Валхалу, Вотана свеоца и све богове и хероје са њим. Нити је тај крај маестозан као у Брукнеровим (Josef Anton Bruckner) и Малеровим симфонијама, који води од таме ка светлости, од смрти ка васкрсењу, од бездана ка спасењу. Нема блиставих и свечаних корала лимених дувачких инструмената, тремолираних виолина и громогласних хорова. Нема фанфара које кличући славе бесмртност бога/богова или тријумф човека/надчовека. Овде је све мирно и тихо, стопљено са природом, фантазијом и сном. Након шест деценија богатог уметничког живота, у својој бити романтичарског, Рихард Штраус је могао мирно да утоне у сан и заједно са позним романтизмом постане део вечности.

Појавила се *дуга на заласку Сунца*.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bellemare, Pierre Marc, “Richard Strauss’s Poetic Imagination“, in: Marc Daniel Schmid (Ed.), *The Richard Strauss Companion*, Greenwood Publishing Group, Inc, Westport, 2003

- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.
- Man, Tomas, „Patnja i veličina Riharda Vagnera“ u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji*, 1, Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić (prev.), Novi Sad, Matica srpska, 1980.
- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.
- Премате, Зорица, *Велика годишњица и велики рат*, пропратна програмска књижица за целовечерњи концерт одржан у Коларчевој задужбини, 27. 11. 2014. године.
- Strauss, Richard, *Vier letzte Lieder*, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, London, 1950.
- Strauss, Richard, *Vier letzte Lieder*, Für hohe Stimme und Klavier, Boosey & Hawkes, London, 1950.

Stefan Savić

“THE RAINBOW AT SUNSET“: FANTASTIC WORLD IN “FOUR LAST SONGS“ BY RICHARD STRAUSS

SUMMARY: *Four Last Songs* for soprano and orchestra of Richard Strauss represent composers final opus and his farewell to life and music. Composed during penultimate year of Strauss’s life, shortly after the Second World War is finished, they reflect his attempt to recreate for the last time already vanished late romantic world to which he truly belongs. Therefor he had to design specific *inner world* of his ultimate work, tremendously different from the *outer world* then, in terms of language and style. This inner world of Strauss’s *Four Last Songs* I labeled fantastic because it shares many important features with definition of term *fantasy* taken from Milan Vujaklija’s *Dictionary of Foreign Words and Terms* and with concept of *fantastic* from the book *The Processes of Pan-stylistic Musical Thinking* by Tijana Popović Mladenović. Their explanations of terms *fantasy/fantastic* would be my basic theoretical frame and starting point for the further musico-poetical analysis of Strauss’s *Four Last Songs*, in which I will emphasize highly metaphorical dimension of the work. Thus, I would make attempt to answer the following essential questions: what possible reasons enforced Richard Strauss to create fantastic world in *Four Last Songs*, which musical and poetical resources he used to achieve that goal and what at all does this world signify? Beside

musical analysis, I will make brief but important reference to socio-historical context as a wellspring for the creation of final artistic statement and deeply personal and moving piece, such as *Four Last Songs* of Richard Strauss.

KEY WORDS: *Four Last Songs* for soprano and orchestra, Richard Strauss, late romanticism, inner world – outer world, fantasy, fantastic world, metaphor, past, dream, farewell.

Татјана Поповић¹

ДУШАН ТРБОЈЕВИЋ У ЛОНДОНУ И АМЕРИЦИ²

САЖЕТАК: Усавршавање у Лондону (1954–1956) и турнеја по земљама САД (1965–1966) оставили су дубок траг на српског пијанисту и композитора Душана Трбојевића. (1925–2011). По повратку у матичну земљу – СФРЈ (Социјалистичка Федеративна Република Југославија) – он је применио новостечена знања: приредио је велики број клавирских реситала; писао је педагошке приручнике за студенте о настави клавира, као и есеје у дневној штампи и југословенским музичким часописима; на територији Војводине покренуо је музички фестивал Сомборске музичке свечаности, док је у Београду утемељио Калемегданске сутоне; био је међу првим члановима Европске асоцијације клавирских педагога у СФРЈ. Трбојевићево преношење знања на ученике и студенте музике, али и упознавање шире јавности и љубитеља музике са могућим начинима перцепције музике, које је реализовао путем бројних концерт-предавања, могу да се окарактеришу као његова најзначајнија достигнућа остварена по угледу на лондонске и америчке узор. Уз помоћ питко и пријемчиво конципираних концерт-предавања Трбојевић је публици приближавао многа дела светске музичке литературе. Стицајем околности, Трбојевић је за композиторски рад одвајао најмање креативног времена. Штавише, у периоду активног концертирања по земљи и иностранству написао је мали број дела, јер је иницијални замах за компоновање био заувек изгубљен.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Трбојевић, Лондон, САД, клавир, музичка педагогија, музички текстови, музички фестивали, концерт-предавања.

Душан Трбојевић: предуслови за путовања

„Прво, сусрећемо се са чињеницом да, ако изузмемо углавном стереотипан и по правилу кратак интервју, о нашим музичарима мало се зна. Године и деценије пролазе, а низа наших значајнијих уметника који су били жива музичка и културна историја овога поднебља, нема више међу живима и

¹ Контакт: 8sagittarius8@gmail.com.

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 4 – Музички идентитети и европска перспектива: напредне студије 2, под менторством ред. проф. др Драгане Стојановић-Новичић, академске 2016/2017. године.

готово ништа значајније о њима и са њима није остало забележено. Колико смо само тиме остали сиромашнији!“³

Управо из разлога оскудног познавања живота и резултата рада домаћих – некада југословенских, а данас српских – музичара важно је проучавати њихове биографске податке, укључујући и постојеће информације о (иностраном) школовању и раду. Посете страним земљама могу значајно да прошире професионалне хоризонте уметника, квалитативно обогаћујући њихову уметничку активност и/или стваралаштво.

Посматрајући развој професионалног пута Душана Трбојевића (13. 06. 1925 – 09. 09. 2011) кроз биографске податке, неминовно је да се анализирају и контекстуално протумаче и његова путовања ван граница родне земље. Усавршавања у иностранству, инострана гостовања и концерти, само су неке од могућности путем којих је Трбојевић имао прилике да упозна културе других земаља, али и да се професионално усавршава.

Трбојевић је као дечак добио прилику да се пресели унутар граница тадашње Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. По речима самог уметника, „[с]вако од нас је имао у ранијим животним фазама више или мање лутања и вијугања, која су водила до доба зрелости, налажења одређене професије итд. У најосетљивијем животном добу – детињству и првој младости [...] околности су те које вајају детаље нечијег лика [...]“⁴. Сеобе у раном узрасту предодредиле су одређена интересовања и оријентације будућег уметника. У предшколском узрасту Трбојевић је из родног Марибора прешао да живи у Сомбор, где добија прве подуче из музике. Затим је, током периода Другог светског рата, живео у Краљеву.⁵ Тамо остаје у контакту са музиком, компонујући превасходно самоуко, али и свирајући на пијанину пренетом из Сомбора у Краљево. Коначно, након рата, уписује средњу Музичку школу „Станковић“ у Београду. Одлуку да се бави музиком као професијом донео је, ипак, нешто касније. Како Трбојевић истиче, пут професионалних лутања окончан је пред крај тинејџерских година: „Сећам се да сам за свој осамнаести рођендан забележио да сам одлучио да будем музичар. Још увек нисам знао шта ћу

³ Цитиране речи Душана Трбојевића преузете су из: Душан Трбојевић, *Казивања Мирослава Чангаловића*, Београд, Библиотека града Београда, 2000, 107–108.

⁴ Иако је Трбојевић у свом излагању реферирао на свог дугогодишњег колегу и сарадника Мирослава Чангаловића (1921–1999), написане речи могу се пренети и на њега самог. Исто, 119.

⁵ Занимљиво је да, у периоду раног детињства и младости, Трбојевић наизменично борави код своје две старије сестре. Једна је живела у Сомбору а друга у Краљеву, обе са својим породицама. За више информација о подацима из ране младости Трбојевића погледати: Драгољуб – Драган Шобајић, *Душан Трбојевић портрет уметника*, Нови Сад, Матица српска, 2003, 13–27.

радити: да ли ћу бити пијаниста или композитор, али знам да је постојала дефинитивна одлука од које више нисам одступао.“⁶

Поменутом одлуком усмерава се даљи ток Трбојевићевог живота. Он продужава своје музичко образовање на Музичкој академији у Београду, студирајући композицију код професора Миленка Живковића и клавир у класи професорке Милке Ђаје. Клавир је дипломирао 1951, а композицију 1953. године. Осврнувши се на своје године студија у Београду, Трбојевић је изјавио: „Наша генерација која је тада [у првим годинама после Другог светског рата, прим. Т. П.] студирала на Академији била је одгајана у условима сужених видика.“⁷ Имајући у виду да крајем 40-их година XX века постоји веома мало стручне литературе која се односи на савладавање пијанистичког умећа, као и да план и програм наставе клавира није био конципиран на очекивано високом нивоу,⁸ јасна је немогућност Трбојевића да у потпуности стекне адекватна академска усмерења на студијама клавира.

Професори који су предавали на тадашњем Клавирском одељењу Музичке академије у Београду великом већином нису имали стечено академско звање, било у оквирима Југославије, било ван њених граница (изузетак је био тадашњи шеф Клавирског одељења, пијаниста и клавирски педагог чешког порекла, Емил Хајек, школован у Прагу и Берлину).⁹ Највиша пијанистичка достигнућа у међуратном периоду у Краљевини Југославији нудиле су београдске музичке школе „Станковић“ и „Мокрањац“. Клавирски педагози који су студирали непосредно након Другог светског рата указују да су клавирски „програми, рађени у првим годинама после рата, били склепани на брзину, вероватно на своју руку, без поређења са програмима из земаља које имају дугу и у првом реду, светску традицију у клавирској педагогији“¹⁰.

На другим стручним предавањима са одсека композиције (теорија, хармонија, контрапункт), иако се тежило стицању знања (и) о музици из предратног и међуратног

⁶ Исто, 27.

⁷ Исто, 33.

⁸ Драгољуб Шобајић, „Трагом клавирских педагошких публикација у Србији“, *Нови звук*, 1994, 3, 132. Почетком педесетих година XX века постојао је веома мали број уџбеника који је могао да се употребљава током студија клавира, када је реч о клавирској механици, техници, као и интерпретацији музичких дела на клавиру. Један од уџбеника написао је Богдан Миланковић (*Основи пијанистичке уметности*, Београд, САНУ, 1952), чији је приказ урадио реномирани клавирски педагог Емил Хајек (Emil Hájek). Упор. Olga Jovanović, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, Београд, Fakultet muzičke umetnosti, 1994, 54–55.

⁹ Žika Jovanović, *Bilo je lepo*, Београд, Dereta, 2003, 40–43.

¹⁰ Нав. према: Жика Јовановић, *Мој живот уз пратњу клавира*, Београд, Стручна књига, 2000, 176.

периода, основну препреку представљало је историјско време социјалистичког реализма првих послератних година у Федеративној Народној Републици Југославији (ФНРЈ).¹¹ Начин на који је вођена културна политика у земљи умногоме је отежавао и скоро онемогућавао приступ савременијим музичким делима. Другим речима, у периоду до 1950. године „српска музика је по избору тема, музичких материјала и у раду са њима неоромантична, по методу у оквиру социјалистичког реализма, а по боји неретко плакатски национална“¹².

Уколико се узме у обзир да је Трбојевићев београдски ментор (Миленко Живковић) у међуратном периоду студирао у Лајпцигу и Паризу, као и да је почетак своје професионалне каријере имао у средњој Музичкој школи „Станковић“ у Београду предавајући хармонију и контрапункт,¹³ може се увидети да је подједнако добро познавао раније периоде историје музике, као и савремено музичко стваралаштво прожето утицајима југословенског фолклора. Теме и профили Живковићевих међуратних и послератних композиција потврђују поменути тврдњу.¹⁴

Трбојевић није у потпуности делио музичке афинитете са својим ментором, а ни музички језик који је био актуелан у периоду социјалистичког реализма није му био сасвим близак, те је – и поред тога што је на београдским студијама добио солидно знање – осетио потребу да прошири своје видике и усавршава се ван граница тадашње ФНРЈ.

У даљем тексту, као главни циљеви овог рада, биће представљене значајне, иностране прекретнице у животу и професионалном раду истакнутог домаћег аутора Душана Трбојевића. Искуства професионалних боравака у Лондону, као и у градовима америчког континента, овај пијаниста и композитор забележиће и документовати превасходно кроз своја предавања и књиге. Такође, присуство манифестацијама и

¹¹ Branislav Jarić, *Život sa muzikom – Dušan Trbojević*, Образовно-научни програм RTS-TVB, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=pBihhRh5NeI>.

¹² Нав. према: Marija Bergamo, „Delo kompozitora: Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije“, Београд, Уметничка академија, 1971, 63, у: Драгана Стојановић-Новичић (уред.), *Музика и социјалистички реализам (СССР/Србија/Југославија) – ридер*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 104.

¹³ Информације о музичком језику Миленка Живковића који је обликовао и његове будуће педагошке методе преузете су из: Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969, 591–592.

¹⁴ На пример, дела Свита у класичном стилу за флауту и гудачки оркестар (или клавир) из 1936. године, *Мала филмска музика* за камерни оркестар 1937. године или, из исте године, *Зелена година* (десет балетских сцена /дивертисман/ по јужнословенским народним мотивима) и тако даље. Живковић је у својим делима из међуратног периода користио композиционе технике блиске европским савременицима: битоналност, политоналност, атоналност, модалност, полиритмију и тако даље. За анализу личности и дела Миленка Живковића погледати: Енрико Јосиф, *Миленко Живковић*, Београд, САНУ, 2009, 19–184.

концертним пробама у страним земљама увек је веома драгоцено за ауторе, диригенте и инструменталисте, као што ће да покажу примери са Трбојевићевих америчких путовања. Новостечена искуства утичу на то да Трбојевић покрене фестивалске свечаности у два српска града, напише текстове и приказе у југословенској штампи и музичким часописима, сними едукативне емисије за национални телевизијски програм, као и да приреди музичка предавања, како у Београду, тако и по другим градовима тадашње Југославије. Затим, фондус његовог пијанистичког репертоара изграђен у Београду (омеђен услед специфичне културне политике у земљи), квалитативно се надограђује, оплемењује и шири кроз искуства стечена на студијским боравцима у иностранству. По повратку Трбојевића са путовања, мотивација за пригодне прилике за рад са децом и студентима у Југославији узима велики замах, најчешће у склопу уметникових предавања на Факултету музичке уметности у Београду, али и кроз самосталне јавне наступе по Југославији, што ће предочити примери објашњени у наредним поглављима овог рада.

Стипендиста први пут (Лондон)

Околности које су довеле до Трбојевићевих студија у Лондону заузимају значајно место у животу композитора. Наиме, први контакт са будућим лондонским ментором, композитором Кендалом Тејлором (Kendall Taylor), уприличен је на територији Југославије. Конкретно, професор Тејлор имао је турнеју по Европи која га је, између осталог, довела и у Београд.¹⁵ С обзиром на праксу Музичке академије да студенти свирају гостујућим професорима, Трбојевић је добио задатак да свира професору Тејлору. Извео је своју композицију *Три игре*, која се професору свидела до те мере да ју је касније и сâм

¹⁵ Тејлор је управо на турнеји по балканским земљама, 1947. године, упознао своју будућу другу супругу, Мирјану Николић. Самим тим, био је пријемчив за рад са студентима са балканског простора. С друге стране, Тејлор је, линијом свог музичког образовања, био трећа генерација студената у линији која води директно од педагошког приступа Јоханеса Брамса (Johannes Brahms). Дакле, приликом магистарских студија у Лондону, потврда Трбојевићевог талента, али и перспективе образовања његових будућих генерација пијаниста, остварене су кроз видове учења које је – током друге половине XIX века – Брамс преносио на своје студенте. Нови ниво околности и утицаја на београдског студента имала су Тејлорова концерт-предавања. Тејлор је волео да на лицу места даје објашњења публици у вези са делима која је свирао, те да, на известан начин, одржи предавање у вези са репертоаром концерта који би изводио. Овакав начин одношења према концертном материјалу је у значајној мери пренесен на Трбојевића, јер је и он, у свом каснијем професионалном раду, држао концерт-предавања публици широм ФНРЈ, као и касније у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (СФРЈ). За више информација погледати: Edgar Kendall Taylor, https://en.wikipedia.org/wiki/Kendall_Taylor.

изводио, гостујући на радију Би-Би-Си (BBC) у Лондону.¹⁶ Услед узајамног поштовања и Трбојевићеве жеље да и даље усавршава своје пијанистичко умеће, родила се смелост младог пијанисте и композитора да професору Тејлору напише писмо изразивши жељу да постане студент у његовој класи. Тејлор му је одговорио да ће га прихватити у своју класу као ученика уколико му буде била одобрена стипендија.¹⁷ Трбојевић је испуњавао потребне услове за стипендију, али тек након што одслужи војни рок у Сарајеву. Одлуком Британског савета, додељена му је стипендија за студирање на Краљевском колеџу музике, те он током октобра 1954. године одлази у Лондон.¹⁸

О боравку у британској престоници, српски пијаниста/композитор изјављује: „У додиру са тамошњим музичким животом, моји видици почели су нагло да се шире“.¹⁹ Кроз постепено ослобађање од сумњи у сопствене способности, кроз нове, систематичније начине рада и разумевање партитура, а пре свега кроз одговарајуће звучне реализације дела, Трбојевић је у Лондону израстао у врсног пијанисту. Из епохе барока свирао је дела Баха (Johann Sebastian Bach), из класицизма дела Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и, посебно, Бетовена²⁰, али и композиције из периода музичког романтизма (превасходно дела Шопена /Frederic Chopin/, Брамса /Johannes Brahms/ или Листа²¹ /Ferencz Liszt/). Требало би нагласити да је Трбојевић изводио Бетовенова дела и пре одласка у Лондон.²²

¹⁶ За опширније информације погледати: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 34.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто, 36.

¹⁹ Нав. према: исто. Имајући у виду да је Душан Трбојевић био први српски студент клавира у Лондону, требало би истаћи повољне знаке културне сарадње ове две земље у време његовог студирања, односно половином педесетих година прошлог века. Наиме, Би-Би-Си радио имао је редакцију за српски језик, и управо је овај некадашњи београдски студент добио прилику да направи прилог о музичком животу у Енглеској. Као тему прилога Трбојевић је одабрао да уради интервју са британском пијанисткињом Мајром Хес (Муга Hess), те је са њом разговарао о Бетовеновим (Ludwig van Beethoven) клавирским сонатама из каснијег опуса. Исто, 37. Своја опажања у вези са „откривањем нових светова“ у приступу клавирској музици Бетовена, који му је пружила поменути пијанисткиња, Трбојевић је преносио својим студентима клавира у Београд, и документовао их у својој књизи *Размишљања о музици* (Београд, Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992).

²⁰ Тејлорова књига у којој се бави редакцијом Бетовенових клавирских соната (*An Annotated Edition of the Complete Beethoven Piano Sonatas*, 4 vols, Melbourne, Allans Publishers, 1987) представља литературу од великог значаја за професионалне пијанисте. Истраживању Бетовенових композиција Тејлор је посветио многе године своје професионалне каријере. За више информација погледати: Душан Трбојевић, *Три века пијанизма*, Београд, Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992, 71.

²¹ Трбојевић наводи и податак да је извођење Листове Сонате за клавир у ха-молу имао прилике да чује у Београду пре доласка у Лондон, али да је извођење било „лоше“, те да није могао да разуме поменуто дело. Упор. Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 37.

²² Војана Лижескић, *Музика је уметност чекања*,

<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/09/10/srpski/K05090901.shtml>.

Прилика за јавне наступе у Лондону је било, иако не често. Услед гостовања или посете других српских инструменталиста, Трбојевић је био у прилици да покаже свој таленат кроз, већином, камерно музицирање. Наступио је, између осталог, у „Пушкин клубу“,²³ заједно са српским виолинистом Александром Павловићем.²⁴ Трбојевић је у клубу свирао дела Бетовена (Сонату за клавир бр. 23 оп. 57 у еф-молу, са поднасловом *Appassionata*), док је са Павловићем извео једну од три Брамсове виолинске сонате.²⁵

Лондонски стипендиста је веома поштовао свог ментора и радо је истицао његове педагошке врлине: „Тејлор је био човек широке културе и великог знања. Он никад није дизао глас, никад није био нервозан. Често је одлазио на турнеје [...]. Већ сутрадан по повратку, он би долазио на часове савршено свеж и оран за рад са својим многобројним студентима.“²⁶ Иако је Трбојевић био његов студент у приватној класи при Краљевском колеџу, Тејлор је имао снаге и воље за рад и са њим. Детаљи рада са Тејлором оставили су трага на Трбојевићев будући педагошки приступ генерацијама сопствених студената. Истичући догађај са својих студијских дана у Лондону, Трбојевић је на својим београдским предавањима апеловао на студенте да увек са собом носе прибор за писање (иако је у питању практична настава клавира). Лондонско искуство показало је младом Трбојевићу да меморија студента није довољан елемент да би се методе интерпретације клавирског репертоара трајно усвојиле, већ да је потребно да студент записује личне утиске са предавања.²⁷ Подстицање на самостални рад студента (односно схватање да за интелегентног студента није пожељно да прихвати без поговора све што му се каже), као

²³ „Пушкин клуб (“The Pushkin Club“) у Лондону основали су руски емигранти 1953. године. Основни разлог његовог постојања и до данас јесте непрофитно место за окупљање студената и интелектуалаца свих националности. Клуб је започео и традицију држања предавања, али и извођења реситала. Имајући у виду да су бројне познате личности из света уметности (као што су, на пример, примабалерина Тамара Карсавина /Тамара Платоновна Карсавина/ или соло певачица руског порекла, али британског држављанства Ода Слободскаја /Ода Абрамовна Слободская/) имале наступе у „Пушкин клубу“, усхићује податак да је прилику за наступ добио и ad hoc састављен дуо српских музичара који су чинили Душан Трбојевић за клавиром и Александар Павловић на виолини. За више информација о „Пушкин клубу“ погледати: Jonathan Sutton, The Pushkin Club, <http://www.pushkiniana.org/index.php/news-01/102-sutton-news01>.

²⁴ Александар Павловић је такође био стипендиста британске владе и усавршавао се на виолини код британског виолинисте Макса Ростала (Max Rostal), у периоду када је и Трбојевић био на лондонском пијанистичком усавршавању.

²⁵ Податак о томе коју од три Брамсове сонате за виолину су извели Павловић и Трбојевић није, нажалост, прецизиран. Упор. Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 44.

²⁶ Нав. према: исто, 36.

²⁷ Конкретан лондонски пример односи се на Тејлорова упутства и Трбојевићеве белешке приликом учења Бахове *Хроматске фантазије*. Упор. Душан Трбојевић, *Мој пријатељ клавир*, Београд, Агенција за музички маркетинг у оквиру Покрета за музичку културу, 1994, 15–16.

и активно слушање и бележење на предавањима, од велике су важности за квалитет будућег професионалног пијанисте. Трбојевић је, такође, истицао да је током боравка у Лондону од професора Тејлора усвојио другачије ставове према музици уопште (у односу на београдске студије). Одговоре на питања како се односити према музици, (општој) култури, раду или понирању у различите слојеве музичког дела добио је слушајући Тејлорове педагошке (и животне) методе.²⁸

Стипендија обезбеђена од стране британских власти трајала је само шест месеци. Након тога, Трбојевић се суочио са одлуком о наставку или прекиду свог усавршавања. Понуда газдарице да јој помаже у њеном енглеском дому у виду обављања кућних послова и послуживања гостију обезбедила му је бесплатан смештај. Редукција социјалног живота и посете концертима сведене на минимум допринели су рационалнијем трошењу уштеђевине, као и наставку плаћања часова професору Тејлору током наредних година дана. Активан и истраживачки дух Трбојевића донео му је ангажман на Трећем програму Би-Би-Си радија у Лондону, што је у великој мери поправило његову финансијску ситуацију.²⁹ С друге стране, психолошки притисак, као и носталгија, мучили су Трбојевића: „Разумљиво, имао сам кризних момената. Замислите моју ситуацију у Енглеској: остао сам сâм, без помоћи и готово без друштва. Почео сам да размишљам шта ће бити кад се вратим кући“.³⁰ Управо поменути кризни моменти могу или да ојачају или да веома ослабе вољу иностраног студента за даљим радом у оквиру своје професије. Код Трбојевића је воља за бављењем музиком ојачала у периодима кризе, што показују и резултати студирања у Лондону. Наиме, након завршених приватних часова код професора Тејлора, али и на његову личну препоруку, Трбојевић је на Краљевском колеџу у Лондону положио елиминационе испите за две титуле.³¹

²⁸ Branislav Jarić, *Život sa muzikom – Dušan Trbojević*, нав. дело; Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 38.

²⁹ Током 1955. године, за време уредништва Џона Мориса (John Morris) на Трећем програму Би-Би-Си радија, Трбојевић је добио прилику да изађе на аудицију, на којој би његово свирање било снимљено уживо и касније пуштано у току радијског програма. Одлуку да изађе на аудицију подржао је његов колега и пријатељ, Александар Павловић. Трбојевић и Павловић су изашли на аудицију са заједничким програмом, док је Трбојевић извео и солистички програм. Обојица су прошла аудицију. Нажалост, конкретнији подаци о програму изведеном од стране Трбојевића нису документовани, а информацијама са Српске секције Би-Би-Си радија у послератним годинама приступ електронским путем није могућ, услед престанка ажурирања ове секције током 2011. године. Упор. “Arhiv Srpske sekcije BBC radija”, <http://www.bbc.co.uk/serbian/arhiv/index.shtml>.

³⁰ Нав. према: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 40–41.

³¹ У питању су титуле Associated to Royal College of Music (скраћено ARCM) и Licentiate of Royal Academy of Music (скраћено LRAM). За више информација погледати: исто, 40, фусноте 4 и 5.

Са веома позитивним личним утисцима о иностраном студирању, као и са незанемарљивом количином новог знања о пијанизму и музици уопште, Трбојевић се враћа у Београд током 1956. године. Тада почиње његова дугогодишња каријера клавијерског педагога на Музичкој академији у Београду (касније: Факултет музичке уметности у Београду), затим, композитора квантитативно скромног опуса, али и, као најважнији део професионалне каријере, активног пијанисте који наступа како по родној земљи, тако и у свету.

Стипендиста други пут (САД)

Авантуристички дух Душана Трбојевића није могао да га веже за једно (радно) место. Наиме, поред тога што се званично определио за академску каријеру пијанисте-педагога на Музичкој академији у Београду, овај свестрани музички уметник је велики део своје професионалне каријере посветио концертном подијуму и многобројним пијанистичким реситалима у соло или камерном извођењу, као и – у мањој мери – сарадњи са хором у својству диригента.³²

Инострану пијанистичку каријеру Трбојевић почиње 1958. године са реномираним српским оперским певачем Мирославом Чангаловићем (у питању је била посета Прагу), док од 1959. године почињу самостална гостовања ван граница тадашње ФНРЈ.

У смислу развоја Трбојевића као уметника и предавача, релевантне су околности и дешавања у вези са његовим путовањима у САД 1965. и 1966. године. Као до тада доказани пијаниста, педагог и композитор у земљи, али и региону, он је успео да добије стипендију Форд фондације.³³ Стигавши са супругом Горданом у Њујорк 1965. године,

³² Наиме, жеља за јавним наступима и исказивањем бројних талената јавила се већ у Сомбору, за време београдских студентских дана: „[Сомборско српско црквено певачко] Друштво је нашло решење у ангажовању студента Музичке Академије [...] Душана Трбојевића. Са њим је сачињен уговор да уз месечни хонорар од 1.000 динара води хор до краја 1947. године.“ Нав. према: Јован Васиљевић, *Сомборско певачко друштво 1870 – 1995*, Сомбор, Сомборско певачко друштво, 2009, 107. Услед студентских обавеза млади диригент није успевао да уради све детаље са певачима, те га је у време одсуства мењао сомборски диригент Станоје Лалошевић. Успешна сарадња београдског студента и сомборског хора на више нивоа (путем концерата, пијанистичких тачака уз извођење сопствених или туђих дела, увођењем „музичког часа“ као вида популаризације музике и тако даље) одиграла се, изузев годину и по дана боравка у Великој Британији, интензивно до 1960. године, а након тога у облику редовних Трбојевићевих посета или гостовања приликом обележавања годишњица постојања хора у поменутом војвођанском граду.

³³ Едсел Форд (Edsel Ford), као једини признати син Хенрија Форда (Henry Ford), оснивача гигантске Форд компаније мотора, оформљује Форд фондацију у Мичигену (САД) 1936. године. С обзиром на то да су оснивачи навели да је ресурсе требало користити у научне, образовне и добротворне сврхе – све за јавну добробит – фондација је донирала субвенције разним врстама организација. Услед ширења фондације,

Душан Трбојевић наредних пет месеци проводи упознајући се са радом уметничког факултета Џулијард (The Juilliard School). На Џулијарду и на Универзитету у Денверу (University of Denver) Трбојевић је одржао концерте-предавања о српској музици.³⁴ Током 1966. године, као део фестивала „Исток-Запад“, на коме се промовисао сусрет географски и садржајно удаљених култура, породица Трбојевић посетила је Хонолулу. И овде је српски уметник одржао концерт-предавање о српској музици,³⁵ а чак су изведена дела српских аутора од стране хавајских инструменталиста уз клавирску пратњу.

Можда најзначајнији сегмент пута у Америку који је оставио траг на Трбојевића било је познанство са америчким композитором и диригентом Леонардом Бернштајном (Leonard Bernstein). Трбојевић је имао прилику да присуствује проби Њујоршке филхармоније (чији је диригент био Бернштајн) са солистом на виолини Исаком Штерном (Isaac Stern). Фрагмент програма којем је Трбојевић присуствовао и који је оставио снажан утисак на њега, биле су припреме за извођење Баховог концерта за виолину.³⁶ Такође, концерти за децу и омладину којима је Бернштајн дириговао у сали Њујоршке филхармоније веома су привукли Трбојевићеву пажњу. Тачније, од 1958. године, серија Концерата за младе људе (Young People's Concerts) емитована је уживо на америчкој Си-Би-Ес (CBS, Columbia Broadcasting System) телевизији, у сарадњи са филхармонијом.³⁷ Теме концерата биле су најчешће едукативног карактера, прилагођене деци, али је Бернштајн посвећивао пажњу и конкретним врстама музике (џез или класична музика) или музичарима (концерти посвећени Малеру /Gustav Mahler/ или Стравинском /Игорь Фёдорович Стравинский/).³⁸ Трбојевић је, дана 29. новембра 1965. године, присуствовао

главно седиште премешта се у Њујорк 1953. године. Прве стипендије за индивидуе које се баве позоришном, музичком уметношћу, визуелним уметностима, поезијом или прозом, додељују се од 1959. године. За више информација о овој фондацији погледати: Официјелни сајт Форд фондације, www.fordfoundation.org/.

³⁴ Упор. Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 46.

³⁵ Требало би подвући да је Трбојевић на свом иностраном извођачком репертоару имао дела југословенских композитора, па и своје композиције. Као што је потцртано, извођење српске музике по свету било је важно у другој половини минулог века, првенствено као вид размене културних добара, али и за упознавање света са музичком културом једне релативно мале европске земље као што је била ФНРЈ, односно СФРЈ.

³⁶ Исто. Трбојевић је, за поменути прилику, истакао лежерност у међусобним опхођењима у току припрема за концерт како од стране диригента, тако и од солисте. Неформални разговори Бернштајна и инструменталних музичара на оркестарским пробама представљају важан метод рада овог успешног диригента са инструменталистима оркестра којим диригује.

³⁷ Jamie Bernstein, *Leonard Bernstein: A Born Teacher*, <https://leonardbernstein.com/about/educator>.

³⁸ Теоретичари који су се бавили анализом Бернштајнових концерата класификовали су музичке теме на више начина. Једну класификацију предлаже Брајан Розен (Brian David Rosen): музичка обука, композитори, композиције, не-педагошка група. За више информација погледати: Живановић, Каролина, „*Young People's Concerts* Леонарда Бернштајна“ (семинарски рад – рукопис), Београд, Факултет музичке уметности, курс

уживо сниманој емисији под називом „Музички атоми: Студија интервала“ (Musical Atoms: A Study of Intervals), одржаној у Њујорку.³⁹ Позитивне импресије о дешавањима на концерту остале су у сећању Трбојевића: „Бернштајн је причао о квартама и квинтама уз помоћ обичног метра за мерење дужине, затим би позвао трубача или кларинетисту да одсвира неки препознатљив мотив или тему која је изграђена од тих интервала. Целу причу развијао је постепено и на крајње занимљив начин да би на крају концерта извео Брамсову симфонију!“⁴⁰

Новина којом је амерички композитор заинтригирао нашег аутора развила се у пољу односа према музици: „На тим концертима научио сам како се музика може учинити занимљивом за сваког – како за осмогодишњака тако и за мене, професионалца.“⁴¹ Српски музички посленик био је обogaћен искуствима стеченим у иностранству, те је свој професионални пут педагога надоградио и преусмерио у сличним правцима након повратка у СФРЈ. Концерти-предавања које је одржао по бројним српским градовима и селима, укључивали су и методе (неформалнијег) едукативног рада, које је Бернштајн примењивао на својим концертима, иако уз знатно оскудније услове који су били омогућени Трбојевићу.⁴² Он је у (превасходно школским) просторијама као наставно средство за своја концерт-предавања имао на располагању већином само пијанино, за разлику од Бернштајна, који је иза себе имао целокупну Њујоршку филхармонију.

Наредна дестинација на САД турнеји био је фестивалски камп⁴³ (Marlboro Music School and Festival) у Марлбороу (Вермонт /Vermont/), чије се трајање протеже у периоду од седам недеља током летњих месеци. Тамо је Трбојевић био у прилици да упозна једног од оснивача летње школе, Рудолфа Серкина, пијанисту који се сматра једним од највећих интерпретатора Бетовенових дела у XX веку. Трбојевић је са супругом био гост на

Семинар из историје музике 4 – општа историја музике, ментор ред проф др Драгана Стојановић-Новичић, академска година 2016/2017, 4–5.

³⁹ Снимак концерта доступан је широј јавности у електронском формату: Leonard Bernstein, Young People's Concerts, *Musical Atoms: A Study of Intervals*, <https://www.youtube.com/watch?v=7DRu3Cokev4&index=102&list=PL0E30230A601C2315>.

⁴⁰ Нав. према: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 46.

⁴¹ Нав. према: исто.

⁴² Branislav Jarić, *Život sa muzikom – Dušan Trbojević*, нав. дело.

⁴³ Говорећи о самој манифестацији, оснивач Серкин (Rudolf Serkin) изјавио је да није у питању камп, али ни школа, него окупљање професионалних музичара ради студирања камерне музике. За више информација о Марлборо фестивалу за време Серкиновог живота, погледати: Joseph Horowitz, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008, 92–95.

фестивалу, док су други уметници били учесници фестивала, и то као чланови камерних састава.⁴⁴

Фестивал у Тенглвуду (Tanglewood, Масачусетс /Massachusetts/), као манифестација у трајању од осам недеља током летњих месеци сваке године у оквиру које се одржавала настава при универзитетском Колецу лепих уметности у Бостону (Boston University College of Fine Arts), био је још једна важна дестинација коју је Трбојевић посетио. Један од оснивача био је Сергеј Кусевицки (Сергей Александрович Кусевицкий), чији је примарни циљ за организовање фестивала био рад са студентима на инструментима симфонијског оркестра, као и са студентима дириговања.⁴⁵ На Тенглвуд фестивалу студенти су имали прилику да практикују своје знање свирајући дела савремених аутора, као и композитора ранијих епоха историје музике. Главни догађај манифестације био је наступ Бостонске филхармоније у природи.⁴⁶ Током боравка у Тенглвуду, породица Трбојевић била је у прилици да гостује у америчком дому покојног Кусевицког, на позив његове жене Олге Наумове (Ольга Александровна Наумова). Трбојевић је разгледао радну собу поменутог диригента/мецене руског порекла, као и његове сачуване партитуре.⁴⁷

Одраз путовања на рад у матичној земљи

„Ако ти се пружа прилика да видиш свет, стекнеш нова искуства и нешто научиш, искористи шансу. Али ако се нађеш у том далеком свету, не заборави да у Европи, на Балкану, постоји мала Југославија, и у њој још мања Србија, којима си потребан.“⁴⁸

⁴⁴ Трбојевић наводи: „На фестивалу се окупљало око 60 до 70 махом млађих људи. Они изводе музику за дуо, трио, квартет, све до октета, мањих ансамбала па и хора и великог оркестра. Десетак реномираних старијих музичара заједно са Серкином учествују у свему овоме тако што активно музицирају са њима. За све те младе људе од 17 до 20 година било је вероватно крајње инспиративно да свирају са Серкином [...]“. Нав. према: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 47.

⁴⁵ У два Би-Би-Си документарна филма из 1985. године, реномирани диригент и чест учесник на фестивалу, Леонард Бернштајн, говорио је о историјату и достигнућима Тенглвуд фестивала. Упоредити са: Herbert Chappell, *A Place To Make Music*, <https://www.youtube.com/watch?v=MBH11GxOz74>, као и Herbert Chappell, *So You Want To Be A Conductor?*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ih-Nm98SlcY>.

⁴⁶ Летње време дозвољавало је извођења концерата под ведрим небом: „Оркестар би се разместио испод велике акустичне шкољке, а публика је седела испред на травњаку.“ Нав. према: исто, 48.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Цитат професора Миленка Живковића преузет из: исто, 40.

Један од најважнијих видова преношења знања стечених на Трбојевићевим студијама и усавршавању у иностранству била су концерт-предавања, преузета од лондонског ментора, Кендала Тејлора (погледати фусноту 15 у овом тексту). Након повратка у Београд са лондонских студија, Трбојевић је априла 1957. године одржао солистички концерт у сали Коларчевог универзитета у Београду.⁴⁹ Београдски стручњаци оцењивали су да је „код Кендала Тејлора средио [...] технику, која је на моменте бљеснула сјајем, клавирски тон је добио у диференцираности, бујни темперамент је постао уздржан и уоквирен“⁵⁰. Изводи из критика реномираног српског критичара Бранка Драгутиновића показују разноврсност избора композиција које је Трбојевић представио публици: „Цезар Франк [César Franck, додала Т. П] био је дубоко оживљен (Прелид, корал и fuga), Бетовен у доследном развоју поетске идеје, одговарајућих садржајних контраста и звучне архитектонике једне клавирске симфоније (*Апасионата*), и пошто је продуховљено дочарао поезију Шопена, постигао „пуни сјај виртуозитета“ у Скрјабиновој [Александр Николаевич Скрябин, додала Т. П] етиди и показао смисао за импресионистичке боје, пред њим су се отвориле „широке перспективе“ за даљи рад“⁵¹. Поменути концерт Трбојевић је показао резултате лондонских студија, али је и себи осигурао место у академским круговима музике у СФРЈ.

У истом периоду Трбојевић добија позив да студентима свира у неформалном окружењу (београдског) студентског дома. Након позитивне реакције студената Трбојевић у својој каријери почиње да примењује контакт са публиком у облику концерт-предавања, приступ који је имао прилике да упозна у Лондону на постдипломским студијама. Разумљивост и јасност излагања материјала на лондонским предавањима, као и инвентивни приступи материји прилагођени узрастима ученика музике касније уочени на америчкој турнеји, били су путоказ Трбојевићу приликом сродних догађаја којима је руководио. Комбинација музике одсвиране на лицу места и изговорене речи пружала је комплетнији доживљај од усменог предавања без контакта са инструментом или предавања које би подразумевало свирање на клавиру без вербалних коментара. Код

⁴⁹ Душан Трбојевић, *Размишљања о музици*, нав. дело, 55.

⁵⁰ Нав. према: Роксанда Пејовић, *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко Драгутиновић (1903–1971), Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 224.

⁵¹ Нав. према: исто, 224–225. Са Београдском филхармонијом 1959. године извео је Григов (Edvard Grieg) Клавирски концерт у а-молу, а „интерпретирао га је „зрело, музикално, виртуозно и темпераментно“, „суверено, са радошћу музицирања [...]“. Нав. према: исто, 225.

Трбојевића се инспирација за вербализовањем импресија о музици коју је изводио родила управо кроз контакт са публиком на концерт-предавањима, као и кроз жељу да интензивно ради на ширењу музичке културе.⁵² Током активне пијанистичке каријере, након повратка са лондонских студија, Трбојевић није дозвољавао да његова мишљења о музици, као и познанства или критички осврти о колегама композиторима и музичким уметницима остану само у усменим оквирима. Пишући приказ 1962. године у реномираном часопису *Звук*⁵³, започео је вишедеценијску сарадњу са бројним часописима и зборницима радова⁵⁴ у Југославији, пишући интензивно о музичкој култури и музичарима који су на њега оставили утисак вредан списатељске пажње.

О томе како је почео озбиљније да пише о музици, Трбојевић наводи: „Професор Тејлор [...] на мене је утицао директно. Он је написао изврсну књигу о пијанизму [...]“⁵⁵. Трбојевићева педагошка и концертно-пијанистичка искуства преточена су у писане речи у његовим популарним књигама: *Три века пијанизма* из 1983. године,⁵⁶ затим *Размишљања о музици* 1992. године и *Мој пријатељ клавир* публикованој 1994. године.⁵⁷ Сам Трбојевић доживљава књиге *Три века пијанизма* и *Размишљања о музици* као вид „диптиха“, односно логичног израстања друге из поставки прве књиге. Такође, скромност аутора видљива је

⁵² Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари–дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 204. Књига која се такође бави Трбојевићевом делатности музичког писца садржи драгоцене информације о наведеној тематици: Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 63–64.

⁵³ У питању је био приказ са дешавања у Сомбору, у оквиру фестивала Других Сомборских музичких свечаности. Упор. Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари–дипломци после 1945. године*, нав. дело, 209.

⁵⁴ Најконзистентније је писао у музичком часопису *Pro musica*, објављујући десетине текстова о музици. Поред тога, писао је за национални дневни лист *Политика*, али и за листове *Борба*, *Новости*, *Домети*, *НИН* магазин и тако даље. Више речи о конкретнијим текстовима написаним превасходно у часопису *Pro musica* биће у наставку овог рада.

⁵⁵ Нав. према: Душан Трбојевић, *Размишљања о музици*, нав. дело, 83. У питању је књига Kendall Taylor, *Principles of Piano Technique and Interpretation*, London, Novello, 1981.

⁵⁶ За више информација погледати: Душан Трбојевић, *Три века пијанизма*, нав. дело. Поменуте године штампано је прво издање књиге, које је веома брзо распродато, те се јавила потреба за дорадом и другим издањем. То је и остварено 1992. године, књигом која је читаоцима данас доступнија од првог издања. Када је у питању тема књиге, требало би нагласити да је Трбојевић желео да помогне својим (али и осталим) студентима клавира како да се опходе према музици и историјату пијанизма. Концизно, сажето, пионирско дело оваквог типа (професорског записа са сопствених предавања), представљало је пријемчиву могућност за ученике и студенте музике да сазнају драгоцене податке о пијанизму.

⁵⁷ Већ из поглавља „Неизбежни увод“ књиге *Мој пријатељ клавир*, читалац може да стекне увид у драгоценост професионалног искуства педагога, али и ширину видика човека који је много путовао. Мотив за писање књиге Трбојевић је нашао „[...] на сопственим искуствима – и добрим и лошим – а и једних и других је за три и по деценије педагошког – и четири и по извођачког рада било сасвим довољно да бих младом колеги мирне савести могао саветовати да користи она позитивна, а да на време уочи и избегне она негативна искуства.“ Нав. према: Душан Трбојевић, *Мој пријатељ клавир*, нав. дело, 8.

од првих страница књиге из 1992. године, јер се он ограђује од назива „музички писац“ и себе представља само као педагога који жели да подели своја драгоцене искуства, стечена кроз деценије педагошког и извођачког рада.⁵⁸ Изражена скромност Трбојевића може представљати само ауторов лични доживљај неприпадања бранши музичких писаца, јер је искуство писања о музици стекао кроз бројне есејистичке осврте и критичке приказе објављене у дневној штампи и музичким часописима током више деценија XX века. Све три поменуте књиге Трбојевића и данас служе студентима клавира (али их у великој мери могу ишчитавати и лаици) да кроче у свет размишљања овог талентованог уметника који је озбиљно приступао сваком професионалном задатку који је био плод или његове личне или туђе иницијативе.

Требало би подвући да су Трбојевићеве спекулације о могућностима даљег развитка професије понекад превазилазиле реалне могућности средине у којој је деловао. На пример, у својој писаној речи Трбојевић опширно излаже сопствену визију о томе како треба да изгледа школовање музичких уметника у Србији, што је директан утицај лондонских и америчких образовних система. Контуре своје визије Трбојевић је изложио у књизи *Размишљања о музици*⁵⁹, нескривено алудирајући на реалне узор: музички камп у Марлбороу, Мењухинову школу (The Yehudi Menuhin School) у Лондону и школу Џулијард у Њујорку. Са називом „Нова школа“, ова институција би требало да има потпуно другачији приступ музичком образовању од оног који је владао у СФРЈ половином XX века. У њој би требало да постоје само извођачки одсеци, док би основна сврха било „стварање *комплетног* музичара, коме систем студија омогућава да се свестрано опроба и постигне свој максимум у некој од једнако третираних дисциплина: солистичкој, камерној, педагошкој, сарадничкој, корепетиторској“⁶⁰. Испити би имали карактер заједничке дискусије, оцењивани словним, пре него бројчаним системом. Учионице би биле музичке радионице отворене за студенте свих класа. Јавни наступи би улазили у рутинску праксу школовања, као и подстицање на здрав такмичарски дух. На часовима камерне музике учествовали би и студенти и професори, док би ангажовање корепетитора запослених ван факултета било непотребно. Наставници би морали да промене приступ у раду, тако што би се људским и професионалним квалитетима

⁵⁸ За више информација погледати: Душан Трбојевић, *Размишљања о музици*, нав. дело.

⁵⁹ Исто, 37–41.

⁶⁰ Нав. према: исто, 37.

успешно уклопили у заједнички рад. Сваки студент био би третиран као посебна личност, без потребе за истицањем конкурентности кандидата. Такође, сама институција „Нове школе“ требало би да буде смештена далеко од градске вреве, у природи, где би и студенти и професори имали прилике да – по кафетеријама у склопу школе – имају неформална дружења после предавања.

Из свих наведених описа примећује се до које мере је био снажан утицај англосаксонског образовног система на Трбојевића. Поменуто виђење промена у високошколском образовању музичара које је пренаглашено инсистирало на пракси у односу на теорију (потпуно одбацивање теоријских у корист извођачких одсека) у СФРЈ није наишло на разумевање, те није конкретизовано у реалности. Требало би нагласити да у англосаксонском систему не постоји само практичан вид едукације, али да је тај вид поменутог система привукао Трбојевића до те мере, да је – може се рећи без јасног оправдања – у својој визији пренебрегао потребу за теоријском подлогом и надоградњом у музичком образовању.

Услед присуства на уживо сниманим концертима за децу којима је Бернштајн руководио у Америци, Трбојевић је у тадашњој СФРЈ, сходно затеченим условима, направио преседан. Наиме, пропаганда озбиљне музике путем телевизијских програма до тада није била заступљена у Југославији. У периоду од 1967. до 1972. године – на Трбојевићеву иницијативу – снимљене су четири серије у вези са музиком, прилагођене телевизији. Људи са тадашње Радио телевизије Београд (РТБ) изашли су у сусрет Трбојевићу и заједнички остварили овај пионирски пројекат, који је дозвољавао ширем аудиторијуму Југославије да се упозна са изазовима који се постављају пред будућег музичког професионалца, али и са музичком литературом Бетовена. Повратни утицај на југословенског аутора било је аутентично лично искуство и доживљај рада на телевизији какав се до тада могао видети само у иностранству. У питању су емисије: „Шта је то музика?“, „Како слушати музику?“, „Како се постаје пијаниста?“ и „Бетовенове сонате“.⁶¹ Већ наслови наводе на поређење са Бернштајновим концертима у Њујорку. Уопштеност тема у наслову прве две емисије (нема фокусираности на конкретне сегменте или врсте музике коју треба слушати) асоцира на емисије из циклуса Бернштајнових концерата (на пример, концерти снимљени 1958. године са називима „Шта значи музика“ /What Does

⁶¹ За опширније информације погледати: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 80.

Music Mean⁶² или „Шта музику чини симфонијском“ /What Makes Music Symphonic⁶³). Имајући у виду да је Трбојевић до 1967. године објављивао (најчешће пропагандне) текстове о музици у југословенској дневној и музичкој штампи,⁶⁴ може се уочити веза штампаних текстова и тема снимљених музичких емисија. Наиме, Трбојевић је у својим текстовима протествовао против непопуларног статуса класичне музике, али је и расправљао о третману генерација младих извођача. Тврдио је да је музика језик споразумевања међу људима, те да је неправедно запостављена међу Југословенима. Претпоставка је да су идеје за телевизијске емисије могле да потекну и из Трбојевићеве жеље за едукацијом југословенске публике; желео је да јој покаже како да се односи према музици коју слуша. С друге стране, усмеравање на професију пијанисте, као и тема Бетовенових соната (као дела које је интензивно изучавао у Лондону) на први поглед чини се да повезује друге две емисије са искуствима стеченим на лондонским студијама.⁶⁵ Нажалост, по речима Трбојевића,⁶⁶ ниједна од поменутих емисија снимљених у сарадњи са РТБ данас није сачувана, тако да не постоји могућност репродукције или анализе садржаја програма. Ово постигнуће уметника, у сваком случају, не сме да буде пренебрегнуто. Међусобна сарадња домаћих телевизијских режисера и уредника са музичким уметницима отворила је, од времена поменутог пројекта, бројна врата света озбиљне музике широком кругу лаичког и/или професионалног гледалишта телевизијских програма.

Покретање Сомборских музичких свечаности и Калемегданских сутона у Београду такође су вид трансфера инспирације и иницијаторства који је Душан Трбојевић носио у себи као искуства са летњих кампова у Марлбороу и Тенглвуду. Идеје рођене у Америци о раду са музичким аматерима и признатим уметницима биле су прилагођене условима које

⁶² Leonard Bernstein, *What Does Music Mean*,

<https://www.youtube.com/watch?v=rxwWlQNGeKE&list=PL0E30230A601C2315&index=51>.

⁶³ Leonard Bernstein, *What Makes Music Symphonic*,

<https://www.youtube.com/watch?v=FqgGKaIA13Y&list=PL0E30230A601C2315&index=63>.

⁶⁴ У питању су текстови: „Шта је за нас музика?“ (*Политика*, 16. фебруар 1964. године), „А наша музичка култура?“ (*Политика*, 16. април 1967. године). Упор. Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге...* нав. дело, 211. Текстови из часописа *Pro Musica* су: „Волите ли музику?“ (1967, 21, 34–35), „Музика је потреба“ (1967, 22, 31), „Музика је синоним слободе“ (1967, 23, 32–33), „Умрла музика“ (1967, 24, 36, 44) и „Питање нашој музичкој јавности“ (1967, 26, 31). Упор. Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији...* нав. дело, 63.

⁶⁵ Бернштајн је, такође, у својим емисијама пажњу усмеравао на немачку музику из периода класицизма, а један концерт посвећен је превасходно Бетовеновој личности (1968. године, емисија „Заувек Бетовен!“ /*Forever Beethoven!*/). Упор. Каролина Живановић, нав. дело, 8, 22. Остаје неодговорено питање да ли је Трбојевић могао да се упозна са садржајем Бернштајнових Концерата за младе којима није присуствовао.

⁶⁶ Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 80.

је нудила СФРЈ у другој половини минулог века. Основане на јесен 1961. године, као један од најстаријих послератних фестивала класичне музике у Србији, Сомборске музичке свечаности од свог почетка окупљале су признате домаће музичке уметнике и инструменталне ансамбле. Подизање свести о могућностима професионалног бављења музиком код музичких лаика, као главни циљ иницијатора овог фестивала, могло је бити остварено кроз професионални однос према организацији свечаности, као и кроз занимљив репертоар који се изводио током вишедневног одржавања фестивала.⁶⁷

Неколико година касније, 1968. године, „у тренуцима куда се у Београду током лета није осећало да у њему живе многи музички уметници и делују значајне институције музичке културе, навело је Душана Трбојевића да предложи Музичкој омладини Београда да искористи „лепоту древног Калемегдана и нашег Београда“, и то „у најлепшем тренутку који се може на Калемегдану доживети при заласку сунца“⁶⁸. Идеја је била да се случајни шетачи у време сутона на Калемегдану окупе и застану када чују звук пијанина на отвореном простору испред Завода за заштиту споменика, а кроз коју годину на простору испред Војног музеја. Не може а да се не направи поређење са искуством слушања Бостонске филхармоније у природи на Тенглвуд фестивалу као узор за музицирање на Калемегдану. Такође, едукација, приступачност, али и привлачење ка озбиљној музици свих генерација Београђана, гостију и туриста, били су најважнији циљеви Трбојевића. Закључно са 22. јуном 2017. године одржани су 49. по реду Калемегдански сутони, те се с правом може констатовати да је посејана клица летњег музицирања у Београду пронашла свој пут и до данас.

Стицајем околности, Трбојевић је за композиторски рад одвајао најмање креативног времена. Штавише, у периоду активног концертирања по земљи и иностранству написао је мали број дела, јер је иницијални замах за компоновање био заувек изгубљен: „Ја себе не волим да називам композитором, јер сматрам да је композитор онај коме је то примарна преокупација, који стално ствара у свим облицима и

⁶⁷ За више информација погледати: Официјелни сајт „Сомборских музичких свечаности“, <http://www.somus.info>. Нажалост, недовољним напором локалних, али и државних власти, као и честим одсуствима идејног творца свечаности – Душана Трбојевића, оригинална замисао фестивала није била (само)одржива. Самим тим се и Сомборске музичке свечаности гасе током 1980-их година прошлог века. Ипак, охрабрује чињеница да је фестивал обновљен 2012. године, те да постоји до данас, настављајући да негује традицију, коју је пре више од пола века започео управо Душан Трбојевић.

⁶⁸ Нав. према: Официјелни сајт Музичке омладине Београда, <http://www.muzicka-omladina.org/>.

чија се дела изводе“.⁶⁹ Између студентских композиција (током студија композиције у Београду, закључно са Концертом за оркестар 1953. године, као дипломским радом) и остварења насталих током последње деценије прошлог века, постоји извесна „стваралачка тишина“ у компоновању. Она је била предодређена учесталим гостовањима у земљи и иностранству, као и осталим професионалним обавезама. Хијатус у композиторском стваралаштву ипак јесте био испуњен појединим, превасходно камерним остварењима. Композиције које је Трбојевић написао током 50-их и 70-их година XX века (током седме деценије прошлог столећа није написао ниједно дело) већином су дела вокалне музике. Судаћи по насловима вокалних композиција (указивањем на инспирацију за писање дела), као и по одабиру врсте гласа за који ће компоновати, чини се да је дугогодишња сарадња са оперским певачем Мирославом Чангаловићем била већа инспирација за компоновање од искустава стечених на студијским путовањима. Наиме, *Три песме на стару кинеску лирику* за мецосопран и клавир из 1957. године као и *Песме човека* (циклус песама за бас и клавир 1958. године) једина су дела написана директно након повратка са лондонских студија. После турнеје по земљама САД-а, Трбојевић је написао нова дела за глас (односно бас) и клавир: *Трајим помиловање* (циклус песама) 1971. и *Три записа* 1972. године. Једино дело написано за два клавира и четири извођача носи назив *Апотеоза* (1971. године).⁷⁰ Дела са краја прошлог века су духовног карактера, компонована за хорске саставе.⁷¹ На прелазу између два века Трбојевић се поново вратио писању соло песама, овај пут за сопран уз пратњу клавира: *На крају века* (циклус песама, 1999) и *Старинска романса* (2001). Кроз осврте на своја професионална достигнућа, Трбојевић ни на једном месту није забележио евентуалне лондонске или америчке узоре за стварање својих композиција написаних по повратку у Београд.

⁶⁹ Нав. према: Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 90–91.

⁷⁰ Чак се ни у делу написаном за клавир не проналазе музички узорци за компоновање „усвојени“ са иностраних путовања. Наиме, за компоновање *Апотеозе* Трбојевић је искористио старовизантијске мотиве у стилу старе православне цркве. Упор. Жика Јовановић, *Мој живот уз пратњу клавира*, нав. дело, 181–182. Цитати староцрквеног појања усмеравају на чињеницу да лондонски или амерички узорци нису утицали на композиторско стваралаштво Трбојевића.

⁷¹ У питању су: *Духовна музика* из 1992. године (у две верзије, за *a cappella* хор и сола, као и за хор, сола и оргуље), затим *Ратно опело* из 1994. године (за хор, сола, харфу и рецитатора) и *Четири молитве* из 1997. године (за хор и сола).

Закључна разматрања

Жеља за музичким усавршавањем и едукацијом омладине заинтересоване за класичну музику довела је Душана Трбојевића до бројних могућности за путовања ван СФРЈ, као и за гостовања по земљи и у свету. Стипендирани путеви у Енглеску и гостовања по САД-у нису представљали једине прилике за инострана гостовања Трбојевића. На пример, он је био у прилици да посети Кубу и Мексико током 1983. године. У земљама Средње и Јужне Америке посете су биле везане за његове пијанистичке реситале. Поред иностраних путовања, гостовао је у оквиру Југославије, а један од градова које је најинтензивније посећивао био је Сомбор, у коме је Трбојевић провео велики део детињства и младости. На извештајан начин, желео је да ода признање за године проведене у овом граду, а показатељ ове жеље јесте иницирање Сомборских музичких свечаности.

У изобилју креативних елемената који повезују овог домаћег уметника са Енглеском, посебно треба да се истакне још једно пионирско достигнуће. Наиме, 1978. године оснива се Европска асоцијација клавирских педагога (European Piano Teachers Association /ЕПТА/), са седиштем у Лондону.⁷² Скоро десет година касније (1987. године), Трбојевић међу првима (ако не и заиста први) постаје претплатник њиховог часописа „Клавирски журнал“ (Piano Journal).⁷³ Ускоро, заједно са колегом, професором Арбом Валдмом (Arbo Valdma), оснива огранак ЕПТА у Србији и постаје први председник југословенског огранка асоцијације. Од 1988. године организовали су се конгреси, радионице, реситали и други облици излагања и представљања клавирских педагога. Размена идеја и контакти са европским стручњацима имали су за циљ унапређивање дотадашње наставе клавира, али и могућност путовања домаћих клавирских педагога на међународне конгресе.

У конкретном случају уметника као што је Душан Трбојевић било је важно осврнути се на биографске податке ради адекватног сагледавања значаја професионалних путовања на формирање његове уметничке личности. Инострана путовања представљала су битан део његове професионалне каријере. Искуства стечена на поменутих гостовањима и приликом стручног усавршавања веома су драгоцене. Проширивање професионалних видика, држање концерт-предавања по узору на истакнуте иностране

⁷² За више информација о самој асоцијацији погледати: Официјелни сајт Европске асоцијације клавирских педагога (ЕПТА), <http://epta-europe.org/>.

⁷³ Упор. Драгољуб – Драган Шобајић, нав. дело, 72–73.

менторе, покретање музичких вечери у Сомбору и Београду, као и сва остала наведена постигнућа представљају различите видове методологије професионалног рада Душана Трбојевића којима је он не само обогаћивао своја искуства, већ кроз које је утицао на иновације у култури средине у којој је деловао. С обзиром на то да је био врста уметника који је изнова имао иновативне идеје и био врло екстровертна личност, не чуде сва поменута, превасходно пионирска, деловања у матичној земљи по повратку са сваког од путовања.

ЛИТЕРАТУРА:

- Arhiv Srpske sekcije BBC radija, <http://www.bbc.co.uk/serbian/arhiv/index.shtml>.
- Bergamo, Marija, „Delo kompozitora: Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije“, Beograd, Umetnička akademija, 1971, 60–63, у: Драгана Стојановић-Новичић, *Музика и социјалистички реализам (СССР/Србија/Југославија) – ридер*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 103–104.
- Bernstein, Jamie, *Leonard Bernstein: A Born Teacher*, <https://leonardbernstein.com/about/educator>.
- Bernstein, Leonard, Young People's Concerts, *Musical Atoms: A Study of Intervals*, <https://www.youtube.com/watch?v=7DRu3Cokev4&index=102&list=PL0E30230A601C2315>.
- Васиљевић, Јован, *Сомборско певачко друштво 1870 – 1995*, Сомбор, Сомборско певачко друштво, 2009.
- Живановић, Каролина, „*Young People's Concerts* Леонарда Бернштајна“ (семинарски рад – рукопис), Београд, Факултет музичке уметности, курс Семинар из историје музике 4 – општа историја музике; ментор ред проф др Драгана Стојановић-Новичић, академска година 2016/2017.
- Jarić, Branislav, *Život sa muzikom – Dušan Trbojević*, Образовно-naučni program RTS-TVБ, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=pBihnRh5NeI>.
- Jovanović, Žika, *Bilo je lepo*, Beograd, Dereta, 2003.
- Јовановић, Жика, *Мој живот уз пратњу клавира*, Београд, Стручна књига, 2000.
- Jovanović, Olga, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.

- Јосиф, Енрико, *Миленко Живковић*, Београд, САНУ, 2009.
- Lijeskić, Vojana, *Muzika je umetnost čekanja*,
<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/09/10/srpski/K05090901.shtml>.
- Официјелни сајт Европске асоцијације клавирских педагога (ЕРТА), <http://epta-europe.org/>.
- Официјелни сајт Музичке омладине Београда, <http://www.muzicka-omladina.org/>.
- Официјелни сајт „Сомборских музичких свечаности“, <http://www.somus.info>.
- Официјелни сајт Форд фондације, www.fordfoundation.org/.
- Пејовић, Роксанда, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари–дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.
- Пејовић, Роксанда, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005.
- Пејовић, Роксанда, *Преглед музичких догађања (1944–1971). Бранко Драгутиновић (1903–1971)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.
- Sutton, Jonathan, The Pushkin Club, <http://www.pushkiniana.org/index.php/news-01/102-sutton-news01>.
- Taylor, Edgar Kendall, https://en.wikipedia.org/wiki/Kendall_Taylor.
- Трбојевић, Душан, *Казивања Мирослава Чангаловића*, Београд, Библиотека града Београда, 2000.
- Трбојевић, Душан, *Мој пријатељ клавир*, Београд, Агенција за музички маркетинг у оквиру Покрета за музичку културу, 1994.
- Трбојевић, Душан, *Размишљања о музици*, Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
- Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма*, Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
- Horowitz, Joseph, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008.
- Chappell, Herbert, *A Place To Make Music*,

<https://www.youtube.com/watch?v=MBH11GxOz74>.

- Chappell, Herbert, *So You Want To Be A Conductor?*,
<https://www.youtube.com/watch?v=Ih-Nm98SlcY>.
- Шобајић, Драгољуб – Драган, *Душан Трбојевић портрет уметника*, Нови Сад, Матица српска, 2003.
- Шобајић, Драгољуб, „Трагом клавијских педагошких публикација у Србији“, *Нови звук*, 1994, 3, 125–134.

Tatjana Popović

DUŠAN TRBOJEVIĆ IN LONDON AND AMERICA

SUMMARY: The postgraduate perfection in London (1954–1956) and the tour through several states in US (1965–1966), left a great impression on Serbian pianist and composer Dušan Trbojević (1925–2011). Upon his return to homeland, Trbojević applied his acquired knowledge in professional work on the territory of the SFRY (Socialist Federal Republic of Yugoslavia) and beyond: he wrote a pedagogical handbook for piano students regarding approach to piano music and literature; he founded a musical festival Somborske muzičke svečanosti on the territory of Vojvodina and Kalemegdanski sutoni in Belgrade; he was among the first members of the European Association of Piano Teachers in the SFRY. As one of the most significant accomplishments based on his London and the American experiences, Trbojević transferred the way how music knowledge can be presented to pupils/audience via concert-lectures during public performances. With the help of concert-lectures, Trbojević also brought up to the audience the musical pieces he was playing in the most receptive way. Circumstantially, Trbojević had not been very prolific as a composer. Moreover, during the period of his intensive concert activities across SFRY and abroad, he wrote very few works, considering that the initial momentum for composing was forever lost.

KEY WORDS: Dušan Trbojević, London, USA, piano, musical pedagogy, music texts, music festivals, concert-lectures.

II.

ИДЕНТИТЕТ МУЗИЧКОГ ДЕЛА И ДРУШТВО

Јелена Јанковић-Бегуш¹

ОПЕРА *ФИДЕЛИО* ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА – СЛИКА ИЛИ КРИТИКА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ?²

САЖЕТАК: У овом раду заступам тезу да *Фиделио* није опера о Француској револуцији, већ лични *коментар* Лудвига ван Бетовена на Француску револуцију. Иако се ово дело показало делотворним у подстицању слободарских порива у разним историјским епохама, сматрам да га то ипак не чини „опером Француске револуције“, односно да призивање или слављење револуције ипак није главни морални циљ *Фиделија*. У раду указујем на могућност да је Бетовен желео да укаже на то да постоји други, моралнији начин досезања слободе, него што је насиље које је пратило Француску револуцију и Наполеонове ратне походе. Тај „други пут“ може да се открије разматрањем Бетовеновог односа према филозофској дебати о узвишеном, која је пресудно обележила интелектуалну мисао с краја XVIII и почетка XIX века, у време када је Бетовенова уметничка личност сазрела под притиском личних и друштвених околности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лудвиг ван Бетовен, *Фиделио*, *Леонора*, Француска револуција, Пол Робинсон, узвишено, Фридрих Шилер.

Пролог

Премијера опере *Фиделио* у Опери Земпер (Semperoper) у Дрездену, 7. октобра 1989. године, уприличена поводом четрдесете годишњице од оснивања Источне Немачке (Deutsche Demokratische Republik /DDR/), означила је у извесном смислу почетак краја ове државе. У режији Кристине Мијелиц (Christine Mieliz), дело је деловало као катализатор реакције која је експлодирала у друштву. Један посетилац прве репризе, одржане сутрадан, 8. октобра, изнео је следеће утиске:

¹ Контакт: jelenaforfree@gmail.com.

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 4 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 2, под менторством ред. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, академске 2016/2017. године.

Сценска поставка *Фиделија*, иако је засигурно била дизајнирана месецима раније, изгледала је као да су је изнедрили ови први дани октобра: одмах иза просценијума преко читаве сцене налазила се висока жичана ограда. Иза ње, налазио се најсавременији затвор. Оно што је могло да се види и чује ове вечери, чуло се и видело кроз бодљикаву жичану ограду.[...] Можда су режија и музицирање били тако добри зато што су сви знали у чему учествују? [...]

Пошто су костими били из нашег доба, хор затвореника био је најефектнији. [...] Свака реч је била схваћена. [...] Након првог наступа хора уследио је аплауз који је готово спустио завесу на оперско вече. [...] На крају овације, када жене, обучене као данашње становнице Дрездена, иду по своје мужеве који су ослобођени из затвора.³

У граду су још претходног дана отпочеле демонстрације на главној железничкој станици.⁴ Четири недеље касније, пад Берлинског зида означио је завршетак једне историјске и политичке епохе у Европи.

Увод

У овом раду покушаћу да аргументујем тезу да *Фиделио* (*Fidelio*, 1805) није опера о Француској револуцији, већ лични *коментар* Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) на Француску револуцију. Разматраћем доступне новије литературе о Бетовеновој јединој опери – која у данашње време обитава на сцени у својим трима верзијама,⁵ од којих свака има предности и недостатке у односу на друге две – заступаћу став да је *Фиделио* опера о слободи као највишем моралном идеалу људског рода. Али, како се стиже до те слободе? *Фиделио* јесте у извесном смислу „путоказ ка револуцији“ управо зато што велича слободу – и баш зато је *Хор затвореника* тако ефикасан као „окидач“ побуне против угњетености код свих оних који су осетили на сопственој кожи тежину репресије и неслободе. Опера *Фиделио* се ван сваке сумње показала делотворном у подстицању слободарских порива – али, да ли

³ Нав. према: Walser, Martin, “Kurz in Dresden“, *Die Zeit*, 1989, 43, <http://www.zeit.de/1989/43/kurz-in-dresden/komplettansicht>.

⁴ Нав. према: Аноним, “The beginning of the end of East Germany“, *The Local*, 8 October 2009, <https://www.thelocal.de/20091008/22445>.

⁵ О историјату настанка ове опере биће речи у наставку рада.

је то чини „опером Француске револуције“? Сматрам да је одговор на то питање негативан. Иако су угледни аналитичари овог дела указали на значајне паралеле између Француске револуције и Бетовенове опере (и његових других композиција насталих почетком XIX века) – а те анализе овом приликом неће суштински бити оспорене – сматрам да призивање или слављење револуције ипак није главни морални циљ ове финалне, данас најпознатије, верзије опере из 1814. године. Указаћу на могућност да је Бетовен, заправо, желео да укаже на то да постоји други начин досезања слободе, а не путем крвопролића које је обележило период јакобинског терора после пада Бастиље.⁶ Тај „други пут“ може да се открије разматрањем Бетовеновог односа према филозофској дебати о узвишеном, која је пресудно обележила интелектуалну мисао с краја XVIII и почетка XIX века, дакле у време када је Бетовенова уметничка личност сазревала под притиском личних и друштвених околности.

Француска револуција као главни догађај *findesiècle-a*

Како запажа Франсоа Фире (François Furet), у Француској „од 1789. сматра се да историја почиње француском револуцијом [...] година 1789. представља годину рођења, нулту годину у историји новог света, заснованог на једнакости“.⁷ Иако се под термином „Француска револуција“ обично посматра период од 1789. до 1799. године, током којег је у овој земљи збачена монархија и успостављена републиканска власт, Фире уочава више етапа револуције, која тече све до краја XIX или почетка XX века: „Јер, читава француска историја XIX века може се сматрати историјом борбе између револуције и рестаурације.[...] Тек победа републиканаца над монархистима, на почетку Треће републике, значи коначну победу револуције дубоко у унутрашњости Француске“.⁸

Француска револуција је донела корените промене у целокупном друштвеном систему Европе и довела је до постепеног слабљења монархистичке власти у многим земљама, преласка са феудалног на капиталистички економски модел и успона грађанског слоја народа. Фире исправно запажа да је кроз „револуционарну

⁶ Датум заузимања париског затвора Бастиља (Bastille) од стране револуционара, 14. јула 1789, данас се прославља као Дан републике у Француској (*Fête nationale*).

⁷ Нав. према: Франсоа Фире, *О Француској револуцији*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, 12.

⁸ Исто, 13–14.

демократију“ „успостављена једна посебна веза између политике и једног дела народних маса: тог конкретног 'народа' који чини мањину становништва, али је веома бројан у односу на 'нормалне' периоде историје, који учествује у револуционарним састанцима и великим датумима и представља видљиви потпорни стуб апстрактног народа“.⁹ По његовом мишљењу, најважнији резултат тих година јесте рађање демократске политике и лацизираних верзије револуционарне идеологије према којој је човек – односно његова активност – творац сопствене историје.¹⁰ А дискурс о једнакости управљао је великим револуционарним чином, који је имао вредност власти. Суштински феномен, Фире закључује, представља радикално премештање места власти¹¹ – из домена аристократије у домен народа, с тим што хапшење и погубљење револуционарног вође Максимилијана Робеспјера (Maximilien Robespierre) од стране његових дојучерашњих сарадника, крајем јула 1794, јесте „крај револуције [...], победа представничке над револуционарном легитимношћу, завођење контроле револуционарне идеологије власти од стране власти и, као што Маркс каже, освета стварног друштва илузији политике“.¹² Фире додаје: „Дискурс о једнакости и врлини који даје смисао акцији народа налази основу у смрти криваца; али истовремено и отклања ту крваву нужност свечаном тврдњом да постоји гаранција провиђења које јамчи исправност“.¹³ Ова далекосежна запажања биће поново размотрена у вези са завршетком Бетовенове опере.

За разматрање *Фиделија* као дела сродног (или несродног) револуционарним догађањима, хронолошки је заправо најзначајнији период Наполеонових (Napoléon Bonaparte) војних похода на читав континент – од доласка на власт у Француској 9. новембра 1799. и крунисања за цара 2. децембра 1804, преко значајних победа над Аустријанцима код Улма октобра 1805. и затим заузимања Беча новембра исте године, новог рата између Аустрије и Француске 1809. године, па до Бечког конгреса и Наполеоновог коначног пораза код Ватерлоа, јуна 1815, чиме је накратко окончана једна турбулентна ера у Европи и стављена тачка на четврт века готово непрекидних ратова на старом континенту.

⁹ Нав. према: исто, 63.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, 66.

¹² Нав. према: исто, 68.

¹³ Исто, 71.

Бетовенове „три опере“

Опера *Фиделио* припада жанру „опере спаса“ (фр. *opéra à sauvetage*), који је постао веома популаран у Француској у периоду после револуције, када је пад Бастиље још увек био близак догађај у свести житеља Европе.¹⁴ *Опера спаса* се развила из *опере комик* (*opéra-comique*), задржавајући њену структуру смењивања говорног дијалога са музичким нумерама. Сижеи *опере спаса* фокусирали су се на појединце који бивају спасени од смрти у последњем тренутку, док су антагонисте обично представљали представници корумпиране аристократске власти. Хор народа се често појављивао било као директан учесник у чину спасења (као *populus ex machina*)¹⁵ или у сврху пружања подршке спасеним протагонистима. Борба против тираније и неправде представљала је опште место у фабулама ових оперских дела, са обавезним тријумфом добра против зла.

Бетовен је дуго трагао за погодним сижеом који би преточио у оперско дело.¹⁶ Опера коју данас знамо као Бетовенов опус 72, под именом *Фиделио*, почела је свој животни век 1805. године, названа *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (*Леонора, или тријумф брачне љубави*). Либрето на немачком језику припремио је Јозеф Сонлајтнер (Joseph Sonnleithner), адаптирајући либрето који је саставио француски песник Жан-Никола Буји (Jean-Nicolas Bouilly). *Леонора* је премијерно изведена у позоришту Theater an der Wien у Бечу 20. новембра 1805, у врло неповољном тренутку – непосредно након што је Беч био окупиран од стране француске војске.

Друга верзија, под истим именом, потиче из 1806: уз помоћ Штефана фон Бреунинга (Stephan von Breuning) Бетовен је скратио оперу са три на два чина. Премијерно је изведена 29. марта и 10. априла 1806. године.

Трећа, финална верзија, чији је либрето дорадио Георг Фридрих Трајчке (Georg Friedrich Treitschke), премијерно је изведена 23. маја 1814, дакле пуних десет година након почетка рада на опери, под називом *Фиделио*. Едвард Саид (Edward Said) подсећа и на чињеницу да је ово вероватно једина опера за коју је њен аутор написао

¹⁴ Аноним, “The French Revolution: Beethoven's *Fidelio*“, *Opera & Politics*, <http://www.mtholyoke.edu/~remme20s/classweb/fidelio.html#background1>.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Непосредан подстицај да се подухвати компоновања опере добио је од Емануела Шиканедера (Emanuel Schikaneder), с којим је склопио уговор да напише једно дело за његов Theater an der Wien, 1803. године. Шиканедеров иницијални предлог либрета је Бетовен касније одбацио, али је задржао нешто од музике коју је већ компоновао.

чак четири увертире – три за *Леонору* (верзије из 1805. и 1806) и једну за *Фиделију* (1814) која – за разлику од својих претходница – није заснована на музичком материјалу из саме опере.¹⁷

Захваљујући напорима музиколога и интерпретатора, данас постоје прилично верне реконструкције *Леоноре* из 1805. и 1806. које су и изведене, а што је још важније, и снимљене, тако да могу да се направе директна поређења различитих верзија опере. Саид посебно скреће пажњу на продукцију и снимак *Леоноре*, који је 1996. године (као непосредан повод за настанак Саидовог есеја) направио славни диригент Џон Елиот Гардинер (John Eliot Gardiner) са својим ансамблом *Orchestre Romantique et Révolutionnaire*, у Њујорку и Салцбургу.¹⁸ Наравно, финална верзија је редовно заступљена на репертоару многих оперских кућа и водећих фестивала оперске уметности, па се тако у новије време издваја продукција са Фестивала у Салцбургу 2015. године, под управом диригента Франца Велсер-Места (Franz Welser-Möst) и у режији Клауса Гута (Claus Guth).¹⁹

Гардинер сматра да је *Леонора* (из 1805) занимљивије остварење него *Фиделио* будући да њено дејство произилази из „снаге и чистоте емоција“, док финална верзија намеће своју „апстрактну, колективну и филозофску поруку“ науштрб „личне и људске комплексности“, те да је погрешно тврдити да је у *Фиделију* Бетовен прочистио и ојачао своју главну идеју. Стога он закључује да „не постоји финална верзија која обухвата све што је добро у осталим верзијама“.²⁰ Ипак, Саид види *Фиделију* као наставак развоја започетог у *Леонорама*, као „ширење и продубљивање, пре него довршавање дела или борбе“.²¹

Дискусија коју иницира Саид важна је из разлога што се управо питања драматургије ове опере/ових опера, поред околности настанка и касније дораде, потезу као аргумент за њен/њихов револуционарни набој или против њега. Због тога је

¹⁷ Edward Said, “On Fidelio”, *London Review of Books*, 1997, 19/21, 25 – 28, <https://www.lrb.co.uk/v19/n21/edward-said/on-fidelio>.

¹⁸ Аудио снимак Гардинеровог извођења (издање Deutsche Grammophon) може да се преслуша на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=5n4z41JvdT8>. У овој верзији су дугачки дијалози замењени нарацијом, што ствара прилично необичан, ораторијумски утисак целине. Целокупан списак нумера у овој верзији доступан је на линку: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4534612>.

Снимак концертног извођења верзије из 1806. године, начињен 17. 1. 2016. у Theater an der Wien, налази се на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=alu3A-qgbpM&t=2936s>. И овом приликом су дијалози замењени нарацијом.

¹⁹ Подаци о продукцији налазе се на линку <http://www.mediciv.tv/en/concerts/fidelio-beethoven-opera-live-salzburg-festival-2015/>, а видео запис целе опере на адреси <https://www.youtube.com/watch?v=0PPnInX4pE0>. Ова продукција је првенствено занимљива по томе што у потпуности елиминише говорни текст, а дијалог, уместо нарацијом, замењује пантомимом.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

неопходно да се размотре неки карактеристични ставови аутора који су се бавили односом *Фиделија* и ширих друштвено-политичких тема, које су окупирале прве деценије XIX века, како би се дао одговор на питање о њеном „правом“ смислу и садржају.

Драматургија *Фиделија* – доказ у прилог или против револуционарних стремљења Лудвига ван Бетовена?

Једно од најзанимљивијих тумачења опере *Фиделио* (не дотичући се ранијих верзија) дао је Пол Робинсон (Paul Robinson) у свом познатом и утицајном есеју “*Fidelio and the French Revolution*”.²² Робинсон неувијено износи тврдњу да ова опера отелотворује идеале Француске револуције – и то њене иницијалне фазе, у XVIII веку – проналазећи аргументе у музичкој драматургији дела. Критикујући оне тумаче Бетовенове опере који усмеравају пажњу искључиво на либрето и садржај драмске радње а занемарују музички аспект опере,²³ Робинсон сматра да се управо у партитури проналазе одговори на питање о правом смислу и значењу *Фиделија* – „јер музика нам говори да једноставно не може да буде о жени која спасава свог мужа. [...] права тема *Фиделија* мора да буде довољно тешка да би оправдала његово музичко богатство и емотивну снагу.“²⁴

Робинсон истиче, у чему није усамљен, да се главне замерке упућене овом делу односе на неконзистентност драмског тона и музичког стила: од почетка у стилу „домаће комедије 18. века“ са музиком у „дисциплинованом класичарском стилу Бетовеновог првог периода“, драмско интересовање се окреће ка „ослобођеним затвореницима, који сада заступају читаво човечанство и изражавају своју радост због свог новог поседа (слободе)“, док истовремено музика почиње да одзвања „екстравагантним гестовима“ Бетовеновог херојског периода, наговештавајући чак и „херојске покличе Девете симфоније и Мисе Солемнис“.²⁵ Другим речима, „Конвенционални оперски свет романсе, замењених идентитета и интрига, заменио је свет идеолошког славља“.²⁶

²² Есеј је изворно објављен у *Cambridge Opera Journal* марта 1991. године. Прештампан је у Робинсоновој књизи *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2002, 75–111. Сви наводи и бројеви страна преузети су из ове књиге.

²³ Исто, 80.

²⁴ Нав. према: исто, 76–77.

²⁵ Исто, 76.

²⁶ Нав. према: исто.

Робинсон одбацује покушаје појединих тумача опере *Фиделио* да њену „праву драму“ повежу са појединошћима из Бетовенове биографије као што су неуспешна потрага за супругом или губитак слуха:

Главна слабост ових биографских анализа лежи у томе што оне, иако продубљују ликове Леоноре и Флорестана, неказују ништа о трансформацији једноставне приче о избављењу у нешто што се приближава миту о универзалном ослобођењу – о огромној промени кроз коју дело пролази од својих интимних почетака до поклича заједнице с којим се завршава. Другим речима, покушај да се причи дода тежина путем психолошке интерпретације занемарује социологију опере која, ако можемо да судимо према музичкој пажњи коју јој је Бетовен посветио, никако није била периферна у његовим настојањима. Идеал брачне оданости и агоније глувоће могле су да буду обрађене и у много интимнијем формату; ниједно од њих не захтева ослобођење читаво затвора, да не кажемо и читавог човечанства. А управо тај колективни материјал Бетовен обасипа највећим делом најбоље музике у опери, од хора затвореника у I чину до хорске апотеозе на крају.²⁷

Такође, Робинсон се не слаже са психолошко-митолошким тумачењима опере, на пример из пера ауторитативног аутора какав је Мејнард Солон (Maynard Solomon), сматрајући да такве интерпретације, иако додају „универзалистичку“ димензију радњи, нису поткрепљене *музичким* доказима.²⁸ Уместо тога, Робинсон жели да покаже да „политичка интерпретација *Фиделија* – прецизније, управо она која га експлицитно повезује са Француском револуцијом – дозвољава да избегнемо екстреме [...] (подвукла Ј. Ј. Б.). Оваква промена правца лако излази на крај са кретањем опере од индивидуалног ка колективном, а такође пружа интелектуалну тежину за којом, рекло би се, дело вапи. Али можда њена главна привлачност лежи у томе да је подржана доказима из саме опере“.²⁹

Робинсон се не слаже ни са Соломоновим тумачењем политичности *Фиделија* (и Бетовенових политичких идеја уопште) као израза Просветитељства, а у супротности са Француском револуцијом. Наиме, Солон тврди да су се Бетовенови политички

²⁷ Исто, 77–78.

²⁸ Исто, 78–80.

²⁹ Нав. према: исто, 81.

ставови формирали у Бону током 1780-их, где су под управом Електора Максимилијана Франца (Maximilian Franz von Österreich) идеје Просветитељства буквално постале званични принципи Електората. У политичким терминима, то је значило да се Бетовен приклонио идеалу реформе одозго – „просвећеног апсолутизма“ – „у коме би добри принц водио свој народ до слободе, братства и мира“.³⁰ Соломон сматра да ослањање на појам аристократског спасиоца остаје средишње за Бетовена све до његових позних година, а као најочигледнији пример наводи Симфонију бр. 3 – *Ероику* оп. 55 (1803–1804). Он сугерише да у опери *Фиделио* кључно место које поткрепљује ту хипотезу представља долазак министра Дон Фернанда, „изасланика доброг принца“, у климаксу II чина опере. Робинсон, међутим, с пуним правом закључује:

Нема разлога да се оспорава присуство ове теме у опери, али музички и драмски докази тешко да наговештавају да је то било средишње место у Бетовеновој концепцији. У погледу количине времена које проводи на сцени и музике коју Бетовен компонује за њега, министар може да се опише једино као лик од споредног значаја [...]. Учинити њега идеолошким средиштем *Фиделија* значило би да закључујемо да Бетовен није имао представу како да својим назначајнијим идејама да убедљив музички израз. [...] тврња да је *Фиделио* опера о просвећеном апсолутизму подразумева трансформацију драмски и музички маргиналног лика [...] у нешто што се приближава протагонисти овог дела.³¹

Уместо тога, Робинсон тврди, по мом мишљењу потпуно оправдано, да се у идеолошком средишту *Фиделија* налази апстрактна идеја слободе:

Она није изричито повезана са неким одређеним политичким покретом или друштвеном групом, нити је развијена у партикуларне слободе [...]. Пре је реч о слободи као таквој (подвукла Ј. Ј. Б.). Она може да се идентификује са Француском реолуцијом само у општем смислу да је током Бетовеновог живота Револуција постала, за практично све Европљане, једно једино најважније место ове идеје и њене реализације. Заиста, године 1805. требало је да будете политички неписмени па да не знате да ће опера која труби о идеји слободе бити

³⁰ Исто.

³¹ Нав. према: исто, 83.

аутоматски повезана са Револуцијом, иако на највишем нивоу уопштавања. Штавише, то што је Бетовен присвојио *идеју* о Револуцији, пре него њену историјску реалност [...] у потпуности је у складу са одговором његове генерације немачких интелектуалаца на феномен Револуције.³²

Робинсон, потом, детаљно и убедљиво разматра најкарактеристичније примере из опере у којима идеја слободе долази до изражаја. То су: *Хор затвореника* у I чину, завршни одсек Флорестанове арије на почетку II чина и „затворски“ дует Рока и Леоноре.³³ У свим случајевима, реч је о местима на којима се „повећава музичка занимљивост, што указује на Бетовену дубоку посвећеност овој идеји“³⁴ – другим речима, „слобода“ поприма истакнут музички третман. У том погледу, можда је најзанимљивији наступ Леоноре у „затворском“ дуету, када она изјављује да ће **ослободити** затвореника – ма ко он био, њен муж или неко други – и ту изјаву поткрепљује колоратурама, као музичком сликом своје одлучности, баш као и у арији из I чина. Робинсон закључује да се Бетовен „никада не стиди својих убеђења и у потпуности је спреман да рескира ову врсту музичког (пре)наглашавања. Његова посвећеност идеји слободе очигледно је била неуздрана“.³⁵

Робинсон, дакле, речито показује да је слобода средишња тема опере *Фиделио*, „њена преовлађујућа мисаона потка, дубоко укорењена у тексту и богато артикулисана у музици. Али, [...] Бетовенова концепција слободе је апстрактна и категорична. Она није повезана са неким одређеним историјским тренутком или политичком агентом. Као таква, она може да се повеже са Француском револуцијом једино путем призивања, данас непопуларног, Духа времена – због хронолошке блискости, која је неоспорна. Заиста, могао би да се стави приговор да повезивање ослободилачке теме опере са догађајима из Револуције нарушава њен универзалистички дух и последично је обезвређује“.³⁶ Међутим, на овом месту Робинсон износи своју главну тезу: „да *Фиделио* и Француска револуција деле један број значајних структурних сличности и

³² Исто. Робинсон наводи мишљења о томе на који су начин немачки мислиоци и уметници трансформисали Револуцију у категорије ума, одбацујући њене политичке партикуларности и уздижући је до нивоа велике апстракције. У том развоју, као централна фигура указује се Георг Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), те Робинсон сматра да постоји непогрешива сродност између Хегеловог омажа Француској револуцији као „величанственој зори ума“ у *Предавањима о филозофији историје* (први циклус предавања одржао је 1805/1806) и Бетовеновог слављења слободе у *Фиделију*. Упор. исто, 84.

³³ Исто, 84–88.

³⁴ Нав. према: исто, 84.

³⁵ Исто, 88.

³⁶ Исто, 88–89.

да те сличности дају на вероватноћи нашој иначе неодређеној сумњи да су некако повезани“.³⁷ Које су то структурне паралеле?

Најпре, Робинсон уочава сличност у концепцији историјског времена којој се приклањају. Реч је о концепцији која се одликује радикалним раскидом са прошлошћу, свесном поделом историјског континуума у тачки преокрета након које се све посматра као „пре“ и „после“, „старо“ и „ново“.³⁸ За Робинсона, исти смисао „преломне тачке“ у музичко-драмској концепцији *Фиделија* има сигнал соло трубе који најављује долазак министра средином II чина. „Зов трубе означава тренутни и потпуни преокрет драмске ситуације, преокрет који главни ликови (Леонора, Флорестан, Пизаро и Роко) овековечују у кратком али дирљивом коралу. Он означава, другим речима, оперски алтер его револуционарне Године прве, који категорично дели прошле јаде од будуће среће“.³⁹ Робинсон сматра да Бетовен не жели да превазиђе само специфичне патње којима су изложени затвореници, већ жели да трансцендира читав поредак ствари који видимо у почетним сценама опере. На тај начин, по његовом мишљењу, уочени несклад између почетка и завршетка овог дела се превазилази јер је присутно „осећање кретања од неуређеног до искупљеног поретка“.⁴⁰

Робинсонова анализа одабраних музичких нумера са почетка и краја опере је веома инспирисана и служи да покаже јасну структурираност драмске радње и њеног кретања ка коначном циљу – ослобођењу. По његовом мишљењу, Бетовен је музичким средствима – музичким портретима чланова Роковог домаћинства – приказао „безумни свет личних антагонизама, илузорне жеље и себичног материјализма – свет коме је неопходно спасење. Бетовенова музика за ове почетне нумере прикладно је одабрана да прикаже њихову плитку сентименталност и безначајне сукобе. То је тривијализујућа музика, чија суздржаност и формалност лепо сугеришу емоционалну клаустрофобичност затворског домаћинства. Неки су је назвали моцартовском [...]. Али, то је Моцарт без духа“.⁴¹ Робинсон издваја одлике ове музике: инсистирање на стакато ефектима, једноставан хармонски језик, вокалне деонице у средњем регистру и динамици која ретко прелази *mf*. „Жакино, Марцелина и Роко нису ни окрзнати

³⁷ Нав. према: исто, 89.

³⁸ Исто. „Суштинско отелотворење ове дихотомне историјске свести био је нови републикански календар; успостављање Републике 22. септембра 1792, објавили су револуционари, означило је почетак потпуно новог рачунања времена, први дан Године прве. Тиме је рођење Христа замењено резом који дели стари поредак од новог, Краљевство људи од Божјег краљевства“.

³⁹ Исто, 90.

⁴⁰ Исто, 90–91.

⁴¹ Нав. према: исто, 92.

херојским стилем, а Бетовеново намерно обзудавање сопствених композиторских снага резултира тиме што они звуче духовно осиромашено⁴². С друге стране, хорска апотеоза на завршетку *Фиделија*, у Це-дуру који је Бетовен, према Робинсону, повезивао са тријумфом и слављем (још један пример је финале Пете симфоније), представља слику ослобођеног човечанства, Он запажа да је првобитна подела хорског ансамбла на „затворенике“ и „народ“ послужила да би се оправдало увођење сопрана и алтова на сцену, како би композитор имао на располагању целовит вокални састав који му је био неопходан да би произвео жељене масовне хорске ефекте. „Још једном, драмски разлози уступају место музичким, који са своје стране стоје у служби идеологије. Пун четворогласни хор је адекватнији заступник човечанства, које је прави протагониста Финала. Музика коју хор овде интонира може да се опише као усклик за све намене“⁴³.

Робинсон посвећује посебну пажњу трећем одсеку финала, вокалном квинтету *Sostenuto assai* у Еф дуру. „То је, заправо, развијена музичка похвала Леонори као агенту ослобођења, као анђелу слободе“⁴⁴. Одсек је сигнализирани Дон Фернандовим обраћањем Леонори, којој пружа кључеве да ослободи Флорестана од окова:

*Ви и нико други, племенита дамо,
Треба да га ослободите.*

Робинсон с правом види одсек који следи као „више музички него драмски догађај“. Тешко да има другог оправдања за повратак Марцелине на сцену и њено слављење Леоноре, осим чисто музичке потребе да се ансамблу прикључи још један соло сопран. Мелодија овог квинтета представља аутоцитат: Бетовен је преузео из своје *Погребне кантате поводом смрти Јозефа II*. Године 1924, Алфред Хојс (Alfred Heuss) је назвао Бетовеновом Мелодијом човечанства (*Humanitätsmelodie*), а у самој кантати она пружа музички израз визији људске трансценденције:

*Онда су се људи успели до светлости
Онда се Земља окренула радосније око сунца*

⁴² Исто, 93.

⁴³ Исто, 94.

⁴⁴ Исто, 97.

*а Сунце је загрејало својом небеском светлошћу.*⁴⁵

У контексту *Фиделија*, Робинсон сматра да значење ове музике може да се утврди из Дон Фернандових стихова на крају претходног одсека. У њима се експлицитно именује Леонора, „племенита Жена“, као објекат овог звучног омажа.⁴⁶ Коначно, завршни одсек у Це-дуру је „један велики есеј о музичкој афирмацији, у нескривеном изражавању радости. Текст, чини се, само служи као изговор да се оркестру дода тежина и сонорност стогласног хора, баш као и у завршном ставу Девете“.⁴⁷

Сматрам да до овог тренутка Робинсонова анализа тече прилично непроблематично и да успева да убеди читаоца у оправданост сагледавања структурних паралела између Француске револуције и Бетовенове опере у концепцији временске димензије. Међутим, у наставку се појављују и потенцијално спорна места у Робинсоновом тумачењу, чега је и сам аутор донекле свестан. Најпре, он нема убедљиво објашњење једне од најлепших нумера у опери, канона који се појављује на самом почетку опере (у *Фиделију* је то нумера бр. 3). „Канон представља изазов за моју интерпретацију *Фиделија* као опере Француске револуције, зато што његова музика преноси ону врсту егзалтиране трансцендентности коју поново нећемо чути све до финала II чина и коју желим да повежем са Бетовеновим музичким портретом новог поретка слободе и братства“.⁴⁸ Његова је хипотеза да је канон нека врста

„визионарског тренутка, у коме нам је пружен наговештај музике и света будућности, музике којом се опера завршава. То је нека врста музичког обећања [...] која служи томе да нас упозори, на самом почетку опере, да нас очекује нешто много значајније него што бисмо могли да очекујемо на основу тривијалности почетног дуета и Марцелинине арије [...]. Међу најупадљивијим одликама канона је начин на који музика подсећа на онај велики лагани одсек, *Sostenuto assai*, финала у II чину“.⁴⁹

Иако је, наравно, могуће да се трећа нумера *Фиделија* интерпретира и на тај начин, стиче се утисак да је овде ипак реч о хипотези без покрића. Сматрам да је много

⁴⁵ Нав према: исто, 98.

⁴⁶ Исто, 98.

⁴⁷ Исто, 100.

⁴⁸ Нав. према: исто.

⁴⁹ Исто, 100–101.

вероватније објашњење да је оно што повезује канон са финалом опере сам лик Леоноре, а да канон служи као нека врста експозиције њеног лика. Наиме, начин на који је Бетовен креирао музичко, али не и текстуално сагласје четири лика који певају у канону, може да се протумачи као доказ да је Леонорино прерушавање у „Фиделија“ успешно – да су Роко, Марцелина и Жакино у потпуности прихватили „његов“ идентитет, као и да је сама Леонора свесна да је стекла њихово поверење, упркос великој опасности којој се изложила на путу ка реализацији свог циља. У прилог овом тумачењу ишли би и делови првобитне *Леоноре* који су елиминисани из финалне верзије, конкретно дует „Фиделија“ и Марцелине. Леонора се овде привидно уклопила у своје окружење, али је итекако свесна тога да ће њен поход оставити емотивне последице на чланове Роковог домаћинства које је, практично, преварила. Њена прва арија, која наступа касније у чину, стога не треба да се схвати као „закасна експозиција“, већ као осветљавање лика испод маске.

Друго донекле проблематично место у Робинсоновој анализи лежи у приказу лика Пизара. Спроводећи музичку анализу његових главних наступа у *Фиделију* – а то су арија у I чину и квартет у тамници у II чину, Робинсон исправно запажа да се Бетовен послужио готово карикатуралним, опсесивним коришћењем тоналног центра *De*, који је у обе нумере „свеприсутан“ у Пизаровој деоници, и то као тон *del*, близу горње границе опсега баритонског гласа. Међутим Робинсон сматра да Бетовен није био у стању да музичким средствима прикаже „злог Пизара“ и да је, уместо тога, од њега направио „инкарнацију моћи, а не зла“.⁵⁰ Сматрам да Робинсон грешит јер би оваква поставка Пизаровог лика, као примарног антагонисте у опери, обесмислила Леонорине надљудске напоре и стрепњу – коју Робинсон исправно учачава – као и патње којима је Пизаро подвргао Флорестана и остале затворенике. Пизарова претња је стварна, а она је дочарана и посредним средствима – у интеракцијама са другим ликовима. Пизаро је, суштински, Бетовенова „Краљица ноћи“, мефистофелска фигура која ставља на огромна искушења главне протагонисте у опери (Леонору и Флорестана), али и споредне ликове (Рока, затворенике), како би тријумф њихове моралности и врлине на крају био још упечатљивији. У завршном поглављу рада вратићу се тумачењу смисла моралне борбе као централне покретачке силе главних ликова у опери.

⁵⁰ Нав. према: исто, 103.

На крају, Робинсон даје специфично тумачење саме Леоноре као суштинског отелотворења принципа демократије. Њено оснаживање, које Бетовен систематски спроводи кроз читаву оперу приказом вокалне снаге (супротстављањем граничних регистара сопранског гласа, колоратурама, „нападањем“ високог регистра итд.), служи како би се Леонора приказала као погодан агент друштвене трансформације. „Фиделио је демократска опера баш у истом смислу у којем је и Француска револуција [...] била демократска: не зато што је успоставила или одала почаст одређеној форми власти, већ зато што је значајну историјску радњу лоцирала у народ“.⁵¹ За Робинсона је важно то што Бетовен у *Фиделију* Леонору третира као „бесполно биће“, баш као што је и њена унија са Флорестаном лишена било какве еротичности: Леонора „као људског биће – а не као жена – постаје покретач драмске радње у опери“.⁵² Робинсон сматра да је Бетовену од примарне важности Леонорина хуманост, а не њен род или пол, тако да је она у свим битним аспектима третирана као мушки херој, док су у свом „љубавном дуету“ Леонора и Флорестан приказани као потпуно једнаки, равноправни појединци. Аутор стога закључује да је „Леонора Бетовенов портрет човечанства у акцији, које се бори против смртоносне опозиције и на крају тријумфује“.⁵³

Упркос значајним паралелама између Француске револуције и *Фиделија* које Робинсон идентификује (концепција времена, народ као агент промене), сигурно је могуће понудити и сасвим другачија тумачења ове опере, и то поново узимајући као главни критеријум музичку драматургију дела. Уосталом, бројни аутори управо то и чине. Већ поменути Едвард Саид, коментаришући Робинсоново тумачење *Фиделија* као „релативно некомплицованог одигравања Француске револуције, где он не види ништа осим тријумфализма са којим се дело наизглед завршава“,⁵⁴ и указујући на предвидљивост изворног либрета (који је већ 1798. године био преточен у оперу),⁵⁵

⁵¹ Нав. према: исто, 106.

⁵² Исто, 107.

⁵³ Исто, 110.

⁵⁴ Нав. према: Edvard Said, нав. дело.

⁵⁵ Исто. Саид истиче да је Бетовен узео као предложак крајње предвидљив и раније већ коришћен оперски сиже „у коме су све грешке исправљене, а затвореници ослобођени“. Саиду је посебно важан начин на који је Пизаро лишен моћи, смењен ауторитетом Дон Фернанда који је краљев изасланик, „емисар светлости и истине“: та смена се дешава „ван сцене“, долази из једног спољашњег извора доброте и правде“, што нас поново враћа тези о „просвећеном апсолутизму“ као Бетовеновој идеји

сматра да је „превише лако – а мислим и нетачно – описивати ову прилично танку политичку потку као Бетовенов покушај да отелотвори у драмској форми огромно ослобођење које је некада видео у Француској револуцији. Опера се одвија пребрзо и готово магично да би могла да представља политички процес“.⁵⁶ Дакле, Саид потпуно исту структуру опере и њена нагла, изненадна померања драмских ситуација, тумачи на драстично различит начин од Робинсона, сматрајући да „жудња и патос *Фиделија* имају више везе са конкретним послом спајања речи и музике за сцену него са било којим историјским догађајем или општом идејом о хуманости“.⁵⁷ За њега је *Фиделио* „дело вођено различитим притисцима и контрасилама, што је делимично последица његове властите компликоване историје као производа колективних напора и тегобног рада [...]. Заробљен између француске и бечке опере, Бетовенов једини покушај у овом жанру такође носи трагове великих проблема са којима се суочио у покушају да пронађе задовољавајућа решења. *Фиделио* осветљава, не само сопствене карактеристике, већ и одлике опере уопште, културне форме која је суштински хибридна и чудесно пренаглашена“.⁵⁸

Саид уочава два снажна „подтекста“ у *Фиделију*, један политички и други квази-метафизички. Политички подтекст би представљало – Просветитељство, у чему се он слаже са Мејнардом Соломоном (в. напомену 55) који тврди да је за бечке и пруске аристократе, који су подржавали Бетовена у раним фазама његове каријере, Просветитељство било добродошло, између осталог, као „представа филозофије дужности, служења и рационалности [...] то је било једно од средстава помоћу који је апсолутизам привлачио радикалне интелектуалце и неутралисао расположење њених најнапреднијих фракција, а уједно и помоћу којих је апсолутизам коначно уништен. [...] Ако је аристократија видела могућност утопијске афирмације у музици и развијеној оперској забави упркос рату, револуцији и нестајању старог поретка, онда је и за неколицину великих музичара било могуће да пронађу за себе нов начин утопијске афирмације – а то је, као што Соломон одважно сугерише, био сонатни облик“.⁵⁹ Саид закључује да *Фиделио* припада истом тоналном и композиционом свету као *Ероика* и

водиљи. Утолико се Едвард Саид у свом погледу на *Фиделија* указује као наследник Мејнарда Соломона.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто. Саид сматра да се својом испрекиданом драматургијом и наглим интензивирањима радње *Фиделио* удаљава од ранијих верзија опере, у којима су се догађаји одвијали много поступније, „течније, људски прихватљивије“.

⁵⁸ Нав. према: исто.

⁵⁹ Исто.

Пета симфонија, али су сложености наратива у опери захтевале флексибилнији систем музичке организације. Бетовен је, по његовом мишљењу, из својих искустава са сонатним циклусима пренео у оперу потребу за завршетком, за стабилношћу која се постиже након дуге и турбулентне борбе. Стога се афирмација Це-дура на завршетку *Фиделија* не посматра, из ове перспективе, као испуњење обећања револуције, већ као чисто музичко средство за постизање стабилности.

Када је реч о „метафизичком“ подтексту, Саид сматра, надовезујући се на М. Х. Абрамса (Meyer Howard Abrams), да је *Фиделио* производ свога времена, епохе која је изгубила поверење у будућност коју је донело насиље револуције. *Фиделио*, као и касније Девета симфонија, указује се као израз неке врсте „реконституисане теологије“ која приказује недостатак вере у миленијумску промену, али задржава неке аспекте ентузијазма и осећања тријумфа коју ова промена носи са собом. Јединственост *Фиделија*, према Саиду, лежи у томе што ово дело настаје из херојских интонација Бетовеновог средњег периода, али се завршава као весник позних остварења – без њихове синтезе.

Још један могући приступ овом делу, заснован на извесним структуралистичким аналитичким алаткама, нуди Илијас Крисокоидис (Ilias Chrissochoidis)⁶⁰ у свом фокусирању на драмску радњу (а не на музику) и разматрању драмских парова у оквиру два засебна сижера: једног који се одвија у приватном домену и у чијем је средишту очекивање склапања брака између Марцелине и „Фиделија“, и другог који се одвија у политичкој/јавној арени и фокусира се на планирано убиство затвореника Флорестана. Крисокоидис уочава да су, са изузетком Леоноре и Рока, сви остали ликови у опери везани за по један домен, односно сиже. Разлика је у томе што Роко заиста испуњава двоструку улогу, као отац породице и као чувар у затвору, док Леонора настањује приватни домен уз помоћ „аватара“ – Фиделија, а своје право лице чува за домен политичког сукоба. За разлику од Робинсона, Крисокоидис види Пизара као „представу зла“, јер он није у стању да комуницира са другим ликовима у опери осим путем мржње, насиља и уливања страха. О његовом злочинаштву сведочи и то што је осудио Флорестана на спору и ужасну смрт од глади, уместо да га се одмах решио – и тек га најављени долазак Дон Фернанда приморава да прекине муке свом заточеном непријатељу. Такође, Крисокоидис указује на Рокову хуманост, јер он

⁶⁰ Ilias Chrissochoidis, “Dramatic Pairing in *Fidelio*: A Structuralist Approach“, *College Music Symposium*, 2011, 51,

https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=17:dramatic-pairing-in-fidelio-a-structuralist-approach&Itemid=101.

експлицитно одбија да почини убиство, дозвољава да затвореници изађу у двориште (и потом лаже Пизара о разлогу зашто је то учинио), а показује сажаљење и за Флорестана, дозвољавајући Фиделију да му да мало хране и пића. Посебно је занимљива пажња коју овај аутор посвећује лику Марцелине, чија љубав према „Фиделију“ заправо омогућава Леонори да стекне и поверење њеног оца, а тиме и да спроведе свој план у дело. У том погледу, Крисокоидисово тумачење подржава моје раније изнето сагледавање улоге квартета у канону (нумере бр. 3) у драматургији опере – било је, наиме, неопходно да се „Фиделио“, младић без икакве прошлости, докаже пред Роком као вредан поверења, а он је то учинио тако што је освојио срце његове наивне кћери.

Крисокоидис, заправо, нуди квази-шенкеријанско редуccionистичко тумачење опере, где пар Флорестан/Леонора представља „фундаменталну структуру“ (*Ursatz*) опере.⁶¹ Овде чак може да се помене могућност да су њих двоје представљени тоничним акордом Це-дура (којим се опера завршава): то је „акорд природе“, како га је назвао сам Шенкер (Heinrich Schenker). У прилог овој хипотези могла би да послужи и етимологија имена брачног пара (која је можда случајна, а свакако претходи читав век Шенкеровој теоријској мисли): Флорестан води порекло од лат. *florescere* – онај који цвета; Леонора, пак, како запажа Стивен Рамф (Stephen Rumph) такође има митолошко порекло, преко средњовековне Елеоноре до античке грчке Хелене, чије се име обично преводи као „блистава“ или „светла“. Рамф сматра да је Бетовен, без обзира на то да ли је разумео грчку етимологију имена или не, веома нагласио Леонорину улогу као оне која доноси светлост (на пример, у завршној верзији Флорестанове затворске арије из 1814, где се Леонора у његовој визији појављује као анђеоске светлости).⁶² Даље, према шенкеријанском тумачењу, Пизаро би представљао „доминанту“, а споредни сиже који чине Роко, Марцелина и Жакино би био елемент „пролонгације“ – имао би, практично,

⁶¹ Исто.

⁶² Рамф тврди да име Леонора има митолошко порекло, „преко средњовековне Елеоноре до античке грчке Хелене, чије се име обично преводи као 'блистава' или 'светла'. Оригинални либретиста, Буји, изгледа да је имао у виду ову етимологију. Леонора изводи затворенике на светлост дана у I чину, а потом спасава Флорестана из његове мрачне тамнице. [...] Године 1803. још једна *опера спаса* Бујија премијерно је изведена у Бечу, са музиком Меила и под насловом *Хелена*. [...] Сличност између два сижеа наговештава да се Буји играо са грчким и француским верзијама истог имена. Такође, као што је раније поменуто, Бетовен је сасвим сигурно преузео сигнал трубе у *Леонори* од Меила, који такође има соло трубу која прекида увертиру, а затим се враћа у опери како би поздравила долазак праведног гувернера“. Рамф затим додаје да и тоналитети који су додељени Леонори и Флорестану у њиховим аријама (Леонора – Е-дур, Флорестан – еф-мол/Ас-дур) наглашавају поларитет светлости и таме, јер су удаљени по четири предзнака од тоналитета разрешења – Це-дура. Упор. Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley – Los Angeles, CA – London, University of California Press, 2004, 162–164.

функцију скретница, задржица и пролазница које украшавају, елаборирају фундаменталну структуру на површинском нивоу.⁶³

Када је, пак, реч о могућности митског тумачења опере, и Кресокоидис запажа, као и неки други аутори, сличност између Леонориног силаска у мрак Пизарове тамнице и Орфејевог силаска у Хад како би избавио Еуридику. Али, ту свака сличност завршава: јер, Бетовенова хероина није више „марионета у рукама богова. Иако се Бог често призива у опери, све се догађа искључиво захваљујући људском деловању. Чак је и популарно посматраће Дон Фернанда као појаве *deusexmachina* нетачно. Већ око половине првог чина свесни смо његовог предстојећег доласка, тако да је само питање да ли ће Флорестан остати у животу довољно дуго. Време је овде суштински важан елемент, који не постоји у миту о Орфеју [...]. Ни звучни сигнал трубе није неочекиван као што би могло да делује. Само неколико тренутака раније чујемо то исто *be²* у тренутку када Леонора открије свој идентитет. [...] Дон Фернандо једноставно санкционише оно што не би било могуће без Леоноре. Дакле, људско деловање је драмски покретач у *Фиделију*, а не Божја воља“.⁶⁴ Ово запажање добиће посебан значај у даљем разматрању могућих нивоа значења ове опере.

Коначно, Кресокоидис пружа и занимљиво тумачење драмске улоге Марцелининог лика, чија је прва арија (бр. 2 у *Фиделију*) делимично у Це-дур. Било би необично да тако споредном лику буде додељен „Бетовенов омиљени тоналитет“, али Кресокоидис даје могуће објашење: пошто Леонора у почетним тренуцима опере не сме да изражава своја осећања, Марцелина је, заправо, њен „одсутни глас“ – замена за Леонору, баш као што је хор затвореника заступник Флорестана, који је у том тренутку невидљив. У истом контексту аутор сагледава и значајну улогу обое као инструменталне боје у Це-дур одсеку Марцелинине арије, која чини „пар“ са обоом у Флорестановој затворској арији – где тај инструмент симболизује појаву Леоноре у његовој визији.⁶⁵

Немогуће је на овом простору ући у све детаље музичке драматургије тако сложеног (а наоко једноставног) дела као што је *Фиделио*. Ипак, одабрани примери би требало да дају одговор на раније постављено питање: да ли је то опера о Француској револуцији,

⁶³ Целовит приказ шенкерџанске аналитичке теорије налази се у: Miloš Zatkalik i Verica Mihajlović, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016, у првом поглављу „Појам prolongације и структурних нивоа“, 21–46; в. нарочито 26–36.

⁶⁴ Ilias Chrissochoidis, нав. дело.

⁶⁵ Исто.

или није? Од свих разматраних аутора, једино је Пол Робинсон приступио анализи музике у опери са циљем да покаже да је одговор на то питање потврдан. Па ипак, колико год да је Француска револуција била временски блиска тренутку настанка прве верзије *Леоноре*, и колико год да су њене даље последице вршиле непосредан утицај на животе Бетовенових савременика, мислим да нема довољно добрих аргумената за недвосмислену тврдњу да је *Фиделио* слика и прилика Француске револуције. Чињеница да разматрани аутори (а и многи други) проналазе најразличитије нивое смисла и значења у драматургији ове опере – од митолошких алегоричних, преко решавања чисто музичких изазова, до уопштених реакција на турбулентно доба у коме је *Фиделио* настајао – речито показује да је практично немогуће дати једно свеобухватно тумачење овог дела. У том смислу, и алтернативно тумачење које ћу понудити у закључном поглављу овог рада, представља тек једну од бројних интерпретативних могућности којима се смисао ове опере не исцрпљује у потпуности. Сматрам да је Стивен Рамф на добром трагу када исписује следеће реченице у уводном поглављу своје књиге о Бетовену:

Бетовен је био политички композитор. Мали је број других музичара у западноевропском канону који су као он тврдоглаво посветили своју уметност проблемима људске слободе, правде, прогреса и заједништва. [...] Ниједно дело није захтевало од њега више рада и ревизија него што је то *Фиделио* (првобитно име *Леонора*), прва политичка опера која се задржала трајно на репертоару. [...] Политичка димензија у Бетовеновој музици представља одјек катаклизмичних времена у којима је живео. [...] Феликс Маркам [Felix Markham] као да је описивао Бетовена 1803. године када је написао да Наполеон „није био припадник генерације која је створила Револуцију, већ је био производ револуционарног доба – времена када је разбијен калуп традиције и обичаја и ништа није деловало немогуће пред налетом разума, енергије и воље“.⁶⁶

Поред тога, сматрам да је Робинсон у праву када каже да је централна тема опере *Фиделио* – слобода; али у овом делу Бетовен као да нам поручује да Револуција није једини пут за достизање тог идеала. Разочаран чињеницом да „револуција једе своју децу“ и да су се слободарски идеали из 1789. изродили у своју супротност – у терор

⁶⁶ Нав. према: Stephen Rumph, нав. дело, 1–2.

јакобинаца, а касније у Наполеонове походе, сматрам да је Бетовен је у својој јединој опери заправо дао лични коментар о потреби за слободом као универзалним добром, али и о морално исправном начину на које она може да се досегне.

Леонора/Фиделио као расправа о узвишеном

Могуће „право“ значење опере *Фиделио* може да се открије ако се ово дело упореди са садржајем расправа о узвишеном (енг. *sublime*, нем. *das Erhabene*) која је, како запажају Јеремић-Молнар и Молнар, била најбурнија на преласку из XVIII у XIX век и „izoštrila estetički senzibilitet za modern poimanje subjektivnosti i individualne slobode“.⁶⁷ Аутори истичу да је ова расправа у Немачкој започела преводом књиге *Filozofsko istraživanje porekla naših ideja uzvišenog i lepog* Edmunda Berka (Edmund Burke) на немачки (1773), заоштрила се у Кантовој (Immanuel Kant) *Kritici moći suđenja* (1790) и kulminirala u Šilerovom (Friedrich Schiller) spisu *O uzvišenom* (koncipiranom između 1794. i 1796, a objavljenom 1801)⁶⁸. У тој дискусији су се искристалисала три становишта: прво је одговарало старорежимском конзервативизму, друго републиканском духу, а треће романтичарској потрази за „трећим путем“. Сваки од тројице поменутих филозофа био је близак једном од ових становишта – Берк првом, Шилер другом,⁶⁹ а Кант трећем.

Суштинске разлике у филозофијама ових аутора леже у **односу узвишеног и лепог**: у најкраћим цртама, Берк везује узвишено само за „страх од Бога“.⁷⁰ Кант пребацује тежиште узвишености из домена природе, то јест чулног, у домен појмовног, концептуалног, оспоривши компоненту чулног уживања у узвишеном⁷¹ (јер се у узвишеном може уживати само због отпора интересу чула),⁷² сматрајући да, принципијелно, може да постоји само лепа уметност (уметност која представља лепо), а не и узвишена.⁷³ Коначно, Шилер је, како запажају Јеремић-Молнар и Молнар, узвишено везао за

⁶⁷ Нав. према: Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog i muzici moderne epohe 1: Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP, „Filip Višnjić“, 2009, 16–17.

⁶⁸ Исто, 17.

⁶⁹ Јеремић-Молнар и Молнар упозоравају да је у Немачкој рани либерализам често био поистовећен са „опонашањем француства“, али да се након јакобинског терора ствари компликују и веза са Француском слаби. Упор. исто (напомена 5). Касније у тексту аутори подсећају да је и Шилер временом променио свој став према Француској револуцији.

⁷⁰ Исто, 18.

⁷¹ Исто, 19.

⁷² Исто, 20.

⁷³ Исто, 23.

dostojanstvo i *slobodu* ljudskog duha da odoli svim silama koje ga ugrožavaju u materijalnom, ovozemaljskom svetu. Za Šilera uzvišeno nije bilo toliko posledica manje-više pasivnog reagovanja čoveka na zastrašujuću grandioznost prirodnih pojava ili celog kosmičkog ustrojstva, koliko deo njegovog aktivističkog stave u borbi sa *nasiljem* [...]. Najuzvišenijim vidom borbe Šiler je, pritom, smatrao odustajanje od pribegavanja nasilju, [...] ili, drugim rečima, uništenje nasilja „u pojmu“, čime se postiže konačna moralna sloboda pojedinca i njegovo uznošenje iznad svih iskušenja ovozemaljskog života.

„Uništiti nasilje u pojmu ne znači ništa drugo do dobrovoljno mu se pokoriti. Kultura, koja ga za to osposobljava, naziva se moralnom. Moralno obrazovani čovek, i samo on, potpuno je slobodan [...]“. U toj borbenosti, u posvećenosti životu, ali i spremnosti da se on – kao i sve ovozemaljsko – žrtvuje zarad odbrane moralne slobode, ležali su, smatrao je Šiler, ne samo koreni uzvišenog nego i koreni lepog.⁷⁴

Сматрам да управо ово тумачење Шилеровог поимања узвишеног пресудно обликује моралну поуку у Бетовеновом *Фиделију*. Како даље запажају Јеремић-Молнар и Молнар, након разочарања Француском револуцијом и Наполеоновим походима, Шилер је истакао као основни принцип узвишеност борбе са универзално насилним које свој врхунац достиже управо у светској историји:

Tražeci načine da [...] svakog čoveka ponaosob pripremi za odbranu od nasilja nalik onome za kojim su posegli jakobinci i Napoleon, Šiler je počeo da veruje da bi umetnost trebalo da da svoj doprinos, tako što će tražiti uzvišene teme upravo u svetskoj istoriji i obrađivati ih na takav način da postanu deo estetskog doživljaja, koji će potom prosvetiti svakoga ko ga sebi priušti. Jer, u uzvišenim umetničkim delima, u kojima – po modelu antičkih grčkih tragedija – obitavaju „žive“ i lepe forme, zastrašujući efekat uzvišenog prožima se sa lepim. Na taj način se parališući efekat čistog straha može prevazići u korist racionalnog prosvetavanja gledaoca, odnosno slušaoca umetničkog dela da, sledeći vlastiti nagon za igrom, nađe snage da se i sam ophrve sa istovrsnim problemima nasilja u svom životu.⁷⁵

⁷⁴ Исто, 24–25.

⁷⁵ Нав. према: исто, 27.

Постоји много биографских доказа да је Бетовен гајио велико дивљење према Шилеру, и да је, штавише, следио и развој Шилерове мисли.⁷⁶ Јеремић-Молнар и Молнар позиционирају Бетовена према Кантовој и Шилеровој естетици у време настанка Хајлигенштатског тестаментa (и *Леоноре*):

„[...] i za Betovena se uzvišeno, u krajnjoj liniji, manifestovalo u kategorijama celovitosti božanskog poretka stvari („zvezdano nebo“ i „moralni zakon“), koji ne obuhvata samo ovostranost, nego, shodno filozofskom shvatanju Biblije i Hristovog primera, i onostranost. [...] Na tom mestu je Betovenu Kantova estetika prestajala da bude zanimljiva, s obzirom na to da je insistirala na krutoj dihotomiji lepog i uzvišenog, da je zabranjivala svako umetničko prikazivanje transcendencije i da je umetnost degradirala na periferan i prilično neobavezujući deo ljudske egzistencije [...]. Upravo je na tom mestu za Betovena postajala relevantna Šilerova estetika. Pošto je bio slabo zainteresovan za pitanja transcendencije, budući daje zagovarao afirmativan stav prema životu, Šiler je igru, a samim tim i umetnost uzdigao u konstituens ljudskosti. Osim te premise, Šilerova estetika je Betovena mogla da pokrene na razmišljanje o svetskoj istoriji kao izvoru uzvišenosti. Drugim rečima, suočavanje sa transcendencijom jeste ostajalo najuzvišenija tema, ali je povratak umetnosti u ovostranost [...] upućivao na zadatke uplitanja u svetsku istoriju, kao izvor najvećih moralnih izazova u ovostranosti, i suočavanja sa problemima nasilja i svakovrsnog uskraćivanja slobode i ljudskog dostojanstva. Šiler je, time što je odbacio Kantovo suprotstavljanje lepog i uzvišenog, otvorio Betovenu perspektivu da svoje traganje za muzičkim predstavljanjem uzvišenog ne lišava ni izlaganja iskušenjima „strašnog“, pa čak i „čudovišnog“, kao ni napredovanja u otkrivanju sve suptilnijih i kompleksnijih oblika lepote [...].⁷⁷

Није тешко пронаћи аргументе за тврдњу да је Бетовен у *Леонори* и нарочито у *Фиделију* заправо желео да дâ музички приказ узвишености, и то пре свега у Шилеровом тумачењу овог филозофског појма. Узвишено као израз човековог супротстављања насиљу налази своје отеловљење у лику Леоноре, али можда још пре у лику Флорестана. Он се мири са својом ситуацијом и заточеношћу, јер је испунио своју моралну дужност (пркосио је тиранину Пизару). Како би му се придружила у

⁷⁶ Исто, 32–33.

⁷⁷ Исто, 35–36.

узвишености и моралној слободи, Леонора, иако активни чинилац радње, такође мора да „одустане од насиља“ – сматрам да је управо стога била неопходна интервенција Дон Фернанда у климактичном затворском расплету, да Леонорин пиштољ не би опалио. Упркос својој одлучности, Леонора није убица: њена дужност је извршена самим чином супротстављања Пизару и излагања себе опасности да се нађе у истом положају као и њен супруг. Та застрашујућа могућност је оно што „узвисује“ лик Леоноре – она излази као „морална победница“ из овог сукоба и баш из тог разлога је она персонификација слободе.

Музички исказ узвишеног у *Фиделију* суштински одговара ономе што Стивен Рамф идентификује као „херојско узвишено“.⁷⁸ Он запажа да „кључна улога узвишеног као пролаза до надчулног домена моралне слободе, баца ново светло на *Marcia funebre* (II став Симфоније бр. 3 *Ероике*, прим. Ј. Ј. Б.), на сцену у тамници из *Леоноре* [...]“.⁷⁹ Он такође истиче да „*Леонора* такође има своје очигледне моменте кантовске трансценденције, а можда и свој 'трептај' (*Augenblick*) узвишености: завршни хор у Цедуру, 'Heil sei dem Tag' започиње очекиваним фанфарама у високом регистру тона *ge*, заједно са већ познатим приказом сфера окупаних сунчевом светлошћу“.⁸⁰ Це-дур је, према Рамфовом мишљењу, кључни „доказ“ тежње ка узвишеном у Бетовеновим делима „херојског“ периода, а ово мишљење деле и Јеремић-Молнар и Молнар, истичући да „[s]ve композиције из tog perioda, tokom kojeg je bio ubeđeni pristalica nemačkog filozofskog prosvetiteljstva i bečkog muzičkog klasicizma, uključujući i one u kojima je želeo da iskaže uzvišeno, Betoven je osmislio u klasicističkoj tradiciji muzičkog predstavljanja uzvišenog (upotrebom *alla breve* metra, himničnih melodija, trijumfalnog C-dura, itd.)“⁸¹ И заиста, партитура *Фиделија*, нарочито како дело одмиче ка завршетку, у потпуности подржава ову претпоставку.

Чини се да Рамфово тумачење Бетовенових остварења из „херојског“ периода у контексту Кантове критичке филозофије ипак показује одређене слабости у односу на повезивање са Шилеровом естетиком које, као што сам поменула, заступају Јеремић-Молнар и Молнар. Рамф је можда на добром трагу када указује да је Кант „на последњим страницама *Критике практичног ума* овековечио моралну снагу узвишеног

⁷⁸ Читаво друго поглавље Рамфове књиге носи назив “The Heroic Sublime“. Упор. S. Rumph, нав. дело, 35–57.

⁷⁹ Исто, 51.

⁸⁰ Исто, 53.

⁸¹ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело, 33.

(подвукла J. J. B.)“;⁸² те би Флорестанова „затворска арија“ могла да се посматра у том светлу. Међутим, Кантова тврдња да „узвишено подучава о слободи тако што освешћује нашу рационалну природу“⁸³ ипак не делује сасвим применљиво на Бетовену уметност, која никако није лишена аспекта чулне лепоте. Стога је прихватљивије тумачење које износи Јеремић-Молнар и Молнар у вези са Деветом симфонијом, а које може подједнако да се примени на *Фиделију*, да она показује „mnogo veći dug Šilerovoj nego Kantovoj estetici: muzika se tokom celog dela bori protiv haosa nasilja, ne gubeći pritom pretenzije na lepotu, koju u finalu, u momentu otvaranja perspective najuzvišenijeg, otkriva kao transcendentnu u odnosu na sve ovozemaljske attribute i apstrahovanu u nečemu što nalikuје čistoj ideji. Naravno, istinski 'čista' ideja lepog u muzici bila bi svojevrsni oksimoron, s obzirom da muzika predstavlja prevashodno zvučni, a to znači čulni fenomen, zbog čega veza muzike sa čistim idejama uvek može biti samo posredna, tj. protumačena kroz odgovarajuću metafizičku estetiku“.⁸⁴

Сматрам да је оправдано да се изнесе закључак да је својом опером Бетовен желео да створи узвишено уметничко дело, првенствено као шилеровски одговор на изазове револуционарног доба, у коме је и сам уметник био изложен егзистенцијалним патњама. Бетовен је желео – а верујем и да је у томе успео – да понуди уметнички путоказ публици свога доба, али и свих других епоха, како се личним напорима и борбом сублимирају и превазилазе тешкоће и изазови живота. „Čovekov duh је, naposletku, sam sebi ultimativni 'objekt' uzvišenosti, u njegovoj borbi da se izbori sa svime onime što u spoljnom svetu vreba da ga slomi, baci ga u ropstvo i spreči razvoj njegove humanosti i nagona za igrom“.⁸⁵

Упркос свим својим противречностима, *Фиделио* представља „динамичан израз политичког идеализма, страствену одбрану људских права и узбудљив портрет победе над тиранијом и ослобођења“.⁸⁶ Управо зато је *Фиделио* достигао степен универзалности као дело које велича слободу, те је стога погрешно везивати га за једну конкретну револуцију – па и за револуцију уопште. Бетовенова једина опера је, на крају крајева, дело које проповеда о морално исправном начину долажења до слободе: циљ не оправдава средство, већ се циљ достиже искључиво одговарајућим средствима.

⁸² Нав. према: Stephen Rumph, нав. дело, 47.

⁸³ Нав. према: исто.

⁸⁴ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело, 45.

⁸⁵ Исто, 29.

⁸⁶ Нав. према: Аноним, “The French Revolution: Beethoven's *Fidelio*“, нав. дело.

ЛИТЕРАТУРА:

- Cross, Jonathan, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Аноним, „The beginning of the end of East Germany“, *The Local*, 8 October 2009, <https://www.thelocal.de/20091008/22445>.
- Аноним, „The French Revolution: Beethoven’s *Fidelio*“, *Opera & Politics*, <http://www.mtholyoke.edu/~remme20s/classweb/fidelio.html#background1>.
- Chrissochoidis, Ilias, “Dramatic Pairing in *Fidelio*: A Structuralist Approach“, *College Music Symposium*, 2011, 51, https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=17:dramatic-pairing-in-fidelio-a-structuralist-approach&Itemid=101.
- Фире, Франсоа, *О Француској револуцији*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, 12.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe 1: Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP „Filip Višnjić“, 2009.
- Robinson, Paul, “*Fidelio* and the French Revolution”, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2002, 75–111.
- Rumph, Stephen, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley – Los Angeles, CA – London, University of California Press, 2004.
- Said, Edward, “On *Fidelio*“, *London Review of Books*, 1997, 19/21, 25–28, <https://www.lrb.co.uk/v19/n21/edward-said/on-fidelio>.
- Walser, Martin, “Kurz in Dresden“, *Die Zeit*, 1989, 43, <http://www.zeit.de/1989/43/kurz-in-dresden/komplettansicht>.
- Zatkalik, Miloš i Mihajlović, Verica, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016.

Jelena Janković-Beguš

“FIDELIO“, LUDWIG VAN BEETHOVEN’S ONLY OPERA – AN IMAGE OR A CRITIQUE OF THE FRENCH REVOLUTION?

SUMMARY: In this paper I claim that *Fidelio* is not an opera about the French Revolution, but rather Ludwig van Beethoven’s personal reflection on the Revolution. Although his only opera has proven its potential to inspire freedom fighters and liberation movements, I believe that this fact still does not make *Fidelio* “the opera of the French Revolution” and that invocation or celebration of the Revolution is not the primary moral of the opera. Analyses of the opera’s dramaturgy carried out by various eminent researchers with the goal of showing that *Fidelio* does or does not portray the French Revolution show that there is no single meaning of this work, but critics nevertheless agree that the “real topic” of this opera must go way beyond the apparent simplicity of the “rescue opera” plot, given the time and effort Beethoven consecrated to the completion and revisions of his only essay in this genre.

Here I present the possibility that Beethoven wanted to show that there was another, more ethical way to freedom than the radical violence which characterized French Revolution and subsequent Napoleon’s war conquests. This “other way” can be traced if one focuses on Beethoven’s relationship towards the philosophical debate about *the sublime* which shaped decisively the intellectual thought at the turn of the 18th and 19th Centuries, at the time when Beethoven’s artistic personality matured under the dictate of his personal and social circumstances.

KEY WORDS: Ludwig van Beethoven, *Fidelio*, *Leonore*, French Revolution, Paul Robinson, sublime, Friedrich Schiller.

Милица Петровић¹

РИЗОРЂИМЕНТО, ВЕРДИ, *НАБУКО*²

САЖЕТАК: У Италији, опера је била врло важна институција, која је имала кључну улогу пре револуције и после установљења независне државе Италије у XIX веку. У том периоду музика из опера се користила као идентификациони симбол при изградњи националне свести. Током тих година, у Вердијевим операма често су учаване или учитаване политичке идеје. Наиме, уметност и музика имале су нарочито важну функцију у спровођењу разних идеологија. У овом раду разматраће се на који начин је Вердијев хор „Пођи мисли“ из опере *Набуко* утицао на формирање националне свести пре револуције и после установљења јединствене државе Италије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Верди, *Набуко*, хор Јевреја „Пођи мисли“, ризорђименто.

Време када је Ђузепе Верди (Giuseppe Verdi, 1785–1867) постао најпознатији и најчешће извођени композитор опере у Европи, био је турбулентан период у историји италијанске државе, познат као ризорђименто (*Risorgimento* – препород). У XIX веку Италија је била територијално распарчана, а сваки град је био својеврсни град-држава, чија је политика зависила од географске позиције. Под аустријском доминацијом налазили су се градови на северу Италије – Венеција, Модена и покрајине Парма, Тоскана и Ломбардија; Напуљом је управљао бурбонски владар Фердинанд IV (Ferdinand IV), спроводећи политику наполеонске Француске; у Риму је власт имао Папа; а једино је на Сардинији владао краљ италијанског порекла Виторио Емануел I (Vittorio Emanuele I). У свим областима Италије у првој половини XIX века био је на снази „старомодни феудализам моделиран за добробит [стране и домаће] аристократије“³ који је угњетаво народ.

Ризорђименто је био револуционарни покрет за независност Италије и национално јединство, који су водили аристократе и образовани представници

¹ Контакт: milica.z.petrović@gmail.com

² Студија писана у оквиру предмета Методологија научног рада – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством проф. др Драгане Јерemiћ-Молнар, академске 2015/2016 године.

³ [Leon Plantinga](#), *Romantic Music: a History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, W. W. Norton & Co, 1984, 298.

грађанске класе.⁴ Током пете деценије XIX века, ситуација се рапидно заоштравала, кулминирајући револуцијом 1848. године. Централно жариште био је Рим, у којем је Папа Пије IX (Pope Pius IX)⁵ владао као државни и духовни вођа. Левичарски оријентисани људи тежили су републиканској влади, десничари Папској власти, а коначни успех либерала водио је конституисању монархије 1860. године, на челу с краљем Виториом Емануелом II (Vittorio Emanuele II).⁶

У Италији је опера била веома важна институција, која је имала кључну улогу пре револуције и после установљења независне државе Италије. У петој деценији XIX века музика из опера почела је да се користи као идентификациони симбол у изградњи националне свести. Током тих година, у Вердијевим операма често су уочаване или учитаване политичке идеје. Уметност и музика су имале нарочито важну функцију у спровођењу идеологија. У овом раду разматраће се на који начин је Вердијев хор „Пођи мисли“ („Va, pensiero“) из опере *Набуко* (*Nabucodonosor*, 1842) утицао на формирање националне свести пре револуције и после установљења јединствене државе Италије.

Набуко и револуционарна политика

У Италији је сваки мањи град имао по једну оперску кућу, већи градови и више, а представе су се давале барем неколико дана у недељи.⁷ Џон Дејвис (John A. Davis) истиче, да „у свету где су друга средства комуникације – штампа и јавна окупљања – били забрањени, театар је нудио урбаним, образованим Италијанима прилику да се забаве и да се законито окупе на јавном месту“.⁸ Музика из оперских кућа се – путем путујућих позоришта и вашара – ширила по целој територији Италије, па су и неписмени становници села били добро упознати с најпопуларнијим одломцима из

⁴ У почетку су револуционари деловали у полутајним организацијама, као што је *Карбонари* (*Carbonari*) и тајним друштвима, попут друштва *Млада Италија* (*La Giovine Italia*), чији је оснивач политичар Ђузепе Мацини (Giuseppe Mazzini). Исто, 299.

⁵ Папа Пије IX је био изабран 1846. године у Риму. Након традиционалистичке и реакционистичке политике његових претходника, нови поглавар католичке цркве дао је ограничено помиловање политичким затвореницима. Због тога се многим чинило да је овај Папа био заговорник либералних реформи, те је једна сцена у често извођеној Вердијевој опери *Ернани* (*Ernani*, 1844) уприличена од стране публике којом се слави Папа Пије IX. Ипак, револуционари су убрзо схватили да новоизабрани Папа нема намеру да спроведе револуцију и да уједини Италију у независну државу. Упор. Peter Stamatov, “Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi’s Operas in the 1840s“, *American Sociological Review*, 2002, 67/3, , 347.

⁶ Италијанска држава која данас постоји са Римом као главним градом установљена је 1871. године. Упор. [Richard Taruskin](#), *The Oxford History of Western Music*, 3, Oxford, Oxford University Press, 2005, 628.

⁷ Више о томе у: David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, 2009, 36.

⁸ John A. Davis, “Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815–1860,“ *The Journal of Interdisciplinary History*, 2006, 36/4, 572.

оперских дела.⁹ Упркос цензури, либретисти и композитори имали су могућност да шаљу добро прикривене бунтовничке поруке, а на местима где их није било, револуционарно расположена публика је могла да их пројектује. Дејвис наглашава да су – због улоге коју је опера имала у друштву – националисти настојали да искористе оперска дела и позоришта за своје револуционарне циљеве.¹⁰

Премијера Вердијеве опере *Набуко* 1842. године у миланском театру Ла Скала (La Scala) доживела је велики успех, омогућивши Вердију да се нађе „у првом реду италијанских композитора, јер се његов посебан жар жустрости и меланхолије идеално поклапао с изражавањима дилема о савременој Италији у оперским терминима“.¹¹ Леон Плантига ([Leon Plantinga](#)) наглашава да је управо „политика била примарни фактор у спектакуларном успеху“¹² премијере, истичући да Италијани у то време „нису били спори у повезивању сентименталности [у делу] с својом ситуацијом“.¹³ У синтези Солериног (Temistocle Solera) либрета, који је врвео од могућих алузија на тадашње стање у Италији и Вердијеве музике у опери *Набуко*, Вердијеви савременици уочили су призивање расположења ризорђимента. Брижљиво праћење опере од стране аустријске цензуре, као и идеолошка обојеност либрета не чуде, с обзиром на то да је Солера био дуго низ година политички активан против аустријске власти, због чега је 1820. године боравио неко време у затвору.¹⁴

Будући да су револуцију предводиле италијанска аристократија и грађанство, треба узети у обзир и запажање Ричарда Тараскина ([Richard Taruskin](#)), који истиче да је део појекта било и то да се научи нападена италијанска душа да је патила.¹⁵ Наиме, аустријска влада није вршила притисак на Италијане на северу, а Милано као град у просперитету, био је административан центар стране владе и место у којем се налазио и

⁹ Alan Mallach, *The Authumn of Italian Opera: from Verismo to Modernizm*, 1890–1915, Northeastern University Press, 2007, 6.

¹⁰ John A. Davis, нав. дело, 572. Петер Стаматов (Peter Stamatov) дискутује о томе да се у иста дела могу учитавати различите политичке идеје, што зависи од идеологије која се заступа. У свом раду он показује како су на различитим територијама у Италији, у Вердијевим операма биле пројектоване револуционарне идеје или назови који су представљали страну владајућу силу у добром светлу. Више о томе у: Peter Stamatov, нав. дело.

¹¹ David Kimbell, нав. дело, 445.

¹² Нав. према: [Leon Plantinga](#), нав. дело, 300.

¹³ Исто.

¹⁴ Аустријска цензура сматрала је да је опера *Набуко* потенцијално опасна, о чему сведочи скоро откривено писмо аустријске полиције, из којег се закључује да се стварање опере у свим њеним фазама одвијало под будним оком цензуре. У њему је изнет став да је Солерин либрето задовољавајући, да треба обазриво на сцени поставити ликове да не би биле изазване непријатне реакције, поготово у току наступа верског поглавара Захарија. Упор. Philip Gossett, “Becoming a Citizen: The Chorus in “Risorgimento Opera“, *Cambridge Opera Journal*, 1990, 2/1, 55; [Leon Plantinga](#), нав. дело, 300.

¹⁵ [Richard Taruskin](#), нав. дело, 628.

тада најчувенији италијански театар Ла Скала (La Scala), где је уприличена премијера *Набука*.¹⁶ Тамо су се налазили и заговорници револуције који су сматрали да уметност може имати нарочито важну улогу у промени и примени политике. Због тога што је зграда опере била једино место на којем су била дозвољена јавна окупљања, а представе једина средства комуникације, уметности је додељена функција стварања платформе погодне за ишчитавање и/или учитавање идеолошких порука. Поезија, музика, сликарство и дизајн је требало да пруже естетски доживљај, али и да едукују становништво, политички га освесте и покрену на револуционарно деловање. Музика је почела да се ставља у функцију изградње јединствене италијанске нације.

Не може се тврдити да је Верди имао намеру да музиком *Набука* пошаље субверзивне поруке. Међутим, успех дела омогућио му је да уђе у милански салон грофице Кларине Мафеи (Clarina Maffei), која га је упознала с члановим друштва *Млада Италија*. Револуционари су, уочивши „бунтовништво“ у Вердијевим делима, на композитора гледали као на једног од њих, па су чак и хор „Пођи мисли“ изабрали за своју химну.¹⁷ У Вердијевим операма *Ломбарђани (I Lombardi alla prima crociata, 1843)*, *Ернани (1844)*, *Атила (Attila, 1846)*, *Макбет (Macbeth, 1847)*, *Битка за Лењано (La battaglia di Legnano, 1849)* такође се могу уочити патриотске поруке које је цензура игнорисала све до 1848. године.¹⁸ Сматра се да се „Верди [...] током 1840-их [...] као уметник најдубље ангажовао у ризорђименту“,¹⁹ а писма упућена Рикордију (Giovanni Ricordi) и Пјавеу (Francesco Maria Piave) 1848. године, поводом преврата у Милану, потврђују његов афирмативан став према револуцији.²⁰

Упркос строгој цензури која се углавном односила на верске поруке, сва либрета нису могла да буду одбијена, због тога што је морао да се одржава привид уобичајеног функционисања система. Уосталом, и стране власти су у појединим Вердијевим операма примећивале места која су потенцијално могла да буду интерпретирана у

¹⁶ David Kimbell, нав. дело, 16.

¹⁷ Lila Rhodes, “Verdi's Opera Choruses: Songs That Rallied a Nation“, *The Choral Journal*, 1997, 38/4, 9.

¹⁸ Roger Parker, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)“, L. Macy (Ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

¹⁹ Нав. према: David Kimbell, нав. дело, 445.

²⁰ У писмима Верди изражава радост због коначног избијања револуције, али и жал што се у том тренутку налази у Паризу, далеко од својих сународника. Он сматра да је дошао тренутак ослобођења Италије од страних сила и хвали свој јуначки народ. Више о томе у: Philip Gossett, “War and Peace in the Operas of Giuseppe Verdi“, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 60/3, 2007, 21–22.

складу са њиховим режимом, који су поједине стране власти спроводиле у одређеним деловима Апенинског полуострва.²¹

Карактеристике опере *Набуко*

Због тога што су примарни Вердијеви интереси били музичке природе, односно што су се тицали музичког развоја ликова, ниједна Вердијева опера из пете деценије XIX века не представља политичку алегорију у целости, већ дела садрже одређена места која су била политички обојена, истиче Дејвид Кимбел (David Kimbell).²² Ипак, како аутор наглашава, опера *Набуко* „најбогатија је импликацијама ризорђимента [јер је то једино остварење у којем] нација, као политичко и религијско друштво, константно окупира сцену“, [појединци] се понашају као симболи политичке и религијске стварности, а музика је у духу популарних репертоарских маршева и химни“.²³

У опери постоје три линије драмске радње. Највише пажње посвећено је представљању и развоју ликова Набука и његове усвојене ћерке јеврејског порекла, Абигаиле. Наиме, Абигаила сазнаје да је усвојена, односно да потиче од народа који неизмерно мрзи и да због тога неће бити наследница. Ипак, попут Набука, она жуди за круном и привилегијама које имају владари. Набуко и Абигаила симболишу политички моћне странце и угњетаваче, који су покорили Јевреје и спроводе над њима репресију. Сукоб Вавилонца и Јевреја друга је по важности линија драмске радње, а трећа и – нетипично најмање важна – јесте љубав између вавилонске принцезе Фенене и Јеврејина Исмаила.

У Вердијевим операма компонованим 40-тих година XIX века честе су масовне хорске сцене, јер је он препознао њихов значај и (не само) драмски потенцијал. Наиме, „схватио је да хор представља све људе – не само оне који су укључени у стварање илузије у опери већ и публику која је позвана да у оперу учита неки коментар о сопственом положају“.²⁴ Према Кимбеловим речима „у *Набуку* је хор коришћен као израз националне солидарности“,²⁵ те је Италијанима пружена могућност да се идентификују с покореним Јеврејима, односно угњетаваним сународницима. Због револуционарног потенцијала Солериног либрета и Вердијеве музике, опера *Набуко* је добила статус репрезентативне опере ризорђимента.

²¹ Peter Stamatov, нав. дело.

²² David Kimbell, нав. дело, 446.

²³ Нав. према: исто, 447.

²⁴ Нав. према: исто, 456.

²⁵ Нав. према: исто

Хор покорених Јевреја који жале за изгубљеном домовином, отвара другу слику III чина и претходи финалу и наступу јеврејског духовног вође Захарија, који бодри свој народ да се не предаје. Жал за домовином опевана у хору „Пођи мисли“ у темпу *Largo* и *p* динамици представља неку врсту драмског и музичког антиклимакса, позиционираног након емоцијама набијене и драматичне прве слике III чина, у којој се Абигаила сукобила с Набуком и победила га. Овим драстичним контрастом, постигнутим на свим плановима музичког језика, привлачи се пажња публике, а текст носи поруку политичке природе у духу ризорђимента.

Јевреји у опери певају химну својој домовини. Поетски описи којима је Солера представио природне лепоте изгубљене државе веома подсећају на тадашњу Италију (в. табелу 1). Кроз шумовиту, брдовиту обећану земљу Јевреја, миловану разним ветровима, протиче велика река Јордан. Попут домовине Јевреја, Апенинско полуострво је било богато шумама, а копнене границе Италије чинили су планински венац Алпи, као и планински венац Апенини, који се простира дужином полуострва. У земљи Јевреја река Јордан је била симбол живота и плодности, јер је у њој Јован Крститељ крстио Исуса. С друге стране, Италија је богата различитим речним токовима који утичу на плодност тла погодног за пољопривреднију производњу, попут изгубљене домовине Јевреја, у којој река Јордан великим количинама воде обезбеђује плодност. Упадљиво је да су чак два стиха, од укупно шеснаест, посвећена опису поветарца који је топао, мирисан, пријатан и нежан. Због географског положаја Апенинског полуострва окруженог морима која су део Средоземног мора, на територији Италије чести су разни ветрови, а сваки од њих има име. Исто тако симбол кула Циона²⁶ се може разумети као алузија на бројне градове-тврђаве у Италији, будући да је сваки град био својеврсна држава, те је морао бити утврђен због одбране од потенцијалног напада непријатеља.

Дакле, може се закључити да је Солера у првој половини химне описао природне лепоте Италије, односно да је публици послао скривену поруку која су то богатства, ресурси и какве су могућности њиховог експлоатисања. Наредни стихови

²⁶ Симбол кула Циона се може тумачити вишеструко. Наиме, термин се често односи на планину Цион у близини Јерусалима, где се својевремено налазила истоимена тврђава коју је освојио Давид и преименовао је у Давидов град. Временом је под тим појмом почело да се подразумева поручје Јерусалима где је тврђава стајала, затим Соломонов храм у Јерусалиму, сам град Јерусалим и будући свет чије време тек долази. Дакле, вишеструко тумачење симбола куле Циона односи се на бројне градове-тврђаве у Италији, али и на домовину чије границе још увек нису формално утврђене. Више о значењу термина у: Tremper Longman, Peter Enns, (Ed.), *Dictionary of the Old Testament: Wisdom, Poetry & Writings*, 3, InterVarsity Press, Nottingham, 2008, 936.

садрже потенцијал за промовисање револуционарних идеја, јер су веома патриотски и срцепарајући и наглашавају трагичност губитка вољене домовине, али и позивају на неговање сећања о пореклу и на веру у Бога, који даје снаге да се издрже све патње.

Хорска нумера је у форми велике троделне песме \underline{ABA}_1 , са кодом и оркестарским уводом. Форма дела \underline{A} је песма прелазног типа $\underline{aa_1ba_1}$, са хармонском прогресијом, која је – према речима Тараскина – типична за популарне песме још од средњег века.²⁷ Карактеристичност хармонског тока огледа се у томе што одсек \underline{a} има отворен крај, то јест завршава се на доминантној функцији основног Фис-дура, а одсек $\underline{a_1}$ има затворен крај с аутентичном каденцом (в. примере 1а и 1б). Форма ове нумере је била добро позната и оперским композиторима и уличним музичарима, те су „арије изливане у популарној форми много лакше путовале [...] на улице и у усмену традицију“²⁸ преко путујућих музичара.

Приликом првог слушања опере и овог хора, Росини (Gioachino Rossini) је био задивљен оригиналноћу концепције и изразио је своје мишљење да је „Пођи мисли“ „велика арија коју су певали сопрани, алти, тенори и баси“.²⁹ Мелодија је белкантистичка „украшена попут Белинијевог [Vincenzo Bellini] кантабила“,³⁰ са карактеристичним пунктираним фигурама на почетку и триолским покретом на крају фразе. Мелодија је памтљива и поједностављена, будући да обухвата тонове главних функција тоналитета (в. примере 1а и 1б). Једноставности доприноси то што сви гласови певају унисоно, док мелодију удвајају дрвени дувачки корпус, виолина и виолончело. Преостали гудачки и лимени дувачки инструменти дају пулс, а у кулминацији у делу \underline{B} и они удвајају у *ff* динамици мелодију хора, која се хармонски дели на неколико гласова, чиме се постиже још пунији звук. У делу \underline{B} омузикаљен је веома значајан стих „Поново се разбукните сећања наших срца,/И говорите о временима која су прошла!“ који би у складу с идејом о едукативној и покретачкој улози музике, требало да освести публику и подстакне је на акцију.

У хору „Пођи мисли“, како Дејвид Кимбел наглашава, „националистички тон је најтиши, али је врло ефектан“.³¹ То се уочава у поетским описима изгубљене земље и сећању на стару славу (можда се мисли на римско царство) у Солерином тексту, којем Вердијева музика даје још једну димензију. Меланхолија је свакако дирнула срца

²⁷ [Richard Taruskin](#), нав. дело, 631.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

³⁰ Нав. према: [Leon Plantinga](#), нав. дело, 302.

³¹ Нав. према: [David Kimbell](#), нав. дело, 452.

многих Италијана и ако је публика осећала потребу могла је да учитава политичке поруке револуционарне природе, што нико не би могао да јој замери, сматра Дејвид Кимбел.³² У операма које одишу духом ризорђимента, хорови често певају у унисону мелодије које одликује певљивост, маршевски ритам и употреба лимених дувачких инструмената.³³ Тако је и у кулминацији песме „Пођи мисли“, у делу *V*, у којем је популарна мелодија коралног карактера удвојена у лименим дувачким инструментима и поседује милитаристичку оштрину,³⁴ те не изненађује што се баш овај хор користио као симбол у изградњи националног идентитета пре формирања независне државе Италије (в. пример 2).

Рецепција Вердијевих опера после установљења државе Италије

Приликом формирања првог парламента у новооснованој држави, 1861. године, Верди постаје члан, на наговор грофа Кавура (Camill Venso, Count of [Cavour](#)), важне политичке личности у стварању државе. Од тог тренутка, наглашава Барбара Рејнолдс (Barbara Reynolds), „рана Вердијева музика почела се константно повезивати с револуционарним борбама из 1840-их“.³⁵ Томе је доприносио и сам Верди интервјуима и аутобиографским изјавама, у којима је претеривао када је говорио о тешкоћама с којима се суочавао током својих, такозваних „галијских година“. Верди је, такође, истицао посебна музичка места у свом опусу, а нарочито хор „Пођи мисли“ из опере *Набуко*,³⁶ тврдећи да је управо тај хор имао значајну улогу за развој његове каријере. На тај начин, Верди је учвршћивао статус „песника италијанске борбе за национално јединство (*Vate del Risorgimento*) и човека који је сам успео, који представља аутентичан продукт нације која се уздиже“.³⁷

Мада је Италија имала заставу, краља, парламент, војску, валуту, процес стварања Италијана је тек почео. Италијанска нација је била више идеја него стварност,

³² Исто, 457.

³³ [Leon Plantinga](#), нав. дело, 302.

³⁴ David Kimbell, нав. дело, 456.

³⁵ Нав. према: Barbara Reynolds, Verdi, “Giuseppe (Fortunino Francesco)“, Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4, London, Macmillian Press Limited, 1992, 942.

³⁶ „Певање овог хора на Вердијевој сахрани 1901. године, била је потврда да је до тренутка смрти, Вердијева преферирана слика о себи била чврсто укоренења у умове Италијана“. Нав. према: Barbara Reynolds, нав. дело, 944.

³⁷ Исто, 944.

она је била „сан песника, интелктуалаца и револуционара“,³⁸ који су делили малобројни изван покретача политичких процеса – елите. Новоформирана држава суочила се с огромним економским и социјалним проблемима, велики број становништва био је неписмен и за већину Италијана њихова земља била је област у којој су живели „у којој су говорили својим дијалектом“³⁹.

Малек Алан (Alan Mallach) истиче да је ипак „испод ове фрагментарне слике, постојало нешто што се могло сматрати италијанском националном културом, заједничким идентитетом [...] што је постојало изнад родног града или регије“⁴⁰, а то је институција италијанске опере.⁴¹ То је била „уметничка форма коју је делило цело полуострво“⁴², јер је скоро сваки град или већа варош, имао оперску кућу, док су већи градови имали две, три или више актуелних театара.⁴³ Захваљујући популарности коју су Вердијеве опере уживале међу публиком и путујућим музичарима пре револуције и после формирања државе, целокупно становништво било је упознато с његовим операма, чак и необразовани сељани који никада нису били у опери, јер неписменост није била „баријера за уживање у музици“⁴⁴.

Многа значења идеологије ризорђимента ишчитавана су после 1860. године из перспективе уједињене Италије у хорским нумерама Вердијевих опера насталих током пете деценије. Познати хорови, попут „Пођи мисли“ из *Набука* „постепено су добијали неку врсту иконишког статуса утолико више како су економски колапси и социјална тензија расли у новој италијанској држави, и истовремено се будила носталгија за прошлим временом у којем су Италијани били уједињени против страног непријатеља“⁴⁵. Током свог живота, Верди је постао уметнички симбол остварених националних тежњи. Томе су допринели његови савременици, јер су га сматрали важном личношћу у периоду ризорђимента.⁴⁶ О томе сведоче и речи песника Кардучија

³⁸ Нав. према: Alan Mallach, нав. дело, 3.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Исто, 4.

⁴¹ Више о томе у: “Philip Gossett, Becoming a Citizen: The Chorus in “Risorgimento“ Opera“, *Cambridge Opera Journal*, 2/1, 1990, 41–64.

⁴² Alan Mallach, нав. дело, 4.

⁴³ Исто, 6.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Barbara Reynolds, 943.

⁴⁶ Рецепција Вердија као композитора и значај његових дела достигла је митске размере још у XIX веку. Томе су нарочито допринеле две легенде: према првој публика је на премијери опере *Набуко* 1842. године, у патриотском делиријуму, тражила да се изведе на бис „Пођи мисли“, упркос Ла Скалиним ригидним правилима да се ништа не сме понављати. Истина је да је на бис изведен други хор „Велики Јехова“ (“Immenso Jeovah“) који певају Јевреји заједно са преобраћеним Набуком на крају опере. Друга легенда се односи на акроним који се често узвикивао од краја 1858. године, пред уједињење Италије:

(Giosuè Carducci), који је поводом обележавања педесетогодишњице Вердијевог оперског дебија, 1889. године написао: „С првом пулсацијом младости, Ђузепе Верди је најавио обнављање отаџбине. Ох, песме незаборавне и свете свакоме рођеном пре 1848. године“⁴⁷.

Након ослобођења Италијана и њиховог уједињења у независну државу Италију, музика и опера имале су улогу у изградњи националног идентитета. Промовисање Вердијевих ризорђименто опера од стране самог композитора и елите, доприносило је стварању колективног сећања. Као средство масовне комуникације из које су се патриотске арије шириле захваљујући путујућим музичарима, опера је утицала на изградњу свести житеља новоустановљене државе о заједничкој националној припадности.

Закључак

Вердијеве опере су – поред тога што су музички квалитетна дела – постале веома познате и захваљујући употреби уметности у политичке сврхе. Музика је била моћно средство које је имало функцију да уједини слободне Италијане у нацију. Пре револуције њена улога била је да прошири субверзивне поруке кроз целу земљу, да едукује, освести и покрене припаднике свих класа. Политичари су препознали и користили могућности које је опера – као тада једино дозвољено средство масовне комуникације – пружала. Међутим, важна је и слика о Вердијевом опусу који одражава и подржава дух ризорђимента, коју су утицајни људи, па и сам композитор, креирали након установљења независне државе Италије. У том круцијалном периоду када се формирала италијанска нација, политика је поново посегнула за опером, националним наслеђем Италијана, јер је музика имала функцију у изградњи заједничких културних сећања и националног идентитета. Тако су постреволуционарно многа значења идеологије ризорђимента ишчитавана и пројектована у познатим хорским нумерама Вердијевих опера које датирају из пете деценије XIX века. Хор „Пођи мисли“ из *Набука* постепено је задобио иконички статус, а опера *Набуко* је због својих

Viva Verdi! који се заправо односио на будућег краља Италије *Viva V. E. R. D. I.* (нека дуго живи Виторио Емануел, краљ Италије). Ипак, то је могло допринети популарности његових опера, јер се композиторово име налазио у акрониму који је одзвањао целом Италијом. Упор. Philip Gossett, “Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento“, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 2012, 156/3, 272.

⁴⁷ David Kimbell, нав. дело, 445.

најконзистентнијих ризорђименто импликација била симболично репрезентативна опера револуције.

ЛИТЕРАТУРА:

- Verdi, Giuseppe, *Nabucco*, Milan, G. Ricordi, 1842,
http://imslp.org/wiki/Nabucco_%28Verdi,_Giuseppe%29.
- Gossett, Philip, “Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera“, *Cambridge Opera Journal*, 1990, 2/1, 41–64.
- Gossett, Philip, “Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento“, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 2012, 156/3, 271–282.
- Gossett, Philip, “War and Peace in the Operas of Giuseppe Verdi“, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 60/3, 2007, 20–25.
- Davis, John A., “Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815–1860“, *The Journal of Interdisciplinary History*, 2006, 36/4, 569–594.
- Kimbell, David, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, 2009.
- Longman, Tremper and Peter Enns, (Ed.), *Dictionary of the Old Testament: Wisdom, Poetry & Writings*, 3, InterVarsity Press, Nottingham, 2008, 936..
- Mallach, Alan, *The Authumn of Italian Opera: from Verismo to Modernizm*, 1890–1915, Northeastern University Press, 2007, 3–20.
- Parker, Roger, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)“, L. Macy (Ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- [Plantinga, Leon](#), *Romantic Music: a History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, W. W. Norton & Co, 1984.
- Reynolds, Barbara, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)“, Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4, London, Macimillian Press Limited, 1992, 932–953.
- Rhodes, Lila, “Verdi's Opera Choruses: Songs That Rallied a Nation“, *The Choral Journal*, 1997, 38/4, 9–11, 14–16.
- Stamatov, Peter, “Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s“, *American Sociological Review*, 2002, 67/3, 345–366.

- Taruskin, [Richard](#), *The Oxford History of Western Music*, 3, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Temistocle, Solera, *Nabucco*, <http://www.yusypovych.com/eng/Va-pensiero-English-translation/>.

Milica Petrović

RISORGIMENTO, VERDI, “NABUCCO“

SUMMARY: In Italy, opera was very important institution, which had the key role before revolution and after foundation of Independent State of Italy in XIX century. In that period, music from the operas was used as an identification symbol during the constitution of nation. In those years, the political ideas were often detected or projected in Verdi's operas. In conducting the different ideologies, the arts and music had an valuable function. In this study it will be considered how did Verdi's choir “Va, pensiero“, from the opera *Nabucco*, influence on the forming of national consciousness before revolution and after foundation of Independent State of Italy.

KEY WORDS: Verdi, *Nabucco*, Jew's choir “Va, pensiero“, *Risorgimento*.

ПРИЛОГ

Табела 1

Ћузепе Верди, *Набуко*, текст песме покорених Јевреја „Пођи мисли“ из 2. слике III чина.

<i>Va pensiero</i>	<i>Пођи мисли</i>
<p>Va', pensiero, sull'ali dorate; Va, ti posa sui clivi, sui colli, ove olezzano tepide e molli l'aure dolci del suolo natal!</p> <p>Del Giordano le rive saluta, di Sionne le torri atterrate... Oh mia Patria sì bella e perduta! O membranza sì cara e fatal!</p> <p>Arpa d'or dei fatidici vati, perché muta dal salice pendi? Le memorie nel petto raccendi, ci favella del tempo che fu!</p> <p>O simile di Solima ai fati, traggi un suono di crudo lamento; o t'ispiri il Signore un concerto che ne infonda al patire virtù!</p>	<p>Пођи мисли на златним крилима Пођи и одмори се на густим шумским брдима, Где је топао и мирисан и пријатан И нежан поветарац наше домовине!</p> <p>Обале Јордана ми поздрављамо И на куле Сиона долети. О, моја домовино, тако лепа и изгубљена! О, сећања, тако драга и ипак толико мртва!</p> <p>Златна харфо наших пророка, Зашто висиш нема на врби? Поново се разбукните сећања наших срца, И говорите о временима која су прошла!</p> <p>Или, попут верног Соломона, Извуците вапај сировог звука; Или дозволите Господу да нас инспирише Да издржимо нашу патњу!</p>

Пример 1а

Бузепе Верди, *Набуко*, III чин, хор покорених Јевреја „Пођи мисли“, *Largo, Cantabile*, одсек а у делу Д, такт 12–16.

The image shows a page of a musical score for Verdi's *Nabucco*. The top section is for the chorus, with three staves. The lyrics are: "Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-ra-te; Va, ti po-sa sui cli-vi, sui col-li, O-ve-o." The tempo and mood are marked "tutti sottovoce". Below the chorus are the instrumental parts: Ob. (Oboe), Cl. in La (Clarinet in La), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Cor. in Mi (Cor Anglais in E), Cor. in La (Cor Anglais in La), Vle (Viola), Cl. in La (Clarinet in La), Fg. (Fagotto), Ve. (Violoncello), Cmb. (Cymbali), and Cb. (Contrabbasso). The instrumental parts are marked "p sottovoce" and "Cantabile". The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Fis:

DD D

Пример 16

Ћузепе Верди, *Набуко*, III чин, хор покорених Јевреја „Пођи мисли“, *Largo, Cantabile*, одсек а₁ у делу А, 16–20.

The image shows a page of a musical score for a chorus. The top part features three vocal staves labeled 'CORO' with lyrics in Italian. Below the vocal parts are instrumental staves for various instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in La), Violins I (Vni I), Violins II (Vni II), Horns in B-flat (Cor. in Bb), Violas (Vle), Clarinet in La (Cl. in La), Bassoon (Fg), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Largo, Cantabile'. The page number '11' is visible at the bottom right of the score.

Fis:

6 6 7 (8)
T II D D T

Пример 2

Верди, *Набуко*, III чин, хор покорених Јевреја „Пођи мисли“, *Largo, Cantabile*, одсек *c* у делу *B*, такт 28–30.

The image shows a page of a musical score for Verdi's *Nabucco*, Act III, Chorus of Captive Jews, "Go, my thoughts" (Poђи мисли). The score is in the key of D major and 3/4 time, marked *Largo, Cantabile*. It features a vocal line for the chorus and an orchestral accompaniment.

The vocal line (CORO) consists of three parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with the following lyrics:

tal! Ar - pa d'òr dei fa - ti - di - ci va - ti, Perchè
-tal! Ar - pa d'òr dei fa - ti - di - ci va - ti, Perchè
-tal! Ar - pa d'òr dei fa - ti - di - ci va - ti Perchè

The orchestral accompaniment includes:

- Fl. Ott., Ob., Cl. in La, Cor. in Mi, Cor. in La, Trb. in Mi
- Vni I and Vni II (Violins I and II)
- Vla (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cmb. (Cymbal)
- Cb. (Contra Bass)
- Fg. Trbn. (Fagotto/Truba)

The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (acc), and performance instructions like *rit.* and *rit. to*. The vocal line features a melodic line with some triplets and a *saltovoc* marking. The orchestral accompaniment is characterized by a steady, rhythmic pattern in the strings and woodwinds.

Маша Спаић¹

**СИМБОЛИ РАДОСТИ И БРАТСТВА У ФИНАЛУ ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА²**

САЖЕТАК: Упркос различитим тумачењима и контекстуализацијама, Бетовенова Девета симфонија представља једно од најпознатијих и најизвођенијих дела у историји музике. Мелодија *Оде радости*, која је саставни део IV става, представља симбол *радости*, јединства, мира, братства и поштовања универзалних вредности. Ипак, ако се осврнемо на прошлост, IV став симфоније подвргнут је различитим контекстуализацијама, почевши од „употребе“ у сврхе буђења национализма у Немачкој, односно либерализма у Француској у XIX веку, преко „коришћења“ за промоцију најразличитијих политичких идеологија, попут нацизма и социјализма у периоду пре Другог светског рата, до њене садашње „функције“ као химне Европске уније, које су у великој мери допринеле њеној популарности. Имајући све наведено у виду, у овом раду смо покушали да, кроз одговоре на питања – која је естетска и идеолошка размишљања Бетовен уградио у овај став; каква је улога Шилерове песме; и, можда најбитније, каква су музичка својства допринела да се IV став симфоније тумачи као симбол универзалне среће и једнакости – сагледамо симболе *радости* и *братства* у овој симфонији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лудвиг ван Бетовен, Девета симфонија, *Ода радости*, симболи радости и братства, IV став, Шилер.

Упркос различитим тумачењима и контекстуализацијама, битно је запазити да Девета симфонија Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) представља једно од најпознатијих и најизвођенијих дела у историји музике. Ова симфонија је била парадигма и идеал музичког стварања инструменталне музике за све композиторе романтизма. Мелодија *Оде радости*, која је саставни део IV става, представља симбол *радости*, јединства, мира, братства и поштовања универзалних вредности. Ипак, ако се осврнемо на прошлост, симфонија, то јест, њен IV став, подвргнут је различитим

¹ Контакт: masha.spaic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Иване Перковић, академске 2015/2016. године.

контекстуализацијама, које су у великој мери допринеле њеној популарности. Тако у XIX веку, IV став симфоније употребљаван је у сврхе буђења национализма у Немачкој, односно либерализма у Француској. У XX веку симфонија је извођена на многим друштвеним догађајима, коришћена је за промоцију најразличитијих политичких идеологија, попут нацизма и социјализма. Након Другог светског рата, мелодија *Оде радости*, која се налази у IV ставу, коришћена је као химна Источне и Западне Немачке на Олимпијским играма у периоду од 1952. до 1966. године, а 1951. године је предложена за химну Европе, што је и званично постала 1985. године.³

Настала 1824. године, ова симфонија јесте дело у коме долази до суштинских измена у третману, не само жанра симфоније, већ и концепције сонатног циклуса: по први пут постоји људски глас у делу инструменталне музике, промењен је распоред ставова у симфонијском циклусу, а последњи став формалним и хармонским решењима које је композитор применио и данас „задаје муке“ теоретичарима, који покушавају да на једнозначан начин одреде његову структуру. Уз све наведено, додатна питања о томе шта је Бетовен „хтео да каже“ овим делом намећу се када узмемо у разматрање композиторова естетска и поетска становишта, као и текст који је употребио у IV ставу – Шилерову (Johann Friedrich von Schiller) песму *Ода радости*.

Имајући све наведено у виду, у овом раду покушали смо да, кроз одговоре на питања – која је естетска и идеолошка размишљања у Бетовен уградио у овај став; каква је улога Шилерове песме у њему; и, можда најбитније, каква су музичка својства допринела да се IV став симфоније тумачи као симбол универзалног братства, среће и једнакости – сагледамо симболе *радости* и *братства* у овој симфонији.

Бетовенов композиторски *Credo*

Бетовенове ставове о томе шта уметност представља и који је њен циљ, као и размишљања о свету у коме се кретао, данас сазнајемо на основу његових дневника, бележака и писама

³ Детаљније о политичкој историји Бетовенове Девете симфоније у: Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: a Political History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

које је слао пријатељима и патронима.⁴ Тако, Мејнард Соломон (Maynard Solomon), истичући да се Бетовенови ставови о уметности и филозофији могу јасно уочити у његовим рукописима, у књизи *Позни Бетовен: музика, мисли и имагинација*,⁵ значајан простор посвећује управо разматрању његових естетичких и политичких ставова, уз тврдњу да је он „усвојио велики број естетских идеја тог периода [и да их је] слободно комбиновао формирајући специфичну системску теорију уметности и идеја које је уписивао у своја дела.“⁶ У овом делу рада, изнећемо сажето неке од ставова композитора, који могу да нам помогну да разумемо зашто је одабрао управо Шилерове стихове као текстуални предложак на који је компоновао финале Девете симфоније, на који начин су они допринели, не само рецепцији дела, већ и томе да се музички материјали ове симфоније тумаче као симболи *радости и братства*.

Наиме, поуздано се зна да је Бетовен био упознат са делима Хомера (Homer), Канта (Immanuel Kant), Шилера, да је пратио романтичарске идеје и тенденције које су у том периоду биле распрострањене, као и да је читао масонске текстове. На основу сазнања до којих је дошао, композитор је формирао својеврсни мозаик идеја и ставова који су утицали на његово музичко стварање. Мислио је да музика треба да буде прагматична и несебична, да треба да изазове реакцију, усаврши укус и побољша моралне квалитете, унапреди знање и социјални ред и да служи лепоти. Наведено се најбоље уочава у Соломоновој изјави да је његова (Бетовенова, прим. М. С.) улога да подигне укус публике, као и да његов „уметнички геније“ стреми ка величини и перфекцији како би у томе успео.⁷ Себе је представљао као следбеника просветитељских идеала, истицао је разум као најбитнију врлину и одбацивао је све текстове и мишљења која имају везу са магијом и натприродним темама. Сматрао је – под утицајем Шилера – да треба поново успоставити класичну фузију аполонијског и дионизијског принципа у свету и уметности, што су – према његовом мишљењу – успешно урадили управо Шилер и Шлегел (Friedrich von Schlegel).⁸ Рационалност његовог размишљања може да се уочи и у ставу да све што је

⁴ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Los Angeles, University of California Press, 2003, 92.

⁵ В. фусноту 4.

⁶ Нав. према: Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, нав. дело, 92.

⁷ Исто.

⁸ Исто, 8.

непознато, недостижно и бескрајно може бити освојено путем рационалности, или прецизније, уз помоћ моћи ума и мудрости.⁹

Са друге стране, романтичарске теме везане за смрт, слободу, Рај, индивидуално и космичко – чије одређене елементе уочавамо у Бетовеновом стваралаштву¹⁰ – утицале су да, истовремено са наведеним становиштем, композитор повеже циљеве своје уметности и са божанским, верујући да је оно извор његове креативности. Сукоб између земаљског и небеског видео је као дијалог у коме уметност покушава да побегне од земаљског и сматрао је да уметност када је принуђена пронађе уточиште негде другде, а не на земљи. Другим речима, замишљао је „утопијске рајеве где уметност може да се заштити од свакодневних сметњи, политичке цензуре и комерцијалне употребе.“¹¹ Ова романтичарска концепција веома добро резонира са наведеним рационалним и просветитељским ставовима као и концепцијом његове уметности.

Из претходно разматраног можемо да наслутимо зашто је Бетовен одабрао одређене делове текста Шилерове песме. Као што је познато, Бетовен је мотиве весела, пића и забаве изоставио из стихова своје *Оде радости*. Вођен Шилеровом естетиком да је класично непревазиђени модел и оно што омогућава слободу, братство, вечни живот и постизање чистог уживања,¹² Бетовен у тексту оставља делове у којима се пева управо о универзалној срећи, братству, херојству, али и одавању почести Ствараоцу света.¹³ Концепт „заједничког шегртовања“ који је присутан у тексту песме, приказан је и музички, тако што након солисте, хор увек понавља – у унисону – текст солисте.

Управо због универзалне поруке коју Шилерова песма шаље – позива на љубав и подређеност ствараоцу, као и недефинисаности истога – свако је могао да се поистовети са текстом, али и Бетовеновим омузикаљењем, па је симфонија веома брзо постала једна од

⁹ Исто, 96.

¹⁰ Исто, 45. Елементи стилских карактеристика музичког романтизма, као што су тонална алегорија, различита експресивна обележја наслова и партитуриних ознака, као и проширена форма и хармоније, видљиви су у Бетовеновим зрелим делима.

¹¹ Исто, 93.

¹² Детаљније о томе у: исто, 41.

¹³ Последња четири стиха песме која се певају у симфонији гласе: “*Thr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn überm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen.*“ Поставља се питање ко је Стваралац света; да ли је то Бог, Христ, Алах, Буда или нека друга, овоземаљска личност, није речено. Управо због овога, иако ми слутимо на кога се мисли, са ствараоцем може да се поистовети и политички вођа, као онај који ствара нови и бољи свет. Другим речима, текстом може веома лако да се манипулише, да му се припише друга порука, те да се овај став употреби у друге сврхе, што је свакако и рађено током XX века.

најпопуларнијих у Немачкој.¹⁴ Са друге стране, због вишезначних текстуалних порука, али и употребе различитих музичких елемената који одговарају тим порукама, о којима ће у раду бити речи, она омогућава да се свако повеже са њом, али и да се у њу „уписују“ различита значења.

Формална рецепција финала Девете симфоније

Као што смо већ поменули, Бетовен у погледу композиционих решења уноси доста измена у односу на стандардну схему, како симфонијског циклуса, тако финалног става симфоније. Конкретно у овом делу, композитор је довршио промену концепта симфонијског циклуса, коју је започео још у Трећој Симфонији (1804): тежиште циклуса померено је на последњи, IV став. У I ставу, према речима Соломона, имамо повратак херојског Бетовена, док II став доноси скерцозни, демонски карактер којим се I став „изврће руглу“.¹⁵ Лагани, лирски став који се налази на месту III става доприноси драмској тензији циклуса. Другим речима, посредни је један потпуно нов вид концепције и драматургије симфонијског циклуса.

Специфична је и форма IV става. Наиме, Бетовен је на вешт начин избегао писање става у оквирима онога што се данас сматра одређеним формалним обрасцем. Резултат композиторове замисли јесте симфонијско финале коме до данашњег дана није могуће одредити јединствену форму, већ можемо само да дамо предност једном од формалних образаца на основу којих се анализирају музичка дела, у зависности од тога којим елементима, уоченим у анализи, дајемо предност. Штавише, Џејмс Вебстер (James Webster) тврди да не постоји одређена традиционална форма, већ да је став прокомпонован.¹⁶ Расправи о „правој форми“ овог става дали су допринос бројни

¹⁴ Текст песме је био веома популаран у народу још од њеног настанка 1786. године, јер су главни преносници идеја *Оде радости* били масони, те је велики број композитора компоновао на овај текст. Ипак, у овом раду, пре свега због малог простора, нећемо се освртати на везу између Шилера и масона, као и на потенцијалну везу Бетовена са овим покретом. Упор. исто, 41.

¹⁵ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, London, Schirmer Trade Books, 2001, 45. Према речима Соломона, Бетовен у последњој симфонији на велика врата враћа херојски карактер дела, који је био карактеристичан за други период његовог стваралаштва. Херојски карактер Соломон уочава пре свега у изградњи и разради тема I става, у којима преовлађују арпеђа и акордска разлагања, која он сматра једним од главних обележја Бетовеновог херојског стила.

¹⁶ James Webster, “The Form of the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1992, 1/1, 35.

теоретичари и музиколози, а решења су многобројна: Ернест Сандерс (Ernest Sanders) га посматра као сонатни облик, Чарлс Розен (Charles Rosen) и Мајкл Туса (Michael C. Tusa) виде га као компримован једноставачни сонатни циклус, Вебстер га посматра као прокомпоновани облик, док је Ото Бенш (Otto Baensch) овај став протумачио као велику дводелну песму.¹⁷

Проблем јесте у томе што је свако од наведених објашњења примењиво у одређеној мери, али се и за свако лако могу наћи аргументи да се оно одбаци, јер се на формалном плану уочавају многоструке „нелогичности“: како објаснити рекапитулацију главних тематских мотива претходних ставова и појаву инструменталне верзије теме *радости*, да би дошло до суспензије музичког тока и поновног понављања увода и теме, овог пута уз пратњу гласа; како објаснити појаву *Alla marcia* дела који је конципиран као карактерна варијација I теме у тоналитету који је „резервисан“ за II тему сонатног облика, затим, јављање II теме, теме *братства*, писане у стилу мотета и на крају, кулминацију става која је конципирана као велика, двострука fuga у којој долази до спајања две главне теме става?¹⁸

Могли бисмо рећи да је Лео Трајтлер (Leo Treitler) понудио можда најпотпуније и најлогичније тумачење овог става, истичући да он садржи све горе наведене елементе форме; он наглашава да сваки од њих има своју улогу у изградњи драматургије става. Наиме, Трајтлер сматра да су драмска слика и развој преузети из сонатног облика, да је двострука експозиција теме *радости* (прво у инструментима, а затим у гласу) позајмљена из концертне форме, да је разрада материјала заснована на орнаменталном типу варијација, а да је сам крај става рађен по узору на оперско финале.¹⁹ Ако прихватимо његов став, можемо да закључимо да је Бетовен, комбинујући различите жанрове и музичке форме, створио јединствено дело. Ипак, фузија најразличитијих елемената може да се сагледа и на идеолошком нивоу, те можемо да кажемо да је Бетовен и музиком, то јест, коришћењем музичких средстава из различитих епоха и жанрова, постигао јединство различитости и да овакво решење представља идеалан развој две теме става (теме *радости* и теме *братства*). Такође, овакав композиторски поступак може да се схвати као музичко

¹⁷ Исто, 36–38.

¹⁸ За потпуну анализу IV става, као и различита његова тумачења, детаљније у: James Webster, нав. дело или Michael C. Tusa, “Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1999, 7/1, 113–137.

¹⁹ Leo Treitler, “History, Criticism and Beethoven’s Ninth Symphony“, *19-th Century Music*, 1980, 3/3, 196–197.

оличење текста којим се шаље иста порука, па се ове теме могу назвати и симболима *радости и братства*.

Ипак, још мало бисмо се задржали на неким елементима који се јављају у форми IV става. Битно је приметити да је његов развој првенствено заснован на раду са темом *радости*, а да се после уводи и II тема, *тема братства*, те да се на крају две теме уједињују. Већина аутора је одбацила широко распрострањено тумачење да на самом почетку става Бетовен врши понављање мотива свих претходних ставова у потрази за темом, јер га је ова мелодија дуго окупирали и он је унапред њу одредио као главног носиоца става.²⁰ При развоју теме *радости*, увек се јавља варирање и треба истаћи да је тема, у већини варијација, увек непромењена, а да се мења оно што је „око ње“: број солистичких, односно хорских гласова који је доноси, инструментална боја и састав.²¹ Највећу промену доноси седма појава теме у одсеку који је Бетовен назвао *Alla Marcia* (а о коме ће касније у раду бити речи), у којој долази до њене карактерне измене.

Као што је већ поменуто, различити аутори су дали мишљење како о форми и значају овог става, тако и о његовим темама.²² Тако, Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) тему *радости* описује као мелодију доброг човека – као једноставну мелодију која постаје *cantus firmus* нове, уједињене заједнице;²³ Трајтлер у мелодији, коју су неки критиковали као тривијалну и народну, види аполонијске карактеристике, које су подобне за оно што је композитор хтео овим ставом да исказе;²⁴ Слично Вагнеру, Соломон говори да је мелодија теме *радости* персонификација брижне мајке која има жељу да уједини народ пред Богом,²⁵ док је Туса види као почетну тачку развоја става, али и као крајњи циљ његовог развоја.²⁶ О чему је заправо реч? Пред нама је тема компонована по узору на народне мелодије, прегледне форме, хармоније и граница, са великим потенцијалом за

²⁰ Ernest Sanders, “Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *The Musical Quarterly*, 1964, 50/1, 59–76. Треба додати да је Шенкер при тумачењу Девете симфоније рекао да Бетовен у уводу четвртог става трага за прикладном темом која ће бити главна у овом ставу, те да се стога јавља и рекапитулација мотива из претходних ставова, јер се они „нуде“ да буду употребљени као главна тема. Ипак, употреба популарне кованице „трагање за темом“ према речима Сендерса је неприхватљива, јер је Бетовен на овој мелодији радио преко тридесет година.

²¹ Тако, у првих пет варијација, тема *радости* остаје непромењена, док при њеној шестој појави долази до промене ритма, док је карактер теме непромењен.

²² Поједини критичари су у XIX веку чак тврдили да је тема *радости* преузета из народа, међутим данас је јасно да је она резултат дугог Бетовеновог рада.

²³ Rihard Vagner, *O Betoveni*, Beograd, Studio Lirica, 2013, 56.

²⁴ Leo Treitler, нав. дело, 97.

²⁵ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 409.

²⁶ Michael C. Tusa, нав. дело, 118.

даље варирање и разраду. Ипак, Бетовен, током читавог става ову тему не мења, изузев у њене две појаве. Немогуће је, а да се не запитамо, зашто он то ради – да ли жели да покаже да је радост нешто ка чему сви треба да тежимо и да она остаје непроменљива, те да не сме да буде подложна искушењима који се пред њу намећу или једноставно жели да покаже – у складу са формалном и идејном конструкцијом читавог става – да и у класицизму може да се нађе начин да се примене барокне контрапунктске варијације, то јест, да на још један начин покаже јединство у различитости.

Специфична је и појава друге мелодије, теме *братства*, на најпознатије стихове ове симфоније, *Сви ће људи браћа бити*, писане „у стилу“ ренесансног духовног мотета. Употребом поменутих технике писања Бетовен је хтео да наведе слушаоца и на религију и духовност. Хомофона мелодија, у високом регистру, јасно реферира на духовне мелодије онакве, какве најчешће чујемо за време богослужења, како на нивоу гласовних линија, тако и на плану инструменталних деоница. Треба се осврнути и на тумачење Вилијама Киндермана (William Kinderman) који је појаву Ес-дура у овом одсеку, повезао са употребом истог тоналитета у Кредо (Credo) ставу Мисе Солеmnис (*Missa Solemnis*, 1823), где се он појављује у кључним, кулминационим моментима става, те према његовим речима, у овом одсеку добијамо додатну религијску референцу.²⁷

Следећи део музичког тока на који треба обратити пажњу, јесте *Alla Marcia* одсек који претходи појави нове теме. Турски топос у периоду класицизма, па и романтизма, композиторима није био стран, те нас, на први поглед, и не чуди што је Бетовен употребио ове елементе како би употпунио последњи став симфоније. Ипак, треба увидети, да при првом сусрету са партитуром, ми не можемо одмах да закључимо да се ради о референци на Оријент. Наиме, Бетовен не обележава овај одсек референцом *Alla Turca*, како је била пракса у то време, већ га обележава *Alla Marcia*, како је и иначе обележавао скерцозне ставове у сонатним и симфонијским делима. Можда би овакав детаљ могао и да се занемари, али треба имати на уму да је Бетовен – посебно у последњем периоду стваралаштва – посебну пажњу посветио управо прецизном записивању партитурних ознака,²⁸ те се ово, у контексту тумачења става као симбола *радости* и *братства*, може

²⁷ David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press, 2003, 113.

²⁸ Тјана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, Београд, CLIO, 1996. О усложњавању музичког записа код Бетовена писала сам у раду „Вербални слој партитурног записа и развој инструменталне „музичке драме” у позним клавирским сонатама и гудачким квартетима Лудвига ван Бетовена“ (семинарски рад – рукопис),

посматрати као још један од елемената којима се они исказују – композитор не жели да направи јасну дистинкцију између Запада и Оријента.

Када је реч о тумачењу значења овог музичког одсека, Туса у својој анализи, истиче да су бројна решења која могу да се понуде у вези са њим. Тако, он може да представља симбол младалачког хероизма, представу војничке тематике, употребу популарних елемената културе како би се обратио и нижим слојевима друштва или као гротескно извртање и подсмевање теми *радости*.²⁹ Ипак, рекли бисмо да од свега наведеног, прва три објашњења могу да буду примењива и заједно, јер херојски карактер присутан у овом ставу, долази као резултат војног напредовања – мушкарци, подстакнути гласом појединца, којег заступа соло баритон, бивају трансформисани у хероја. Коришћење популарних елемената – како Туса назива употребу референци на Оријент – која је у том периоду била широко распрострањена, може да се повеже са Трајтлеровом тезом да је композитор хтео да обједини што више различитих елемената у овом ставу и то свакако може бити још један од аргумената да је композитор хтео да – на што више различитих нивоа – покаже да и различити елементи могу да функционишу заједно, у складу са тематиком песме.

Овде треба поменути веома занимљиво размишљање Левија, који је текст одсека *Alla Marcia* упоредио са библијским псаламима, те је нашао на подударење стихова строфе из овог одсека са стиховима број пет, шест и седам из псалма број деветнаест.³⁰ Овде долази до једног занимљивог поступка од стране композитора: при употреби библијског текста, Бетовен је користио „оријенталне“ музичке елементе, а при употреби световног текста у наредном, мотетском одсеку, користио је референце на црквену музичку праксу. Из наведеног, намећу нам се питања, да ли је Бетовен на овај начин хтео да негира ексклузивност католичке цркве, употребивши библијски текст у комбинацији са турским мотивима или можда ексклузивност црквене музике која је оштро критиковала световну? Даље, да ли је на овај начин Бетовен хтео да изједначи важност католичке и исламске религије у циљу промоције јединства и братства или је хтео да истакне да је

Београд, Факултет музичке уметности, курс: Семинарски рад из историје музике 2 – општа историја музике, ментор: ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић.

²⁹ Michael C. Tusa, нав. дело, 118.

³⁰ David Benjamin Levy, нав. дело, 107.

јединство и братство циљ ка коме сви треба да стремимо, без обзира на наше разлике и на нашу вероисповест?

Последњи одсек, који је од значаја за овај рад, јесте одсек у коме се јавља двострука fuga, у којој су теме *радости* и *братства* обједињене. У овом делу става долази и до суспензије варијационог процеса, који је до тог момента био доминантан принцип изградње музичког тока. Димензијама и начином полифоновог рада са материјалима, композитор постиже монументалност и грандиозност, који су били карактеристични за Хендлове (Georg Friedrich *Händel*) ораторијуме. Када је реч о значењу овог одсека, Соломон – слажући се са другим теоретичарима и музиколозима – сматра да он представља тријумф радости, након сукоба овоземаљског и небеског у претходном току симфоније.³¹

Из наведеног можемо закључити да су различити теоретичари нудили многобројна решења, како по питању коначне форме овог става, тако и у вези са његовим потенцијалним значењима. На нека од образложења и ми смо се надовезали и понудили нека нова решења или отворили нова питања. Укратко резимирајући, у ставу постоје два доминантна принципа изградње музичког тока: варијациони и полифони рад са две теме – темом *радости* и темом *братства*.³² Када је реч о тумачењу овог става, сви критичари, управо захваљујући наведеним решењима и приписаним значењима поменутих одсека, целокупну симфонију разумеју претежно као симфонију, у којој Бетовен трага за универзалном овоземаљском срећом – као симфонију у којој су се у последњем ставу просветитељски идеали вратили „на велика врата“, а наведени елементи, то јест, објашњења разноврсних поступака које је композитор применио у њему, само иду у прилог томе. Соломон истиче да она представља композиторово трагање за Рајем, за овоземаљском утопијом, која је у симфонији пронађена управо комбиновањем свих употребљених елемената.³³

Оно што је у великој мери допринело популаризацији IV става Девете симфоније, као и прихватању и ширењу идеја *радости* и *братства* као универзалних, јесте и његова

³¹ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 411.

³² Говорећи о употреби ова два принципа у овом ставу, Соломон је навео да одабир средстава не треба да чуди, јер се у последњем периоду стваралаштва Бетовенова композициона техника и заснивала највише на примени та два принципа, те тако настаје велики број дела и ставова писаних у форми варијација или фуге. Упор. Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 395.

³³ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, нав. дело, 224.

рецепција у XIX веку. Наиме, романтичарски композитори – како Бетовенови савременици, тако и следбеници немачке националности – управо су због претходно наведених формалних решења, али и симболике музичког материјала која се успоставља радом са материјалом у комбинацији са значењем Шилерове песме, Бетовена, али и Девету симфонију, поставили као идеал који није могуће достигнути у композиторском стваралаштву. Стога је у Европи у периоду романтизма цветао *мит о Бетовену* као образованом уметнику и композитору, који је личну и стваралачку слободу доживео кроз проучавање уметности и науке.³⁴

Тридесете године XIX века биле су веома битне за популаризацију овог дела. У Француској је – након Берлиозовог (*Louis-Hector Berlioz*) извођења 1838. године – један од критичара изјавио да IV став представља музику за *Рајску цркву*, док је након њеног извођења у Лондону годину дана раније, у једном од часописа, овај став окарактерисан као универзални *Алилуја*. Такође, постоје и наводи да се већ 1837. године јављају прва документа у којима се IV став предлаже за химну Европе.³⁵ У другој половини века, неизоставно је поменути Вагнера који је у својим текстовима дао посебан значај Бетовену, означивши га композитором инструменталне музике који ју је издигао на ниво који после нико није успео да достигне. Тако, Вагнер је одиграо велику улогу у изградњи *мита о Бетовену*.³⁶

Истовремено, у овом периоду, IV став Девете симфоније, представља основу за различита идеолошка тумачења. Тако, као што је већ поменуто, Шилер и Бетовен у Немачкој постају симболи национализма и слободе, а музика овог дела бива посебно

³⁴ Да је Девета симфонија представљала идеал компоновања, али и да је имала битну улогу у конструкцији немачке националности и идентитета, можда најбоље говори Шуманова (*Robert Schumann*) изјава да „као што Италија има Напуљ, Француска револуцију, а Енглеска морнарицу, тако и Немачка има Бетовенову симфонију.“ Детаљније о томе у: *Esteban Buch*, нав. дело, 116.

³⁵ Исто, 123. Такође, у првој половини XIX века – као битан догађај – свакако треба истаћи и откривање Бетовеновог споменика у Бону 1845. године, када је Бон привремено био културна престоница Европе, а догађају су присуствовали сви највиши европски званичници. На њему, Бетовен је представљен као савршена, универзална фигура, као Прометеј, као говорник човечанства, као принц чије су људске мане уклоњене, како би га народу представили као личност помоћу које се гради национални идентитет.

³⁶ Вагнер је себе сматрао јединим који може да разуме Бетовенову музику, али и да се надовеже на његов уметнички рад. Девету симфонију, у том контексту, искористио је за манипулацију и изградњу сопствене историје и естетике, истичући да једини разлог зашто је Бетовен уопште употребио текст у једном делу инструменталне провенијенције јесте схватање да чисто инструменталном музиком није могао да се исказе, те је морао да посегне за текстом како би остварио све своје замисли. Вагнер је такође искористио IV став Девете симфоније за успостављање главне тезе у делу *Опера и драма*, а то је да тамо где инструментална музика нема шта да каже, на сцену ступа драма, чиме је Бетовен 'убио' немачку инструменталну музику. Упор. Рихард Вагнер, *Опера и драма*, Београд, Мадленијанум, 2003.

слављена и истицана. Са друге стране, у Француској, текст који је временом и преведен на француски језик, постаје најбитнија карактеристика ове симфоније па је она, у овој земљи, тумачена као симбол хуманистичког месијанства, а реч *радост* је често мењана термином *слобода*.³⁷

Закључак

Као што се може закључити из изложеног, Бетовен је на специфичан начин конципирао IV став Девете симфоније. Бетовенове просветитељске и хуманистичке идеје, набоље се огледају управо у одабраним деловима Шилерове песме, на коју је Бетовен компоновао музику. Тематиком и поруком коју шаље, текст је у сагласју са композиторовим естетским и идеолошким ставовима и додатно их наглашава и осликава, те шаље јединствену и јасну поруку о универзалној радости и братству, као циљевима ка којима IV став – уз помоћ разума и мудрости – сви треба да тежимо. Истовремено, управо срећа јесте једна од емоција које је најтеже музиком описати, те овде „у помоћ“ долази управо Шилеров текст, како би олакшао дефинисање поруке коју композитор жели да пошаље.

Ипак, можемо закључити да је у музичком погледу, Бетовен – стварајући привидно једноставну музику – због начина рада са два тематска материјала која су кључна, створио комплексну композицију, која осликава поруку коју шаље текст. Прецизније, композитор комбинује елементе различитих традиција (попут једноставне, налик народној, мелодије са елементима тада популарне културе, референце на оријентализам, квази-религијске и религијске елементе) и разноврсна композициона средства (употребљава различите композиционе поступке преузете из других жанрова инструменталне и вокално-инструменталне музике), како би у IV став „уградио“ различита значења. Са друге стране, успешно комбиновање свега наведеног – што је учињено по први пут у историји музике – довело је до тога да Бетовена његови следбеници сматрају ненадмашним композитором, који је инструменталну музику довео до врхунца.

³⁷ Занимљиво је поменути да у Италији ова симфонија није имала никакву улогу, јер су је они, као и целокупно стваралаштво немачких композитора, доживљавали као конкуренцију њиховој уметничкој музици, па нису показали никакав интерес промовисање лика и дела овог композитора. Упор. Esteban Buch, нав. дело, 168.

Управо такав – савршен спој различитих елемената – заједно са просветитељским и хуманистичким вредностима које су у тексту исказане, јесте специфичност ове симфоније, јер је захваљујући њима Бетовен у XIX веку био слављен како од стране његових немачких, тако и француских следбеника. Они су велику пажњу поклањали овом делу – како његовој музици, тако и тексту. Даље, због великог поштовања и славе које је имао у годинама након смрти и у другој половини века, због огромног утицаја и моћи Бетовеновог имена и дела, ова композиција је почела да се користи и у сврхе буђења национализма у Немачкој и либерализма у Француској, чиме су отворена врата да ово дело буде и у наредним годинама – све до данас – коришћено као једно од политичких средстава за преношење идеја различитих режима и идеологија.

ЛИТЕРАТУРА:

- Buch, Esteban, *Beethoven's Ninth: a Political History*, Chicago and London, TEDx University Chicago Press, 2003.
- Levy, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, CLIО, 1996.
- Sanders, Ernest, “Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *The Musical Quarterly*, 1964, 50/1, Oxford University Press, 59–76.
- Solomon, Maynard, *Beethoven: Second, Revised Edition*, London, Schirmer Trade Books, 2001.
- Solomon, Maynard, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Los Angeles, University of California Press, 2003.
- Treitler, Leo, “History, Criticism and Beethoven’s Ninth Symphony“, *19-th Century Music*, 1980, 3/3, 193–210.
- Tusa, Michael C., “Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1999, 7/1, 113–137.
- Vagner, Rihard, *O Betovenu*, Beograd, Studio Lirica, 2013.
- Webster, James, “The Form of the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1992, 1/1, 25–62.

Maša Spaić

SYMBOLS OF “JOY“ AND “FATERNITY“ IN FINAL MOVEMENT OF LUDWIG VAN BEETHOVEN’S NINTH SYMPHONY

SUMMARY: Despite different interpretations and contextualization, Beethoven’s Ninth Symphony is one of most popular and most performed compositions in history of music. Melody of *Ode to joy*, which is main component of the fourth movement of the symphony, is considered as symbol of happiness, joy, piece, brotherhood and respect of universal values. However, if we look back in the past, fourth movement of the symphony was subject of different contextualization, beginning with its „role“ in promoting nationalism in Germany, that is, liberalism in France in XIX century, through its „use“ in order to promote diverse political ideologies in period between two World Wars, until its current „function“ as the hymn of European Union. All of these helped in a way in making this composition popular and important as it is today. Having this in mind, in this paper, I tried to perceive the symbols of *joy* and *fraternity* in the fourth movement of this symphony, by answering the following questions: which aesthetic and ideological attitudes Beethoven incorporated in this work; which role does the Schiller’s poem have; and, maybe the most important question, which characteristic musical features enabled us to interpret the fourth movement as the symbol of universal joy and equality.

KEY WORDS: Ludwig van Beethoven, Ninth Symphony, *Ode to joy*, symbols of joy and fraternity, fourth movement, Schiller.

III.

ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ

Душанка Јеленковић Видовић¹

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ²

САЖЕТАК: У раду се карактеристике музичке авангарде у Европи сагледавају кроз разматрање начина дисеминације и утицаја њених достигнућа кроз простор и време. С тим у вези се нарочито у фокус доводи појам транскултуралности. Затим се, имајући у виду поставке транскултуралности и музичке авангарде уопште, одлике европске и српске музичке авангарде паралелно сагледавају, на крају се доводећи у везу и са појединим проблемима из домена европских студија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, музичка авангарда, транскултуралност, Европа, српска музика.

Термин авангарда изворно потиче из милитаристичког дискурса, означавајући војну претходницу која иде испред главног дела трупа.³ У свом симболичном значењу пренесен је у сферу уметности, како би се означиле оне појаве које карактерише радикална новина у односу на оно што им претходи, бескомпромисна тежња за новим и необичним уз склоност ка изазивању скандала таквим својим ставом. Већ само тумачење авангарде као „јединствене психолошке, друштвене и уметничке појаве“ која „има претпоставке и карактеричне ефекте у међузависности, координираности психолошких, друштвених и уметничких слојева“,⁴ упућује на чињеницу да се овај феномен мора посматрати кроз интердисциплинарну призму. У раду ће бити учињен покушај да се неке карактеристике музичке авангарде у Европи сагледају у разматрању начина дисеминације и утицаја њених достигнућа кроз простор и време, у садејству са одређеним поставкама немачког филозофа, естетичара и теоретичара Волфганга Велша (Wolfgang Iser), те могућим

¹ Контакт: dusankajelenkovic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 1, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/2015. године.

³ Нав. према: Jim Samson, "Avant Garde", in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, Oxford University Press, 2001, 246.

⁴ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде“, *Музички талас*, 2002, 30/31, 20.

специфичностима њеног европског карактера, из угла појединих проблема европских студија.

Једна од битних карактеристика авангарде јесте да постоји, траје, између експлозије и сагоревања.⁵ Услед свог изразито бунтовног, антитрадиционалног става, својеврсног „младачког уживања” у пркосу и побуни против дотадашњих или владајућих вредности, она је осуђена на кратак животни век. „Да би авангарда одбранила свој назив и своје одређење, јасно је да она мора да донесе неку новину, да се представи неким до тад неустановљеним приступом уметничкој материји – дакле новим стилским облицима, те да се њиме наметне и приволи уметнике да крену смерницама које је 'предложила'”.⁶ Инсистирање на новом, на нечему што се по први пут појављује у уметничком смислу, а у естетском и друштвеном контексту неретко тежи да изазове шок, доводи до тога да одређени авангардни уметнички домет нема „право” на понављање, јер би се тиме иступела оштрица новине и евентуалног скандала који би она могла да узрокује. Ипак, виталност авангардних појава у музици кроз читав XX век сведочи о сложености овог феномена, као и о специфичностима музичке авангарде у односу на сличне појаве у другим уметностима.

Авангардна „експлозија“ недвосмислено се препознаје као таква у друштвеној, културалној и уметничкој средини, у којој се први пут јавила. Међутим, силином свог утицаја, као и специфичностима путева социо-културних веза и комуникација данашњице, она даје бројне могућности разноликих креативних одговора у другим срединама, временски и просторно удаљеним од „епицентра експлозије“. Таква авангарда, поновљена према принципима сличности и фрагментарности,⁷ представља вид авангарде локалног типа под чиме се подразумева „ширење једног авангардног покрета у смислу прелажења његовог таласа ван средине у којој је поникао, на његов плодотворни долазак на тле специфичности једне друге друштвено-економске и културне традиције и стварности.”⁸ На том новом тлу, авангардно уметничко дејство се остварује у сад новом дијалогу са

⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 1; Мирјана Веселиновић, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 20.

⁶ Нав. према: Мирјана Веселиновић, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 7.

⁷ Mirjana Veselinović-Hofman, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde: Aspects of the Change of Reception and of Keeping History ‘Under Control’”, *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology, 2008, 213.

⁸ Нав. према: Мирјана Веселиновић, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde...“, нав. дело, 33.

локалним друштвено-културним околностима.⁹ Таква црта преношења авангардних дејстава и утицаја блиска је појму транскултуралности који је увео Волфганг Велш, разматрајући савремене облике култура и културалних релација.

(Европска музичка) Авангарда и транскултуралност

Велш сматра да је транскултуралност резултат савремене тесне испреплетености и повезаности различитих култура, животних стилова, проблема, до те мере да се исти темељни ставови и стања свести јављају у срединама и културама које су некад сматране веома различитим.¹⁰ Резултат је брисање разлика између страног и „својег“ – „нестала је селекција између сопствене и туђе културе“.¹¹ У основи транскултуралности лежи постојање међукултуралних заједничких карактеристика насталих кроз двосмеран процес – препознавањем базичне људске потребе за различитошћу, за јединственошћу, која се превазилази данашњом великом „пропусношћу“ култура, при чему се заједнички темељ ствара превазилажењем постојећих разлика. Волфганг Велш закључује да је чињеница да уметничка дела других култура или, пак, оних која су временски удаљена од нас данас, доживљавамо као да се односе на нас, да нешто говоре о нама, сведочи управо о томе да је дејство уметности транскултурално.¹² Транскултурални карактер није ново својство уметности, будући да су се кроз историју сви уметнички стилови формирали кроз међусобне односе и утицаје различитих наслеђа, стилских одлика и културалних средина,¹³ али је савремено доба прво у којем је транскултуралност одређујући квалитет данашњих култура и начина живота, а тиме и стварања.

⁹ Односу различитих авангардних „центара“ и њихових локалних манифестација, односно европских и југословенских/српских авангардних уметничких достигнућа, посвећен је велики број студија и чланака Мирјане Веселиновић-Хофман, на чије се закључке овај рад у највећој мери ослања, а посебно на: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 18–32; Mirjana Veselinović-Hofman, “Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music (Outlines for a Reinterpretation)”, *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Massachusetts–London, England, The MIT Press, 2003, 404–441; Mirjana Veselinović-Hofman, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde...“, нав. дело, 211–218.

¹⁰ Волфганг Велш, „Транскултуралност: форма данашњих култура која се мења“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 2001, 102, 76.

¹¹ Нав. према: Волфганг Велш, „Транскултуралност...“, нав. дело, 77.

¹² Wolfgang Welsch, “On Acquisition and Possession of Commonalities“, предавање по позиву одржано на конференцији “Transcultural English Studies“, на Универзитету „Волфганг Гете“ у Франкфурту на Мајни 19. маја, 2004. године. <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.

¹³ Волфганг Велш, “On Acquisition and Possession...“, нав. дело, 81.

У односу на наведене одлике транскултуралности може се направити аналогија са начинима ширења авангардних достигнућа и утицаја, те општих одлика авангарде. Имајући у виду да је за појаву авангардног покрета неопходан „одговарајући сплет психолошких, социолошких и идеолошких чинилаца једне средине, сплет који ће организовано експлодирати у одређеном циљу, у адекватној друштвено-политичкој клими“¹⁴, уз остварење одређених музичких и културолошких услова, аналогне авангардне појаве могу се јавити у више различитих средина које су доживеле сличну подударност сплета околности повољних за развој авангардних уметничких израза, а да та подударност не мора да обухвата и географску и временску симултаност. Стога се може рећи да две композиције истог жанра и (авангардне) оријентације, хронолошки удаљене и писане у различитим срединама, имају више сродности него два дела аутора истог порекла, написана исте године али од стране аутора различите стилске провенијенције. На пример, јасна сродност музичког израза и утицаја може се уочити између једне четвртстепене композиције Алоиса Хабе (Alois Hába) из 20-их година XX века, неког од четврттонских дела српских композитора „прашке групе“ (на пример, *Свите* за соло виолину оп. 6, Септета оп. 9 или *Свите* за гудачке инструменте оп.10 из 1938. године Милана Ристића или *Свите* за четвртстепени клавир Љубице Марић из 1936) и остварења руског композитора Георгија Римског-Корсакова (Georgy Rimsky-Korsakov /Георгий Алексеевич Римский-Корсаков/)¹⁵, оснивача Кружока за четврттонску музику 1923. године у (тадашњем) Лењинграду, у духу општег надахнућа да прогрес у друштву (у овом случају, левичарска, комунистичка идеологија) треба да прати и прогрес у уметности, у смислу радикалних остварења и истраживања у области уметности и музике.¹⁶

Једна од специфичности које „пренос“ музичке авангарде кроз простор и време може да носи јесте стварање авангарде локалног типа¹⁷. Њу веома често карактерише

¹⁴ Mirjana Veselinović, нав. дело, 24.

¹⁵ Лидија Адер (Lidia Ader) наводи да је, нажалост, до данас сачувана само једна четврттонска клавирска композиција Римског-Корсакова уз Симфонијету Малаховског (*Nikolai Malakhovskiy* /Николай Александрович Малаховский/) и неколико фрагмената других четврттонских остварења аутора који су припадали Кружоку. Упор. Lidia Ader, “Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and Quarter-Tone Music in 1920s Soviet Russia”, *Tempo*, 2007, 63/ 50, 40.

¹⁶ У том смислу, можда би се и јача аналогија успоставила са четврттонским делима Војислава Вучковића која су била снажно мотивисана таквим идеолошким стремљењима, али такође нису сачувана.

¹⁷ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 33–37; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију ...“, нав. дело, 24.

ситуација да дело или група дела у којима је коришћено неко од већ познатих и признатих средстава музичке авангарде, када се по први пут јави у својој новој средини, у другим музичким условима и другачијем друштвено-културном контексту, изазове авангардни ефекат. С једне стране, имајући у виду хронолошку и феноменолошку удаљеност од првобитног „авангардног епицентра“, као и чињеницу да авангарда – да би се схватила као таква – не може да се понавља, оваква ситуација би требало да буде окарактерисана као неоавангарда, а с друге стране, у својој новој средини, прво појављивање одређених авангардних достигнућа заиста може да има дејство радикално новог и у том смислу чињенично авангардни, рушилачки ефекат.¹⁸ Таква је ситуација била симптоматична са усвајањем новина (западно)европске авангарде у југословенској или совјетској средини.

Деловање групе композитора познатих под називом „прашка група“ индикативан је пример начина преузимања европских авангардних достигнућа у српској музици између два светска рата. Школовање у међуратном Прагу, који је, поред тога што је био значајан централноевропски музички и културни центар, представљао и „једно од најизразитијих средишта европске музичке авангарде“¹⁹, пресудно је утицало на Милана Ристића, Драгутина Чолића, Љубицу Марић, Станојла Рајичића и Војислава Вучковића да „активирају“ и реализују своје стваралачке пориве у правцу музички новог и авангардног. Међутим, тек по повратку ових младих аутора у домовину, у контрасту са тадашњом српском музичком, културном и друштвеном средином, њихово стваралаштво и друштвена ангажованост задобили су прави авангардни смисао.²⁰ У односу на стилску оријентацију Коњовића, Милојевића и Христића, чије је стваралаштво тада доминирало српском музичком сценом, а одликовао га је претежно (позно)романтичарски израз са елементима импресионистичког колорита и експресионистичке заострености, склоност припадника „прашке групе“ ка радикално новом, актуелном и савременом изазивао је својеврстан шок и отпор средине. Стога авангардни наступи „прашке групе“ у међуратној српској средини нису резултат манифестације типичне авангардне самокритике, нити резултат отвореног отпора према традицији и постојећој музичкој и културној средини, већ једноставно резултат креативне комуникације са иностраним музичким срединама.²¹

¹⁸ Исто, 24.

¹⁹ Нав. према: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 285.

²⁰ Исто, 295.

²¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију ...“, нав. дело, 19.

Имајући у виду спољне друштвено-политичке околности и позицију Совјетског Савеза у односу на (капиталистички) Запад после Другог светског рата, те унутрашња питања културне политике и њеног обликовања под пресудним утицајем идеологије, новине европске авангарде стизале су у ту земљу са „закашњењем“, док је дисеминација информација о њима зависила је пре свега од иницијативе појединаца који су преписивали партитуре и окупљали се у приватним становима, како би преслушавали илегалне снимке страних аутора, попут Шенберга (Arnold Schoenberg), Берга (Alban Berg), Веберна (Anton Webern), Булеза (Pierre Boulez), Нона (Luigi Nono), Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и других. Тако је, на пример, Андреј Волклонски (Andrey Volkonsky), вративши се из Швајцарске у коју је емигрирао, почео да компоује користећи додекафонску технику и окупио око себе групу младих композитора међу којима су били Алфред Шнитке (Alfred Schnittke /Альфред Гарриевич Шнитке/), Софија Губајдулина (Sofia Gubaidulina /София Асгатовна Губајдулина/), Едисон Денисов (Edison Denisov /Едисон Васильевич Денисов/) и други.²² Иако их у то време дели готово пола века од прве појаве додекафоније у Европи, што коришћење ове технике чини више него превазиђеним, ипак, у контексту тадашње совјетске музике, осуђено од стране званичног музичког естаблишмента као „формализам“ и неадекватно савременом тренутку совјетског друштва, коришћење додекафоније доживљавано је као прогресивно. Захваљујући снажним стваралачким импулсима младих композитора, додекафонији и интегралном серијализму који је проистекао из ње, „удахнут је нови живот – руски авангардни композитори су им продужили живот, открили њихове виталне елементе, док су покушавали да их интерпретирају и комбинују са новим принципима компоновања“²³, као и сопственим стваралачким поривима.²⁴ О томе сведоче и каснији креативни развој

²² Обим и карактер овог рада не остављају простора за улазак у детаље узрока и последица таквог музичког живота, о чему постоји широка литература. За ову прилику, као својеврстан „прозор“ у неке аспекте музичког живота послератног Совјетског Савеза, коришћен је чланак Лидије Адер (Lidia Ader), “Microtonal Russia: 1950–1970s Myths and Realities“, *New Sound – International Journal for Music*, 2013, 41, 42–57), као и сећања Арва Перта (Arvo Pärt) која се односе на овај период, изнесена у опсежном интервјуу Енца Растањија (Enzo Restagni) са композитором (в. Enzo Restagni, “Arvo Pärt in Conversation”, *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign, Dublin, London, Dalkey Archive Press, 2012, 2–27).

²³ Нав. према: Lidia Ader, “Microtonal Russia...”, нав. дело, 43.

²⁴ Перт сведочи о својим првим делима компонованим под утицајем додекафонске технике – *Некрологу* (*Nekrolog*) из 1960, који је са успехом изведен и на загребачком *Музичком бијеналу*, и композицији *Перпетуум мобиле* (*Perpetuum mobile*) из 1963. године која је премијерно извођење доживела на фестивалу *Варшавска јесен*: “Као студент Конзерваторијума у Талину написао сам *Некролог* према принципима додекафоније – што је у то време било веома неоубичајено. Због тога сам истрпео беспопштедне критике од

ових аутора, током којег су ове технике постале још један део широког референтног система, у којем се кретала њихова стваралачка инвенција током плодних каријера.

Једна од специфичности авангарде у музици јесте могућност да одређена стваралачка фигура делује готово манифестно, да интензитетом новине коју његово стваралаштво доноси снажно утиче на друге уметнике и покрете, без обзира на одсуство намере да се такво дејство произведе, стварајући на тај начин својеврсну „авангардну групу“, иако без личних контаката њених чланова, често расутих хронолошки и географски.²⁵ У том смислу је, на пример, за токове српске авангардне музике нарочито била значајна фигура Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), посебно његов иновативни „рушилачки“ однос према најстаријим слојевима фолклора, путем којег такав материјал добија веома радикално, актуелно „рухо“ у композиторској првој стваралачкој фази или његова дела из тзв. неокласичне фазе, у којој се музика минулих стилова и епоха третира као објект, резултирајући изразито хладним, дистанцираним и оштрим звуком. Тако је у размаку од четири деценије *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps / Весна священная*, 1913) Стравинског – како у смислу приступа архаичним слојевима фолклора, тако и у погледу обликовања конкретног музичког материјала – пресудно утицало на кантату *Песме простора* (1956) Љубице Марић. Ипак, због специфичности друштвено-културних околности у којима је дело премијерно изведено („отопљавање“ званичног става према уметничким новинама и уопште толеранцији према стилској разноврсности – до чега је постепено долазило у годинама непосредно пре премијере кантате), ово дело није изазвало ону врсту авангардног удара, друштвеног шока, која би можда била очекивана кад се има у виду изразито антитрадиционалан однос према фолклору, у односу на доминантно рестаураторски однос који је доминирао српском музиком од XIX века до тада. За разлику од пријема *Песма простора*, дело *Списак* Душана Радића, изведено премијерно само две године раније (1954), изазвало је буру негодовања у културним и

стране културних кругова, јер ништа није доживљавано више непријатељски него западњачки утицаји, којима је додекафонија припадала”. Наведено према: Enzo Restagni, нав. дело, 14. Ипак, крајњи музички резултат ових дела, како наводи Рестањи, крајње је личан и носи печат тадашњих Пертових утицаја и преокупација: у композицији *Перпетуум мобиле* користи додекафонску технику да би звучни резултат био ближи духу Лигетија (György Sándor Ligeti), уз карактеристично Пертове филозофске преокупације: „[...] намера ми је била да представим спиралну путању која се враћа на место свог поласка, али на неком другом нивоу, [односно то је] слика неземаљског света у којем је људска патња елиминисана како би направила места објективнијој и дистанциранијој слици ствари”. Нав. према: исто, 15.

²⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 31–32.

музичким круговима престонице због своје „надреалистичке ограђености музике од текста [која је произвела] ироничан, црнохуморни, трагигротексни објективизам који је половином педесетих година одјекнуо код нас тако преломно, ново авангардно“;²⁶ у духу Стравинскијеве неокласичне фазе.²⁷

Велики значај за транскултуралну комуникацију и пренос авангардних достигнућа имали су европски фестивали савремене музике, попут *Варшавске јесени* основане 1956. године, загребачког *Музичког бијенала*, први пут одржаног 1961. године, затим летњих курсева савремене музике у Дармштату (најпре иницираних 1946. под називом *Дармштатски летњи курсеви*, да би 1948. био основан Kranichsteiner Musikinstitut који је од 1963. делао као Internationales Musikinstitut Darmstadt, међународни центар за савремену музику)²⁸, те електронски студији у Келну и Паризу и слично. Захваљујући раду оваквих институција, живим разменама искустава и мишљења и полемикама које су се у тим институцијама водиле, односно самој изложености разноврсним стваралачким проседеима и утицајима, таква места имала су често улогу авангардног манифеста, као подстицаја авангардног стварања, што је још једна специфичност музичке авангарде.²⁹ Такође, у дејству и значају који су ови фестивали и институције имали за стваралаштво композитора широм Европе, огледа се и транскултурални карактер авангарде, односно начина ширења њених достигнућа и утицаја.³⁰

Захваљујући повољним друштвено-политичким околностима у Југославији током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века (потврђивању геополитичке позиције „између Истока и Запада“ на међународној сцени и сл.), многи српски композитори имали су прилике да се директно „на извору“, посетама овим и сличним фестивалима и институцијама савремене музике и професионалном усавршавању на њима информишу о актуелним токовима европске музичке авангарде. То је довело до ситуације да се у овим

²⁶ Наведено према: Исто, 339–341.

²⁷ Исто.

²⁸ Ernst Thomas, Wilhelm Schlüter, “Darmstadt”, in: Stanely Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2001, електронско издање.

²⁹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 141.

³⁰ Дејвид Осмонд-Смит (David Osmond-Smith) је мишљења да избор Дармштата за место међународног окупљања младих музичара није случајан, већ да је симболичан, будући да је тај град био 1944. готово савијен са земљом британским бомбардовањем, при чему је готово седамдесет посто становништва остало без крова над главом. У том смислу, Дармштатски летњи курсеви представљали су одраз жеље за послератном обновом комуникације, размене искустава и уједињења. Упор. David Osmond-Smith, “New Beginnings: the International Avant-garde, 1945-62”, in: Nicholas Cook, Anthony Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 339.

деценијама по први пут временски поклопе авангардна истраживања у српској, односно југословенској, као и у европској музици.³¹ Тако су дела тада младих аутора – Петра Бергама, Петра Озгијана, Рајка Максимовића и Зорана Христића – обележена креативно, с јасним личним печатом примењених принципа додекафоније, интегралног серијализма, алеаторике „пољске школе“ Лутославског (Witold Lutosławski) и Пендерецког (Krzysztof Penderecki) и других актуелних композиционо-техничких елемената из богате ризнице тадашње европске музичке авангарде. Специфичност њиховог авангардног дејства није лежала у њиховом отвореном, авангардно „дрском“ понашању, ставу према средини у којој су стварали, већ – поред наведених елемената композиционо-техничког језика и третмана музичког материјала – пре свега у побуни у односу на неокласични стилски проседе, са посебним неговањем односа према (националном) фоклору који је доминирао музичким образовним системом у време њиховог стасавања.³²

Од посебног значаја за остварење транскултуралног квалитета авангарде биле су радио-станице које су нарочито неговале савремену музику путем, на пример, редовних "живих" преноса концерата авангардне музике,³³ као и радијски студији електронске музике оснивани непосредно након Другог светског рата. Радио се испоставио као идеалан медиј за подршку младим ствараоцима, не само као кроз могућност запослења, већ пре свега као могућност презентовања актуелне музичке авангардне сцене широком кругу слушалаца који не морају да се налазе на истом месту и у истом окружењу, те самим тим огромну могућност ширења авангардних утицаја на релативно једноставан и јефтин начин.³⁴

Такође, транскултурални квалитет може се уочити и у формирању идентитета појединца, па тако и авангардног ствараоца. Наиме, не само да сви поседујемо вишеструке

³¹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 354.

³² Исто, 355. Тим пре је ово бунтовништво изражено имајући у виду да су често у питању дипломски радови ових аутора попут композиције *Наслови* Зорана Христића из 1963. године или дела настала непосредно након завршених студија композиције, као што је случај са *Концертантном музиком* Петра Бергама из 1962, те делима *Медитације* (1962) и *Сигогис* (1967) Петра Озгијана, односно *Музика постајања* Рајка Максимовића (1965).

³³ У том смислу први је почео да делује Трећи програм Би-Би-Си радија, основан 1946, затим студио електронске музике Пјера Шефера (Pierre Schaeffer) *Club d'Essai* у Паризу основан од стране француске мреже РТФ 1948, Трећи програм Италијанског Радија (1950), као и радијске станице Западне Немачке, изнад свих Südwestfunk из Баден-Бадена и келнски Westdeutscher Rundfunk. Упор. David Osmond-Smith, нав. дело, 336–339.

³⁴ Исто, 337. Због великог значаја и утицаја које су радио-станице и студији имали током четрдесетих и педесетих година на (авангардно, али и не само авангардно) музичко стваралаштво, Дејвид Осмонд-Смит сматра да се овај период може назвати радиофонском ером. Упор. исто, 338).

идентитете, већ су за формирање културалног идентитета неке особе, на пример, одлучујуће вишеструке културалне везе.³⁵ Будући да су утицаји разноврсни и одабрани пре свега у односу на укус, темперамент, црте личности уметника и слично, национални идентитет узора и аутора може, али и не мора да игра важну улогу. Заправо, пре ће у том смислу бити од значаја националне образовне институције кроз које је аутор прошао и слично, него његова национална припадност (у смислу административне потврђености у виду поседовања пасоша одређене земље, на пример). Стога се, управо путем међусобног повезивања компоненти из различитих извора којима је појединац изложен током свог (уметничког) сазревања, остварује њихово транскултурално интегрисање у идентитет/е појединца.³⁶

Тако је за стваралаштво српских авангардних композитора било пресудно питање комуникације са иностраним музичким центрима, како у смислу професионалног образовања и усавршавања, тако и у смислу информисања о савременим музичким токовима као и могућностима укључивања у њих, стварањем и извођењем сопствених дела. Нарочито се у том смислу издваја искуство композитора „прашке групе“ који, не само да су делили одређену сличност психолошких структура личности (у смислу радозналости, отворености ка новом, инвентивности и др) и темперамента, већ је и њихова урођена склоност ка модерном и актуелном музичком изразу „срећно“ нашла плодно тле за развој у авангардно богатој атмосфери међуратног Прага.³⁷ Утицаји које су ови аутори искусили током својих „прашких година“ постали су својеврсни окидач за њихов стваралачки развој по повратку у Србију и уобличавање индивидуалног музичког писма. Транскултурални елемент њихових стваралачких поетика потврђен је и после Другог светског рата, стасавањем нових генерација српских композитора, ученика бивших „прашких ђака“, који су и сами неговали отвореност ка иностраним културолошким и музичким искуствима и узорима. Стога није случајно да су неки од носилаца авангардног таласа у српској музици 60-их година прошлог века – Петар Озгијан, Петар Бергамо, Берислав Поповић – били ученици управо Станојла Рајичића.

Волфганг Велш сматра да транскултуралност не доводи до униформисаности и хомогенизације већ да, напротив, доноси нове облике разноликости које „следе процесе

³⁵ Волфганг Велш, нав. дело, 78.

³⁶ Исто, 79.

³⁷ Mirjana Veselinović, “Revisiting the Serbian Musical Avant-Garde...”, нав. дело, 283.

чисто међукултуралне размене: разноликост различитих култура и облика живота, од којих се сви рађају из транскултуралних прожимања и имају транскултурална својства“.³⁸ Транслацијом оваквих Велшових закључака на простор разматрања карактеристика европске музичке авангарде, може се успоставити интересантна аналогија. Наиме, иако је авангардни рељеф музике XX века обликован стремљењима аутора понекад веома различитог порекла, различитих друштвених и културалних окружења, узора, стилова, поетика и уверења, свим тим делима заједнички је одређени авангардни квалитет, по којем су недвосмислено препознатљива као таква.

Велшов закључак о новој, транскултуралној разноликости, у којој „транскултуралне мреже увек имају нешто заједничко, док се у нечему разликују, показујући у исто време не само разлике него и међусобна преклапања... па су стога способније за међусобно повезивање него у старим културалним идентитетима“³⁹, веома асоцира на мото Европске уније и једну од (често дискутованих) карактеризација европског идентитета – јединство у различитости (*unity in diversity*).

„Јединство у различитости“ и однос према традицији као елементи европског идентитета музичке авангарде

Као што је случај са питањима идентитета уопште, бројна су спорења у вези са тиме да ли европски идентитет заиста постоји као такав или је резултат друштвено-политичких, идеолошких, културолошких, историјских и других конструкција, да ли је у питању колективни идентитет или збир персоналних идентитета или, пак, можда уопште није реч о идентитету, већ о цивилизацијској или културолошкој идеји. Не улазећи овом приликом у та и слична питања, полазишна тачка овог кратког осврта биће чињеница да овај слоган данас „иако је бирократски израз, без филозофске дубине, има шире културалне резонанције у општем недостатку других дефиниција Европе“⁴⁰. Стога се мото „јединство у различитости“ најчешће доводи у везу са европским културалним идентитетом, у жељи да се нагласи јединственост способности остварења чврсте повезаности разноликих

³⁸ Нав. према: исто, 85.

³⁹ Нав. према: исто, 85–86.

⁴⁰ Нав. према: Gerard Delanty, Chris Rumford, *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*, London, New York, Routledge, 2005, 56.

елемената наглашавањем способности толеранције и креативног дијалога, без опасности од хомогенизације. Џерард Деланти (Gerard Delanty) и Крис Рамфорд (Chris Rumford) тај слоган сматрају „јединствено европским дискурсом“ који је постао „најутицајнији израз европског идентитета данас, о чему сведочи велики број званичних докумената, говора и публикација“.⁴¹

Моника Сасатели (Monica Sassatelli) истиче да је „јединство у различитости“ једно од константи дискурса о европском идентитету кроз низ званичних докумената, са нагласком на заједничко наслеђе као основу тог јединства (без залажења у конкретности тог наслеђа) истовремено са потенцирањем разлика као посебног богатства Европе. Тако је „јединство у различитости“ званична инкарнација Европске уније која може да имплицира јединство супранационалног оквира над разликама експлицитно присутним кроз националне и регионалне специфичности.⁴²

За наше разматрање европског карактера транскултуралности индикативна су мишљења два теоретичара Европе и социолога, Едгара Морена (Edgar Morin) и Георга Зимела (Georg Simmel). Морен сматра да је Европа одређена својом дијалошким природом, која омогућава комбиновање различитости без њихове хомогенизације, изражавајући тиме став да је различитост израз јединства, при чему је различитост, односно њено препознавање, не само основа сарадње већ и вредност и карактеристика европске културе.⁴³ Зимел, пак, види европски идентитет као посредника између „ускости национализма и апстрактности интернационализма, између реализма свакодневних компромиса и чистог ’идеала’“; он је „вишеструк и трансверзалан, састављен од сусрета и посредовања између личних, националних и других индивидуалности које нису њему подређени“.⁴⁴

Према мишљењу Делантија и Рамфорда постоје бар четири различите евалуације односа јединства и разноврсности. Чини се да је расправи о европском рељефу авангардне музике најближе виђење у којем је јединство састављено од разноликости, од интеракције различитих европских традиција.⁴⁵

⁴¹ Нав. према: исто, 56.

⁴² Нав. према: Monica Sassatelli, *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, 75.

⁴³ Исто, 37.

⁴⁴ Нав. према: исто, 37.

⁴⁵ В. Gerard Delanty, Chris Ramford, нав. дело, 61–62.

Наравно, у савременом, транскултуралном добу, питање разноврности и јединствености неке културе (у нашем случају музичке) додатно се проблематизује. У њему се питање звучног концензуса заоштрава на тај начин што он (због плуралитета историја, традиција, идеја, идентитета, итд) пре може да се оствари у транскултуралним него интракултуралним релацијама.⁴⁶ Због тога ће се често између геополитички различитих културних миљеа остварити већа сродност него унутар области културе једног од њих. Парадокс таквог стања јесте да, с једне стране, јачају индивидуални музички идентитети као конституенти (колективног) идентитета одређене музичке културе, док се, с друге стране, догађа чвршће утемељење концепта музичког идентитета у институционално-административној основи идентитета те културе.⁴⁷ Због тога ће музички идентитет одређеног дела бити пре одредив према геополитичкој припадности, него на основу неког апсолутно музичког квалитета звука (дакле, композиција која је настала у Србији биће део српске музичке културе).⁴⁸

Интеракцијом, комуникацијом, разменом утицаја и информација између овако дефинисаних музичких идентитета ствара се рељеф европске авангардне музике, за који онда може да се каже да је његов ниво „јединства“ садржан у музичко-авангардним карактеристикама, док је разноликост препозната у поменутом институционалном слоју, као и у наслагама традиције, специфичности образовања композитора, тенденцијама у друштву и култури и слично.

Још једна од тачака сусрета европског идентитета и музичке авангарде могао би да буде однос према традицији и наслеђу. Наиме, једна од честих одредница о томе шта је одређујуће европска карактеристика наводи се „богатство и разноврсног заједничког културног наслеђа Европе“.⁴⁹ Тако се у резолуцији 85/6 Савета Европе повезују концепти значаја наслеђа и „јединства у различитости“: „Савет министара, свестан европског културног идентитета [...] уверен је да је јединство у различитости оно што ствара богатство заједничког европског културног наслеђа; запажа да заједничка традиција и

⁴⁶ Mirjana Veselinović-Hofman, “The Culture of Musical Identities”, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 18.

⁴⁷ Исто, 19.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Нав. према: Monica Sassateli, нав. дело, 12. Тако Свечана декларација о Европској унији (1983) позива на предузимање корака „да би се успоставила свест о заједничком културном наслеђу као елементу европског идентитета”. Нав. према: исто, 41.

европски идентитет, као производ заједничке културне историје, нису ограничени границама које раздвајају различите политичке системе Европе.⁵⁰

С друге стране, специфичан је однос својеврсног поштовања музичке авангарде према традицији, за разлику од других уметничких авангарди. Иако је однос авангарде према традицији генерално рушилачки, „обележен нетрпељивошћу према већ афирмисаним уметничким поступцима и резултатима”⁵¹, музичку авангарду одликује јаснија, не тако негативски став према традицијом, што је чини генерално свеснијом своје улоге у измени те традиције.⁵² Авангарда у музици више је више посвећена (додуше креативном, радикално новом, актуелном) разрађивању неких одабраних постулата музичког наслеђа (макар оног које јој непосредно хронолошки претходи), тако да је пре еволутивног него револуционарног карактера. Стога није случајно да Антон Веберн, једна од кључних фигура европске музичке авангарде између два светска рата и нарочито развоја послератне музичке авангарде, у серији својих предавања „Пут ка новој музици“ на којима је изложио и своје поетичке ставове, на више места истиче позицију Шенбергове додекафоније и своје серијалистичке интерпретације те композиционе технике као (једино) логично исходиште целокупног дотадашњег развоја музике, успостављајући везе и са полифоном музиком ренесансе и Јохана Себастијана Баха.⁵³

Својеврсно поштовање европске музичке авангарде према музичкој традицији (односно њеним одређеним елементима) навело је Мајкла Најмана (Michael Nyman) да на основу тога направи терминолошку дистинкцију између (послератне) америчке авангардне музичке праксе коју назива експерименталном музиком, док европске и коју назива авангардном.⁵⁴ Између осталог наглашава да је европска авангардна музика задржала традиционалан појам развоја (на пример у сонатном облику) из једне теме, те

⁵⁰ Нав. према: исто, 43.

⁵¹ Нав. према: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 12.

⁵² Исто, 143.

⁵³ Anton Webern, “The Path to the New Music”, <https://archive.org/details/antonwebernthepa007300mbp>.

Слично Веберну, Шенберг у свом чланку “New Music” (1923) декларативно истиче: “Ја никада нисам био револуционар!” сматрајући да “све револуције једноставно доводе до отворених реакција које могу да угрозе оно чему су биле потребне године да се створи”. Упор. Arnold Schoenberg, “New Music” in: *The Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 137.

⁵⁴ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 1-10, passim.

зато композитори говоре о развоју идеја, док је за Кејца важно да се музика "развија логиком звука, неометана методолошким структурама или псеудо-логиком."⁵⁵

Однос музичке авангарде према традицији и музичком наслеђу чини посебном чињеница да је последња етапа развоја авангардног покрета у музици управо укључивање у традицију, онда када је задовољен критеријум високе уметничке вредности, наравно.⁵⁶ Тако се може лако пратити еволутивна линија од проширеног позноромантичарског расточеног тоналитета који до крајњих граница еманципује дисонанцу, преко додекафонског дванаесттонског система, до интегралног серијализма најпре Веберна, а затим композитора дармштатског круга, што је на крају довело и до појаве алеаторике. У свакој од ових етапа остварена је богата мрежа утицаја међу ствараоцима широм Европе, као што смо је раније речено, често и са великим хронолошким раскораком.

Између напуштања најтипичнијих спољашњих карактеристика авангарде и њеног укључивања у традицију „настаје међупростор између авангарде која још није постала традиција а потиснута је као покрет“.⁵⁷ Можда је управо тај простор, у којем авангардна достигнућа прелазе културалне границе изазивајући реакције у другим друштвеним, културним и уметничким срединама, место транскултуралности. Транскултуралност и поставке теоретичара европских студија представљају резултат савремених теоријских промишљања, док чињеница да њихови закључци могу да се примене на авангардну музику сведочи о виталности авангардних достигнућа у музици до данашњих дана.

⁵⁵ Нав. према: исто, 33.

⁵⁶ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 28.

⁵⁷ Нав. према: исто, 30.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ader, Lidia, “Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and Quarter-Tone Music in 1920s Soviet Russia”, *Tempo*, 2007, 63/250, 27–44.
- Ader, Lidia, “Microtonal Russia: 1950-1970s Myths and Realities”, *New Sound – International Journal for Music*, 2013, 41, 42–57.
- Delanty, Gerard, Rumford, Chris, *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*, London, New York, Routledge, 2005.
- Nyman, Mychael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Osmond-Smith, David, “New Beginnings: the International Avant-garde, 1945–62“, in: Nicholas Cook, Anthony Pople (Eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 336–363.
- Restagni, Enzo, Brauneiss, Leopold, Kareda, Saale, Pärt, Arvo (Eds.), *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign – Dublin – London, Dalkey Archive Press, 2012.
- Samson, Jim, “Avant Garde“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, Oxford University Press, 2001, 245–248.
- Sassatelli, Monica, *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- Schoenberg, Arnold, “New Music“, *The Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 137–139.
- Thomas, Ernst, Schlüter, Wilhelm, “Darmstadt“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2001, електронско издање.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, “Revisiting the Serbian Musical Avant-Garde: Aspects of the Change of Reception and of Keeping History ‘Under Control’“, *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology, 2008, 211–218.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде“, *Музички талас*, 2002, 30/31, 18–32.

- Veselinović-Hofman, Mirjana, “The Culture of Musical Identities“, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 11–21.
- Велш, Волфганг, „Транскултуралност: форма данашњих култура која се мења“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 2001, 102, 70–89.
- Webern, Anton, “The Path to the New Music”,
- <https://archive.org/details/antonwebernthepa007300mbp>.
- Welsch, Wolfgang, “On Acquisition and Possession of Commonalities“, <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.

Dušanka Jelenković Vidović

TRANSCULTURAL CHARACTER OF EUROPEAN MUSICAL AVANT-GARDE

SUMMARY: In this paper the characteristics of musical avant-garde in Europe are considered by examining the ways musical avant-garde and its achievements are disseminated through time and space. This especially puts into focus the concept of transculturality. Thereafter, bearing in mind the previously established qualities of both the transculturality and avant-garde in general, the aspects of European and Serbian musical avant-garde are co-examined, with a final link to the problems in the range of European studies.

KEY WORDS: avant-garde, musical avant-garde, transculturality, Europe, Serbian music.

Никола Пејчиновић¹

**ИЗМЕЂУ ОНТОЛОГИЈЕ И ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ:
РАЗВОЈ АВАНГАРДИСТИЧКОГ МУЗИЧКОГ ЗАПИСА –
ОД ИНТЕГРАЛНОГ СЕРИЈАЛИЗМА ДО АЛЕАТОРИКЕ²**

САЖЕТАК: Овај текст посвећен је преиспитивању идентитета музичког дела и његовог односа са музичким записом у контексту послератне музичке авангарде. У раду су сагледане неке од најважнијих композиционих пракси овог модернистичког музичког покрета – интегрални серијализам и алеаторика – и размотрено је на који начин оне кореспондирају са развојем естетике музике друге половине XX века, а нарочито онтологије музике и феноменологије музике. У вези са тим, као конкретни музички примери у раду употребљене су композиције *Структуре I* Пјера Булеза и *4' 33'' тишине за пијанисту* Џона Кејда.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: естетика музике, онтологија музике, феноменологија музике, интегрални серијализам, алеаторика, музичка авангарда, *Структуре I*, *4' 33'' тишине за пијанисту*, музички запис.

Аутономност музичке логике, вођена снажним модернистичким гласом и потребом за уметничком саморефлексијом, односно потрагом за оним што је „чисто музичко“ средином XX века – а посебно у пракси музичке авангарде – покренула је бројна питања у вези са природом и начинима постојања музике. Према речима Мирјане Веселиновић-Хофман, аутономност музичке логике „налаже осетљива и опрезна разграничења у односу на онтологију и феноменологију музике. Не само зато што аутономност оног музичког 'обезбеђује' онтологији и феноменологији објект тумачења на тлу музике, него и зато што видови испољавања те аутономности умногоме имплицирају онтолошке и/или феноменолошке позиције“.³ С тим у вези, занимљиво је пратити праксу музичке послератне авангарде из аспекта развоја музичког записа као елемента, који је у великој

¹ Контакт: dayw4k3r@live.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 1, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2015/2016. године.

³ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 85.

мери одређивао начин појавности музичког објекта, што је са собом повлачило и питања о његовој онтологији и феноменологији.

Музичко писмо интегралног серијализма као онтолошки центар музичког дела

Ако поставимо питање на које све начине музичко дело може да постоји, то јест каква све могу да буду његова бића или његове појавности, добићемо раличите одговоре. Један од њих је да се – у контексту културе Западне Европе, а нарочито почев од периода романтизма до данас – музичко дело подразумева као резултат процеса који се састоји из две фазе: конструктивне и репродуктивне. Композитор „производи“ партитуру, односно нотни запис, који извођач репродукује на начин на који је то у запису назначено. У том смислу, западноевропска музичка традиција конституише нотни запис као примарни извор музичких информација.⁴

Са друге стране, постоје аутори који постојаност музике виде у звуку, односно у музичком извођењу партитуре и то у различитим видовима. Према мишљењу филозофа и естетичара музике Стивена Дејвиса (Stephen Davies), различите теорије о онтолошком карактеру музичког дела указују на променљивост његових својстава. Са једне стране, музичко дело је за њега већ извођење саме звучне структуре ритмички артикулисаних тонова. Супротно томе, међутим, Дејвис наводи да је за правилну интерпретацију музичког дела потребно и „богатство музичких својстава“ – звучној структури се при извођењу додају и остали параметри: темпо, боја, тембр, динамика, артикулација итд, а дело мора да буде изведено онако како је то назначено у партитури.⁵ Овде треба истаћи да ова два начина реализације, која истиче Дејвис, у великој мери релативизују идентитет музичког дела јер, ако исту композицију изведемо најпре са свим музичким параметрима који стоје у запису, а затим и без њих, њени звучни резултати ће се знатно разликовати. По сличном принципу функционише Харперова (Adam Harper) идеја о „музичким објектима као апстракцијама могућих звучних извођења/догађаја“.⁶ Харпер их тумачи као објекте који су у потпуном међусобном континуитету, чинећи тоталитет могућег музичког

⁴ Henrik Frisk, *The Ontology of the Musical Work*, <http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/node2.html>.

⁵ Stephen Davies, “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances“, *Noûs*, 1991, 25/1, 26.

⁶ Adam Harper, *Infinite Music: Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Ropley, Zero Books, 2011, 83–94.

простора. Према његовом мишљењу, музички објекти – попут музичког дела код Дејвиса – постоје на различитим нивоима: појединачна тонска висина је за Харпера музички објекат исто као што је и Малеров (Gustav Mahler) целокупан симфонијски репертоар музички објекат.⁷ Оно што их разликује јесте ниво апстракције или – ако се руководимо Дејвисовим тумачењем – ниво садржајности звучне слике остварен музичким параметрима.

Такође, поједини аутори, попут Кингзлија Прајса (Kingsley Price) сматрају да музика/музичко дело постоје искључиво у звуку: „На питање 'Шта је музика?' најпре можемо да дамо одговор тврдњом да музика мора бити звучна/чујна [...] О музици можемо да размишљамо као о тродимензионалном звуку. Прва димензија је тонска висина [...] друга време [...] а трећа место“.⁸ И, мада ставља велики акценат на звучну појавност музике, Прајс не занемарује у потпуности улогу музичког записа: „Иако партитура не може бити музичко дело, између њих мора да постоји веза. А јасна идеја о томе шта је партитура може да нам понуди одговор на питање шта је музичко дело... Начин извођења музичког записа одређен је захтевима који се у том запису налазе. Партитура показује више параметара: ознаке за динамику који се односе на нивое јачине звука; метричке ознаке које се односе на дужину тактова и на њихову унутрашњу поделу; ознаке за тоналитет; ноте које указују на тонове у скали одређеног тоналитета и на њихове алтерације, њихова места у димензији тонске висине заједно са њиховим трајањем и местом у такту итд. Партитура се и у целини односи на скуп тонова, уређених у оквиру димензија динамике, времена и висине тона.“⁹ Из овога се може закључити да Прајс не поистовећује партитуру са музичким делом, већ о њој говори као о референту, односно упутству за интерпретацију.

На основу претходних исказа приметимо да – без обзира на разноврсност идентитета музичког дела, у погледу његовог бића у звуку, извођењу или музичком запису – аутори управо музичком запису дају извесну онтолошку тежину, било да се ради о партитури као „примарном извору музичких информација“ (Фриск /Henrik Frisk/), „релативизованој музичкој појавности“ (Дејвис/Харпер) или „упутству за извођење“

⁷ Исто.

⁸ Kingsley Price, “What is a Piece of Music“, *The British Journal of Aesthetics*, 1982, 22, 322–323.

⁹ Исто, 324.

(Прајс). Идеја о музичком писму као онтолошком центру музичког дела радикализована је модернистичким пројектом интегралног серијализма.

Развој савремене музике током средине и друге половине XX века – поред експанзије нових уметничких музичких пракси – повлачи и бројна питања о самој појавности музичког дела, а у вези са тим и о феномену музичког писма. Авангардистичке музичке тенденције су – на трагу новаторских стваралачких настојања композитора – носиле са собом један нагон ка проналажењу нових начина на које музичко дело може да се запише. Другим речима, нова и експериментална музичка решења захтевала су другачије стратегије записивања звучне слике. У том смислу, издвајају се три главне праксе у оквиру послератне музичке авангарде којима се проблематизује идеја о музичком запису – интегрални серијализам, алеаторика и електронска музика. Ово је у великој мери довело у питање и идентитет музичког дела, о чијој појавности је сада могло да се размишља из више аспеката, те су дилеме око тога да ли одређено музичко остварење постоји у запису, звуку, свести композитора, извођача или слушалаца биле предмет бројних полемика и расправа.

Потреба за (ре)дефинисањем музичког писма и писма уопште, води порекло из лингвистичко-филозофског дискурса. Жак Дерида (Jacques Derrida) истиче како се говорном језику даје повлашћени статус у односу на писмо, док се писани језик посматра као вештачки додатак, као помоћно средство за његову репродукцију, слично начину на који (традиционална) музичка партитура фигурира као упутство за извођење. Ролан Барт (Roland Barthes) говори о писму као о начину мишљења књижевности, а не као о медију за реализацију говора. Он се залаже за формирање неутралног или нултог, односно „белог“ писма, ослобођеног сваке зависности од неког одређеног поретка језика.¹⁰

Истраживање нултог степена музичког писма може се испратити на примеру композиције *Структуре I* (*Structures I*, 1952) за два клавира Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–1916). Ово дело је реализовано композиционом техником интегралног серијализма. Она је у овом случају остварена резултатском нотацијом, односно традиционалним нотним писмом. Резултатском нотацијом у запису је забележен звучни резултат и тонских висина и трајања и јачине. Међутим, с обзиром на изразиту прецизност записа свих музичких параметара, слика записа остварења које се базира на техници интегралног

¹⁰ Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 53–56.

серијализма изузетно се разликује у односу на традиционалан нотни запис. Тако се потпуна тачност интерпретације – иако се она од извођача захтева – може постићи само крајњим напором, док се у одређеним случајевима доводи у питање. Интегрална организација музичког текста затворила је скоро у потпуности могућности интерпретативних поља слободе. У том смислу, појавност музичког дела постављена је у сам музички запис, те је тиме постигнуто њено одвајање од идеје о делу као звучном феномену.¹¹

Овако реализована композиција – чији идентитет постаје сам запис, независан од категорија интерпретације и рецепције – може се довести у везу са оним што Барт назива нултим степеном писма, које је на сличан начин одвојено од манифестације у језику. Слично томе, Булез је у *Структурама I* желео да преиспита на који начин може да се реконструише музичко писмо ако се крене од феномена који поништава индивидуалну инвенцију. Из тог разлога преузео је материјал – мелодијско-ритмичку серију од Месијана (Olivier Messiaen), из дела *Mode de valeurs et d'intensites* и тиме направио отклон од чина стварања музичког материјала. Месијановој серији висина и трајања аутор је додао серије интензитета артикулације и исписао је сложен систем њихових транспозиција. На овај начин Булез је желео да максимално искористи могућности самог материјала и да преиспита докле може да иде аутоматизам музичких односа, а да се индивидуална инвенција композитора сведе на минимум. Тако музички материјал сам по себи гради звучну слику дела.¹²

Између онтологије и феноменологије – од интегралног серијализма ка алеаторичком музичком запису

Булезово постављање идентитета музичког дела у исту раван са музичким записом посредством композиционе технике интегралног серијализма јесте у складу са идејом о музичком тексту као музичком делу, о чему између осталог, говори и Карл Далхаус (Carl Dahlhaus). Далхаус „музици признаје супстанцијалитет и за себе постојећи објективитет, а [...] они су регистровани и локализовани у музички запис“.¹³ Према томе, запис у Далхаусовој мисли представља средишње место по питању схватања феномена музике.¹⁴

¹¹ Исто, 105–107.

¹² Исто, 109–111.

¹³ Исто, 19.

¹⁴ Исто, 19.

Управо та идеја о фиксираниости постојања музичког дела у запису налази своје оваплоћење у строгој реализацији интегралног серијализма, на начин на који је то представљено у Булезовим *Структурама I*. Међутим, без обзира на изузетну фиксираниост и ригидност ове композиционе технике, испоставиће се да ће се баш у њој јавити извесна својства која ће касније отворити простор ка пољима музичке слободе, те развоју алеаторике. О томе сведочи остварење Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) *Групе (Gruppen, 1957)* за три оркестра које, иако строго серијализовано, садржи извесна поља слободе.¹⁵ Она се односе на тзв. глисандо ноте, при чијем извођењу долази до слободнијег третирања темпа.¹⁶

Поменути поља слободе у Штокхаузеновом делу представљају почетак установљења алеаторике/отворене форме, у којој је извођач, поред аутора, непосредно ангажован у процесу компоновања тако што му је остављена могућност личног избора у оквиру реализације једне музичке целине.¹⁷ Већ *Клавирски комад XI (Klavierstück IX, 1956)* истог аутора јасно афирмише принцип алеаторике: „Композиција је заснована на деветнаест група нота исписаних на листу хартије. Ауторова упутства за извођење воде интерпретатора од личног избора групе којом ће да почне свирање комада, до његовог личног избора темпа, динамике и артикулације. Ипак, на крају прве одсвиране групе, ови су параметри означени одређеним серијалним низовима које треба оживотворити надаље у свирању било које групе... опет биране насумце. Трећа појава прве групе значи испуњење једне могуће реализације дела. Из овога проистиче постојање различитих 'верзија', различитих појавности једне исте композиције“.¹⁸ Ова многострукост појавности музичког дела, коју сугерише алеаторичка партитура, не само да представља својеврстан отклон од идеје о фиксираниости музичког дела у запису, већ такође указује и на помак од онтолошке ка феноменолошкој естетици музике. Јер, онога тренутка, када добијемо могућност да исту композицију посредством концепта отворене форме доживимо на више начина путем њених различитих појавности у звуку, тада питања о видовима егзистенције музике добијају феноменолошке одреднице.

¹⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 183.

¹⁶ Исто, 183. За детаљнију анализу композиције *Групе* Карлхајнца Штокхаузена в. исто, 178–183.

¹⁷ Исто, 203.

¹⁸ Исто, 204.

Снажан феноменолошки глас чује се у онтологији Романа Ингардена (Roman Ingarden), који појавност музичког дела, осим у партитури, види још и у звуку и слушалачкој перцепцији. Међутим, код Ингардена ни у једном од ових појединачних видова дело не постоји у својој потпуности. Према његовом тумачењу, музичко дело егзистира као интенционални предмет, као идеални „недостижни“ циљ, ка којем су усмерене како активности композитора, тако и извођача и слушалаца. С тим у вези, он музичко дело не изједначава ни са једном од ових категорија, тако да код њега оно постоји као „јединствена композиторска/композициона, извођачка/интерпретативна и слушалачка/перцептивно-рецептивна асимптота“.¹⁹ Осим њега, и Далхаус у својој естетици музике прави помак од онтологије ка феноменологији, тврдећи да „композиција 'постаје музички реална', тј. добија пуни смисао тек у својој звучној појавности, у којој дело и може да добије статус 'објекта естетичког посматрања“.²⁰

Може се рећи да су естетички ставови Ингардена и Далхауса коресподентни са логиком коју сугерише концепт отворене форме, а у којој се на сличан начин читава пребацавање тежишта са онтолошког на феноменолошко тумачење музичког дела. Наиме, вид бележења који отворена форма сугерише не подразумева фиксирање структуре дела, већ подразумева подстицање импровизације.²¹ Ту говоримо о алеаторичкој концепцији музичког дела, до које се дошло путем померања тежишта музичког остварења од њега као затвореног дела ка њему као процесу.²² Тај процес подразумева креативну иницијативу самог интерпретатора, и то у распону од обликовања једног параметра или више њих у оквиру вишезначне форме отвореног дела.²³ Тај највиши степен неодређености, имплициран акционим писмом, представља пуну легализацију напуштања традиционалног појма дела, указивање на чињеницу да његово онтолошко питање излази из сфере записа и прелази на феноменолошки план.²⁴

Феноменолошки потенцијали отвореног дела су до крајњих граница преиспитани у композицији *4'33'' тишине за пијанисту* (1952) аутора Џона Кејџа (John Milton Cage Jr., 1912–1992). За разлику од Булеза, који је радикализацијом интегралног серијализма

¹⁹ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, нав. дело, 109–111.

²⁰ Исто, 112.

²¹ Исто, 113.

²² Исто, 114.

²³ Исто, 114.

²⁴ Исто, 114.

отишао у онтолошку музичку крајност, звучно исходиште 4'33'' значајно је другачије од оног које срећемо у *Структурама I*. Булезово остварење, наиме, карактерише тотална контрола музичких параметара, док је Кејдова композиција подвргнута принципима случаја. Кејдово дело састоји се из три дела тишине и његов запис искључује традиционалну нотацију – партитура се састоји од празног линијског система са вербалним упутствима за извођење: пијаниста седе за клавир, притиска штоперу и затвара поклопац клавира, чиме започиње први део који се завршава после 33 секунде отварањем поклопца; на почетку другог дела пијаниста поново затвара поклопац клавира који ће отворити после два минута, колико траје други део тишине; исто то понавља се у трећем делу. Заправо, овде је реч о екстремном указивању на тишину као могући „нечујни елемент“ звука, односно, о тишини која је сама себи сврха, која нема сврху контраста или неке друге „нечујне“ активности у односу на „чујан“ звук у контексту музичког дела. На тај начин, Кејд је слушаоце довео у ситуацију да се концентришу и слушају звукове око себе, звукове који се у конвенционалном концертном окружењу посматрају као тишина. Амерички аутор је овим поступком подстакао слушаоце да доживе све шуме и звукове око себе као музику. С обзиром на то, може се рећи да је појавност 4'33'' смештена у свест слушалаца, при чему је индивидуална инвенција аутора скоро у потпуности уклоњена.

На први поглед, *Структуре I* Пјера Булеза и 4'33'' Цона Кејда јесу дијаметрално различите композиције – прву дефинише бука, а другу „тишина“. Применом различитих средстава контролисања музичког/звучног тока, двојица уметника стигла су до решења која су им омогућила да на особан начин преиспитају идеју о начину појавности музичког дела. *Структуре I* своју појавност имају у партитури оствареној строгом одређеношћу параметара услед примене технике интегралног серијализма, док је ток 4'33'' обликован пре свега свешћу слушалаца.

Иако је музичка авангарда испрва тражила своје онтолошко уточиште у строгости и прецизности записа интегралног серијализма, на основу размотрених музичких примера видели смо како такво стање није било једино и да се музичко дело путем концепта алеаторике/отвореног дела отварало и ка другим естетичким пољима. Једно од њих јесте област феноменолошког, где за изградњу идентитета композиције није довољан сам

музички објекат, већ његову природу у великој мери одређује ислушачко искуство, односно, перцептивно-рецептивни процес.

На ово се може надовезати и тврдња Лидије Гер (Lydia Goehr) да „музичка дела уживају веома опскуран вид постојања“, тј. да су музичка дела „онтолошки мутанти“, јер „ни у ком непосредном смислу не могу бити ни физички, ни ментални, ни идеални објекти. Она не постоје као конкретни, физички објекти; она не постоје као личне идеје у свести композитора, извођача или слушаоца; она не постоје ни у оквиру вечног света идеалних форми. Даље, музичка дела нису идентична ни са једним од њихових извођења. Извођења се одвијају у реалном времену; њихови делови се надовезују један на други. Временска димензија музичких дела је различита; њихови делови постоје симултано. Такође, музичка дела нису идентична ни са њиховим паритурама, због недостатка експресивних својстава“.²⁵ Ово показује да музичко дело није једнозначно, већ су његове појавности вишеструке и у константном покрету. Другим речима, музичко дело више није (само) фиксирано-текстуална категорија – не обраћа се само себи – већ (и) ризоматско-телесно-афективна – улази у комуникацију са слушаоцем.

ЛИТЕРАТУРА:

- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Goehr, Lidya, *The Imaginary Museum of Music Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Davies, Stephen, “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances”, *Noûs*, 1991, 25/1, 21–41.
- Ingarden, Roman, *Ontologija umetnosti*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1991.

²⁵ Lidya Goehr, *The Imaginary Museum of Music Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994, 2–3.

- Lipták, Michal, “Roman Ingarden's Problems with Avant-Garde Music“, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2013, 50/2, 187–206.
- Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Price, Kingsley, “What is a Piece of Music?“, *The British Journal of Aesthetics*, 1982, 22/4, 322–336.
- Scherzinger, Martin, “Musical Modernism in the Thought of 'Mille Plateaux' and Its Twofold Politics“, *Perspectives of New Music*, 2008, 46/2, 130–158.
- Turner, Jason, “Ontological Pluralism“, *The Journal of Philosophy*, 2010, 107, 1, 5–34.
- Frisk, Henrik, *The Ontology of the Musical Work*,
<http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/node2.html>.
- Harper, Adam, *Infinite Music: Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Ropley, Zero Books, 2011.
- Campbell, Mark Robin, “John Cage's 4'33'': Using Aesthetic Theory to Understand a Musical Notion“, *The Journal of Aesthetic Education*, 1992, 26/1, 83–91.

Nikola Pejčinović

BETWEEN ONTOLOGY AND PHENOMENOLOGY: THE DEVELOPMENT OF AVANT-GARDE MUSIC NOTATION – FROM INTEGRAL SERIALISM TO ALEATORIC MUSIC

SUMMARY: This paper is dedicated to reviewing the identity of the musical work, as well as its relation to the music notation in the context of the post-war music avant-garde. This paper considers one of the most important compositional practices of this modernist music movement – integral serialism and aleatoric music – and how they correspond with the development of aesthetics of music of the second half of the 20th century, particularly the ontology of music and the phenomenology of music. In this regard, as the concrete musical examples in the work, the Pierre Bulez’s *Structures I* and John Cage’s *4’ 33’’* were used.

KEY WORDS: aesthetics of music, ontology of music, phenomenology of music, integral serialism, aleatoric music, avant-garde music, *Structures I*, *4’ 33’’*, music notation.

Моника Новаковић¹

**ФОРМУЛА КАО СРЕДСТВО ПРОКРЕАЦИЈЕ: МАНТРА
КАРЛХАЈНЦА ШТОКХАУЗЕНА²**

САЖЕТАК: Увођењем идеје формуле у својој композицији *Мантра*, Карлхајнц Штокхаузен долази до преокрета у свом стваралаштву 1970-их година. Овај рад се бави концептом формуле, као и феноменима који су подстакли Штокхаузуена да уведе нов начин размишљања у формирању својих композиција. Штокхаузенова интердисциплинарна настојања могу се повезати са биологистичким и органичким размишљањима композитора као што су Феручо Бузони и Антон Веберн. Такође, Штокхаузен узима у обзир и космологију у покушају да објасни концепт формуле, односно *мантре*, како назива формулу у контексту своје композиције. Велику улогу у формирању идеје формуле имали су и утицаји јапанске и индијске филозофије, превасходно учења индијског филозофа Шри Ауробинда. У раду смо закључили да је овим принципом Штокхаузен понудио ново решење у домену композиторског стварања, својеврсну карику у ланцу принципа, који би омогућили обједињење музичког тока композиције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карлхајнц Штокхаузен, *Мантра*, формула, Шри Ауробиндо, Феручо Бузони, Антон Веберн, биологизам, органика, космологија.

Богат опус композитора Карлхајнца Штокхаузуена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), који постепено бива обогаћен филозофским и мистичким дискурсима, у себе укључује и биологистичко-органичке, као и космолошке аспекте, којима ћемо се бавити у току овог рада на примеру његовог дела из 1970. године, *Мантра* (Mantra) за два клавира, ударалке, цимбал и ринг-модулатор. Наведени аспекти ће се показати као кључни за испољавање аутономне музичке логике у штокхаузеновском смислу речи. Поменуто дело представља својеврстан преокрет у његовом стваралаштву, превасходно због чињенице да демонстрира примену принципа *формуле*. Задојен најпре јапанском, а

¹ Контакт: monynok@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2016/2017. године.

потом и индијском филозофијом, па и филозофијама других источњачких народа, Штокхаузен ствара дело чији микро и макро елементи проистичу из формуле, односно из мелодијског низа.

Кључ за неке од Штокхаузенових ставова испољених самим чином компоновања *Мантре*, јесу ипак ставови оних аутора који су имали сличне приступе, а чије термине и дискурсе – најпре у биологистичко-органичком смислу, попут Феручоа Бузонија (Ferruccio Busoni), за кога мотив представља аналогон клици, или Антона Веберна (Anton Webern), за кога „тон представља полазиште постепеног процеса развоја музике и базу музичке идеје као основне претпоставке настајања музике“³ – проналазимо и у вокабулару и пракси Карлхајнца Штокхаузена. Биологистичко-органичке, као и космолошке аспекте, допунићемо елементима дискурса генетике. Будући да сам Штокхаузен представља епитом интердисциплинарног композитора, заузимамо интердисциплинарни став, који ће нам помоћи да јасније и адекватније сагледамо његове интенције отелотворене у *Мантри*.

Синтезу наведених приступа извршићемо у циљу одгонетања шта формула представља за Штокхаузена и како се она може контекстуализовати у различитим дискурсима, на који начин би могла да изгради потпуно нов *универзум* и оформи нов правац, којим би потоњи ствараоци могли да пођу. Проницањем у срж композиције *Мантра* стећи ћемо увид у начин на који једна композиција, односно музичко остварење, може бити прожето изванмузичким подстицајима, којима се Штокхаузен „излагао“.

Велики Прасак или настанак формуле

Пре него што нашу пажњу посветимо *Мантри*, мораћемо да проучимо генезу формуле и њене примене најпре кроз визуру филозофске подлоге на којој Штокхаузен гради ову композицију. У вези са формулом, Штокхаузен наводи следеће: „Моја формула рођена је као реакција на искуства у Осаки 1970. године.“⁴ Штокхаузен је посетио Јапан у два наврата, први пут 1966. године, на позив електронског студија при радију NPK (Nippon Noso Kyokai) због поруџбине да компонује електронску композицију, коју је назвао

³ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 55–56.

⁴ Нав. према: Mya Tannenbaum, *Conversations with Stockhausen*, Oxford, Clarendon Press, 1987, 71.

Telemusik (1966). Иако он спомиње своју другу посету Јапану 1970. године као импулс за рађање формуле, сматрамо да је његова прва посета та која је представљала уједно и први талас корених промена у његовом начину размишљања и стварања.

Јапан је био интересантан композитору, најпре у контексту композиције *Telemusic*. Захтевао је да присуствује, али и учествује у церемонијама – како у јапанским храмовима, тако и у церемонијама чаја. Штокхаузен се упознао са инструментима које свештеници користе и специфичним елементима церемонија,⁵ али и са духом јапанске културе којим је прожет свакодневни живот једног Јапанца.^{6/7}

Но позориште је – поред гагаку музике, будистичке церемонијалне музике и сумо рвања – оставило можда највећи утисак на Штокхаузена, због великог степена освешћености или, како је он то назвао, „полифоније“ покрета тела глумаца (покрети шакама, покрети очију, манипулација гласом итд.) и другачијих „ритмова“ покрета, „прелепе полифоније једног бића, различитих слојева временског протицања која је за мене била потпуно нова. Ово је био јак утицај.“⁸ Усклик извођача у Но позоришту (чију ћемо примену уочити у *Мантри*), који свирају на ударачким инструментима (попут коцузумија, оцузумија, таика и других), прати звук инструмената. Усклик (какегое) извођача одвија се у музичком току пре полутакта.⁹ Поред тога што користе ударалке и цимбал, пијанисти се служе и квази вокалном техником извођача у Но позоришту, узвикујући конкретно вокале „јо, хо“ или „хо, хо“, уз силазни глисандо покрет.¹⁰ Интересантно је да је у свим врстама јапанске уметности стање ума особе која гледа било једнако важно као и оно што се приказује.¹¹ Стање ума посматрача

⁵ Проучавао је кретање звука у простору, примену манира кратких удараца у церемонијалне инструменте којима се звучно обележавају делови церемоније, које је потом применио у делу *Telemusik*.

⁶ „Нешто је почело да се дешава у мени, нешто чега сам се плашио... Промена у мом животу била је толико значајна, да сам осећао да је све културисано. Начин обедовања, начин облачења, начин поздрављања... све је уметност.“ Нав. према: Karlheinz Stockhausen, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*, <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA&list=PLCqtKpAgznS7uIRaCVGpbO0ToEAJBI8EJ&index=14>.

⁷ „Открио сам Јапанца у себи. Одмах сам пожелео да postanем тај Јапанац, зато што ми је чињеница да бих могао тако да живим била потпуно нова.“ Нав. према: Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London, Pan Books, 1974, 32.

⁸ Исто.

⁹ Соња Вишњић Жижовић и Јована Стојановић Величковић, *Традиционална јапанска позоришта Но и Кабуки*, Београд, Либер, 2011, 93–94.

¹⁰ Jonathan Harvey, *The Music of Stockhausen – an Introduction by Jonathan Harvey*, London, Faber & Faber, 1975, 128.

¹¹ Исто, 10.

можемо на овом месту довести у везу са појмом мантре у индијској филозофији, те односом ума особе која изговара мантру и магијског дејства мантре.

Штокхаузен је 1970. године други пут посетио Јапан, на позив да учествује на светском сајму *Експо '70 (Ехро '70)*, где су у сферичном аудиторијуму¹² извођена његова дела.

„Четири и по месеца, слушао сам, минут за минутом, велики број композиција које сам створио до тог времена. Из тога је изникла моја изненадна ненаклоност ка алеаторици. Неједнакост у квалитету извођења [дела] *Prozession, Spiral, Pole* за два извођача, *Ехро* за три извођача, чак и *Hutnen* допринела су мојој сумњи. Нисам више могао да поднесем произвољне интерпретације инструменталиста. То је био тренутак када сам почео да пишем *Мантру*.“¹³

Композитор је *Мантром* хтео да поново успостави контролу над извођењем.¹⁴ *Мантра* је детерминисано дело, које је резултат искључиво интуитивне активности композитора, али не и извођача. Попут глумца у Но позоришту, извођач *Мантре* држи се одређених норми, које Штокхаузен поставља својим третманом материјала проистеклог из формуле.

Након Јапана, истакнуту улогу у Штокхаузеновом промишљању спиритуалности има и култура и филозофија Индије. Упознајући индијску културу и филозофију, Штокхаузен је схватио да његово разумевање спиритуалности највише резонира са назорима индијског филозофа, гуруа и песника Шри Ауробинда (Sri Aurobindo). Још као студент био је упознат са индијском историјом. Током раних 1950-их година у Паризу слушао је индијску, али и азијску инструменталну и вокалну музику.

¹² Сферични аудиторијум је био концепт који је Штокхаузен зацртао 1956. године, а коначно успео да реализује у Јапану. Намера му је била да проучи кретање звука у простору, али и да укаже да простор има конститутивну улогу у стварању дела, будући да даје нову димензију другим параметрима дела. Упор. Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (compiled by Robin Maconie), London, Marion Boyars, 1989, 103.

¹³ Нав. према: Mya Tannenbaum, нав. дело, 71.

¹⁴ „Самодисциплина подразумевана у *Мантри* и ономе што је уследило после ње, водила ме је ка томе да наставим веома полако у покушају да опет интегришем оно што сам научио током музицирања моје групе – о музици у којој су само процеси одложени у страну али не и детаљи – у нешто екстремно контролисано и предетерминисано. *Мантра*, наравно, укључује наглу промену – као личну реакцију на мој сопствени рад, и на оно што сам слушао по седам сати дневно током четири месеца када сам учествовао на Светском сајму у Осаки. [...] Задржао сам најзатегнутије узде у *Мантри*, делимично као реакцију на претерану тежњу ка такозваној слободној музици.“ Нав. према: Tim Nevill, *Towards a Cosmic Music – Texts by Karlheinz Stockhausen*, Dorset, Longmead, Element Books, 1989, 74.

„Свест је моћ“,¹⁵ порука је чији значај Шри Ауробиндо жели да истакне. Око 1968. године Штокхаузен се упознао са списима Шри Ауробинда, у којима га је импресионирала идеја редукције и својеврсног прочишћења процеса интелектуалног мишљења као начина постигнућа вишег нивоа стања свести.¹⁶ Ова идеја подстакнуће Штокхаузена да се бави интуитивном музиком, отелотвореном најпре у његовој композицији *Aus den Sieben Tagen* из 1968. године.¹⁷ Принципи интуитивне музике које је Штокхаузен зацртао, проналазе своје место и у *Мантри*. Наиме, он је подвукао чињеницу да је „*Мантра*“ производ испољавања интуитивне активности једне индивидуе, и да ако желимо да развијемо колективну интуитивну музику, морамо такође да развијемо индивидуалан интуитивни рад, како бисмо открили нове димензије којима колективно није могуће приступити.“¹⁸

У немогућности да пронађе одговорајућу реч у свом матерњем језику, Штокхаузен позајмљује реч *мантра* из источњачке филозофије, позивајући се конкретно на Сатпремову књигу о Шри Ауробинду. Основно значење појма мантра подразумева „мистичну формулу инкантације“,¹⁹ која у хиндуизму и будизму представља „свети исказ“ (слог, реч или стих без јасног вербалног значења), за који се сматра да поседује мистично или магијско дејство. Медитација кроз одређену мантру уводи човека у стање слично трансу, те га само понављање мантре води кроз различите душевне фазе ка вишем нивоу духовне свести.²⁰ Мантру преноси гуру свом ученику и верује се да је мантра ефикасна само приликом њеног вербалног прихватања путем овог начина.²¹

Наглашавамо да је у мантри у овом случају акценат на звуку који има магична својства, те му се придаје већи значај него самом вербалном садржају мантре.²² Звук је

¹⁵ Нав. према: Satprem, *Sri Aurobindo or The Adventure of Consciousness*, <https://agendamother.wordpress.com/2014/08/21/adventure-of-consciousness/>.

¹⁶ Daniel Varela, *Karlheinz Stockhausen – His Intuitive Music*, <http://www.furious.com/perfect/stockhausen-varela.html>.

¹⁷ Дело је записано у виду текстуалне партитуре која садржи сугестије извођачима и даје им слободу да се налазе према начину на који прочитани текст резонира њиховим бићем.

¹⁸ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 5,7.

¹⁹ *Mantra: Definition of Mantra*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mantra>.

²⁰ *Mantra – Buddhism and Hinduism*, <https://www.britannica.com/topic/mantra>.

²¹ Исто.

²² Можемо на овом месту да се подсетимо Штокхаузеновог искуства у јапанском храму где је присуствовао церемонији на којој је слушао свештеника како изговара речи у медитацији. На питање

најважнији фактор, како јапанским свештеницима, тако и индијским гуруима, јер озвуковљењем мантра добија смисао и тиме магијско дејство може да се оствари.²³ На известан начин, Штокхаузен се у компоновању *Мантре* поставља као гуру који нас музичком мантром уводи у музичку медитацију. Ово наше виђење потврђују његове следеће речи:

„Композитор нека врста духовног водича... зато што је музичар једини уметник кога видите и чујете док ствара, док је у процесу интуиције, попут музичара у афричким племенима, у америчко индијанским племенима, као и у Индији и на Балију. Оно што он ради јесте увек део духовне активности.“²⁴

Указаћемо на занимљиво тумачење спиритуалности заступљене у Штокхаузеновој музици на које нас упућује Гинтер Питерс (Günter Peters). Питерс подвлачи једну од три главне црте или оријентације које је Штокхаузен увео у предавање о свом стваралаштву. У питању је трећа оријентација – бити свестан онога што Штокхаузен подразумева под појмом *das Geistig-Geistliche*. Наведени појам, према Питерсовом тумачењу, представља равнотежу између разума и религије у Штокхаузеновом начину мишљења; значи отићи до граница разума (*Geistig*), у намери да се он превазиђе, ка спиритуалности (*Geistliche*).²⁵ Из наведеног, закључујемо да је Штокхаузенова спиритуалност мултиперспективна: она комбинује принципе неколико различитих религија²⁶, у циљу да путем музике достигне контакт са оним што је узвишено, универзално.²⁷

Formel (1951)

Наиме, у ретроспективном погледу на своје стваралаштво, Штокхаузен је констатовао да се у композицији *Formel (Studie für Orchester)* за камерни оркестар из 1951. године

шта свештеник изговара, добио је одговор да свештеник изговара у већини случаја бесмислице. Упор. Karlheinz Stockhausen, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*, нав. дело.

²³ Занимљиво је да се Сатпрем често позива на музику и музичаре у својој књизи о учењима Шри Ауробинда, а Штокхаузен истиче да је „открио да оно што покушавам да урадим у музици, боље изражава Шри Ауробиндо у својим књигама, него ја сам.“ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 10–11.

²⁴ Исто, 14.

²⁵ Günter Peters, Mark Schreiber, “How Creation is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen“, *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, 123. <http://www.jstor.org/stable/833628>.

²⁶ „Ступио сам у додир са многим другим религијама. У Јапану сам се молио више пута Буди као што сам се молио хришћанском богу. Потом и боговима Маја и Астека у Мексику. Живео сам у краћим периодима на Балију, Цејлону и Индији и осетио сам да су религије делови лица једног универзалног духа, тоталног духа.“ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 26.

²⁷ Günter Peters, Mark Schreiber, нав. дело, 123.

могу пронаћи клице за концепцију формуле коју ће потом применити 1970. године у *Мантри*.

Mantra (1970)

Мантра као живо биће. Линија Бузони – Веберн – Штокхаузен. Подсетићемо се на овом месту биологистичко-органичких дискурса (као и космолошких), које можемо пронаћи у теоријским и стваралачким промишљањима већ помињаних аутора Феручоа Бузонија и Антона Веберна са којима, према нашем мишљењу, Штокхаузен дели неколико ставова. Користићемо синтагму „живо биће“, у контексту појма који у себи подразумева људско биће, животињу, биљку као живо биће. Такође, појам „клица“ или „семе“ подразумеваћемо као предиспозицију настанка живог бића. У том контексту, подсетимо се Бузонијевих, али и Вебернових речи:

„Svaki motiv – kako mi se čini – u sebi nosi svoje sjeme, svoj nagon. Iz sjemena različitih biljaka izniču različite biljne vrste, posebne po obliku, listovima, cvjetovima, plodovima, uzrastu i bojama. Čak ista biljna vrsta u svakom primjerku izrasta do samostalnog oblika, raspona i snage. Tako se već u svakom motivu krije njegov zreli, unaprijed određen oblik; svaki se pojedini mora drukčije oblikovati, ali pritom oblik ostaje neuništiv, no nikada samome sebi identičan.“²⁸ (Феручо Бузони)

„Материјал музике је тон. Већ бисмо требали трагати за правилима или поретком и начинима на који се правила поретка манифестују [...] како је Човек користио оно што му је Природа пружила. Знате да тон није проста ствар, већ нешто комплексно. [У свом говору о 12-тонском низу] реферирам на раст мелодије [...] композитори покушавају да [...] раде тематски, да изведу све из једне ствари, да створе јединство. [...] Јединство [је] осигурано фундаменталним низом. Увек је исти; само су његове манифестације различите. [Гетеова] *Метаморфоза биљака* јасно показује идеју да све мора бити као и у Природи, будући да овде, такође, Природа изражава себе кроз јединствену форму – човека. Шта је јасно у овом погледу? Да је све исто; корен, стабљика, пупољак. И у Гетеовом погледу исто важи и за кости у човековом телу [...]

²⁸ Нав. према: Ferruccio Busoni, „Nacrt nove estetike glazbe“, *Zvuk*, 1989, 4, 46.

Древна кост – древна биљка. Према Гетеовој идеји, та једна би могла да произведе још биљки *ad infinitum*.²⁹ (Антон Веберн)

Клица за Бузонија јесте мотив, за Веберна тон, а за Штокхаузена формула – као замена за тему, својеврсна клица, импулс за настанак читавог једног бића, а у случају композиције – форме.³⁰ Морамо нагласити да Штокхаузен, за разлику од Бузонија, користи реч 'мотив' само када он заиста нешто „мотивише – када води нечему, било варијацијама, било трансформацијама, дезинтеграцијама или било чему сличном. Када се ово деси, неће постојати мотив, већ јединствен облик, изолован и без мотивског карактера.“³¹

Интересантно је да је у свом схватању дела као живог бића, Штокхаузен желео да покаже да конструкција његове композиције „дише“, да се развија и тиме трансформише, јер у себи садржи својеврсни „генетички код“³², попут људског бића. Према нашем схватању, он алудира на дешавање, чији је резултат видљив. Ми не видимо целокупан процес дисања једног човека, али знамо како се он одвија и то све закључујемо на видљивим удисајима и издисајима. У питању је циркуларно кретање, како ваздуха у плућима, тако и мантре у композицији *Мантра*. Она је у сталном процесу, свеприсутна као и човеково тело у медитацији, у сталном понављању мантре. Штокхаузен нам указује на процес који се састоји од почетка, средине и краја, заокружујући мантру/формулу композиције. Она почиње тамо где се завршава. Поред тога, на његово схватање дела као живог бића указује и његова тврдња да је „музичка форма у ствари животна форма, начињена чујном.“^{33/34}

Формула. Формула је мелодијски низ који представља суштину композиције, основни импулс њеног настанка и развоја. Борављење у Јапану и Индији, иницирало је нешто што је већ постојало. Реч је о томе да је корен формуле проистекао из серијалног

²⁹ Нав. према: Anton Webern, *The Path to the New Music*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1963, 12, 40.

³⁰ Штокхаузен аргументује свој став да је Веберн вршио атомизацију тематског концепта нудећи интервале као замене за читаве теме. Упор. Jonathan Harvey, нав. дело, 205–206.

³¹ Нав. према: Karl H. Werner, *Stockhausen: Life and Work*, Berkeley, University of California Press, 1976, 93.

³² Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“ (разговор водила Ивана Медић), *Музички талас*, 2008, 36/37, Clío, Београд, 16.

³³ Нав. према: Karl H. Werner, нав. дело, 89.

³⁴ „Стварам музику на тај начин, проналазећи нове форме које су способне да живе у пригодном окружењу звука, [...] отворене за сваки развој, спремне да се трансформишу и расту као биљке и животиње.“ Нав. према: Муа Tannenbaum, нав. дело, 29.

компоновања, којим је Штокхаузен почео да се бави 1951. године, што би значило да формула, како он истиче, „није ништа друго до серија, али овог пута много богатија – у питању је дванаестонска конструкција са тринаестим тоном који је идентичан са првим.“^{35/36} (В. пример 1)

Формула је средство да се развој поново уведе у музику, али „на потпуно нови начин“,³⁷ будући да је ова процедура неконвенционална. У раду са формулом, не мењају се њени сегменти различитим поступцима рада са материјалом, не додају јој се или одузимају елементи, она се не сецира и не варира као тема у традиционалном смислу. Са формулом, односно, мантром, Штокхаузен се поиграва проширењем и сажимањем њених параметара, као и у композицији *Мантра* за два клавира, ударалке, цимбал и ринг-модулатор.

„*Мантра* је била моја прва композиција заснована на формули. Компоновање путем формуле није ништа друго до прокреација. Овај музички и уметнички процес деривације је повезан са јединственим кохерентним моделом који потом формира део општег поретка универзума. Формула је сачињена од различитих састојака, почевши од индијских рага и тала, теми фуга, теми соната, ћелија импресионизма, додекафонске серије... Формула је компендијум и интеграција свих ових елемената, потеклих из разлитичких временских периода и различитих културних миљеа.“³⁸

Наиме, Штокхаузен је у додатку партитуре *Мантре* истакао неколико битних ствари, подробније објашњавајући трагове других елемената у формули на које нас је упутио. У већ поменутој немогућности да пронађе одговарајућу реч у свом матерњем језику за процес „компоновања гешталта и конструкцију велике форме изведене конкретно из тог гешталта“, он назива композицију *Мантра*.³⁹ Даје пример Бахове (Johann Sebastian Bach) *Уметности фуге (Die Kunst der Fuge, 1751)* и *Музичке жртве (Das Musikalische Opfer, 1747)* у којима су више обимних, сложених дела у целини конструисана из једне теме путем њене екстензивне употребе.⁴⁰ Затим, даје пример

³⁵ Нав. према: Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“, нав. дело, 16.

³⁶ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 210.

³⁷ Нав. према: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, нав. дело, 57–58.

³⁸ Муа Tannenbaum, нав. дело, 71.

³⁹ Karlheinz Stockhausen, „Introduction to Mantra“, in: *Mantra für 2 Pianisten: Werk Nr. 32 (1970)*, Kürten, Germany, Stockhausen – Verlag, 1979, 1.

⁴⁰ Исто, 1.

Бетовенових (Ludvig van Beethoven) покушаја да напише обимне развојне делове на основу трансформација теме – те покушаје Штокхаузен назива „прелазним феноменом, јер се музика након Бетовена опет састојала из свита и варијација на једну идеју.“⁴¹ Говори да су његови савременици радили са тропима и серијама, које су подсећале на индијске раге (мелодијске обрасце) и тале (ритмичке обрасце).⁴²

„Употребио сам реч мантра зато што сам желео да избегнем речи попут тема [theme], низ или субјект [енг. subject = тема фуге]. Због тога сам одабрао реч са сличним значењем, али у духовном смислу.“⁴³

Обратићемо сада пажњу на Штокхаузово разумевање, али и третман мантре унутар сопственог дела: „Користим мантру као живо биће. Желим да проширим традиционални концепт мантре који подразумева да бивате у једном стању како бисте дотакли тачку од које ћете проћи кроз многа друга стања путем те једне мантре.“⁴⁴ Мантра/формула коју композитор користи представља језгро, материјал из ког ниче читава конструкција композиције. Штокхаузен наводи да „она има могућност да прецизира све важне карактеристике одређеног музичког тока.“⁴⁵

Сама мантра/формула (в. пример 2), подељена је у четири сегмента, који су одвојени паузама различитог трајања, а које Штокхаузен назива својеврсним „удовима“, попут удова људског тела.⁴⁶ Да би створио читав свет из једног нуклеуса, била му је неопходна разноврсност.⁴⁷ Четири сегмента, односно „удови“, подељени су на основни облик и „огледални“ облик, на пример: други такт деонице десне руке истоветан је са првим тактом леве руке, само у супротном смеру. Дакле, огледало је изведено из другог „уда“ мантре и тај принцип важи за све сегменте.

„У детињству губимо своје прве зубе, израстају нам други. Фантастичан концепт матрице јесте да у сваком атому постоји комплетан свет. Што је комплекснија врста, мања је могућност да се репродукују удови и делови тела. Али потенцијално, свака ћелија тела садржи комплетну матрицу целог тела [...] То се дешава у *Мантри*, њена

⁴¹ Исто.

⁴² Исто.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 35.

⁴⁵ Нав. према: Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“, нав. дело, 16.

⁴⁶ Исто, 208.

⁴⁷ Karlheinz Stockhausen, *Lecture 7 [Part 1/3] – Mantra (1973) British Lectures*, <https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHrMo>.

мантра је формула од 13 тонова, која је проширена у 63 минута. [...] највеће пропорције [мантре] само репрезентују исте пропорције иницијалне мантре.^{48/49}

Ове речи нам указују да, попут мантре у целини, сваки њен тон поседује одређене карактеристике, зато што се, на пример, „први тон *a* трансформише и у једном тренутку постаје доминантан тон одређене целине – он је уствари семе свог сопственог развоја.“⁵⁰ Композиција настаје у процесу радаса материјалом који дата формула генерише,⁵¹ а која као „једно семе рађа читаво дрво, читав један свет.“⁵² Рад са формулом овде подразумева примену тринаест лествица различитог интервалског садржаја. (в. пример 3).

Говорећи у интервјуима о формули и често одговарајући на питања која се тичу споне између оног што је Антон Веберн чинио и онога што он сам чини, композитор одговара следећим речима:

„Ова процедура се разликује од оних у традиционалној музици, где развијате тему или јој нешто додајете или одузимате; она је проширена у трајању и простору.⁵³ У свом кретању од крупног ка ситнијем, остављајући између празан простор, хтео сам да имплицирам конекције између индивидуалних звукова ове формуле употребљавајући брзе покрете, глисанде, трилере...⁵⁴ Не користим мантру на начин на који би Веберн развио своју оригиналну клицу, своју формулу – мантра нема тематске импликације.“⁵⁵

Да ли је то заиста тематски развој у новом смислу или нови третман нечега што је већ постојало? Можемо се сложити да је третман нов и да – иако не говоримо о теми – говоримо о материјалу из кога се развија целина, а то заиста није нешто што је новина. Поступак произлази из Штокхаузеновог искуства са интегралним

⁴⁸ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 150.

⁴⁹ „Заинтересован сам за развијање светова из једног нуклеуса. Проналазим то фасцинантним најпре зато што рестрикција на сићушан иницијални материјал стимулише инвентивност.“ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 101.

⁵⁰ Исто, 209.

⁵¹ На тој линији, управо тај Штокхаузенов појам процеса, можемо, између осталог, повезати и са појмом компоновања Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), као чињења према музичком поретку зато што су трансформације формуле те које диктирају поредак музичких параметара *Мантре*. Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, нав. дело, 79.

⁵² Исто, 150.

⁵³ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 202.

⁵⁴ Исто, 204.

⁵⁵ Исто, 205–206.

серијализмом, што видимо из саме чињенице да је у питању серија од дванаест тонских висина, са поновљеним тринаестим тоном у мелодијском смислу.

Интересантни су ставови аутора Симонете Саргенти (Simonetta Sargenti) и Џејмса Хола (James Hall), који су разматрали композицију из различитих позиција – Саргенти, разматрајући технику и технологију употребљену у *Мантри*, а Хол, стављајући *Мантру* најпре у контекст различитих компјутерских програма,⁵⁶ који би омогућили слушаоцу лакше визуелно праћење композиције. Оба аутора се одмах ограђују од анализе читавог дела: Саргенти се фокусира на први циклус, дајући само пример како би дело могло да се анализира; Хол на почетне циклусе због техничких ограничености програма које наводи у свом пројекту.

У свом сагледавању *Мантре*, Симонета Саргенти даје само смернице којима би могли да се водимо када анализирамо композицију, те то примењује на прву експанзију, односно први циклус (од укупно тринаест циклуса).⁵⁷ Саргенти је навела у свом тексту неколико нивоа које циклуси садрже у свом развоју: а) први ниво или макро ниво, који користи оригиналне тонске висине формуле са проширеним вредностима; б) други ниво, који наглашава карактер централног звука сваке експанзије и в) трећи ниво, који садржи различите елементе формуле, поновљене или транспоноване.⁵⁸ Такође, она поентира одређене закључке о формули као техници и излаже их у виду теза: а) формула је структура са карактеристикама дефинисаним у функцији наступајућих делова композиције; б) постоје правила везана за ову технику, те тако можемо говорити о методу; в) различите технике елаборације, са референцама на тонске висине, суштински су везане за транспозицију или експанзију; г) даље трансформације постижу се кроз мелодијске, ритмичке, динамичке варијације, као и варијације тембра и д) иако постоје базична правила и за компоновање формуле и за њену потоњу елаборацију, то ипак није механички процес, него можемо пронаћи одређену слободу у примени основних принципа овог метода.⁵⁹ У контексту композиције из 1977. године *In Freundschaft*, ауторка на основу композиторских сугестија нуди „рецепт“ за добру формулу: а) формула садржи групе звукова и

⁵⁶ James Hall, “Visualisation of MANTRA“, *Computer Science with Mathematics*, 2013/2014, https://vlebb.leeds.ac.uk/bbcswebdav/orgs/SCH_Computing/FYProj/reports/1314/Hall.pdf.

⁵⁷ Simonetta Sargenti, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 553–567.

⁵⁸ Исто, 559.

⁵⁹ Исто, 561.

различитих трајања; б) број група звукова и пауза мора бити избалансиран; в) основе група могу бити нумеричке прогресије... итд.⁶⁰ Ово нам указује на метод рада који Штокхаузен развија почевши од *Мантре*, а чије параметре у ретроспективном погледу исцртава. Принцип формуле Штокхаузен ће наставити да примењује и након 1970. године, у делима *Inori* (1973/1974), *Jubiläum* (1977), *In Freundschaft* (1977) и друга, развијајући је до нивоа супер формуле.⁶¹

Технологија употребљена за извођење композиције *Мантра* подразумева ринг модулатор *Modul 69B* којим је Штокхаузен омогућио себи још јачи ефекат консонанце и дисонанце.⁶² Електроника је донела могућност рада са самом структуром звука, са самим аликвотним низом. Можемо рећи да је Штокхаузен дошао на идеју да, између осталог, искористи технолошке потенцијале како би реализовао идеју *Мантре*. Због експериментисања са могућностима које ринг-модулатор пружа звуку клавира, а који је далеко од конвенционалног, као и због чињенице да *Мантра* представља процес развијања формуле, Штокхаузена можемо назвати прото-спектралним композитором, јер управо овакав начин размишљања доводи до спектралиста.

Запис партитуре за два клавира је у великој мери конвенционалан, али са детаљним објашњењима и упутствима за извођаче, која укључују прецизне назнаке за динамику, артикулацију, темпо, употребу ринг модулятора, античких цимбала и друго, у виду вербалних ознака којима композитор прецизира звучни резултат акција извођача.

Мантра као галаксија. Занимљиво је да, поред алудирања на генетику, Штокхаузен алудира и на космос више пута. Речи попут галаксија, свемир, универзум, свет итд, константе су у Штокхаузеновом стваралачком и уметничком вокабулару.

„Значајно је рећи да *Мантра* може бити схваћена као мала галаксија у оквиру моје садашње ограничене свести зато што је то дело обликовано на начин на који ја видим галаксију – са централним сунцем, соларним системима и планетама око сунца и месецима око планета.⁶³ Музика попут *Мантре* није ништа друго до минијатурног

⁶⁰ Исто, 554.

⁶¹ *Formula Composition, Stockhausen's Music*, https://en.wikipedia.org/wiki/Formulation_composition.

⁶² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, нав. дело, 54.

⁶³ Упор. Tim Neville, нав. дело, 77–78.

модела звезданих констелација – сила звезда и, у исто време, процеса који се дешавају на микро плану.⁶⁴

Конкретно у вези са крајем своје композиције, Штокхаузен тврди да је имао идеју да након константног проширивања формуле изврши компресију – „читав космос се шири, експлодира и онда се скупља.“⁶⁵ Самим тим, закључујемо да је *Мантра* приказ поретка и велике снаге једног света или једног универзума, коју формула као својеврсна клица сама у себи садржи и коју ослобађа својим развојем.

На основу досадашњег излагања, показало се да принцип формуле представља преокрет у Штокхаузену стваралаштву, али не и потпуну новину у контексту историје музике. Оно што Штокхаузен овим принципом постиже јесте остварење новог погледа на музички развој који ће подстаћи генерисање целине музичког дела из једне клице.

Импулс за стварање принципа формуле омогућили су изванмузички подстицаји којима је Штокхаузен био изложен током својих посета Јапану, затим проучавање како јапанске тако и индијске културе и филозофије, али и потреба да поново успостави контролу над извођењем својих дела применом принципа који ће му омогућити испољавање сопствене интуитивне активности. Значајна окосница наведеног преокрета у Штокхаузену стваралаштву јесте и његова потреба да у оквиру својих композиција од 1970. године тежи већем испољавању свог схватања спиритуалности и истакне значај неговања човековог духовног света.

Писањем композиције *Мантра*, Штокхаузен је скренуо пажњу на чињеницу да је нови поглед, осим на музички развој, могућ и у домену целокупног музичког дела. То је демонстрирао радом са принципом формуле, њеног проширења и сажимања, као и погледом на сопствену композицију као на живо биће усаглашено са правилима природе и поретком света, али и у целини гледано – космоса.

Уочавамо да је овим принципом Штокхаузен понудио ново решење у домену композиторског стварања, својеврсну карику у ланцу принципа, који би омогућили обједињење музичког тока композиције, али и приказали начин на који би идеје из

⁶⁴ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 153.

⁶⁵ Исто, 222.

ванмузичких сфера могле да се примене у домену музике, и обрнуто – на који начин би музика могла да прошири концепте истргнуте из ванмузичких сфера. У том смислу, композиција *Мантра* представља идеално испуњење интердисциплинарних тежњи једног композитора.

ЛИТЕРАТУРА:

- Busoni, Ferruccio, „Nacrt nove estetike glazbe“, *Zvuk*, 1989, 4, 43–51.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.
- Вишњић Жижовић, Соња и Јована Стојановић Величковић, *Традиционална јапанска позоришта Но и Кабуки*, Београд, Либер, 2011.
- Varela, Daniel, *Karlheinz Stockhausen – His Intuitive Music*, <http://www.furious.com/perfect/stockhausen-varela.html>.
- Cott, Jonathan, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London, Pan Books, 1974.
- *Mantra: Definition of Mantra*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mantra>.
- *Mantra – Buddhism and Hinduism*, <https://www.britannica.com/topic/mantra>.
- Nevill, Tim, *Towards a Cosmic Music – Texts by Karlheinz Stockhausen*, Dorset, Longmead, Element Books, 1989.
- Peters, Günter and Mark Schreiber, “How Creation Is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen“, *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, <http://www.jstor.org/stable/833628>, 96–131.
- Satprem, *Sri Aurobindo or The Adventure of Consciousness*, <https://agendamother.wordpress.com/2014/08/21/adventure-of-consciousness/>.
- Sargenti Simonetta, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 553–567.
- Stockhausen, Karlheinz, “Introduction to Mantra“, in: *Mantra für 2 Pianisten: Werk Nr. 32 (1970)*, Kürten, Germany, Stockhausen – Verlag, 1979, 1–14.

- Stockhausen, Karlheinz, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*,
<https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA&list=PLCqtKpAgznS7uIRaCVGpbO0ToEAJBI8EJ&index=14>.
- Stockhausen, Karlheinz, *Lecture 7 [Part 1/3] – Mantra (1973) British Lectures*,
<https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHpMo>.
- Stockhausen, Karlheinz, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (compiled by Robin Maconie), London, Marion Boyars, 1989
- Tannenbaum, Mya, *Conversations with Stockhausen*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- *Formula Composition, Stockhausen's Music*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Formula_composition,
- Hall, James, "Visualisation of MANTRA", *Computer Science with Mathematics*, 2013/2014,
https://vlebb.leeds.ac.uk/bbcswebdav/orgs/SCH_Computing/FYProj/reports/1314/Hall.pdf.
- Worner, Karl H, *Stockhausen: Life and Work*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Harvey, Jonathan, *The Music of Stockhausen: An Introduction*, London, Faber & Faber, 1975.
- Штокхаузен, Карлхајнц, „Супер формула – генетички код композиције“ (разговор водила Ивана Медић), *Музички талас*, 2008, 36/37, 14–16.
- Webern, Anton, *The Path to the New Music*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1963.

Monika Novaković

FORMULA AS A MEANS OF PROCREATION: KARLHEINZ STOCKHAUSEN'S "MANTRA"

SUMMARY: By introducing the idea of formula in his composition *Mantra*, Karlheinz Stockhausen meets the turning point in his work of the 1970s. This paper deals with the concept of formula, as well as the phenomena which incited Stockhausen to introduce the new way of thinking in musical forming of his compositions. Stockhausen's interdisciplinary endeavours could be linked to the biologicistic and the organicist thoughts of Ferruccio Busoni

and Anton Webern. Likewise, Stockhausen takes into the consideration cosmology in an attempt to explain the concept of formula, or mantra as he calls it, in the context of his composition. The influences of Japanese and Indian philosophy, formerly the teachings of Indian philosopher Sri Aurobindo, played a great role in the developing of the idea of formula. In this paper, we concluded that, by introducing this principle, Stockhausen offered a new solution in the field of composer's creation, a link of sorts in the chain of principles that would make the unification of composition's musical thought possible.

KEY WORDS: Karlheinz Stockhausen, *Mantra*, formula, Sri Aurobindo, Ferruccio Busoni, Anton Webern, biologism, organicism, cosmology.

ПРИЛОГ

Пример 1

Мелодија формуле за *Мантру*⁶⁶



⁶⁶ Пример преузет из: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997, 54.

Пример 2

Мантра/формула композиције Мантра⁶⁷

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piece titled 'Mantra'. The notation is in piano and bass clef staves. The first system is marked 'LANGSAM' and includes annotations such as '10' (normal), '1' (regelmäßige Replikation), '2' (Akzent am Ende), '3' (Vorschlag-Gruppe um Zentralfon herum), '6x4 3x2', '5' ('Tremolo'), and '6' (Akkoord (betont)). The second system includes annotations like '5' (Akzent am Anfang), '6' (chromatische Verbindung), '15' (staccato kann für 'unregelmäßige Replikation' 'morien'), '17' (Kern für Triller), '12' (sfz (ff) - Einziehung), and '13' (Arpeggio-Verbindung). The score includes various dynamics (p, f, mp, pp, sfz, poco sfz) and articulation marks. The signature 'Stockhausen' is visible at the bottom right of the second system.

⁶⁷ Пример преузет из: Günter Peters and Mark Schreiber, "How Creation Is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen", *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, 113. <http://www.jstor.org/stable/833628>.

Пример 3

Тринаест лествица *Мантре*⁶⁸

Abb. 12: MANTRA-Skalen

The image shows a musical score for 13 Mantra scales, numbered 1 to 12. The score is written on 13 staves. The first staff is labeled 'chromatisch' and 'BASS-OCTAVE'. The second staff is labeled 'DISJUNCT-OCTAVE'. The scales are numbered 1 through 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

⁶⁸ Пример преузет из: Simonetta Sargenti, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 557.

IV.

ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

•

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 иконичке, 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 прошлостју. 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 Денегрија) 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 клавијског концерта.

Најважнији аспекти Тарастејеве семиотичке теорије музичке наративности

У Тарастејевој 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.

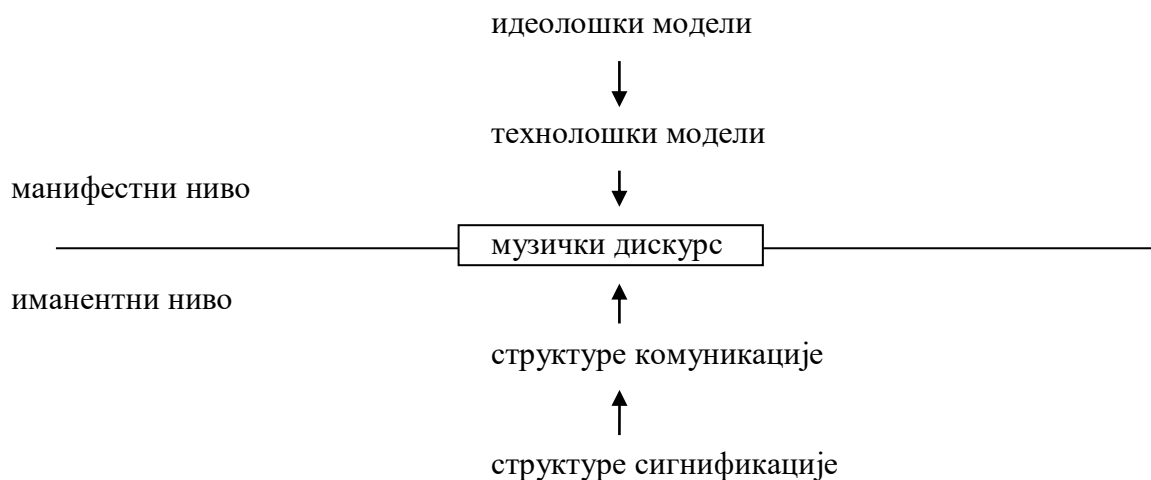
³⁸ Нав. према: исто, 19

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.

Тарасте 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 Тарасте 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 Тарасте тврди да постоје музичке анализе које су синтаксички

⁴⁶ Исто, 27. Тарасте 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 Тарасте, „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“. Тарасте 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 Tarasti, 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 клавијирског 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 **идентичном 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 посреди 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, виоли 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 слушалаца. 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.

Конечно, 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 обликованом средству (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 poјединих 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 A, 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 C. 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 B (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 A и B нема разлике ни у темпу, па ни у карактеру, сматрам да није погрешно третирати читав овај велики комплекс, са скраћеном другом појавом одсека A (од парт. слова I) као јединствен „наративни програм“.

Тек одсек C (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 *Codan* (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 $\text{♩} = 150$. The instruments listed on the left include: Acc (Accordions), 2 fl (Flutes), 2 ob (Oboes), c (Clarinet), 2 cl b (Clarinets in B-flat), b cl (Bass Clarinet), 2 fg (Fagots), c fg (Contrabassoon), 4 cor (Cor Anglais), 3 trb (Trumpets), 3 ton e tb (Trombones), timp (Timpani), perc (Percussion), pf solo (Piano Solo), vn I (Violin I), vn II (Violin II), vle (Viola), vc (Violoncello), and cb (Contrabasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *fff*, *ppp*, *sfz*), and articulation marks. There are two circled **F** markings with $\text{♩} = 150$ below them. Handwritten annotations include "Tema!" written twice with arrows pointing to specific musical phrases. The percussion part includes markings for "TAM-TAM", "G. GRASSA", and "celesta". The vocal parts (vn I, vn II, vle, vc, cb) have lyrics written below them, including "DIV. DA LEGUI" and "ALTRI DIVINI". The score concludes with a circled **UNITI** marking and a final **F** dynamic marking.

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. 6. 7.

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. The top staff is for the piano (Pf) solo, with the tempo marking 'fff marc.' and a circled letter 'B' indicating the start of the first theme. The theme is marked 'I тема (4/4) = "Чаша са сигурним мотом" (1. 22)'. The other staves are for the first and second violins (vni, vniII), violas (vle), and cellos (vc, cb). The first and second violins are marked 'sub. p', the violas are marked 'sub. p', and the cellos are marked 'TACET'. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line and the number '4'.

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 of the piano, and the lower staff is for the left hand. 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, and two cellos/contrabasses. 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. The notation is in black ink on a white background.

Пример 4

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

ГЛАСЪ 3
ГЛАС VII - MODE VII

На Велицѣи Кечѣрни
На Великој вечерњи - At Great Vespers

На "Господи воззвахъ" стѣхирѣ
Стихирѣ 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 - гѣ, внем - да воз - зва - ти ми,
6) къ те - бѣ, оу - слы - ши мѧ Гó - спо - ди,
7) къ те - бѣ.

Пример 5

Pro libertate, II став, партитурно слово С

2 fl *1. solo*
ppp esp.
ppp

cl B
ppp

cl. b
ppp

2 fg

cor F
ppp

tr. B

tbn

CAMPANE
pp

vbrfr
pp

pf solo
ppp esp.

vn I
UNITE (CON SOAR)
ppp esp.

vn II
UNITE (CON SOAR)
ppp esp.

vle
UNITE (CON SOAR)
ppp esp.

vc
ppp
UNITE
ppp esp.

cb
ppp
UNITE
ppp esp.

largo, poco doloroso

- 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 a piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets in Bb, one clarinet in Bb, and one 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, cello, 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, and a rhythmic accompaniment in the piano and strings. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *mp* and *mf*.

Пример 6

Pro libertate, трећи став, тема „пасакаља“

- III -

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

pf solo
pp marc.

tp
pp

marziale e energico
4/4 (108-112)

vnI
vnII
vle
vc
cb

pizz
pp marc.

tr. in 3 135
pp

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 превасходно 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/оруљаша 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 *Звонимир* 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 ониприсутна. 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 неизрецивих 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 одударају 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.

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 *non 3* *p*

pp

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

p *mf*

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

p *pp*

35

ppp

pp non leg.

p

Каd o - на на брѣ - гу сто - жи, не и - су - ду - јем се

36

u - spe - ti. Kad se o - na mje - se - ci po - sve - ti, bil bi da -

le - ko. Za - lju - bje - 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 features a sequence of chords, each marked with a '5' above it, indicating a fifth. A dashed line above the notes indicates an eighth-note rhythm. The instruction 'non ritard.' is written below the notes. The number '8' is written above the first chord. The page number '37' is in the top right corner. The bottom system also consists of two staves with a treble clef, showing a similar sequence of chords marked with '5'. The date '(1955)' is written below the notes.

Предраг И. Ковачевић¹

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ЕЛЕМЕНТИ КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ У МУЗИЦИ²

САЖЕТАК: Као уметност, која на различите начине у себе упија сокове других уметности (књижевности, сликарства, позоришта, архитектуре и тако даље), постоји сасвим оправдан разлог да се музика или медиј у којем се она јавља (вокални, инструментални, вокално-инструментални, позоришни, медиј филма и тако даље), разматра из визуре теорије интертекстуалности. Основно полазиште ове студије тиче се испитивања интертекстуалних појава које се одвијају на пољу музичке уметности, док ће се посебан акценат ставити на откривање интертекстуалних веза у које ступају сви они текстови који су „захваћени“ сценско-музичким и музичким жанровима (попут књижевног, позоришног или другог музичког текста). Из таквог аспекта, у студији ће се теоријски разматрати могућности интертекстуалног читања елемента сценско-музичког облика какав је *комедија дел арте*, како унутар вокално-инструменталног жанра опере, тако и у оквиру инструменталних музичких жанрова. У циљу практичног испитивања интертекстуалности као стратегије у интерпретацији музичких дела, на примеру опере *Заљубљен у три наранџе* Сергеја Прокофјева указаће се на ванмузичке елементе, као што су импровизација, пантомима, глума и друго (који представљају невербални део текста у којем се јављају многобројне интертекстуалне везе), као и на елементе хумора у музици, који утичу на драматургију ове опере.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интертекстуалност, *комедија дел арте*, опера, инструментална музика, хумор у музици, Прокофјев.

Потенцијални простори за интертекстуална „читања“

Приступи који доводе до утврђивања и откривања интертекстуалних веза унутар једног уметничког (музичког) остварења, засновани су на схватању да је свако такво остварење, заправо *текст* који присваја, понавља и апсорбује, односно да је интертекст дело које је присвојено, поновљено и апсорбовано. Тако се интертекстуалност третира као однос

¹ Контакт: predrag.pedja.kovacevic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2015/2016. године.

између текстова, односно открива се на начин на који једна текстуална структура „чита“ другу или се у њу умеће. Стога се интертекстуалне појаве установљавају кроз активност читања/слушања/гледања или интерпретације. Из тог разлога, у првом делу ове студије обезбедиће се сва потребна аргументација којом се може приступити појму *текста* (литерарном, музичком или тексту као културном /кон/тексту) и то, како из дивергентних књижевних теорија, тако и из и музиколошке визуре која на интердисциплинаран начин укључује филозофске, естетичке, социолошке и друге теорије. Затим, у препознавању постојања других текстова унутар једног текста, долази се до појма и значења интертекста. Разоткривању једног интертекста, као својству и последици интертекстуалних укрштања различитих текстова, теоретски се може прићи преко плуралитета књижевних и музиколошких приступа, а што је својствено интертеоријском (интердисциплинарном) научном методу на којем су заснована музиколошка проучавања.

Циљ ове студије јесте да се теоријски размотре могућности интертекстуалног читања елемента *комедије дел арте* (*commedia dell'arte*), како унутар вокално-инструменталног жанра опере, тако и у оквиру инструменталних музичких жанрова. Такође, проблемско тежиште је стављено и на постављање питања о (могућем) постојању интертекстуалних релација између *комедије дел арте* и опере и онда када елементи првог облика нису експлицитно истакнути (на пример, у тексту либрета), већ се њихово постојање може посредно утврдити херменеутичким и другим методама интерпретирања, као и посредством испитивања елемената хумора у музици.

Откривање елемената *комедије дел арте* у музици – кроз интерпретацију интертекстуалног метода, односно, интерпретацију интертекстуалне продукције значења у музици – олакшано је путем методолошког оквира мета нивоа у музици и метареферирања, које укључује самореференцу и саморефлексију. Други ниво откривања (интер)текстуалне продуктивности музичког текста инструменталног жанра представља разоткривање елемената музичко-сценских (опере) или сценско-музичких жанрова (*комедије дел арте*) посредством теорије о хумору, која служи препознавању и тумачењу елемената и облика хумора у музици (карикатуре, ироније, гротеске, пародије и других облика). Преко ових облика, којима се врши критика друштвених, политичких и културних односа, интерпретирању интертекстуалних појава може се прићи и из визуре феномена карневала и карневалеског жанра у уметности и музици, што такође заузима једно од проблемских питања на која ће се у раду одговорити. Примери који показују да је

свет фантастике тачка пресека карневалског и фантазијског принципа јесу ликови из *комедије дел арте*. Зато се може рећи да фантастични ликови Колумбине, Пјероа и Арлекина припадају како свету уметничке фантазије, тако и свету карневала тога доба.

Од текста до интертекста

Појам интертекстуалност (*intertextualité*) је неологизам који је у француски језик 60-их година XX века увела и теоретски образложила Јулија Кристева (Julia Kristeva) у есеју *Бахтин, реч дијалог и роман* (*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, 1966), затим у студијама објављеним у часописима *Tel Quel* и *Critique*, као и у монографијама: *Семиотике: прилози за једну семиоанализу* (*Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, 1969), *Текст романа* (*Le texte du Roman*, 1970) и *Револуција песничког језика* (*La révolution du langage poétique*, 1974).³ Ова сложеница, која би у српском језику одговарала речи *међутекстовност*, у себи садржи латински префикс *интер-* (што значи „међу“, „у“, „између“ или „међусобно“), који можемо „апстраховати“ као преплитање, повезаност, прожетост или међузависност две или више компоненти. У другом делу ове сложенице налази се појам који је теоретски актуелизован и чија конотација има шири потенцијал значења, јер реч *textus* може значити ткиво, плетиво, везу, садржај и текст, док *textum* означава тканину, састав или структуру и тиме побуђује асоцијације на ткање, преплитање и плетење.⁴

Интертекстуалност јесте појам који означава начин на који једна текстуална структура чита другу или се у њу умеће. Кроз ове нове и различите исказе провејавају означитељске дискурзивне пахуље, које дестабилизују и мењају постојећи значењски покривач. Овим се укида неприкосновена аутономност текста (ако је икада и постојала као таква), док у целини дискурса коју текст само покреће, партиципирају целокупно предодређено знање, мисао, погледи, идеје, дела и одједи које тај текст упија(ју). Смер је реципроцитетан и двосмеран.

Интертекстуалност уопштено означава „партиципацију текста у дискурзивном простору културе, упућујући на то да је свака уметничка дисциплина – сликарство, књижевност, музика, архитектура, филм – аутореференцијални систем који се саморуководи (понавља, развија и мења) властитим средствима и правилима и црпи из

³ Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 10.

⁴ Исто, 13.

различитих интеруметничких центара културе“.⁵ Трансгресивност појма интертекстуалности најбоље се види у његовој апликативној страни и експликативној снази, коју је доказао изван науке о књижевности – у текстовној лингвистици, социолошкој анализи дискурса, социолингвистици, историографији, фолклористици, науци о уметности, музици, филму као и у теорији електронских медија – чиме је појам добио различита, а понекад и супротстављена значења и оцене, у зависности од струке и научно-теоријских усмерења.⁶ Као научно-теоријска категорија, интертекстуалност се учврстила и у другим дисциплинама: анализи дискурса, лингвистици, социолингвистици, стилистици, текстологији, културологији, социологији, политичким наукама, теорији историографије, фолклористици, естетици, филозофији хипертекста, музикологији, теорији филма и тако даље.⁷

Зато се чини оправданим разматрање питања о томе шта текст одржава живим и виталним у неком новом времену које је изменило његов првобитни контекст и да ли ће он преживети једино у додиру са другим текстом (контекстом)?! У сагласју гласова Кристеве и Ролана Барта (Roland Gérard Barthes), који за основу прокламовања новог односа према тексту користе бордун бахтиновског (Михаил Михайлович Бахтин) концепта вишегласја, текст се третира као полифони облик, у којем сваки глас има своју аутономију, која са другим аутономијама чини интегралну и повезану целину. Док Барт текст третира као „ткиво цитата изведених из неизмерног броја средишта културе“,⁸ Кристева тексту прилази као плуралном и несводивом систему који је одраз „полифоних трагова другости“, прерађујући тиме Бахтинов концепт полифоније, хетероглосије и дијалогизма. Према Бахтину „сваки текст се гради као мозаик цитата и сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста“.⁹ Зато, аутор нема моћ да открије текст, већ само да га изводи на сцену, при чему се сви утопљени текстови адаптирају према новим захтевима контекста у којем коегзистирају.

⁵ Нав. према: Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca and New York, 1981, 103.

⁶ Marko Juvan, нав. дело, 2013, 7.

⁷ Исто, 131.

⁸ Нав. према: Roland Barthes, “The Death of the Author“, *Image – Music – Texte*, essays selected and translated by Stephen Heath, London, 1977, 146.

⁹ Нав. према: Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, 1980, 66.

Музички „полигон“ за интертекстуална читања и референцијалност у музичком тексту као „полигон“ интертекстуалног укрштања

Разумевајући музику као језик, а музичко дело као текст, теорија интертекстуалности због своје универзалне примене постаје оправдана и стабилна научно-методолошка платформа, која служи за уочавање међуодноса различитих музичких али и ванмузичких текстова, који се сударају, укрштају или међусобно уодношавају. Оно што одваја језик музике од говорног језика јесте чињеница да се у анализи музичког језика не примењују лингвистичке шеме, већ важе посебна правила која конституишу акустичке или електро-акустичке знакове и врши се истраживање посебног језичког карактера. Систематизовањем језичких устројених модела формирале су се одређене конвенције, преко којих су конституисане стилске парадигме, композиционе технике, извођачке праксе, индивидуални стваралачки идентитети и сви они могу имати своје одразе у историји музичке уметности и тиме формирати извесну интертекстуалну повезаност.

То значи да музички текст води двоструки дијалог, како са другим музичким текстовима, тако и са целокупном материјалном и нематеријалном културно-духовном заоставштином. Као што се интертекстуалност у књижевном тексту јавља у виду текстуалне интеракције која се производи унутар самог текста, у простору музичког текста се производе, укрштају, неутрализују и дистрибуирају музички, али и ванмузички искази, који су узети из других текстова. Код идентификовања ових исказа потребно је лоцирати њихове тачне референце у музичком и ванмузичком простору. Из угла теорије интертекстуалности, фиксираност музичког дела у нотном писму (запису) крије уједно и могућност да се дело увек изнова читава и у извођењу конкретизује, чиме се оно „прилагођава“ слушаоцима различитих временских периода.

Из аспекта сагледавања музичких референци, сви они текстови који су произведени у оквиру конкретног музичког дела морају да покажу одређене стилске и естетичке обресе на основу којих се таква продуктивност и препознаје. Лоцирање музичких текстова које је апсорбовало музичко дело представља провокативан истраживачки изазов, посебно због тога што захтева оштрину аналитичког ока које може да препозна текстуална „комешања“ унутар музичког писма, као и због тога што богатије слушалачко искуство помаже при лакшем утврђивању извесних стилских и естетских сличности.

У музици постоје они моменти у којима су поступци у музичком језику или на формалном плану новаторски и аутентични за једну стилску епоху, док за наредну епоху имају антиципаторску вредност, која ће тек бити канонизирана или ће постати предмет коришћења. Неки од средстава или поступака, који су у неком музичком тексту препознати као антиципирани или иновативни за време у којем настају, могу се, између осталог, јавити и у виду: 1) коришћења нових лествичних низова (пентатонског низа, целостепене лествице и другог) или акордских структура (реских дисонантних сазвучја, политоналних или атоналних хармонских веза, кластера и тако даље), 2) специфичне инструментације и мешања оркестарских боја (на пример корпуса лимених дувачких инструмената са скупином са дрвених дувачких инструмената и слично), 3) третирања појединих инструмената на неконвенционалан начин, попут перкусионистичког третирања жичаних инструмената и томе слично. Оваква композициона решења, која нису устаљена у једном стилу, након њиховог присвајања (апропријације) током дугог стилског периода, постају извор са којим се успостављају интертекстуалне комуникације. На тај начин, развој музичке граматике детерминисан је интертекстуалним релацијама, које се одвијају у мрежи дијахронијског и синхронијског простирања.

На другој страни, постоје бројни докази на основу којих се може потврдити теза о идентификовању различитих трагова музичке прошлости и у оквиру једног музичког дела инструменталног жанра. Тако се, на пример, унутар Шопеновог (Fryderyk Franciszek Chopin) музичког текста препознају многобројни други текстови, који – стратегијом интертекстуалног интерпретирања – аналитички могу бити прочитани на нивоу стила, жанра, форме, музичког писма, хармонског језика и слично.¹⁰

Приступи интерпретирању интертекстуалних појава зависе од контекста у којем се музички текст налази, као и од тога каква је веза која је успостављена између њега и других музичких текстова, односно, текстова који долазе из историје, религије, политике, економије или из сфере уметности (књижевности, сликарства, позоришта, филма) и др. За уочавање интертекстуалне стратегије која је примењена у оквиру музичког текста, значајна је и интенционалност композитора која се открива кроз производњу (интер)текста.

¹⁰ Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, 2005, 18.

Препознавање интенционалности у инструменталним жанровима је знатно комплексније у односу на сценско-музичке жанрове, те представља један авантуристички истраживачки подухват, при којем се остварују нови видови интерпретирања музичког дела. Због тога се може рећи да се различитим дубином интертекстуалног интерпретирања могу испитивати интертекстуалне везе које се уочавају у инструменталној музици, у односу на оне које се препознају унутар сценско-музичких жанрова. Оно се често идентификује путем ванмузичких референци и вербалних знакова који се налазе унутар партитурног записа и изван њега. Тако, савремена историја музика познаје дела која захватају широке спектре стилски најразличитијих, временски најудаљенијих и друштвено-политички и културолошки најразноврснијих референци.¹¹

Код програмске музике интертекстуалне релације се остварују на више нивоа, и то између музичког и књижевног текста као и између музичких текстова који су продуковани унутар музичког дела. Тако се приступ откривању интенционалности ослања, како на сам наслов композиције (уколико је он присутан) – кроз који композитор одмах на почетку указује на потенцијалне скривене стране интерпретирања – тако и на њен технички аспект, односно, на показатеље који утичу на карактер и естетски доживљај музичког дела. На основу ових показатеља упућује се на релевантне референтне нивое на које се аналитичар или критичар позива приликом интерпретације реферирања (и метареферирања) на текстове (музичке и ванмузичке), а све у циљу разумевања композиторове стратегије интертекстуалне продуктивности.

Препознавање интертекстуалне продуктивности музичког текста кроз вид (мета)реферирања, најизазовније је код анализе инструменталних жанрова. Код лоцирања референци унутар музичког (интер)текста методолошку помоћ нам често може пружити теорија значења и теорија топоса у музици.¹² Топоси су објекти које чине музичке фигуре,

¹¹ Управо је такав случај са *Концертном за виолу и оркестар (Viola Tango Rock Concerto)* Бенјамина Јусупова (Benjamin Yusupov), у коме инклузија хетерогеног конгломерата елемената истовремено „интерпретира“ различите културе, историјске периоде, етичке и религијске системе, погледе на свет, социјалне групе и појединце. Упор. Тјана Поповић Млађеновић, “Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through It”, in: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman & Tijana Popović Mladjenović (Eds.) *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, 2012, 44.

¹² Потреба за значењима у музици јавља се из више разлога. Без теорије значења, музика постаје тек један бескрајно разгранати континуум који би било немогуће поделити на мање јединице (делове). На исти начин, литерарни текст, који не би могао да се структурира на мање јединице/структуре, а које су носиоци значења, био би немогућ за разумевање смисла и служио би као „окамењени“ и „мумифицирани“ естетски литерарни украс. Зато су се временом успоставиле конвенције музичких објеката (симбола), чија су понављања постала општеприхваћени модели којима су додељена значења. Значења, која носе ови објекти могу бити дати у виду

односно, то су делови семантичког универзума у којем је настало једно музичко дело и чија је потрага за његовим смислом бескрајна.¹³ Историја музике негује музичке топосе који су се временом усталили и који су постали део музичке традиције. Они се из епохе у епоху понављају, ревидирају или реконтекстуализују и као такви учествују у продуктивности једног музичког текста. Топоси тиме представљају трансисторијске категорије, које се у новом тексту оживљавају тиме што у њему добијају централно место или тако што се појављују у виду спонтаних асоцијација. И поред тога што музички топос може имати описну или имитативну конфигурацију, он генерално комуницира на интелектуалном нивоу, односно путем повезивања са одређеном идејом, ситуацијом или концептом.

У откривању интертекстуалних веза унутар једног музичког текста, важно упориште може представљати и осветљавање (мета)референцијалности која исијава из дубине тога текста, а преко које је могуће читати наизглед невидљиве музичке и ванмузичке референце. Теоретско разматрање метода самореферирања и саморефлексије, као метареференцијалног апарата, може своју практичну примену наћи у композицијама инструменталног жанра. Тако се, на пример, у Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) секстету *Музичка шала* (*Ein musikalischer Spaß*, K. 522, 1787) јасно може видети у којој мери су метареференца, самореференца и саморефлексија важне код успостављања интертекстуалних релација унутар инструменталног жанра.¹⁴ Овде би требало додати и то да коришћење метамузичког и метареферентног (метареференцијалног) апарата, који укључује самореференцу и саморефлексију, подразумева и откривање елемената хумора у музици, што је посебно значајно код интерпретације инструменталних жанрова. Такође, попут интертекстуалности у књижевности, „интермузичке“ референце могу се појавити у различитим функционалним варијантама, те могу бити критичке или некритичке (као

тематског или структуралног нивоа, а такође они могу указивати на експресивну страну музике или на њену представљачку функцију. Монел (Raymond Monelle) наводи Страбисмусова (Strabismus) настојања да објасни која значења музика има за слушаоце, затим, како музика учествује у целокупној манифестацији културе једног периода као одраз књижевности, ликовних уметности и као преокупација једног друштва. Упор. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, 2000, XI. Посебно је важан Страбисмусов став да описи музике морају да открију много више него што се може уочити у самом запису (паритури). Упор. исто.

¹³ Исто, 23.

¹⁴ Моцарт га је означио као *Музички дивертименто* за две виолине, виолу, две хорне и контрабас. Упор. Volker Kalisch, “Mozart und Kitsch: ‘Ein musikalischer Spaß’?”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 55; наведено према: Rossana Dalmonte, “Towards a Semiology of Humour in Music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, 178.

метареференца), или се могу фокусирати на „пре-текст“, или на дело у којем се цитат појављује.¹⁵

Други ниво откривања (интер)текстуалне продуктивности музичког текста инструменталног жанра представља разоткривање елемената музичко-сценских (опере) или сценско-музичких (*комедије дел арте*) форми, где се поново могу користити елементи хумора у музици. На овај начин се може извршити једна вишеслојна интерпретација хумора, са доњим–носећим слојевима, које чине *комедија дел арте* и опера, и кровним нивоом, оличеног у инструменталним жанровима.

Управо се на овакав начин отвара методолошки оквир за нове приступе интертекстуалности и интермедијарности међу жанровима (инструменталним и оперским) и медијима (музичким, књижевним и позоришним). Намера је успостављање нових показатеља и критеријума који би били у функцији жанровског приближавања/умрежавања, а све то превасходно у циљу свеобухватнијег (интертекстуалног) повезивања текстова приликом интерпретације инструменталне музике.

Елементи комедије дел арте у интертекстуалној мрежи музике

Елементи жанра *комедије дел арте* временом су задобили трансисторијска значења како у оперском стваралаштву, тако и у жанровима инструменталне музике. Елементи *комедије дел арте* у новом контексту постали су средство за критички однос друштвених, политичких, културних и других система. За разлику од вокално-инструменталне музике, инструментални жанрови такође апропришу елементе *комедије дел арте*, али је откривање њиховог присуства нешто сложеније, с обзиром на то да се врши посредним средствима.

Након пораста интересовања за оперу у XVII веку, *комедија дел арте* је – попут сенке – наставила свој живот, позајмљујући опери ликове и догађаје својствене њеним сценаријима. Понекад би се, као што је случај са опером *Аријадна на Накосу* (*Ariadne auf Naxos*, 1912/1916), експлоатисао цео жанр *комедије дел арте*, уз пропагирање њене

¹⁵ Концепт метамузике, према речима Вермера Волфа (Werner Wolf), означава музику која саморефлексивно реферира на себе, било као медиј, било као артефакт, односно као уметничко дело. Упор. Werner Wolf, „Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart’s Ein musicalischer Spaß*)“, in: Werner Wolf, Walter Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies 11: Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 2.

суштине, организације и функционалности и то посебно у домену њеног извођења, приликом чега је највећи простор дат импровизацији као слободној уметничкој активности. У *Аријадни на Накосу* посебно је интересантна и провокативна појава (троструке) интертекстуалности, где долази до истовременог укрштања (најмање) три различита текста (књижевног, митолошког и позоришног), која су историјски међусобно удаљена, функционално у потпуности различита и стилски јасно издиференцирана.

На овај начин, интертекстуални конструкт опере *Аријадна на Накосу* упио је у себе митолошки, књижевни и позоришни садржај. Тако су Молијеров (Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière) *Грађанин племић* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), мит о Аријадни на Накосу и елементи *комедије дел арте* истовремено мигрирали у Штраусову (Richard Strauss) оперу. Овако различити „мигранти/светови“ обилују субјектима и значењима њихових многоструких идентитета, које, појединачно или као интертекстови, заступају.¹⁶ Присвојени елементи из просторно и временски различитих средишта књижевности, сценских уметности, ликовне уметности и музике, представљају интертекстуалне прозоре који се отварају шетњом кроз лавиринт Аријаднине палате.¹⁷ На сличан начин као у *Аријадни на Накосу*, (мулти)интертекстуалност карактерише и Моцартову оперу *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*, К. 527, 1787) у којој интертекстуални простор настањују књижевни/митолошки текст либрета (прича о Дон Жуану), текст позоришног жанра (смењивање елемената комедије и трагедије), као и амбивалентност музичког текста (балансирање између буфо опере и опере серије).

Посезање за сижеима из прошлости, који су послужили као простор за критичку и субверзивну реакцију, постало је актуелно још од времена антике и у највећој мери је остварено преко комично-хумористичних облика књижевности, какви су су били комедија, пародија, сатира, бурлеска, травестија, хумористични роман и слично. Управо су ови поступци важни и за музиколошка питања која се овде разматрају и то посебно из аспекта коришћења облика хумора у музичком језику, као својеврсног вида критичког односа према традицији или према културном, политичком и друштвеном контексту у којем

¹⁶ У музичком смислу, опера *Аријадна на Накосу* састављена је од плуралитета (музичких) текстова – оперског, концертантног, текста камерних музичких жанрова као и стилски хетерогених текстова – које гледалац/слушалац (потенцијално) може поставити у међусобно коресподентне односе са свим другим текстовима, „стављајући их у ‘игру’ и обликујући један од могућих ‘вртова/лавирината’ кроз који се крећу као кроз хипертекст“. Упор. Тијана Поповић Млађеновић, Леон Стефанија, „Музички текст као полифони траг другости“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 2016, 54, 59.

¹⁷ Исто, 6.

музичко дело настаје. Зато се интерпретирању интертекстуалних елемената у музици, где се главно тежиште ставља на елементе хумора као носиоце (критичког) реаговања „маргинализованих гласова“ на друштвене, политичке и културне односе, може прићи из визуре истраживања присутности карневалског жанра у уметности и музици.¹⁸

Питање феномена карневалеског у музици је веома интригантно, посебно у музичко-сценским облицима какав је опера, али и у инструменталним жанровима попут оних који у себи носе импровизациони карактер, као што је случај код жанра фантазије. Импровизација се налази у бити фантазијског принципа, с обзиром на то да је за фантазију карактеристична блискост са начелима на којима почива карневалски принцип, попут начела инвенције, интуиције, имагинације, иновације, слободе, несвесног као и кршења правила и норми и укидања хијерархије. У музици се импровизација везује за друго мишљење, за други „скривени“ закон „рада без правила“ који крши законе стилских и формалних образаца.¹⁹

У посезању за теоријом интертекстуалности у музичким и музичко-сценским жанровима, импровизација као облик добија на значају посебно код откривања интертекстуалних релација музичког текста са сценским и музичко-сценским облицима који су импровизационог карактера. Управо је такав случај код интертекстуалне везе музике са сценско-музичким жанром *комедије дел арте*, која је импровизационог карактера *par excellence*. Међутим, поставља се питање да ли постоје импровизациони облици унутар инструменталних музичких жанрова, и на које начине се они могу лоцирати.

Покушај одговора на ово питање одводи нас пред врата (мета)референцијалности у музици, односно испитивања мета нивоа на којима лежи једно музичко дело. Ови нивои се откривају путем посебних стратегија којих се придржава композитор у стварању музичког дела, попут избора композиционо-техничких поступака, специфичног избора оркестарског састава, опредељења за музички жанр у оквиру инструменталне музике, формалног

¹⁸ Карневалски жанр у уметности представља теоријску дефиницију или уобличење денотативног слоја карневалске слике ☐ експресивног садржаја, заснованог на сусрету између такозване високе и ниске културе. Карневал и карневалске сегменте можемо схватити као „полижанровске, интертекстуалне, еклектичне и пастишне експресивне форме, или у Бахтиновом тумачењу, као говорне жанрове који вулгаризују високе експресивне форме“. Упор. Smiljka Jovanović, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 133.

¹⁹ Tijana Popović Mladenović, "Improvisation as a Call for Communication", *New Sound – International Magazine for music*, 2008, 32, 31.

обликовања и структурирања музичког плана, као и уношења вербалних и невербалних знакова у партитурни запис.

Примери који показују да је свет фантастике тачка пресека карневалског и фантазијског принципа, јесу ликови из *комедије дел арте*, жанра који је цвetaо у периоду ренесансе и барока. Фантастични ликови Колумбине, Пјероа, Арлекина припадају како свету уметничке фантазије, тако и свету карневала тога доба.²⁰ Управо је из међуодноса и међуутицаја који су настајали током одржавања карневала – где је све било подложно променама и преиспитивању – проистекао Бахтинов најважнији закључак да текстови нису затворени ентитети, већ конструкти одређеног контекста.²¹ Тиме је Бахтинов концепт отворио врата теорији интетекстуалности, а посредно и музиколошком проучавању продуктивности текст(ов)а у којима се могу уочити различити нивои, облици и стваралачки и рецептивни слојеви фантазије, као и импровизационе праксе на коју се реферира.

Насмејани хипохондрик – Један пример интертекстуалног читања елемената комедије дел арте у музици

Да је *комедија дел арте* непресушни извор хумора, показује и то да су током XX века бројни композитори у своја дела апсорбовали њој својствене елементе и ликове, и то како кроз вокално-инструменталну, сценску, тако и кроз инструменталну и програмску музику. Ове елементе и ликове проналазимо у делима Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg), Рихарда Штрауса, Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953), Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni), Вилијема Волтона (Sir William Walton), Даријуса Мијоа (Darius Milhaud) и многих других композитора.

Оно што је посебно значајно код читања елемената *комедије дел арте* у музичко-сценским делима, односи се на уочавање свог оног невербалног потенцијала који она у себи садржи и који је као такав постао део ванмузичког садржаја унутар новог окружења.

²⁰ Јелена Арнаутовић, „Фантазијски принцип у карневалима“, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 2012, 9/21, 132.

²¹ Марија Ристивојевић, „Бахтин о карневалу“, *Етноатнрополошки проблеми*, 4/3, Београд, 2009, 205.

У вези са тим, у операма које су у себе инкорпорирале елементе *комедије дел арте*, важне ванмузичке слојеве представљају облици попут импровизације, пантомиме, глуме и игре, а који – заједно са музичким језиком – утичу на драматургију ових опера.

Тако, Ричард Тараскин (Richard Taruskin) наводи коментар једног британског критичара који сматра да се Прокофјевљева опера *Заљубљен у три наранџе* може разумети тек уколико се чује и види. И заиста, велики успех Сергеја Прокофјева у овој опери остварен је интеграцијом музике у постојећу, веома „нестабилну смешу“ вербалног текста и пантомиме (Гоцијева /Carlo Count Gozzi/ адаптација текста и Мејерхољдов /Всеволод Эмильевич Мейерхољд/ замисао позоришне концепције).²²

И док вербални текст ове опере потиче из сижеа чије опште контуре воде порекло из славних „позоришних басни“ (*fiaba teatrale*), односно из Гоцијеве адаптације оригиналне приче Ђамбатисте Базила (Giambattista Basile),²³ пантомима као елемент сценског жанра претходно је остварила свој ангажман у жанру балет-опере, што је иначе још од Глинке постала добра основа на коју су се позивали наредни композитори. Оно што Прокофјевљеву оперу разликује од, према жанровском одређењу сродних опера, јесте њен авангардни експериментални захват, који је на савремену сцену увео италијанско импровизационо ренесансно позориште, у којем је доминирао облик *комедије дел арте*. И управо су једним добрим делом ликови и сижеји из овог импровизационог ренесансног жанра, извршили драматуршку условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*.²⁴

Како се ликови у опери према својем карактеру или улози могу поделити у одређене групе, Прокофјев је музички профилисао идентитете чланова ових група, следећи конвенцију која прати овакве типове личности и њихове комичне карактере. На тај начин, носиоци комичног садржаја, приказани су специфичним и препознатљивим музичким језиком. Тако је Панталоне, саветник добродушног краља Трефа, представљен углавном кроз парландо деонице. Затим, кроз кратке, мотивски особене и увек препознатљиве коментаре, хорске групе (Чудака, Трагичара, Лиричара, Комичара и Шупљоглаваца), испољавају своју реакцију на актуелне догађаје. Комични ефекти се често јављају кроз непрестана имитирања и претерана понављања кратких мотивских сегмената, који се, као

²² Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley, 2009, 215.

²³ Исто, 214.

²⁴ Марија Масникоса, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*“, *Музички талас*, 1996, 4, 64.

(реалистичке) јединице, извлаче из музичког и семантичког слоја, да би затим били подвргнути стилизацији и смештени у простор изван граница реалности.

Овакви поступци су бројни у опери, а најизразитији је управо фамозни тренутак излечења хипохондра (Принца), који се догађа у II чину опере, а који уједно представља и врхунац прве приче, односно, првог дела опере. Прокофјев је постигао комични ефекат опонашањем реално-психолошког стања Принца путем вокализе његовог смеха, кроз понављања остинатних вокалних деоница, које настају из почетног импулса психолошке реакције и декламативног израза. Овде је изабран једнотактни мелодијско-ритмички мотив, који представља остинатни модел који се понавља у оркестру, док се аутентични „вокални остинато“ након излагања прекраја, растаче и развија у складу са представљањем контрастне промене психолошког осећања Принца и еуфорије која настаје у тренутку његовог и излечења.

Принчев смех долази као судбоносни догађај који је – након упорних покушаја – баш у том тренутку морао да се догоди, а који нико од присутних, није могао да претпостави. Поред увођења елемената, сижеа и ликова из *комедије дел арте*, Прокофјев врши још једно реферирање на „трагове прошлости“, уводећи у овом моменту судбински мотив из Бетовенове (Ludvig van Beethoven) Пете симфоније, чиме је остварио истовремену двослојну интертекстуалну релацију (в. пример 1).

Репрезентативни пример представља само један делић овог оперског здања, у којем се видови хумора са елементима *комедије дел арте* интертекстуално протежу кроз целокупно оперско ткиво, чак и у моментима када оно делује реалистично, фантастично или трагично.

Истовременим успостављањем више интертекстуалних релација на једном месту, створен је (поли)интертекстуални простор укрштених стаза, по којима се интерпретатор сусреће са различитим референцама из историје музике, историје позоришта и незаобилазног света фантастике.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арнаутовић, Јелена, „Фантазијски принцип у карневалима“, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 2012, 9/21, 125–138.
- Barthes, Roland, “The Death of the Author“, *Image – Music – Texte*, London, Fontana Press, 1977.

- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics. Literature. Deconstruction*, Ithaca and New York, Cornell University Press, 1981.
- Dalmonte, Rossana, “Towards a Semiology of Humour in Music“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, Croatian Musicological Society, 167–187.
- Jovanović, Smiljka, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- Kalisch, Volker, “Mozart und Kitsch: ‘Ein musikalischer Spaß’?“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 43–60.
- Klein, Michael L., *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.
- Масникоса, Марија, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*“, *Музички талас*, 1996, 4, 64–70.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Popović Mladjenović, Tijana, “Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through It“, in: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman & Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 35–48.
- Popović Mladenović, Tijana, “Improvisation as a Call for Communication“, *New Sound – International Magazine for Music*, 2008, 32, 4–31.
- Поповић Млађеновић, Тијана, Леон Стефанија, „Музички текст као полифони траг другости“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 2016, 54, 57–79.
- Ристивојевић, Марија, „Бахтин о карневалу“, *Етноатнрополошки проблеми*, 2009, 4/3, 197–210.
- Taruskin, Richard, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Wolf, Werner, „Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart’s Ein musikalischer Spaß*)“, in:

Werner Wolf, Walter Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies 11: Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 1–32.

Predrag I. Kovačević

INTERTEXTUALITY AND ELEMENTS OF THE “COMMEDIA DELL’ARTE“ IN MUSIC

SUMMARY: The starting point of this study concerns the examination of intertextual phenomena that take place in the field of music, with a special emphasis on the explication of intertextual relations and the problematization of the crossing of texts that belong to the theatrical music genres and music genres, i.e. all of the texts that these genres involve (such as literary genre or theatre genres). From such a perspective, the study will specifically consider theatrical genre of commedia dell’arte and its presence in both opera and instrumental music. The term intertextuality (*intertextualité*) is a neologism which was introduced into French in the 60’s and theoretically explained by Julia Kristeva. Summarizing the theoretical views of the most important authors who have laid the foundation of intertextuality and then problematized it – such as Bakhtin, Kristeva, Barthes, Eco, Jencks, Juvan and others, this study considers the possibilities of discovering and interpreting intertextual relations in the music text through the concept of “polyphonic“ interpretation and search for sources, references, influences as well as autonomous voices of the composer through his poetic and aesthetic plane. Furthermore, the study also raises an important question of the new status of an interpreter, as it includes the new role of the reader, viewer or listener, and who now in the endless network of intertextually “intertwined threads“, alongside the author of the work (literary, music, painting, etc), participates in the creation, interpretation and criticism of the text itself. Thus, the text becomes an “adventurous fertile field“, whose resources the author and the reader cultivate and use together.

The study also examines the phenomenon of improvisation, which as a form gets a special place in detecting intertextual relations of a music text with theatrical and music forms which have improvisational character, and to which the commedia dell’arte belongs. In the search for the answer to the question of whether improvisational forms can be within the instrumental music, a discussion was initiated about the existence of metareferentiality in music, through which it is possible to read seemingly invisible extramusical elements. For the purpose of practical examination of intertextuality as a strategy in the interpretation of music works, on the example of Prokofiev’s opera *The Love for Three Oranges*, extramusical elements, such as

pantomime, acting and improvisation, as non-verbal part of the text, were pointed out. Here is where intertextual relations can be identified, and even the musical elements of humor, which influence the dramaturgy of this opera.

KEY WORDS: intertextuality, *commedia dell'arte*, opera, the medium of instrumental music, humour in music, Prokofiev.

ПРИЛОГ

Пример 1

Сергеј Прокофјев, *Заљубљен у три наранџе*, II чин, 4. слика, *Принчева арија смеха*, парт. бр. 203–209: 13

203 Più mosso. Molto animato.

Труе.
Tromf.

кля - та - я!
di - tel!

V-ni, Cl.

f 1 2 3 4 5

Принцъ, поднимается из кресла.
Le Prince, se soulevant du fauteuil.

p

Ха - ха... ха - ха - ха...
Ha - ha... ha - ha - ha...

V. I.

pp 6 1 2 3 4 1

204

Пр.
Pr.

ха - ха - ха - ха... ха -
ha - ha - ha - ha... ha -

2 3 4 *pp* 1 2 3

V. II.

Пр.
Pr.

ха - ха - ха - ха... ха - ха... ха -
ha - ha - ha - ha... ha - ha... ha -

4 *pp* 1 2 3 4

V-le

205 Смѣхъ становится все громче и радостнѣе.
Le rire devient de plus en plus fort et joyeux.

Пр. Пр. *Pr.*

ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -
 ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

p 1 2 3 4 1 2

Пр. Пр. *Pr.*

ха, ха! Ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -
 ха, ха! Ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

3 4 *p* 1 2 3 4

206

Пр. Пр. *Pr.*

ха, ха - ха, ха - ха, ха! Ха - ха, ха -
 ха, ха - ха, ха - ха, ха! Ха - ха, ха -

etc.

Quart. Fl. *p* 1

1 2 3 4

Пр. Пр. *Pr.*

ac - - - ce - - - le - - -
 ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха - ха - ха, ха -
 ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

8 *mp* 1 2

2 3 4

A. 10321 G.

ran - - - do **207** Più mosso.

Пр. Пр.
 ха - ха - ха - ха! Ха - ха - ха, ха - ха - ха, ха - ха - ха, ха - ха - ха, ха - ха - ха,
 ha - ha - ha - ha! Ha - ha - ha, ha - ha - ha, ha - ha - ha, ha - ha - ha, ha - ha - ha,

8.
 1 2 3 4 5

208 più accelerando

Пр. Пр.
 ха - ха - ха, ха - ха - ха, ха - ха - ха - ха! Ха - ха - ха - ха, ха - ха - ха - ха,
 ha - ha - ha, ha - ha - ha, ha - ha - ha - ha! Ha - ha - ha - ha, ha - ha - ha - ha,

6 7 8 Cl. Fag.
 mp 1 2 3 4 5

209 Захлебываясь. Suffoquant de rire. poco a poco

Пр. Пр.
 ха - ха - ха - ха, ха - ха - ха - ха! Ка - ка - - я...
 ha - ha - ha - ha, ha - ha - ha - ha! Cette vieil - - le...

6 7 8 f 1 2 3 4 pizz. 5
 mf

ри - - - - tar - - - - dan -

Пр. Пр.
 смѣш. на - - я... эта - - ру - шон - -
 cette vieil - - le... est - - si drô - -

6 7 8 mp 9 10 11 12 13