МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА - СВЕСКА 5/2014.

МУЗИКОЛОШКА МРЕЖА
МУЗИКОЛОГИЈА У МРЕЖИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНАТСКИХ РАДОВА, СВ. 5/2014.

МУЗИКОЛОШКА МРЕЖА
МУЗИКОЛОГИЈА У МРЕЖИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ, СВ. 5/2014.

Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи

Уредник издања
др Ивана Перковић

Студенти уредници
Милица Лазаревић
Дина Војводић
Јана Димитријевић
Оливера Ђуричић
Александра Јовановић
Никола Пејчиновић
Снежана Цвијановић
Мина Шуковић

Рецензенти
др Марија Масникоса
др Тијана Поповић Млађеновић

Техничка припрема
Татјана Керчу

Издавач
Факултет музичке уметности

За издавача
др Дубравка Јовичић, декан Факултета музичке уметности

Главни уредник
др Гордана Каран

ISBN
978-86-88619-51-6

Београд, 2014.

Садржај

УВОДНА РЕЧ 7
ПРЕДГОВОР 9

I. ПОЕТИЧКИ, ЕСТЕТИЧКИ И СТИЛИСТИЧКИ СЛОЈ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Ана Ђорђевић
„НАЦИОНАЛНИ“ СТИЛОВИ У БАХОВИМ ФРАНЦУСКИМ И ЕНГЛЕСКИМ СВИТАМА 11

Стефан Савић
СИНТЕЗА СТВАРАЛАШТВА ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА САГЛЕДАНА КРОЗ МИСУ У ХА-МОЛУ BWV 232 СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ОРКЕСТРАЦИЈУ И ИНСТРУМЕНТАЦИЈУ У СТАВУ ГЛОРИЈА 23

Оливера Ђуричић
„ДОБА ДАНА“ – МУЗИЧКО ПРИКАЗИВАЊЕ И КОНВЕНЦИЈЕ XVIII ВЕКА 71

Јана Димитријевић
У ПОТРАЗИ ЗА ЗНАЧЕЊИМА РЕКВИЈЕМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА 83

Никола Пејчиновић
ТОНАЛИТЕТ ПАТОСА У МОЦАРТОВИМ И БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР – ЦЕ-МОЛ 99

Вања Спасић
ОПЕРСКА ЕСТЕТИКА П. И. ЧАЈКОВСКОГ У ОДНОСУ НА ЕСТЕТИКУ ПЕТОРИЦЕ И ВАГНЕРА 111

Радош Митровић
МАРТИН ХАЈДЕГЕР/ЏОН КЕЈЏ: ОДНОС ПРЕМА у (У)МЕТНОСТИ КАО СЕБЕ-У-ДЕЛО-ПОСТАВЉАЊА ИСТИНЕ 137

Бранко Жујковић
ОРАТОРИО ПРОФАНО ДУШАНА РАДИЋА СА СТАНОВИШТА ТЕОРИЈЕ СИНТЕЗИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА 145

II. ЖАНРОВСКА УСМЕРЕНОСТ – СИМФОНИЈСКИ ЖАНР

Бојана Радовановић
РАНЕ СИМФОНИЈЕ КАРЛА ШТАМИЦА КРОЗ ПРИЗМУ СТИЛСКИХ ПРЕЛАМАЊА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XVIII ВЕКА 157

Снежана Цвијановић
ЦИТАТИ У ХАЈДНОВИМ *ЛОНДОНСКИМ СИМФОНИЈАМА*: ИЗВОРИ И ТРЕТМАН 169

Дина Војводић
ОДНОС КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА. ШУБЕРТОВА ЧЕТВРТА И ПЕТА СИМФОНИЈА.....185

Марија Вељковић
СИМФОНИЈА „СА ОРГУЉАМА“ КАМИЈА СЕН-САНСА КАО РЕПРЕЗЕНТ
СИМФОНИЈСКЕ МУЗИКЕ У ФРАНЦУСКОЈ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА.....197

Милица Лазаревић
СМИСАО ДРАМАТУРГИЈЕ НА МАКРО- И МИКРОПЛАНУ ДРУГЕ СИМФОНИЈЕ
ГУСТАВА МАЛЕРА: ХЕРМЕНЕУТИЧКИ НИВОИ.....209

III. МУЗИКА И ПОРТРЕТИ

Неда Колић
ПРЕДСТАВЕ ПОЈАЦА НА СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ СПОМЕНИЦИМА.....217

Александра Јовановић
БЕТОВЕН КАО ПРОМЕТЕЈ?.....235

Мина Шуковић
БЕРЛИОЗОВА *ФАНТАСТИЧНА СИМФОНИЈА* КАО ПРИМЕР АНТИХЕРОЈСКЕ СИМФОНИЈЕ.....251

Мина Божанић
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА У БАРТОКОВИМ МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ДЕЛИМА
(ОПЕРИ *ЗАМАК ПЛАВОБРАДОГ* И БАЛЕТИМА *ДРВЕНИ ПРИНЦ* И *ЧУДЕСНИ МАНДАРИН*).....261

IV. РЕЛАЦИЈЕ: ДЕЛО – ПРОШЛОСТ, ПРОШЛОСТ – ДЕЛО

Катарина Митић
СОНАТА ЗА ФЛАУТУ, ВИОЛУ И ХАРФУ КЛОДА ДЕБИСИЈА – ОДНОС ПРЕМА
ПРОШЛОСТИ, ТРЕТМАН ИНСТРУМЕНАТА И ФУНКЦИЈА БОЈЕ.....293

Бојана Гавриловић
РИТУАЛ У *МАКАМБИ* СРЂАНА ХОФМАНА.....311

Татјана Поповић
МОЦАРТ И *MOZART... LUSTER... LUSTIK...* ИРЕНЕ ПОПОВИЋ.....349

V. „ДРУГО“ У ОДНОСУ НА ЗАПАДНО-ЕВРОПСКИ КАНОН

Љубица Поповић
МАНИФЕСТАЦИЈА ОРИЈЕНТАЛИЗМА И ЕГЗОТИЦИЗМА У ПЕРИОДУ *FIN DE SIECLE*-А
НА ПРИМЕРУ ДЕБИСИЈЕВИХ *ПАГОДА*.....371

Јована Петровић
РОДНИ ИДЕНТИТЕТ ЖЕНСКОГ ЛИКА У ОПЕРИ *ВОЦЕК* АЛБАНА БЕРГА.....381

Адриана Сабо
ДРУГО ЗА ДРУГОГ – ЏЕЗ МУЗИКА И ДАРИЈУС МИЈО 401

VI. ПИСАНА РЕЧ О МУЗИЦИ И ИЗВОЂАШТВУ

Милош Браловић
ФОРМИРАЊЕ НАУКЕ О МУЗИЦИ У НАПИСИМА АРИСТОКСЕНА ИЗ ТАРЕНТА.....413

Маријана Дујовић
РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛАТНОСТИ СТАНИСЛАВА БИНИЧКОГ.....423

Ива Радуловић
МУЗИЧКЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ НА СЦЕНИ КОЛАРЧЕВЕ ЗАДУЖБИНЕ У БЕОГРАДУ
ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1941–1944) 433

Ненад Ђурђевић
ПОЕТИКА ИЗВОЂАШТВА ИВЕ ПОГОРЕЛИЋА НА ПРИМЕРУ ШЕСТЕ СОНАТЕ
СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА.....457

УВОДНА РЕЧ

Није потребно опширније наводити разлоге који су иницирали настанак зборника радова студената музикологије *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* који је пред нама. Он је, као и претходне четири свеске публиковане у протеклих седам година, драгоцено сведочанство о сарадњи која се остварује између студената и професора Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Комплексна „мрежа" сарадње заснива се на претходним искуствима, посебно оним реализованим кроз зборник *Од Платона до Џона Зорна,* из 2008, публикацију *Ликови и лица музике* из 2010. године, као и издање *Музиколошке перспективе 1-2* из 2012. године. Међутим, као и свака нова књига, и ова има одређене особености по којима се издваја у односу на остале. У овом случају, реч је о томе што зборник издајемо електронским путем, чинећи га тако доступним далеко већем броју заинтересованих читалаца који прате издања путем интернета. Онлајн издаваштво из године у годину привлачи све већи број читалаца, а наши мотиви да се за њега определимо одређени су могућностима шире доступности, интернационализације садржаја, превазилажења ограничења дистрибуције, али и економским моментом. Имајући то у виду, треба нагласити да захвалност за ово издање дугујемо Комисији за издавачку делатност Факултета музичке уметности, која је недавно „отворила" опцију електронског издаваштва, а то је било иницирано управо идејама о реализацији овог зборника. Истовремено, овако конципирана књига почетни је корак у изградњи будуће обухватне базе података, која ће пружати могућност претраживања – на српском и на енглеском језику – према именима аутора, тематским областима, кључним речима, појмовима из сажетка итд., а све то ће знатно олакшати приступ објављеним радовима.

Зборник *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* разликује се од претходних зборника и по структури уређивачког тима: у припрему издања које је пред нама укључили су, се са великим ентузијазмом, студенти мастер и докторских студија на Одсеку за музикологију и вредно су, још од октобра 2013. године, припремали радове за штампу. Као и у претходним свескама ни овде не постоји хронолошко груписање радова, већ су они груписани у тематски центриране блокове, у складу са проблемским корпусом и потенцијалима текстова.

Кроз ову књигу – као, уосталом и кроз претходне – део наставног процеса у испуњавању (не малих!) захтева у изради семинарског рада, добио је и нову димензију: димензију практичне припреме за послове који спадају у домен креативног рада једног професионалног музиколога. Искуство до којег се том приликом долази од помоћи је у сазревању одговорних, иновативних и доследних младих истраживача и научника. Осим тога, научној, стручној и широј јавности омогућено је да се на савремен и једноставан начин упозна са најновијим резултатима рада музиколошког подмлатка Факултета музичке уметности у Београду, а актуелним и будућим студентима није пружена само инспирација, већ су понуђени и подстицаји и узори.

др Ивана Перковић

ПРЕДГОВОР

После објављених најуспелијих семинарских радова студената музикологије у зборницима *Од Платона до Џона Зорна*, *Ликова и лица музике* и *Музиколошке перспективе 1* и *2*, састављен је још један зборник *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи* којим су обухваћени, радови писани током академске 2010/2011. године оцењени највишим оценама. Зборник радова *Музиколошка мрежа: музикологија у мрежи*, разликује се од претходних, по томе што постоји искључиво у електронској верзији, на интернету и доступан је студентима и љубитељима музиколошке литературе широм света. Зато је овим називом означен важан тренутак за студенте музикологије у Србији који се на овај начин по први пут укључују у савремене електронске токове, у мрежу која постоји већ деценијама. Такође, омогућено је „успостављање везе" ("connecting to") са ауторима радова. Циљ је да се настави мисија претходно објављених зборника, да колегама пружимо подстрек за даље истраживање, нове идеје за њихове радове и могућност за стицање нових знања која би могла да им буду од велике користи током студија.

Студенти су се и овог пута бавили разноврсним темама, тако да се уреднички тим, који чине студенти мастер студија музикологије, суочио са изазовним задатком приликом распоређивања радова у поглавља. Због разноликости, двадесет и седам радова смо груписали и у логичне тематске јединице: I Поетички, естетички и стилистички слој музичког дела, II Жанровска усмереност – симфонијски жанр, III Музика и портрети, IV Релације: дело–прошлост, прошлост–дело, V „Друго" у односу на западно-европски канон и VI Писана реч о музици и извођаштву.

У првом поглављу обухваћени су радови у којима су се аутори бавили доприносом развоја националних стилова у свитама Јохана Себастијана Баха у бароку, Баховим стваралаштвом у датом социјалном контексту кроз његово највеће остварење Мису у ха-молу. Ту су и радови у којима је стављен акценат на недоминантну, али присутну естетику мимезиса у периоду класицизма у симфонијама Јозефа Хајдна, значењу це-мола као тоналитета *pathosa* што би се могло схватити топосом, конвенцијом класицизма који спада у категорије стила. Стилској категорији припадају и реторичке фигуре разматране у Моцартовом Реквијему. Један рад посвећен је разликама на естетском нивоу у операма Чајковског у односу на Петорицу. Филозофски, музици XX века допринео је рад у ком се аутор бави естетикама филозофа Мартина Хајдегера и композитора Џона Кејџа, као и међусобним сличностима ради успостављања аналогија. Попут успостављених аналогија између Хајдегера и Кејџа, могу се повући и паралеле између композитора Владана Радовановића и Душана Радића, са становишта синтезијске уметности.

Друго поглавље обухвата радове који се односе на жанровску тематику. У радовима су разматране ране симфоније Карла Штамица, у поређењу са ранокласичарским симфонијама водећих бечких композитора, али кроз призму стилских одлика Манхајмске школе, затим Хајднове *Лондонске симфоније* у којима постоје жанровски различити цитати (у домену световне или духовне музике). Ту су и Шубертова Четврта и Пета симфонија у којима су раз-

матрани стилски елементи класицизма наслеђени у раном романтизму, а анализа цикличног принципа у недовољно истраженој *Симфонији „са оргуљама“* Камија Сен-Санса показаће да је овај композитор имао велики удео у изградњи канона француске музике. Херменеутичка разматрања симфонијског стваралаштва Густава Малера заокружују ову целину зборника радова.

У трећем поглављу груписани су текстови који се баве портретисањем ликова, у најширем смислу. Тако представе појаца на средњовековним споменицима отварају поље интердисциплинарних увида из угла ликовне и музичке уметности. Насупрот симфонијама поменутим у претходном поглављу, као делима апсолутне музике, стоји програмска *Фантастична симфонија* Хектора Берлиоза у којој је композитор пројектовао сопствени живот, представљајући себе као хероја, односно антихероја у културно-уметничком контексту у коме је живео и деловао. Бетовен је такође представљен као Прометеј, на известан начин попут Берлиоза у *Фантастичној симфонији*. Наспрам радова који обрађују ликове на ликовним споменицима и у симфонијама, ту је и рад посвећен портретисању женских ликова у музичко-сценским делима Беле Бартока.

У наредном, четвртом поглављу, своје место нашли су радови у којима је одређеним композиционо-техничким средствима оживљена прошлост у делима Соната за флауту, виолу и харфу Клода Дебисија, пагански ритуал у композицији *Макамба* Срђана Хофмана, или прича о великану Волфгангу Амадеусу Моцарту у опери *Mozart...Luster...Lustik* Ирене Поповић.

Радови који су груписани у петом поглављу обрађују тему „другости“, било да је реч о егзотицизму у Дебисијевим *Пагодама* или о пореклу и џезу у делима Даријуса Мијоа, који су били основ за разматрање џеза као „другог“ у односу на западноевропску музику и јеврејско порекло као „друго“ у односу на француску културу и националност. Под „друго“ се може свести и рад који је писан из перспективе студија рода, приликом дефинисања женског лика у Берговој опери *Воцек*.

Последње поглавље обухвата радове који се тичу написа о музици и интерпретације. Разматрано је оснивање античке музичке теорије и науке о хармоницима у делима Аристоксена из Тарента, затим, Станислав Бинички је представљен у контексту рецепције из перспективе музиколошких написа, док је један рад посвећен сагледавању репертоара у Коларчевој задужбини између два светска рата. На примеру Шесте сонате Прокофјева сагледан је пијанизам са акцентом на интерпретатора овог дела – Ива Погорелића.

На основу кратког прегледа тема које су обухваћене у зборнику *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи*, можемо видети да се методолошки приступи често прожимају, посебно када је реч о стилу и жанру или поетици и естетици једног композитора. Такво прожимање упућује на успостављену методолошку везу између радова у музикологији.

Желели бисмо да овај зборник буде од велике користи онима који се музиком баве или о њој радо читају, да им отвори нове видике, развије идеје и пружи знање које ће бити примењиво. Уједно, ово је једна тематски, разноврсна студија из области музикологије која доприноси обогаћењу постојеће литературе, и овим путем добила је могућност да „успостави везу“ и „улогује“ (“login“) се у савремене токове светске музикологије.

принципа у недовољно истраженој *Симфонији „са оргуљама“* Камија Сен-Санса показаће да је овај композитор имао велики удео у изградњи канона француске музике.

Ана Ђорђевић[1]

„НАЦИОНАЛНИ“ СТИЛОВИ У БАХОВИМ ФРАНЦУСКИМ И ЕНГЛЕСКИМ СВИТАМА[2]

САЖЕТАК: У периоду између 1700. и 1703. године догодио се Бахов (Johann Sebastian Bach) први сусрет са француским клавсенским стилом и француском клавсенском музичком праксом. У том периоду развија се и галантни стил чије је елементе прихватио и сам Бах. У раду је настојано да се сви ти утицаји осветле на примеру његових Француских и Енглеских свита за клавикорд. На примеру наведених свита сагледано је могуће присуство и одлике „националних стилова“, како су дефинисани у другој половини XVIII века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „Национални стилови“, Јохан Себастијан Бах, Француске свите, Енглеске свите, клавикорд, француски клавсенски стил.

За време службовања у Кетену (1717–1723), Бах је радио на двору принца Леополда од Анхалта као капелмајстор, што је подразумевало и дириговање камерним ансамблом. Разумљиво, вршећи ову дужност, бавио се писањем првенствено камерне музике, те је готово потпуно запоставио писање духовне (црквене) музике.[3] Током службовања у Кетену, компоновао је и највећи део опуса за клавикорд (или чембало) и камерне ансамбле: завршио је *Бранденбуршке концерте*, прву књигу Добротемперованог клавира, као и Француске и Енглеске свите.[4] Док се камерном музиком бавио захваљујући принчевим поруџбинама, дела за клавикорд је писао првенствено за ученике и чланове своје породице.

Из предговора појединих дела за клавир сазнајемо за њихову дидактичку сврху. У њима је Бах посветио пажњу разради различитих техничких проблема у свирању инструмената са диркама. Прва *Clavierbüchlein* (Клавирска књижица) за Вилхелма Фридемана Баха (Wilhelm Friedemann Bach), као и друга посвећена Ани Магдалени (Ana Magdalena) (обе из око 1722. године) садрже комаде, који ће се касније наћи у циклусима као што су прва свеска Добротемперованог клавира, свите и инвенције, али не по реду по којем ће бити распоређене у тим циклусима. Бах није доживео штампање ниједног од својих дидактичких циклуса, али они су, убрзо по компоновању, били прихваћени у ширем кругу извођача захваљујући преписима његових ученика. Својом инвентивношћу и практично примењеним техничким знањем у својим дидактичким делима, Бах је педагошке комаде тог доба подигао на један виши ниво.

У најранијем периоду стваралаштва, на Баха је утицала музика из окружења. Поред италијанских утицаја, његов први сусрет са француским клавсенским стилом и француском клавсенском музичком праксом догодио се у Селу између 1700. и 1703. године. Касније, у делима из вајмарског периода (1708–1717), писао је под снажнијим утицајем италијанских

---

1 anadj91@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Татјане Марковић, школске 2010/2011. године

3 Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, 1947, 288.

4 Claude V. Palisca, *Barokna glazba* (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 298.

композитора. Око 1720. године, развија се и галантни стил, који су прихватили синови Јохана Себастијана Баха, а елементе овог стила је прихватио и сам Бах.[5] Поменути, као и други утицаји, могу се разматрати на примеру Бахових Француских и Енглеских свита за клавикорд.

Бах је написао око 45 свита за различите извођачке саставе. Свите овог аутора су конципиране углавном у складу са конвенционалном поставком облика: почетни ставови су у бржем темпу, било да је реч о прелудијуму или алеманди. За њим следи куранта, а потом мирна, лагана сарабанда, затим уметнуте игре (менует, буре, гавота, паспје, лур, полонеза) у умереном темпу, да би се циклус завршио брзом, фугираном жигом.

Имена Француским и Енглеским свитама није дао сам Бах, али није познато ко их је тако назвао. Француске свите се, под тим именом, први пут појављују у списима Фридриха Вилхелма Марпурга (Friedrich Wilhelm Marpurg) 1762. године. Копија Енглеских свита намењена Баховом сину Јохану Кристијану у зачељу прве има натпис "Fait pour les anglois" („направљено за енглески"), па постоји могућност да је други сет свита назван француским да би се направила разлика.[6] Такође, Енглеске су писане по наруџбини извесног енглеског аристократе што може бити разлог зашто су тако назване. Оба назива је популаризовао Бахов биограф Јохан Николаус Форкел (Johann Nikolaus Forkel) у својој биографији о Баху из 1802. године.

Игре у оба циклуса су стилизоване, контрапунктски обрађене и од плесне музике остале су само назнаке ритмичких образаца,[7] јер ови циклуси и нису писани за игру већ искључиво у дидактичке сврхе. На примеру наведених свита покушаћу да сагледам могуће присуство и одлике „националних стилова" – енглеског, француског, уз референце на италијански и немачки – како су дефинисани у другој половини XVIII столећа.

Дефинисање „националних стилова" у периоду Бахове делатности

Називи циклуса могу довести у забуну ако се посматрају као показатељи „националних стилова".[8] Енглеске свите представљају спој италијанског и француског стила док су Француске стилски уједначеније. У Бахово време француски стил се препознавао по интензивној употреби украса (*agréments*), који су уредно исписивани у нотама, облицима оригинално француског порекла какви су француска увертира и ронда, орнаментираним верзијама појединих игара (дубловима), као и несиметричним фразама и кратким двотактним или четворотактним мелодијским линијама. Италијански стил се, такође одликовао украсима, али они нису исписивани у нотама већ су импровизовани по нахођењу извођача на лицу места.[9] Такође, игре писане у италијанском стилу углавном имају симетричне и периодичне осмотактне фразе, као и широке осмотактне мелодијске линије; једноставног су хармонског језика и хомофоне фактуре, углавном двогласне. Немачки стил се базирао на чврстој хармонској основи и контрапунктској разради материјала, што се делимично може препознати и у делима писаним у италијанском и у француском стилу. Тиме се сједињују ова два, у много чему различита стила.[10]

Бах је у својим свитама користио француске термине, упућивао на коришћење палца при свирању које постаје све редовније, примењивао и француске украсе, што све сведочи о његовом добром познавању француског чембалистичког стила. Украсе користи, али их не

[5] Frederick Neuman, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 41.

[6] David Fuller, "Suite", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001, 665–684.

[7] Manfred F. Bukofzer, нав. дело, 288.

[8] Исто, 289.

[9] Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Volume 2, New York, Oxford University Press, 2005, 281.

[10] Manfred F. Bukofzer, нав. дело, 260.

исписује, већ само наговештава.[11] Користио је облике ронда и француске увертире: тако је, на пример, паспје I из пете Енглеске свите у облику ронда, а прелудијум најближи облику француске увертире је онај на почетку шесте Енглеске свите, са лаганим уводом и фугираним средњим делом (в. пример 1). Такође, у Енглеским свитама је користио и дублове иза појединих куранти (в. пример 2) и сарабанди, као и више куранти у свити (у првој Енглеској постоје две куранте – в. пример 2) што су све одлике француског стила.[12] У италијанском стилу су писани прелудијуми Енглеских свита, нарочито у другој и трећој свити који су конципирани по узору на италијански кончерто гросо.

Игре у Француским свитама су ширих мелодијских покрета чиме указују на утицај италијанског стила, а мање су мотивски разрађене, што би била одлика француског. Такође, у курантама је заступљенији италијански тип куранте,[13] брзог темпа, хомофоне фактуре и периодичне грађе (в. пример 3). Занимљиво је да је нека од првих верзија овог циклуса имала другачији распоред игара него данас. Наиме, као финале свите био је постављен менует, а не жига, што је било нарочито карактеристично за француски стил тог доба.[14]

Карактеристике циклуса свита

Свиту у бароку сачињава низ старих игара које међусобно контрастирају у темпу, метрици, фактури и које су различитог порекла. У бароку овакав циклус чини најмање четири обавезне игре, док се између сарабанде и жиге могу уметати и други ставови, играчког и/или неиграчког карактера.

Циклуси Енглеских и Француских свита имају по шест свита. Енглеске свите су у четири молска и два дурска тоналитета – А-дур, а-мол, ге-мол, Еф-дур, е-мол и де-мол, док су Француске у три дурска и три молска тоналитета – де-мол, це-мол, ха-мол, Ес-дур, Ге-дур и Е-дур.

У Енглеским свитама број ставова у свитама варира између седам и осам, те прва и шеста свита садрже по седам, а остале по осам игара. У Француским тај број варира од шест до осам, прве три имају по шест, четврта и пета по седам, а шеста осам ставова.

Све свите садрже обавезне игре – алеманду, куранту, сарабанду и жигу. У првој Енглеској свити постоје две куранте. Додатне игре (*intermezzi*), попут менуета, буреа и гавоте, укључене су између сарабанде и жиге. У Енглеским свитама оне су конципиране на начин I–II–da capo-I. У првој Француској свити постоје Менует I и II, са da capo репризом првог, док је у трећој на месту другог менуета Трио. Поред поменутих игара, додатих обавезним играма у обе групе свита, у Француским су присутне још и лур и полонеза, а у Енглеским паспје. У другој и четвртој Француској свити појављује се и ер, став неиграчког карактера. Карактеристично је да Енглеске свите започињу уводним ставом неиграчког карактера – прелудијумом. У неким Енглеским свитама иза појединих игара следи дубл, орнаментално варирана верзија. То су куранта II из прве свите која има два дубла и сарабанда из друге, треће и шесте свите.

Циклуси свита се одликују тоналним јединством. Док су ставови свих Француских свита у истом тоналитету, у Енглеским се јавља тонални контраст. Наиме, друга уметнута игра може бити како у истоименом тоналитету, тако и у паралелном тоналитету. Примере за прво решење налазимо у првој и другој свити у којима је буре II у истоименом молу, односно дуру у другој, у трећој и шестој у којим је гавота II у истоименом дуру, и у петој свити где је паспје II исто у тоналитету истоименог дура. У четвртој свити основном контрастира паралелни тоналитет у менуету II који је у паралелном де-молу у односу на основни Еф-дур тоналитет.

[11] Многи издавачи су покушали да реконструишу украсе у духу тог времена, али решења су углавном различита.

[12] Hanz-Joachim Schulz, *The French Influence in Bach's Instrumental Music*, www.jstore.org/stable/3126974

[13] Manfred F. Bukofzer, нав. дело, 260.

[14] Hanz-Joachim Schulz, нав. дело.

Готово сви ставови свита, укључујући и неиграчки аир из Француских, конципирани су као барокни дводелни облик. Изузетке представљају паспје I у петој Енглеској свити, у облику ронда и менует II из прве Француске свите, облика троделне песме.[15] Код сарабанди у првој, другој, трећој и четвртој Француској свити постоје назнаке будуће репризе.[16] Прелудијуми су најразличитијих облика, у барокном дводелу, у облику Вивалдијевог концертног облика, троделном da capo облику, па и у облику фуге у da capo форми.[17] Жиге су фугиране, мада су све у барокном дводелном облику. Оба дела почињу темом у имитацији, у фугату, док је на почетку другог дела тема углавном у инверзији.

Све игре су контрапунктски обрађене. Већина је писана у слободној полифонији, али има и фугираних као и хомофоних ставова. Полифона обрада којој су игре подвргнуте довела их је до скоро потпуне стилизације, нарочито због комплементарног ритма, којим се изгубио специфичан ритмички образац који карактерише сваку игру као такву. Алеманде, куранте и жиге су полифоно обрађене, док су сарабанде претежно хомофоне. Алеманде и куранте су претежно у слободној полифонији, док су жиге имитационо грађене, у двогласном, трогласном, па и четворогласном фугату. Уметнуте игре су углавном хомофоне, прозрачне фактуре и понекад јасно наглашене периодичне формалне структуре. У њима је првобитни играчки карактер најчешће још доста очуван.[18]

Карактеристике стилизованих игара

Ниједан од плесова из Бахових свита нема никаквих ознака за темпо. Овакве ознаке су, у време компоновања Француских и Енглеских свита, биле непотребне, јер су име игре, метар и ритам, темпо, изражајност, као и расположења игре, били унапред утврђени.[19] Оваква карактеризација игара била је у складу управо са поменутим одликама „националних стилова".

Алеманда је игра немачког порекла, у такту 4/4 са шеснаестинским узмахом, умереног темпа, са константним шеснаестинским покретом у комплементарном ритму. У Француским свитама је прва, док је у Енглеским први играчки став после прелудијума. Четвртина је јединица бројања у свим осим у алемандама у четвртој и шестој Енглеској свити, у којима је јединица бројања на потподели, тј. осмини – у четвртој због ритмичког покрета мале триоле, а у шестој због покрета у тридесетдвојкама. Облик алеманде у барокној свити, па и у Француским и Енглеским свитама, је барокни дводелни облик. Алеманда је контрапунктски обрађена углавном у слободној полифонији, у два или три гласа. Како је писана у комплементарном ритму, њен карактеристични ритмички образац је нестао. У Баховим свитама алеманде су у пасажима, разним фигурацијама, што је карактеристично за импровизаторски стил немачке оргуљске и чембалистичке школе (в. пример 4).

Куранта је француска игра, умереног или брзог темпа, у троделној мери са осминским претактом. У оба циклуса куранта је у барокном дводелном облику. Све куранте су полифоно обрађене, двогласно или трогласно, углавном у слободној полифонији, док су неке фугирано и прелудијски грађене. Писане су у комплементарном ритму, са претежно осминским покретом. У куранти треће Француске свите јавља се полиметрија на неким местима. Наравно, није означена, али због померених акцената на неким местима у једном гласу је 6/8-ска док је у другом 3/4-ска потподела. У XVIII веку куранта је била једнако популарна и у Француској и у Италији. Тако су настале две врсте овог плеса, сличне али у многочему различите. Италијанска „корета" је у брзом, троделном метру, у барокном дводелном облику, релативно хомофоне фактуре и јасних хармонија и ритма (в. пример 2). Стил француске „куранте" одликује умере-

[15] Перичић-Сковран, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности, 1991, 187.

[16] Исто, 188.

[17] Властимир Перичић, *Вокално-инструментални и инструментални контрапункт*, Београд, Универзитет уметности, 1998, 517.

[18] Дејан Деспић, *Облици барокне инструменталне полифоније* – скрипта, Београд, Универзитет уметности, 1975, 26.

[19] Richard Taruskin, нав. дело, 277.

ни троделни метар, ритмички и мелодијски су сложеније и изразито полифоно грађене.(в. пример 3). У италијанском стилу су куранте друге, четврте, пете и шесте Француске свите, док су „француске” из прве и треће Француске свите, као и све куранте из Енглеских свита.

Сарабанда је игра шпанског порекла, лаганог темпа у троделном такту без претакта. Сарабанда је настала у XVI веку у Шпанији и Латинској Америци као плес уз који се пева. Мелодија је хармонизована и праћена првобитно на лаути, а касније пренета на чембало и сличне инструменте с диркама. Зато је фактура хомофона, главна мелодија је у горњем гласу испод које се смењују хармоније (в. пример 5). Пратњу може да чини један, два, али и три гласа. Занимљива је сарабанда из прве Француске свите, која је скроз акордска и личи на Бахове хармонизоване корале. Иако је у свим сарабандама други део форме двоструко дужи од првог, све су у барокном дводелном облику. При дефинисању облика проблем може да представља управо други део форме, у којем се може наћи материјал са почетка става, као назнака репризе.

Финални став у барокној свити представља жига, игра енглеског порекла, брзог темпа и троделног метра. Жиге Енглеских и Француских свита су двогласне и трогласне. Све почињу имитационо, темом у фугату који може бити двогласни, трогласни, али и четворогласни. У жигама из свих Енглеских свита други део форме увек почиње основном, почетном темом у инверзији. Иако је жига као игра пореклом из Енглеске, у XVII веку профилисала су се два стила у којима су жиге писане, француски и италијански. Жиге писане француским стилом су у умереном или брзом темпу, контрапунктски доста обрађене и неправилних фраза (в. пример 6), док жиге у италијаском стилу одликује брз, жустар темпо, услед кога је промена хармонија спорија (споријe хармонски ритам) и равномерне четворотактне фразе (в. пример 7). Од жига из Бахових Француских и Енглеских свита, у француском стилу је жига из друге Француске свите у це-молу, све остале су писане у италијанском стилу.

Уметнуте игре, као што су менует, гавота, буре и лур, француског су порекла, с изузетком пољске полонезе из шесте Француске свите. У Баховим свитама јављају се стилизоване, писане у француском стилу, са четворотактним фразама. Гавота и буре су у дводелном, док су менует, паспје, лур и полонеза у троделном метру. Гавоте у прве две Енглеске свите имају лежећи бас, којим имитирају лежећи тон гајди, и тако дочаравају пасторални звук. Буре је, као и гавота, задржао свој оригинални ритмички образац. При стилизацији за свите за чембало био је погодан за додавање украса којима се показивала техника извођача.

Менует је „надживео” барокну свиту тако што је постао став сонатног циклуса, симфоније или сонате. Опште карактеристике менуета који је био популаран широм Европе у XVIII веку су 3/4 мера, умерени темпо, барокни дводел, као и периодична структура. Како се италијански стил одликује бржим темпом од уобичајеног, тако је и италијански тип менуета бржи, у тактовима 3/8 или 6/8. Мелодијски покрет је углавном у осмотактним фразама, за разлику од, на пример француског типа менуета који своје мелодијске фразе групише у двотакте или четворотакте. Менуети у Баховим Француским и Енглеским свитама су француског типа, у барокном дводелу, са четворотактним или двотактним фразама (в. пример 8).

Закључак

На основу разматрања карактеристика Француских и Енглеских свита за чембало Јохана Себастијана Баха, очигледно је да су оне компоноване у складу са одликама такозваних „националних стилова”, популарним у XVIII веку. На себи својствен начин, Бах је повезао, сјединио, помирио супротности популарних европских стилова, француског, италијанског и немачког, и тако постигао специфичну синтезу. Иако су Енглеске и Француске свите писане у педагошке сврхе, оне представљају врхунац у развоју барокне свите писане за чембало.

Када је реч о карактеристикама „националних стилова”, оне нису присутне само у овим свитама. Наиме, Бахове четири оркестарске свите су изразити пример француског сти-

ла, а такође постоји и концерт за чембало са два мануала који је писан у италијанском стилу, те је и назван *Италијански концерт*.

Бахове оркестарске свите садрже различите играчке ставове, међу којима нису обавезни ставови из чембалистичких свита. Препознатљива одлика француског стила јесте почетни став у свим свитама, који је у облику француске увертире. За њим следе углавном француске игре попут гавоте, менуета, буреа, паспјеа, ронда, које су у чембалистичким свитама уметнуте између сарабанде и жиге. Поред њих, присутне су и венецијанска форлана, шпанска сарабанда, енглеска жига и пољска полонеза. Такође, друга и четврта свита се завршавају ставовима неиграчког карактера, али француског порекла. У другој је то став *Badinerie* (шала), док је финале четврте весели *Rejouissance* (весеље).

Италијански концерт је концерт за чембало намењен извођењу на чембалу са два мануала, без оркестра. То је можда зачетак касније све чешће праксе исписивања оркестарског парта за клавир.[20] Тако је Бах на два мануала дочарао италијански кончерто гросо, укључујући став заснован на риторнело принципу, типичан за тај облик. Други став, *Andante*, који би могао бити и *Adagio*,[21] грађен је од cantabile мелодије над генерал-басом. Мелодија је замишљена као орнаментирана верзија Бахове хипотетичне оригиналне мелодије. Замишљена је као импровизација на одређеној мелодији, али орнаментирана у италијанском стилу, како би је, на пример, Корели (Arcangelo Corelli) орнаментирао.

Немачки стил се, у XVIII веку, одликовао богатим, строгим контрапунктским радом. Био је присутан у готово свим играма у свим свитама као један од облика њихове стилизације. Присутан је првенствено у фугираним жигама, а посебно изражен у последњем ставу четврте партите за соло виолину у облику чаконе, са четворотактном темом над којом се нижу контрапунктске варијације. Примена немачког стила једна је од карактеристика црквене сонате, али је присутан и у камерној сонати, односно свити, што указује на прожимање ова два циклична облика, али и на прожимање такозваних „националних стилова“ у XVIII веку.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Bukofzer, Manfred F, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, 1947.
- Деспић, Дејан, *Облици барокне инструменталне полифоније* - скрипта, Београд, Универзитет уметности, 1975.
- Fuller, David, „Suite", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001.
- Neuman, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- Palisca, Claude V, *Barokna glazba* (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
- Перичић, Властимир, *Вокално-инструментални и инструментални контрапункт*, Београд, Универзитет уметности, 1998.
- Schulz, Hanz-Joachim, *The French Influence in Bach's Instrumental Music*, www.jstore.org/stable/3126974.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Volume 2, New York, Oxford University Press, 2005.

[20] Исто, 282.

[21] Исто, 281.

Ana Đorđević

„NATIONAL“ STYLES IN BACH'S FRENCH AND ENGLISH SUITES

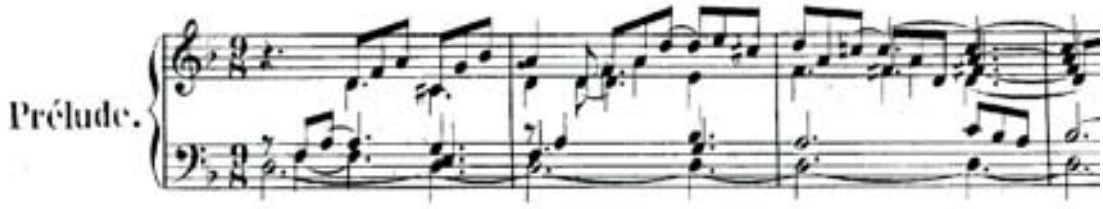
SUMMARY: In the time between 1700 and 1703 Johann Sebastian Bach had encountered with French harpsichord style and French harpsichord musical practise for the first time. During that period, *style galante* whose elements had been adopted by the Bach himself, has also been developed. In this paper deal with all those influences on Bach, present in his French and English Suites for clavichord. Posibility of presence and characteristics of „national styles“ has been examined, as they were defined in second half of the XVIII century.

KEY WORDS: „National styles“, Johann Sebastian Bach, French Suites, English Suites, clavichord, French harpsichord style.

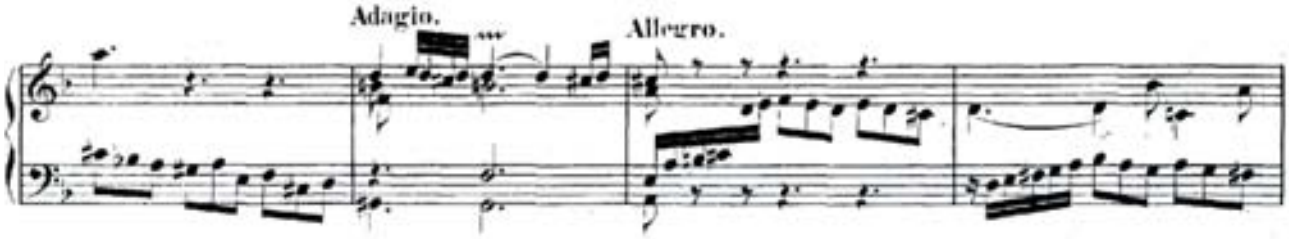
ПРИЛОЗИ

Пример 1

Прелудијум из шесте Енглеске свите, т. 1–4

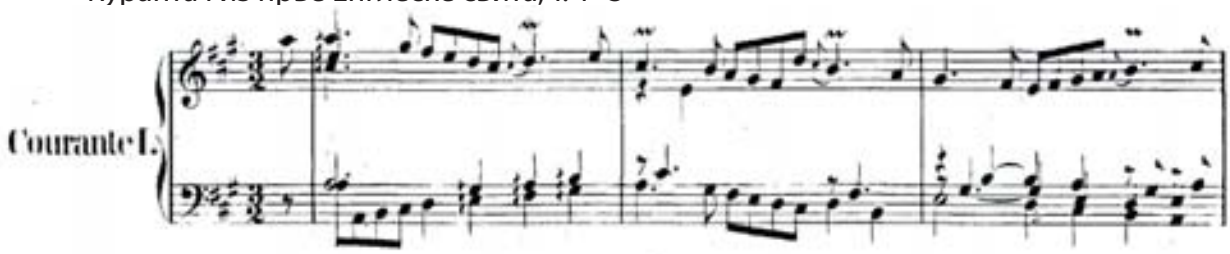


Наставак, т. 36–39

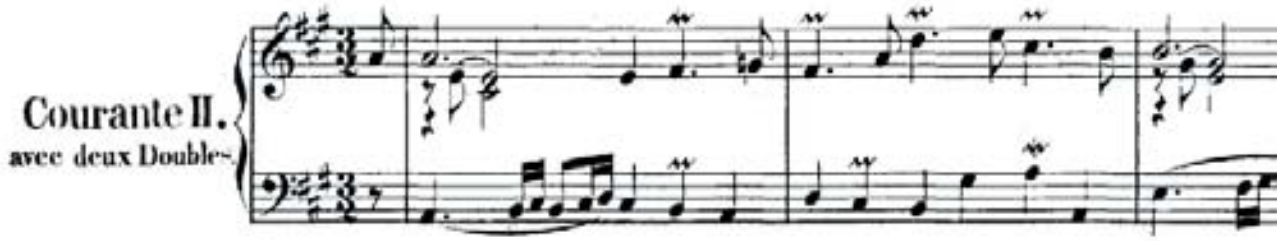


Пример 2

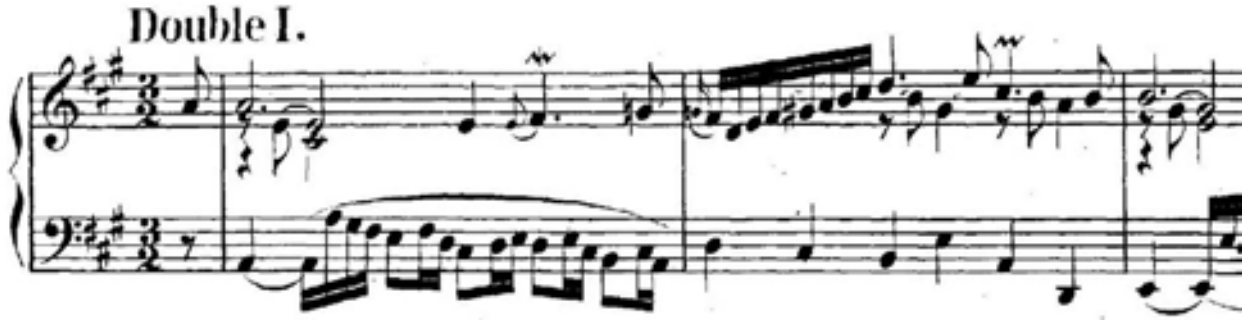
Куранта I из прве Енглеске свита, т. 1–3



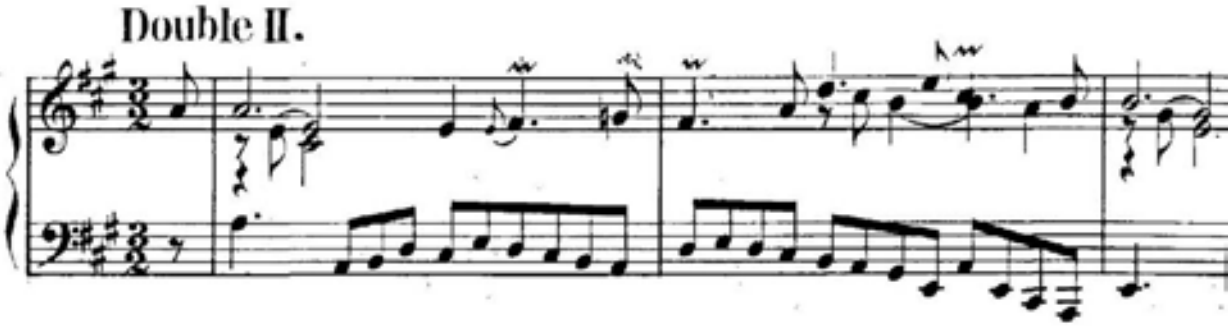
Куранта II из прве Енглеске свите, т. 1–3



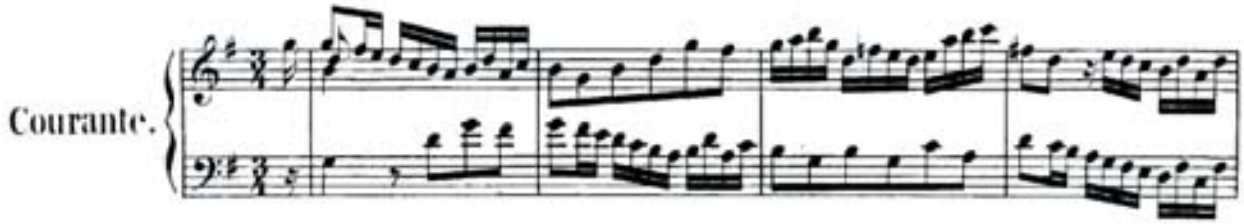
Дубл I, т. 1–3



Дубл II, т. 1–3

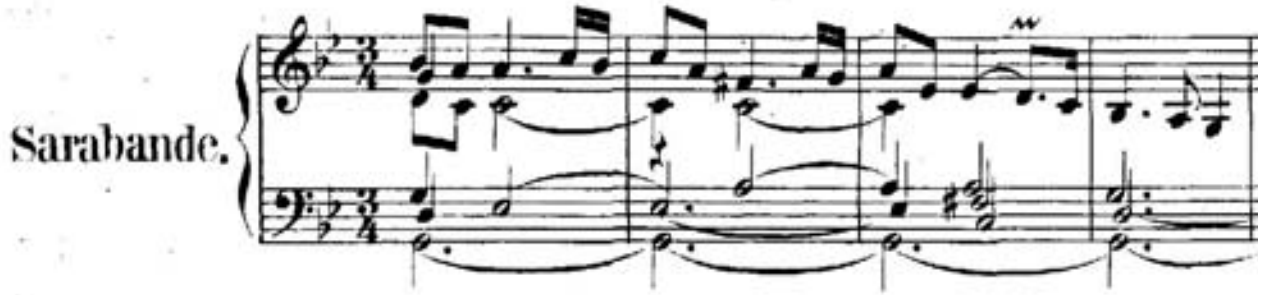


Пример 3
Куранта из пете Француске свите, т. 1–8

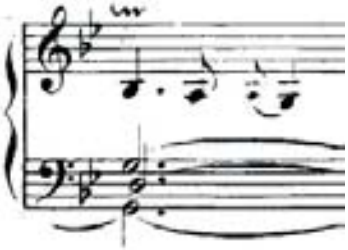


Пример 4
Алеманда из четврте Француске свите, т. 1–2

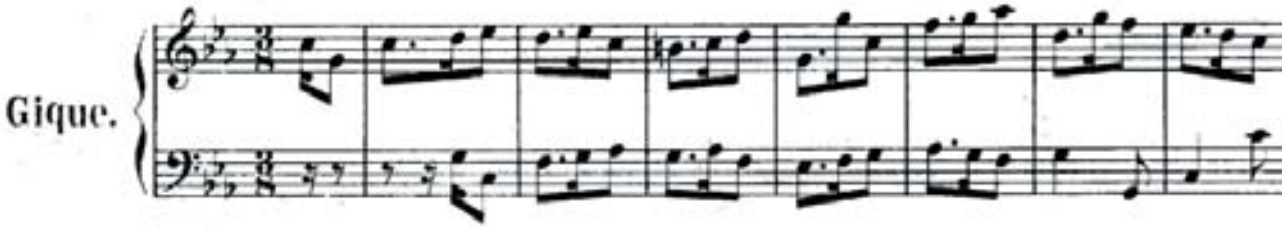
Пример 5
Сарабанда из треће Енглеске свите, т. 1–4



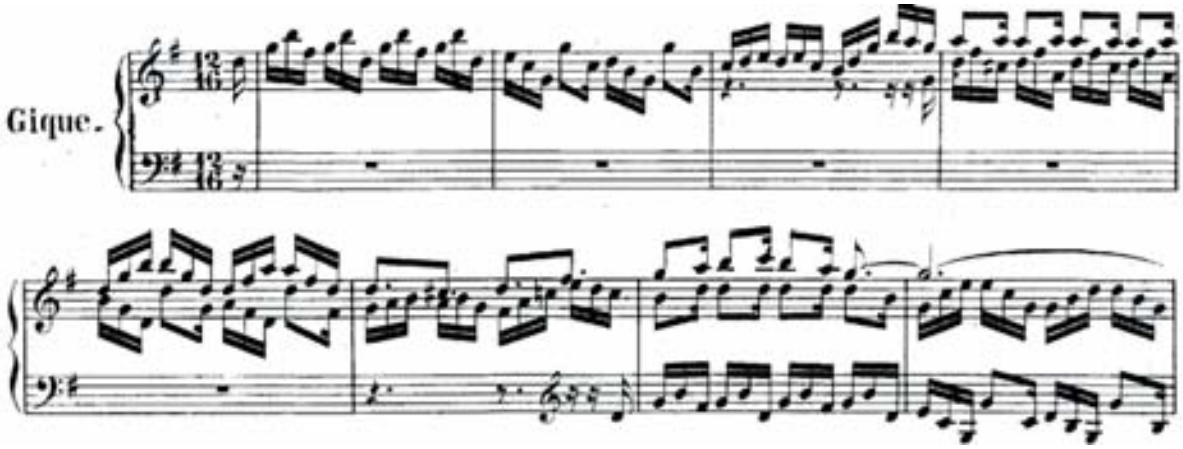
Дубл, т. 1–4



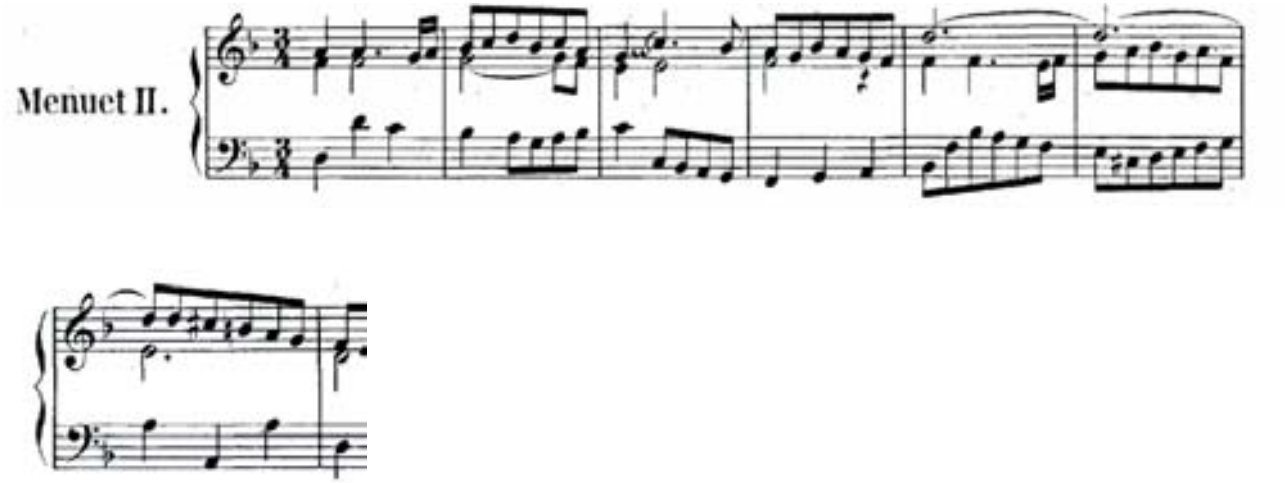
Пример 6
Жига из друге Француске свите, т. 1–7



Пример 7
Жига из пете Француске свите, т. 1–9



Пример 8
Менует II из прве Француске свите, т. 1–8



Стефан Савић[1]

СИНТЕЗА СТВАРАЛАШТВА ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА САГЛЕДАНА КРОЗ МИСУ У ХА-МОЛУ BWV 232 СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ОРКЕСТРАЦИЈУ И ИНСТРУМЕНТАЦИЈУ У СТАВУ *ГЛОРИЈА*[2]

САЖЕТАК: Миса у ха-молу BWV 232 заузима истакнуто место у стваралаштву Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) и представља једно од најзначајнијих вокално-инструменталних дела целокупне барокне епохе. Узроци настанка Мисе у ха-молу, као и дугог временског периода потребног за њен завршетак, могу се тражити у друштвено-историјским приликама са којима се Бах сусрео током прве деценије свог боравка у Лајпцигу, као и у уметничко-религиозним аспектима његовог стваралаштва.

Циљ овог семинарског рада биће представљање синтезе стваралаштва Јохана Себастијана Баха кроз Мису у ха-молу BWV 232. Синтеза стваралаштва ће бити посматрана из угла друштвено-историјског и уметничко-религијског контекста Мисе у ха-молу BWV 232. Посебан осврт у ставу *Глорија*, биће учињен на оркестрацију и инструментацију, као важна композициона средства синтезе у стваралаштву. Проблемска питања којима ћу се бавити у вези оркестрације и инструментације биће: улога оркестрације и инструментације у синтези барокних жанрова и обликовању форме нумера и избор и третман облигатног инструмента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јохан Себастијан Бах, Миса у ха-молу BWV 232, оркестрација, инструментација.

Увод

Миса у ха-молу BWV 232 заузима истакнуто место у стваралаштву Јохана Себастијана Баха и представља једно од најзначајнијих вокално-инструменталних дела целокупне барокне епохе. Бах је компоновао Мису у ха-молу у временском раздобљу од 1724. до 1749. године, током свог последњег периода стваралаштва, који је провео на положају кантора *Thomasschule* у Лајпцигу.[3] Узроци настанка Мисе у ха-молу, као и дугог временског периода потребног за њен завршетак, могу се тражити у друштвено-историјским приликама са којима се Бах сусрео током прве деценије свог боравка у Лајпцигу, као и у уметничко-религиозним аспектима његовог стваралаштва.

Циљ писања овог семинарског рада биће представљање синтезе стваралаштва Јохана Себастијана Баха кроз Мису у ха-молу BWV 232. Синтеза стваралаштва биће посматрана из угла друштвено-историјског и уметничко-религијског контекста Мисе у ха-молу BWV 232.

---

1 stefansavic111@yahoo.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Татјане Марковић, школске 2010/2011. године.

3 Paul Hofreiter, ˝Bach and the Divine Service: The B minor Mass˝, *Concordia Theological Quarterly*, 66/3, 2002, 225–226; Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide,* New York, Oxford University Press, 2005, 34.

Посебан осврт у ставу *Глорија,* биће учињен на оркестрацију и инструментацију, као важним композиционим средствима синтезе у стваралаштву.

Друштвено-историјски контекст Мисе у ха-молу

У овом поглављу настојаћу да прикажем како су друштвено-историјске околоности при Баховом избору за кантора *Thomasschule* у Лајпцигу, проузроковале проблеме у његовом односу са властима у граду, који су утицали на настанак Мисе у ха-молу.

Лајпциг је у првој половини XVIII века, представљао економски центар покрајине Саксоније и један од најразвијених градова у читавој Немачкој. Економска моћ и просперитет Лајпцига потицали су од трговине, која је била главна делатност у граду, јер се налазио на раскршћу важних трговачких рута у Европи. Међутим, Лајпциг је био познат и по универзитету, који је сматран једним од најбољих у Немачкој тог доба.[4] Универзитету је претходила *Thomasschule*, која је исто тако важила за значајну образовну институцију у којој је било неговано и музичко образовање. С обзиром на то да су становници града највећим делом били лутерани, којима је религија била веома присутна у њиховој свакодневници, музички живот се одвијао у пет градских цркава *Thomaskirche, Nikolaikirche, Neukirche*, *Petrikirche* и *Paulinekirche*. Положај кантора је био важан у музичком животу града, јер је био задужен да компонује музику за обреде пре свега у *Thomaskirche*, а потом и за остале цркве.[5] Такође је кантор учествовао и у образовном сегменту града, јер је његова дужност била и да предаје у *Thomasschule*.[6] Положај кантора је био додељиван од стране извршног већа у оквиру градског већа, које је представљало политичку власт у демократски уређеном Лајпцигу.[7] Јохан Себастијан Бах је 1723. године прешао са позиције каплемајстора двора у Кетену на положај кантора *Thomasschule,* чему је претходио низ околности које ће утицати на развој његовог односа са властима у Лајпцигу, који ће иницирати настанак Мисе у ха-молу.

Године 1722. умире Јохан Кунау (Johann Kunau), Бахов претходник на положају кантора, након чега извршно веће у Лајпцигу одлучује да предложи шест кандидата за упражњено место у *Thomasschule*. При одабиру кандидата формирале су се две фракције у извршном већу, које су имале различито виђење функције кантора у образовном и музичком животу у граду. Прва „Канторска фракција" залагала се за очување традиционалне улоге кантора, која је првенствено подразумевала подучавање у *Thomasschule,* а потом учествовање у музичким активностима. Друга „Капелмајсторска фракција" у складу са својим називом, имала је визију кантора, као изузетног музичара, подједнако успешног композитора и извођача, налик капелмајстору, који би организовао музички живот града. Како би се само посветио музичким активностима, ова фракција је даље сматрала да би кантора требало ослободити од обавезе да подучава.[8] Обе фракције су у складу са својим тежњама, предложиле по три кандидата, који су били на положајима кантора, капелмајстора и оргуљаша у другим немачким градовима.[9]

Међутим, Бах није био изабран у првобитних шест кандидата, већ је накнадно предложен након одустајања неколицине њих. Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann), капелмајстор у Хамбургу и фаворит „Кампелмајсторске фракције", издвојио се као главни кандидат захваљујући репутацији коју је уживао као најпознатији композитор тог доба у Немачкој, али и чињеници да је похађао универизитет у Лајпцигу и био оснивач *Collegium*

---

4 Carol K. Baron, ˝Transitions, Transformations, Reversals: Rethinking Bach's World˝, *Bach's Changing World: Voices in the Community* (ed. Carol K. Baron), New York, University of Rochester Press, 2006, 3.

5 Christoph Wolff, ˝Bach, Johann Sebastian˝, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanely Sadie), Volume two, London, Macmillan Press limited, 1980, 151.

6 Ulrich Siegele, ˝Bach's Situation in the Cultural Politics of Contemporary Leipzig˝, *Bach's Changing World...*, 127.

7 Исто, 128.

8 Исто, 127–128.

9 Исто, 131.

Musicum-a, као и да је учествовао и у другим музичким активностима тог града.[10] С обизиром на то да „Канторска фракција" није могла да оспори Телеманову компетентност као музичара, сложила се са његовим избором за кантора. Иако нерадо, „Канторска фракција" је под притиском супарничке фракције, прихватила услов Телемана да буде ослобођен професорске дужности. Уследио је Телеманов долазак у Лајпциг и његова аудиција у *Thomaskirche,* на којој је демонстрирао своје музичко знање. Након аудиције, извршно веће је још једном потврдило избор Телемана, али да би он преузео звање кантора, било је потребно да буде ослобођен своје претходне дужности хамбуршког капелмајстора. Са тим циљем Телеман се вратио у Хамбург, међутим није добио разрешење са положаја капелмајстора, што га је онемогућило да на крају прихвати понуду Лајпцига.[11] Након одустајања следеће двојице изабраних кандидата, Јохана Фридриха Фаша (Johann Friedrich Fasch) и Кристофа Граупнера (Cristoph Graupner) из истог разлога као и Телеман, предложен је Бах, који је тада био капелмајстор у Кетену.[12] Убрзо је Бахова аудиција одржана у *Thomaskirche*, као и у случају претходних кандидата и оставила је добар утисак на познаваоце музике у Лајпцигу.[13]

Извршно веће, поучено претходним искуством, одлучило је да Баху, пре његовог проглашења за кантора, постави пет услова. Првим условом се захтевало од Баха да у одређеном временском року обезбеди документ о свом разрешењу са положаја капелмајстора у Кетену. Други услов је налагао Баху да ће се понашати у складу са школским прописима који већ постоје, али и са онима који могу бити тек донети. Трећим условом се Бах обавезивао да ће ђаке подучавати музици и ван школског времена, без новчане надокнаде. Четвртим условом се од Баха тражило да обавља све остало што буде захтевао његов положај. Петим условом се Бах задуживао да ће својим новчаним средствима платити замену, одређену од стране већа, која ће уместо њега предавати латински језик у школи. Бах је пристао на све наведене услове, не слутивши какав ће они имати касније утицај на његов положај.[14]

Иако је Бах сматрао да ће прелазак са положаја дворског капелмајстора у Кетену на положај градског кантора бити степеник ниже у друштвеном статусу, очекивао је да ће му звање кантора омогућити да организује садржајан музички живот у великом граду као што је Лајпциг, као и прилику да се поново посвети стварању духовне вокално-инструменталне и оргуљске музике. Универзитет у Лајпцигу, такође је Баху нудио могућност да пружи својим синовима квалитетно образовање. Још један од разлога Баховог преласка у Лајпциг, била је његова жеља да оде у град веће економске и политичке стабилности у односу на двор у Кетену.[15]

Извршно веће, осигуравши Бахов пристанак у случају да он већински буде изгласан за кантора, прешло је на гласање. „Капелмајсторска фракција", чији је Бах био кандитат, одлучила је пре гласања, да постигне компромис са супарничком фракцијом, како би спречила свој евенутални неуспех. На овакав корак је „Капелмајсторска фракција" била приморана, јер Бах није био реномиран као претходни њени кандидати и у случају његовог неуспеха „Канторска фракција" би преузела примат у наредном избору. Компромис се састојао у томе да ће Бах у почетку бити ослобођен од подучавања школских предмета, који нису везани за музику, док не буде припремљен да обавља ту дужност. Након овог договора између две фракције Бах је изабран анонимним гласањем, а затим и званично проглашен за кантора. Тиме је „Канторска фракција" обезбедила очување традиционалне улоге кантора, а „Капел-

[10] Исто, 131.
[11] Исто, 131–132.
[12] Исто, 136.
[13] Исто, 141–142.
[14] Исто, 146–147.
[15] Christoph Wolff, нав. дело, 151.

мајсторска фракција“ успела у намери да постави свог кандидата на најважнији положај у организовању музике у своме граду.

Међутим, ниједна од фракција није била потпуно задовољна Баховим избором, јер је он представљао принудно решење, са обзиром на то да је „Капелмајсторска фракција“ желела композитора који би се поред стварања духовне вокално-инструменталне музике, бавио и компоновањем опера, са надом да би то утицало на обнову оперског театра у Лајпцигу.[16] Како Бах није имао жељу да се бави оперским стваралаштвом, није представљао идеалног кандидата своје фракције, док „Канторској фракцији“ није одговарало што у њему осим квалитетног музичара није добила и искусног предавача. Са овако изграђеном сликом о себи и условима који су му били постављени од стране извршног већа, Бах је морао да се суочи при доласку на свој нови положај.

Поставши кантор, Бах је добио задужење да компонује нову кантату са сваку недељну службу у четири главне градске цркве *Thomaskirche, Nikolaikirche, Neukirche* и *Petrikirche*. Први од проблема са којима се Бах сусрео у Лајпцигу, био је недовољан број и квалитет извођача који му је био на располагању за изведбу музике у ове четири цркве. Хор су чинили ученици *Thomasschule*, док је оркестар био састављен од аматерских музичара. Овако конституисан извођачки састав био је у складу са духовном музиком извођеном до Баховог доласка, која је припадала *stylus luxurians communis*. Овај стил је подразумевао музику која је била скромнијих размера, једноставнија и медитативнија, за разлику од *stylus luxurians theatralis,* који је био већих размера и театралнији.[17] Форма Бахових кантата са великим хоровима, речитативима, аријама и дуетима, била је ближа *stylus luxurians theatralis* и тиме захтевала професионални извођачки састав. *Stylus luxurians communis* је био заступан од стране „Канторске фракције“, јер је био у складу са традицијом, али и новим струјањима која су се јавила у протестантизму. Нове религиозне тенденције су се јавиле у покрету званом пијетизам, који се залагао за неговање стила музике који је био по принципима *stylus luxurians communis*. Пијетисти су сматрали да би музика блиска *stylus luxurians theatralis,* одвраћала пажњу слушалаца од самог обреда. Било је и оних екстремнијих присталица пијетизма, који су сматрали да би у оквиру обреда само народ требао да пева најједноставније химне. Иако су припадници обеју фракција били лутерани по опредељењу, био је приметан утицај пијетизма по питању музике у „Канторској фракцији“.

Припадници „Капелмајсторске фракције“ били су под утицајем просветитељства, које је поклањало велику пажњу уметности, театру и музици. *Stylus luxurians theatralis* који је подразумевао црквену музику блиску театру по својој сугестивности и карактеру, као и стил карактеристичан за оперу, био је оличење просветитељских идеја и заступан од стране „Капелмајсторске фракције“.[18] Обе фракције су дакле поред другачијег виђења улоге кантора, имале и другачије виђење музике у оквиру црквеног обреда. „Канторска фракција“ је из тог разлога инсистирала при проглашавању Баха за кантора, да музика коју ће компоновати буде у *stylus luxurians communis*. Сам Бах иако је био лутеран, поседовао је у својој бибилиотеци књиге са тематиком пијетизма, па је црквена музика коју је компоновао садржала медидативне елементе, што је било једна од карактеристика *stylus luxurians communis*.[19] Такође Бахова црквена музика, коју је компоновао била је и веома изражајна, маестозна са пуно патоса и употребе афеката и симболизма, чиме је била веома блиска операма и ораторијумима, односно *stylus luxurians theatralis*.[20] У складу са тим Бах је изградио сопствени стил који је био контемплативан и узвишен, са сликовитом и упечатљивом музичком карактеризацијом религиозног текста.

---

[16] Ulrich Siegele, нав. дело, 146–148.

[17] Исто, 148.

[18] Исто, 161–162.

[19] Joyce Irwin, “Bach in the Midst of Religious Transtion“, *Bach's Changing World*..., 110.

[20] Исто, 114.

Зато је оваква Бахова концепција црквене музике, захтевала већи извођачки апарат него што га је он имао на располагању. Један од главних проблема је био саставити четири хора од педесет и пет ученика *Thomasschule*, за службу у свакој од четири цркве у граду, не рачунајући пету универзитетску цркву, *Paulinekirche*. Дакле, сваки хор је бројао два до три члана у по четири или пет вокалних деоница. У тај број су били убројани и *concerto* певачи (солисти) и *ripieno* певачи (хор), са тиме да су *concerto* певачи учествовали и у наступима целог хора. Такође, оркестар је имао недовољан број чланова. Бах је због оваквог квалитативног, али и квантитативног стања у хору и оркестру, послао 1730. године, извршном већу писмо под називом *Kurtzer, jedöch hochstnötiger Entwurff einer wohlbestellten Kirchen Music* у којем тражи новчана средства како би ангажовао додатни број хориста и инструменталиста у циљу побољшања квалитета извођења.[21] Ово писмо није наишло на задовољавајући пријем, нарочито код чланова „Канторске фракције" са чијим се виђењем стила музике у црквама косила Бахова концепција, тако да је Бах често био приморан да својим средствима обезбеди додатан број извођача.

Осим овог јаза који се јавио између Баха и већа по питању стила црквене музике и извођачког апарата, дошло је и до актуелизације питања о улози Баха као предавача у *Thomasschule*.[22] Ово питање је поново иницирала „Канторска фракција" с обзиром на то да је сматрала да је прошао период Бахове адаптације на новом положају и да је требао да се посвети обавези подучавања и осталих предмета осим музике. Ситуација по овом питању је довела чак до разматрања о избору новог кантора, јер Бах није био припремљен да предаје, због великог броја обавеза којих је имао по питању компоновања цкрвене музике и припремања ученика у хору и оркестра за њено извођење.

Сви ови проблеми везани за стил црквене музике, извођачки састав и обавезе у вези предавања, које су биле наметане Баху, као и његов социјални статус, финансијски положај и неслагање са извршним већем, приморале су га да се обрати за помоћ Фридриху Аугусту II (Friedrich August), владару Саксоније. Бахова је намера била да затражи од Фридриха Аугуста II титулу *Hofkomponist,* чиме би утицао на побољшање свог статуса и финансијских примања, као и на промену односа лајпцишког већа према њему.[23] Званично религијско опредељење Фридриха Аугуста II и његовог двора у Дрездену, престоници Саксоније био је католицизам, док су у целој покрајини, као и Лајпцигу највећи део становништва чинили лутерани. Овакву разлику у вероисповести у оквиру једне покрајине проузроково је Тридесетогодишњи верски рат који је вођен у Европи углавном на тлу Немачке, након чега је она децентрализована и подељена на око 300 засебних држава у којима су била присутна три облика хришћанства: католицизам, лутеранство и калвинизам. Опште правило је било да је званична религија држава она којој припада владар, али је углавном била допуштена слобода вероисповести.[24] Такав је био случај са Саксонијом у којој су владар и његов двор били католици, а становништво лутерани. С обзиром да је Фридрих Аугуст II био католик и покровитељ уметности уопште, Бах је у намери да добије звање *Hofkomponist*, одлучио да компонује два става из мисног ординаријума и да му их пошаље, као знак своје оданости и композиторског умећа. Миса није представљала централни обред у протестантској цркви, али је постојала као музичка форма и за разлику од католичке мисе, чинила су је само прва два става, *Кирије* и *Глорија*. Бах је управо због тога што је био упознат са протестантским обликом мисе, компоновао ставове

[21] Ton Koopman and Lucy Carolan, "Bach's Choir, an Ongoing Story", *Early Music,* Vol. 26, No. 1 (Feb. , 1998), 109; Andrew Parrott, "Bach's Chorus: A 'Brief Yet Higlhy Necessary Reappraisal", Early *Music*, Vol. 24, No. 4 (Nov. , 1996), 555; Robert L. Marshall, "Bach's Orchestre", *Early Music,* Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May, 1985), 176; Joyce Irwin, нав. дело, 121.

[22] Ulrich Siegel, нав. дело, 157.

[23] Paul Hofreiter, нав. дело, 225; Michael Steinberg, нав. дело, 35; Richard Taruskin, "Bach's Testaments", *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, New York, Oxford University Press, 2010, 205.

[24] Carol K. Baron, "Tumultuos Philosophers, Pious Rebels, RevolutionaryTeachers, Pedant Clerics, Vengefyl Bureaucrats, Threatened Tyriants, Wordly Mystics: The Religious World Bach Inherited", *Bach's Changing World...*, 39.

Кирије и *Глорија*, посветио их Фридриху Аугусту II и послао у Дрезден 1733. године.[25] Као што можемо видети Бах је компоновао ставове *Кирије* и *Глорија* услед друштвено-историјских прилика које су га на то приморале, а не из жеље да створи целовиту католичку мису. Међутим ова два става, заједно са деловима *Sanctusa* компонованим 1724. године за Божић, могу се сматрати темељима, који ће уз уметничко-религијске мотиве допринети да Бах компоније остале ставове мисног ординаријума и на тај начин створи Мису у ха-молу.

Уметничко-религијски контекст Мисе у ха-молу

Последњу деценију Баховог стваралаштва обележили су *Музичка жртва* и *Уметност фуге*, дела у којима су контрапунктске технике и полифони облици доведени до врхунца. Иако се ова два дела могу сматрати есенцијом Баховог музичког израза, недостаје им религиозни контекст, који представља један од најбитнијих аспеката његовог стваралаштва. Недостатак религиозног контекста ових дела, којима је Бах желео да заокружи своје стваралаштво, може бити један од разлога који је утицао на њега да доврши Мису у ха-молу. Међутим, поставља се питање зашто је Бах као ортодоксни лутеран, одлучио да довршетком започете католичке мисе, створи дело које би требало да представља завршну реч у спрези музике и религије у последњем стадијуму његовог стваралаштва. Одговор може бити тај да је Бах, без обзира на своје верско опредељење, желео да Миса у ха-молу, буде универзално хришћанско музичко дело, које би представљало синтезу традиција католичког и протестантског црквеног обреда. С обзиром на то да су у Баховом случају музика и религија готово увек биле у спрези, поред религијске универзалности и синтезе, један од разлога за довршетак Мисе у ха-молу може бити и уметнички, односно музички контекст. Узевши то у обзир, можемо рећи како је један од Бахових циљева био да у музичком делу религиозног садржаја пружи синтезу свог целокупног стваралаштва. Покушаћу у наставку овог поглавља да прикажем на који начин је извршена синтеза Баховог стваралаштва у уметничко-религијском контексту, кроз оркестрацију и инстрментацију става *Глорија*. Разлози због којих сам се одлучио да посматрам овај став су његова дужина и комплексност, заступљеност свих типова нумера, употреба комплетног оркестра, хора и свих солиста, разнолик одабир облигатних инструмената, као и његов јубилациони карактер. Проблемска питања којима ћу се бавити у вези са оркестрацијом и инстурментацијом биће:

- Улога оркестрације и инструментације у синтези барокних жанрова и обликовању форме нумера.
- Избор и третман облигатног инструмента.

Пре него што пређем на сагледавање проблемских питања, потребно је представити архитектонику става *Глорија*.

Архитектоника, инструментација и форма става *Глорија*

Став *Глорија* из Мисе у ха-молу Јохана Себастијана Баха представља уз *Кредо* најобимнији и најкомплекснији став читаве мисе због своје дужине, броја нумера и јубилационог карактера. Овај став чини осам нумера од којих су четири велике хорске нумере, три арије и два дуета. Кроз анализу оркестрације и инструментације у овим нумерама, пратићу на који начин је постигнута синтеза инструменталних и вокално-инструменталних жанрова у Баховом стваралаштву. Бах је у овом ставу употребио следећи оркестарски састав: прве и друге виолине, виоле, виолончела, контрабасе, две флауте *traverso,* две обое, два фагота, три трубе in de, тимпане и *basso continuo.* Изузимајући хорне и тромбоне, овако конституисани инструментални састав представља комплетан познобарокни оркестар за који су компоновали Бах и његови савременици.[26] Деонице виолончела и контрабаса нису записане у

[25] Paul Hofreiter, нав. дело, 225; Michael Steinberg, нав. дело, 35; Christoph Wolff, нав. дело, 160.

[26] Adam Carse, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publication, 1964, 112.

партитури, јер су у барокној извођачкој пракси удвајале деоницу *basso continua*.[27] Међутим другачији је случај са деоницом фагота, која такође удваја деоницу *basso continua*, али је записана у партитури. Деоница самог *basso continua* се изводи на оргуљама, јер је у питању религиозно вокално-инструментално дело.[28] У дуету и аријама се од облигатних инструмената појављују соло виолина, флаута *traverso*, обоа *d'amore* и хорна *da caccia*. Вокални ансамбл је представљен петогласним хором, састављеним од првих и других сопрана, алтова, тенора, басова и по једним солистом из сваког гласа. У табели 1 дат је приказ архитектонике става и инструментације нумера.

број	назив	тип	вокално-инструментални састав
I	*Gloria in excelsis Deo* *Et in terra pax*	хорска нумера	хор + цео оркестар + *basso continuo*
II	*Laudamus te*	арија	сопран + соло виолина + гудачки састав + *basso continuo*
III	*Gratias agimus tibi*	хорска нумера	хор + цео оркестар + *basso continuo*
IV	*Domine deus*	дует	сопран + тенор + флаута traverso + гудачки састав + *basso continuo*
V	*Qui tollis*	хорска нумера	хор + 2 флауте traverso + гудачки састав + *basso continuo*
VI	*Qui sedes*	арија	алт + обоа *d'amore* + гудачки састав + *basso contino*
VII	*Quoniam*	арија	бас + хорна *da caccia* + 2 фагота + *basso continuo*
VIII	*Cum sancto spiritu*	хорска нумера	хор + цео оркестар + *basso contino*

Према овој табели можемо видети да су форма става, тип нумера и њихова инструментација налик типу познобарокне кантате, који је Бах компоновао. Разлику у односу на кантату представља изостављање речитатива, јер нема ни либрета зато што је текст већ утврђен према мисном ординаријуму. Као и у кантати, арије и дуети су окружени хорским нумерама, којима почиње и завршава се став. Хорови су велики по обиму, фугирани или коралног типа, док су арије и дуети, писани у кантабилном и флоридном стилу. Ове карактеристике такође одговарају и нумерама из кантате. На основу наведених сличности и разлика, можемо уочити синтезу кантате, главне музичке форме у обреду протестантске цркве и става мисног ординаријума. Ово може указати на чињеницу да је Бах посматрао став католичког мисног ординаријума кроз форму протестантске кантате.

Улога оркестрације и инструментације у обликовању музичке форме нумера

Улогу оркестрације и инструментације у обликовању музичке форме нумера, можемо посматрати у садејству и са осталим музичким компонентама, као што су тонални и тематски план, фактура, изглед мелодије, метар и динамика. Оркестрација коју је Бах применио у хорским нумерама става *Глорија*, заснива се на међусобном односу оркестарских и хорских

[27] Dejan Despić, *Muzički instrumenti,* Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998, 80.

[28] Ebenezer Prout, "The Orchestras of Bach and Handel", *Royal Musical Association* and *Taylor & Francis Ltd*, 1885, 26.

деоница, који је остварен кроз њихово удвајање или пратњу. Овакав тип оркестрације, којим се остварује хомогеност инструменталних и вокалних линија, примењен је у апсолутној полифонизацији свих деоница или у слободној хомофонији. Међусобно удвајање и праћење оркестарских и хорских деоница, њихови самостални и заједнички наступи уз излагање и обраду тематског материјала, као и остале наведене музичке компоненте, утицали су да се у обликовању музичке форме оствари синтеза са жанровима *concerto grosso*, оргуљског диптиха прелудијум–фуга и оргуљске обраде корала. Кроз анализу хорских нумерама може се пратити синтеза Баховог оркестарског и оргуљашког стваралаштва са вокално-инстурменталним.

Прожимање жанра *concerto grosso* и хорских нумера

Кроз анализу хорских нумера *Gloria in excelis Deo* и *Cum santo spiritu* видећемо на који начин су посредством оркестрације, тематског и тоналног плана, успостављени *tutti* и *concertino*, чија смена представља главни принцип *concerto grossa*.[29]

Хорска нумера *Gloria in excelsis deo,* почиње оркестарским *ritornellom* фанфарног карактера, са *tutti* оркестром након којег следи фугирани хор са истом темом која је била дата у фугату на почетку у трубама (в. пример 1). Оркестарске деонице удвајају или прате хорске по следећем плану (в. пример 2).

орк.деонице	хорске деонице
Флаута *traverso* I Обоа I	Алт
Флаута *traverso* II Обоа II	Тенор
Виолина I	Сопран I
Виолина II	Сопран II
Фагот	Бас

Након наступа теме у свим гласовима долази у оркестру до удвајања деоница (в. пример 2).

Флаута *traverso* I Обоа I	Виолина I
Флаута *traverso* II Обоа II	Виолина II

Друго излагање теме започиње у првим сопранима уз пратњу првих виолина и наставља се у другим сопранима праћеним другим виолинама (в. пример 3). После четири такта укључују се и остали хорски гласови, хомофоно третирани и праћени унисоним флаута *traverso* I, обоа I и флаута *traverso* II и обоа II (в. пример 3). Тема се трећи пут излаже у хорским деницама у реперкусији тенор-алт-бас-сопран I-сопран II, у почетку само на фону гудача да би после десет тактова зазвучао цео оркестарски *tutti* који излаже материјал почетног *ritornella* (в. пример 4). Дакле, на основу ове анализе можемо да закључимо да се Бах током целог овог примера углавном доследно придржавао почетне поделе оркестарских инструмента по бојама, које су повезане са хорским деоницама. Може се уочити да је оваква подела ути-

[29] Roksanda Pejović i saradnici Ivana Perković i Tatjana Marković, *Muzika minulog doba, od početka muzike do baroka*, Beograd, Portal, 2004, 220; Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach* , London Vail – Ballou Press, 1947, 230.

цала и на саму форму дела која може да се тумачи и као дводелна и као троделна.[30] Дводелна по тоналном плану, а троделна управо по начину излагања теме и њеном оркестрацијом.

Форму, с једне стране, можемо посматрати као барокни дводел у којем први део почиње у основном Де-дуру, а завршава у А-дуру, док други део из А-дура се враћа у основни тоналитет. Ипак у оквиру овог дводела, условљеног тоналним планом, може се у исто време запазити троделна форма према наступима оркестарског *ritornella* и хора:

Барокни дводел			
I део Де:	А:	II део А:	Де:
Р (оркестар)	Хор и оркестар		Р (хор + оркестар)
I део	II део		I део реприза на вишем нивоу
Троделна форма			

Шематски приказ прожимања ове две форме, које имају своје порекло и у инструменталним жанровима, пружа нам могућност да цео одсек можемо да повежемо са жанром *concerto grossa* и начином излагања материјала који се у њему примењује. Дакле, почетни оркестарски *ritornello* се може посматрати као наступ *tuttija* у којем се излаже тематски материјал, а хор удвојен или праћен оркестарским деоницама, као *concertino* у коме се тај тематски материјал понавља и даље развија. Синтеза са *concerto grossom* на формалном и тоналном плану, остварена је и кроз оркестрацију, као и кроз инстурментални третман хорских деоница у служби глорификације имена Божијег.

Нумера *Cum sancto spiritu,* доноси комплетан оркестарски састав заједно са хором. Према третману хорских и оркестарских деоница, као и према изгледу фактуре, ова нумера се може поделити на пет делова према следећој шеми:[31]

А	Б	$А_1$	$Б_1$	$А_2$
хор + оркестар	хор	хор + оркестар	хор + оркестар	хор + оркестар
слободна полифонија и хомофонија	фугато	слободна полифонија и хомофонија	фугато	слободна полифонија и хомофонија

Током нумере ће бити успостављани различити односи између хорских и инструменталних деоница, што ћемо размотрити кроз делове представљене на шеми.

У првих четири такта дела А, у складу са оркестарским *tuttijem*, деонице гудачког састава су у уносиону, али деонице дувачких инструмената не наступају са њима истовремено, већ су у респонзоријалном односу, који је примењен и у хорским деоницама, што указује на вокални третман свих деоница у складу са двохорским стилом (в. пример 5). Након унисоног и респонзоријалног третмана деоница, биће примењено удвајање и праћење хорских деоница од стране оркестарских по следећем принципу:

Флаута *traverso* I, II Обоа I, II Виолина I ↔ Сопран I, II
Виолина II ↔ Алт
Виола ↔ Тенор
Фагот ↔ Бас

[30] Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998, 673.

[31] Исто, 675.

Наведени третмани хорских и оркестарских деоница биће примењени како у делу $А_1$, тако и у делу $А_2$, уз промене тоналитета који ће се одиграти у њима. Део Б представља фугато чија се тема излаже кроз све деонице петогласног хора, без учешћа оркестра (в. пример 6). У излагању теме у $Б_1$ поново се укључује цео оркестар, који удваја хорске деонице према плану из дела А и на тај начин представља репризу на вишем нивоу (в. пример 7).

Анализом нумере *Cum sancto spiritu* могли смо уочити да су између осталог оркестрација у спрези са фактуром, као и излагање тематског материјала утицали на обликовање форме. Слично као у нумери *Gloria in excelsis deo,* могли бисмо можда да направимо аналогију са *concerto grossom* при чему би делови А могли представљати наступе *tutti* оркестра и хора у коме се излаже тематски материјал, док би делови Б могли представљати наступе *concertina* у којима се тај тематски материјал развија и излаже у фугатима. На овакво поређења нас може упутити и шематски приказ форме, по коме се делови А смењују и окружују делове Б.

Прожимање оргуљског диптиха прелудијум–фуга и оргуљске обраде корала са хорским нумерама

Анализом хорских нумера *Et in terra pax* и *Gratias agimus tibi* видећемо на који начин је оркестрација у спрези са изгледом фактуре и мелодије утицала на то да можемо говорити о синтези са оргуљским формама.

Et in terra pax према изгледу фактуре, хор можемо поделити на два одсека. Први одсек почиње хомофоним хором, којем се прикључују прво гудачи, а после два такта флаута и обоа. У свим хорским и оркестарским деоницама појављује се исти тематски материјал којим се антиципира тема фуге, која ће уследити у другом одсеку (в. пример 8).[32] Други одсек почиње оркестарским уводом за којим следи петогласна хорска фуга. Приликом експозиције фуге, оркестар прати у хомофоном слогу излагање теме у хорским деоницама у реперкусији сопран I-алт-тенор-бас-сопран II (в. пример 9). Међутим овако успостављен однос хорских и оркестарских деоница ће се мењати током саме фуге, па ће тако у међуставовима хор и оркестар бити третирани хомофоно са материјалом из првог одсека (в. пример 10), док ће у развојном делу фуге наступи теме у хорским деоницама бити удвојени у оркестарским, по сличном принципу из *Gloria in excelsis Deo* (в. пример 11):

Флаута *traverso* I Обоа I + Виолина I	Сопран I
Флаута *traverso* II Обоа II + Виолина II	Алт
Виола	Тенор
Фагот	Бас

У завршном делу фуге опет се појављује цео оркестар у који су сада укључени и трубе и тимпани, дајући фуги, свечани карактер, али и реминисценцију на помпезни и јубилациони карактер хора *Gloria in excelsis deo*, чиме ће и по избору инструмената и оркестрацији бити заокружена прва нумера става *Глорије* (в. пример 12).

Подела *Et in terra pax* на два одсека различите фактуре, као и начин њихове оркестрације, на формалном плану може да упути и на обрисе барокног инструменталног диптиха прелудијум-фуга. Са обзиром на то да први одсек има хомофону фактуру и антиципира тематски материјал, који ће бити елабориран у фуги, можемо га посматрати и као неку врсту прелудијума.[33] Други одсек полифоне фактуре представља фугу, која по дужини своје теме и

[32] Исто, 673; Ebenezer Prout, Bach's Mass in B minor, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 400/17 (1876), 489.

[33] Vlastimir Peričić, нав. дело, 516.

својој комплексности подсећа на оргуљске фуге (в. пример 13).[34] Кроз различиту оркестрацију одсека, посматраних из визуре диптиха, који се, између осталог, срећу и у оргуљској музици, можемо уочити њихову функцију у музичкој карактеризацији, која води од почетне смирености ка завршној јубилацији.

Хор *Gratias agimus tibi* је писан у *stilu antico,* по узору на мотете и представља четворогласни канон са две тематске замисли, који се спроводи кроз хорске деонице уз њихово удвајање у оркестарским деоницама по следећем принципу (в. пример 14):

Флаута *traverso* I Обоа I Виолина I ↔ Сопран I Сопран II
Флаута *traverso* II Обоа II Виолина II ↔ Алт
Виола ↔ Тенор
Фагот ↔ Бас

За разлику од нумере *Gloria in excelsis Deo/Et in terra pax* у којима је принцип удвајања и пратње између хора и оркестра подразумевао инструментални третман вокалних деоница, овде можемо говорити о обрнутом поступку, јер нас на то наводи утицај вокалног *a cappela* жанра у овој нумери. Међутим, изглед тематских замисли, може да нас упути и на њихово корално порекло, а самим тим и на оргуљске и вокално-инструменталне обраде корала. С обзиром на то да је једна мелодија у дужим нотним вредностима, а друга слободније третирана, можемо закључити да образују однос мелодије и *cantus firmusa* (в. пример 14).[35] Поређењу са оргуљском обрадом корала доприноси и успостављање пуног оркестарског звука, употпуњеног појавом труба у стилу *clarino* и тимпана, уз динамички крешендо, што подсећа на *organo pleno* и укључивање микстура, чиме се добија на маестозности и великој звучности при завршници композиција, што је наравно карактеристика и вокално-инструменталних обрада корала које срећемо на крају кантата (в. пример 15).[36] Посматрајући из ова два угла може се рећи да је у овој нумери дошло до асимилације вокалног и инструменталног третмана деоница кроз прожимање жанрова.[37]

Избор и третман облигатног инструмента

Кроз аналазу арија и дуета из става *Глорија,* видећемо како је Бах бирао облигатне инструманте у складу са бојом и регистром солиста, као и на који начин су третирани у односу на њих.

Laudamus te је арија писана за други сопран у којој се као облигатни инструмент појављује соло виолина, док гудачки састав и *continuo* имају улогу пратње.[38] Одабир соло виолине као облигатног инструмента за сопранску арију, чини нам се логичним, са обзиром на то да је виолина као инструмент близак сопранској деоници и да ја оваква констелација већ уведена на почетку става кроз њихово међусобно удвајање или пратњу. Обе деонице су писане у флоридном стилу, карактеристичном за виолинску виртуозност, што указује на инструментални третман солистичке сопранске деонице (в. пример 16). Исти третман вокалне и инструменталне деонице, примењен током целе арије кроз дијалог, указује на њихов равноправан однос, као и на велику заступљеност соло виолине у *ritornellima* ове *da capo* арије.

У дуету за први сопран и тенор, *Domine Deus*, улога облигатног инструмента је поверена флаути *traverso*, док пратњу чине гудачки састав и *continuo*. Деоница флауте је изражена током читаве нумере и развија сопствену мелодијску линију наспрам дуета сопрана

[34] Исто; Manfred F. Bukofzer, нав. дело, 277–278.

[35] Vlastimir Peričić, нав. дело, 518–522; Malcolm Boyld, *The Master Musicians: Bach*, London, J.M.Dent & Sons LTD, 1986, 50–53.

[36] Dejan Despić, нав. дело, 306.

[37] Adam Carse, нав. дело, 121–122.

[38] Ebenzer Prout, „The Orchestras of Bach and Handel"..., 489.

и тенора, који се крећу у имитацији или паралелним интервалима, чиме се, на неки начин успоставља образац који подсећа на однос инструмената у трио сонати (в. пример 17).

Арија *Qui sedes* је писана за алт и обоу *d'amore*. Избор обое *d'amore* за облигатни инструмент у овој арији је карактеристичан због њене сличне боје и регистра са алтом, а та сличност гласу је још више подвучена и вокалним третманом деониоце обое *d'amore* (в. пример 18).[39]

У басовској арији *Quoniam*, хорна *da caccia* је одабрана као облигатни инструмент, док улогу пратње имају две деонице фагота и *continuo*. Са обзиром на то да хорна *da caccia*, у складу са њеним називом, представља ловачки рог, њена улога може бити у музичкој карактеризацији пасторале и лова, али и у давању херојског призвука, јер се рог употребљавао и као средство за сигнализацију у војсци.[40] Споменути херојски призвук је у овој арији присутан и у деоници баса, јер користи исти материјал, као и деоница хорне *da caccia*, чиме се указује на инструментални третман вокалне деонице (в. пример 19). Одабир фагота уз *continuo*, као пратње вокалном солисти и облигатном инструменту у овој арији представља изузетак, јер улогу пратње у већини случајева има гудачки састав, док фагот удваја деоницу *continua*. Међутим, овакав одабир је начињен према односу глас-пратња, као и према поступку удвајања између вокалних и инстурменталних деоница на почетку става, што је повезано са сличном бојом и регистром фагота и баса. У складу са другачијом улогом која је намењена деоницама фагота, они не удвајају *continuo* у овој арији, већ су третирани независно у односу на њега (в. пример 19).

Закључак

Сагледавањем друштвено-историјског контекста Мисе у ха-молу, могли смо видети да је узрок њеног нестанка, заправо представљао прве кораке ка синтези Баховог стваралаштава која ће бити извршена у њој. Бахова намера да добије титулу *Hofkomponista*, била је првенствено заснована на његовој жељи да му буде омогућено да компонује и припрема квалитетнија извођења своје црквене музике, која је представљала синтезу *stylus luxurians communis* и *stylus lyxurians theatralis*. Бахове кантате, чија форма и карактеристике су биле експоненти синтезе ова два стила, представљаће даљи пут ка синтези која се одиграла у ставу *Глорија* из Мисе у ха-молу. Као што смо могли видети сагледавањем уметничко-религијског контекста, синтеза стваралаштва је остварена на неколико планова. Синтеза на релацији протестантског и католичког, управо је остварена архитектоником става католичког мисног ординарујума у форми протестантске кантате. Анализирањем оркестрације и инструментације у ставу, могли смо видети како је путем ње остварена синтеза са барокним жанровима, *concerta grossa*, оргуљског диптиха прелудијим–фуга и оргуљске обраде корала, што на неки начин представља рефлексију Баховог стваралачког пута који је водио од положаја оргуљаша у Вајмару и капелмајстора у Кетену до положаја кантора у Лајпцигу. На крају можемо закључити да је Бах кроз синтезу протестантског и католичког обреда, као и барокних жанрова дошао до сублимације свог музичког језика и хришћанске мисли, што је утицало на остварење синтезе његовог стваралаштва у Миси у ха-молу.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Bach, Johan Sebastian, *Hoche Messe h-moll* [Partitur Nr. 582], Leipzig, Etidion Peters, s.a.
- Baron, Carol K., *Bach's Changing World: Voices in the Community* (ed. Carol K. Baron), New York, University of Rochester Press, 2006.
- Boyld, Malcolm, *The Master Musicians: Bach*, London, New York, J.M.Dent & Sons LTD, 1986.
- Bukofzer, F, Manfred, *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach* , London, Vail – Ballou Press, 1947.

[39] Dejan Despić, нав. дело, 209.

[40] Исто, 236–237.

- Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publication, 1964.
- Despić, Dejan, *Muzički instrumenti,* Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998.
- Hofreiter, Paul, Bach and the Divine Service: The B minor Mass, *Concordia Theological Quarterly*, 66/3 (July, 2002), 221–255.
- Marshall, Robert L., ˝Bach's Orchestre˝, *Early Music,* Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May, 1985), 176–179, http://www.jstor.org/stable/3126973.
- Parrott, Andrew, ˝Bach's Chorus: A 'Brief Yet Higlhy Necessary Reappraisal˝, *Early Music*, Vol. 24, No. 4 (Nov., 1996), 551–580, http://www.jstor.org/stable/3128056.
- Pejović Roksanda i saradnici, *Muzika minulog doba: od početka muzike do baroka*, Beograd, Portal, 2004.
- Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998.
- Prout, Ebenzer, "Bach's Mass in B minor", *The Musical Times and Singing Class Circular*, 400/17 (1876) 487–490. http://www.jstor.org/stable/3353141.
- Prout, Ebenzer, ˝The Orchestras of Bach and Handel˝, *Royal Musical Association* and *Taylor & Francis Ltd*, 23–42, http://www.jstor.org/stable/765182.
- Steinberg, Michael, *Choral Masterworks: A Listener's Guide,* New York, Oxford University Press, 2005.
- Taruskin, Richard, "Bach's Testaments", *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, New York, Oxford University Press, 2010.
- Koopman Ton and Carolan Lucy, "Bach's Choir, an Ongoing Story", *Early Music,* Vol. 26, No. 1 (Feb. , 1998), 109–121, http://www.jstor.org/stable/3128553.
- Wolff, Christoph, "Bach, Johann Sebastian", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanely Sadie), Volume two, London, Macmillan Press limited, 1980.

Stefan Savić

SYNTHESIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH WORK CONSIDERED THROUGH THE MASS IN B-MINOR BWV 232 WITH SPECIAL REFERENCE TO ORCHESTRATION AND INSTRUMENTATION OF GLORIA

SUMMARY: *Mass in B-minor BWV 232* represents one of the most significant vocal-instrumental works of entire Baroque era. Bach's reasons for compossing *Mass in B-minor BWV 232*, as well as a long period of time required for its completion can be found in the socio-historical circumstances with which Bach met during the first decade of his stay in Leipzig, as well as the artistic and religious aspects of his work.

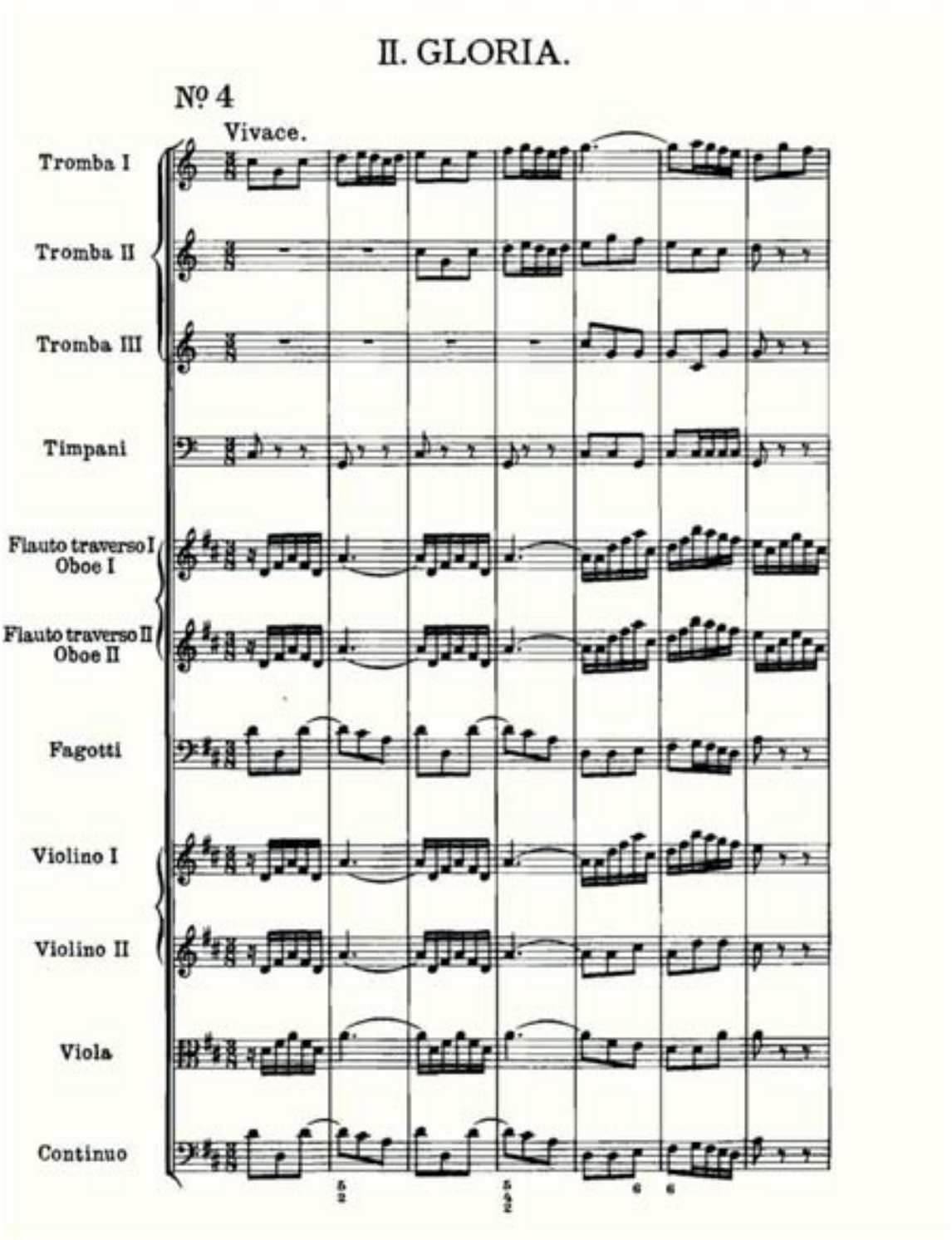
The principal task of this work will be to present the synthesis of Johann Sebastian Bach's works through the *Mass in B-minor BWV 232*. Synthesis of Bach's works will be viewed from the perspective of socio-historical and artistic-religious context of *Mass in B-minor BWV 232*. Special reference in movement *Gloria*, will be made on the orchestration and instrumentation, as an important means of compositional synthesis of Bach's works. The questions which will be addressed in relation to the orchestration and insturmentation will be: the role of orchestration and instrumentation for the synthesis of baroque genres and shaping the form of numbers and selection and treatment of obligate instrument.

KEY WORDS: Johann Sebastian Bach, *Mass in B-minor BWV 232,* orchestration, instrumentation.

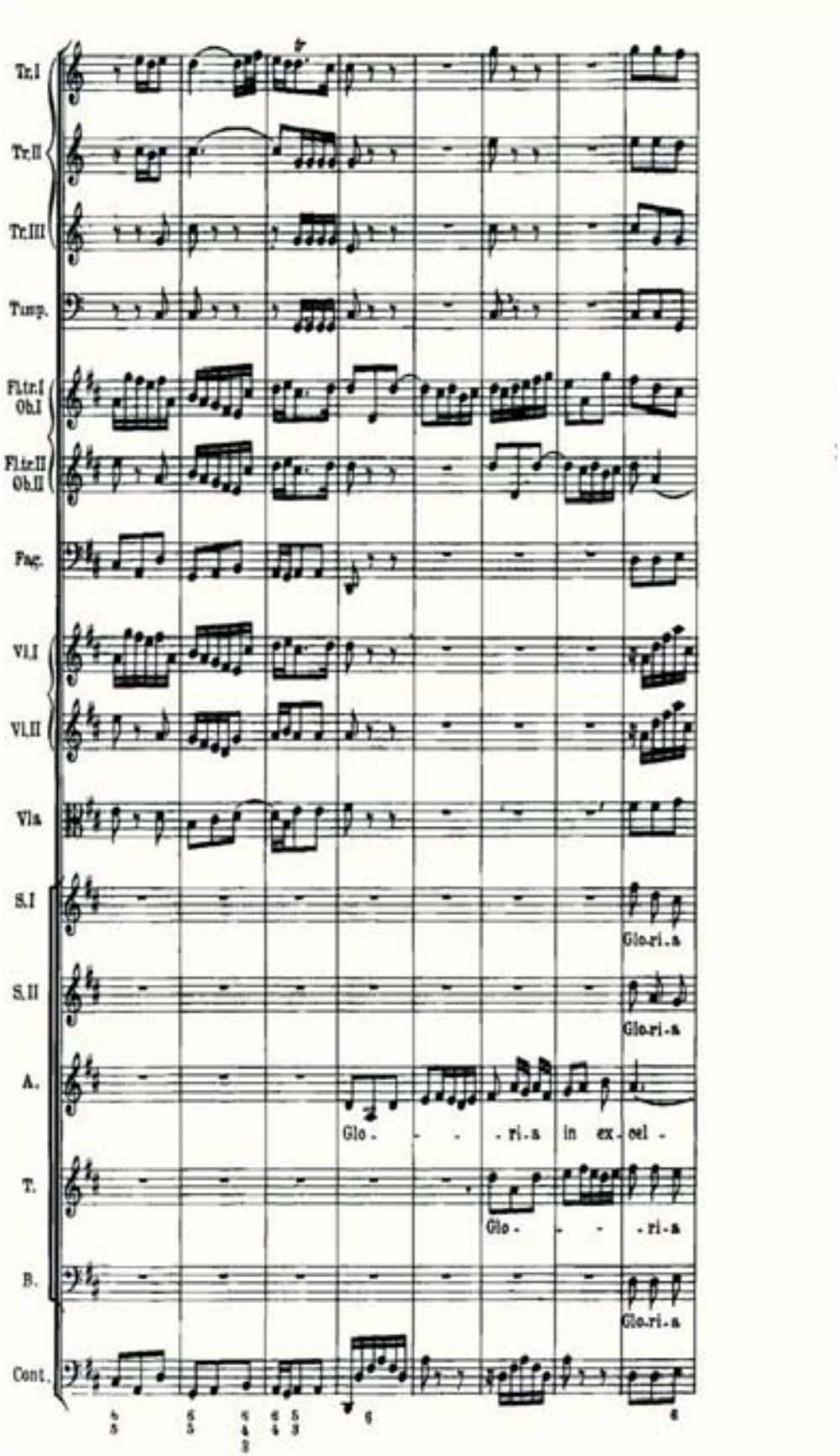
ПРИЛОГ

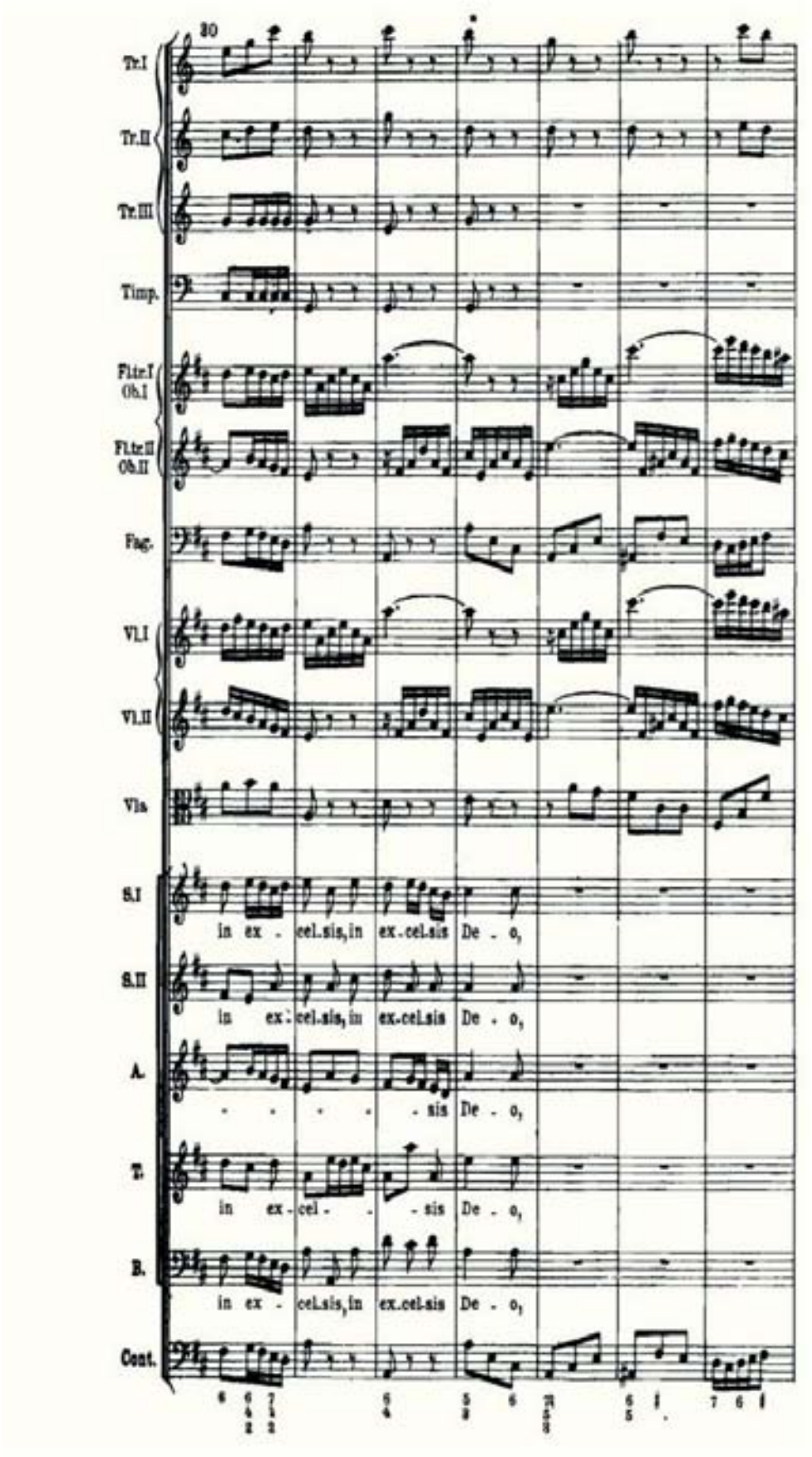
Пример 1:

J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo,* т. 1–7

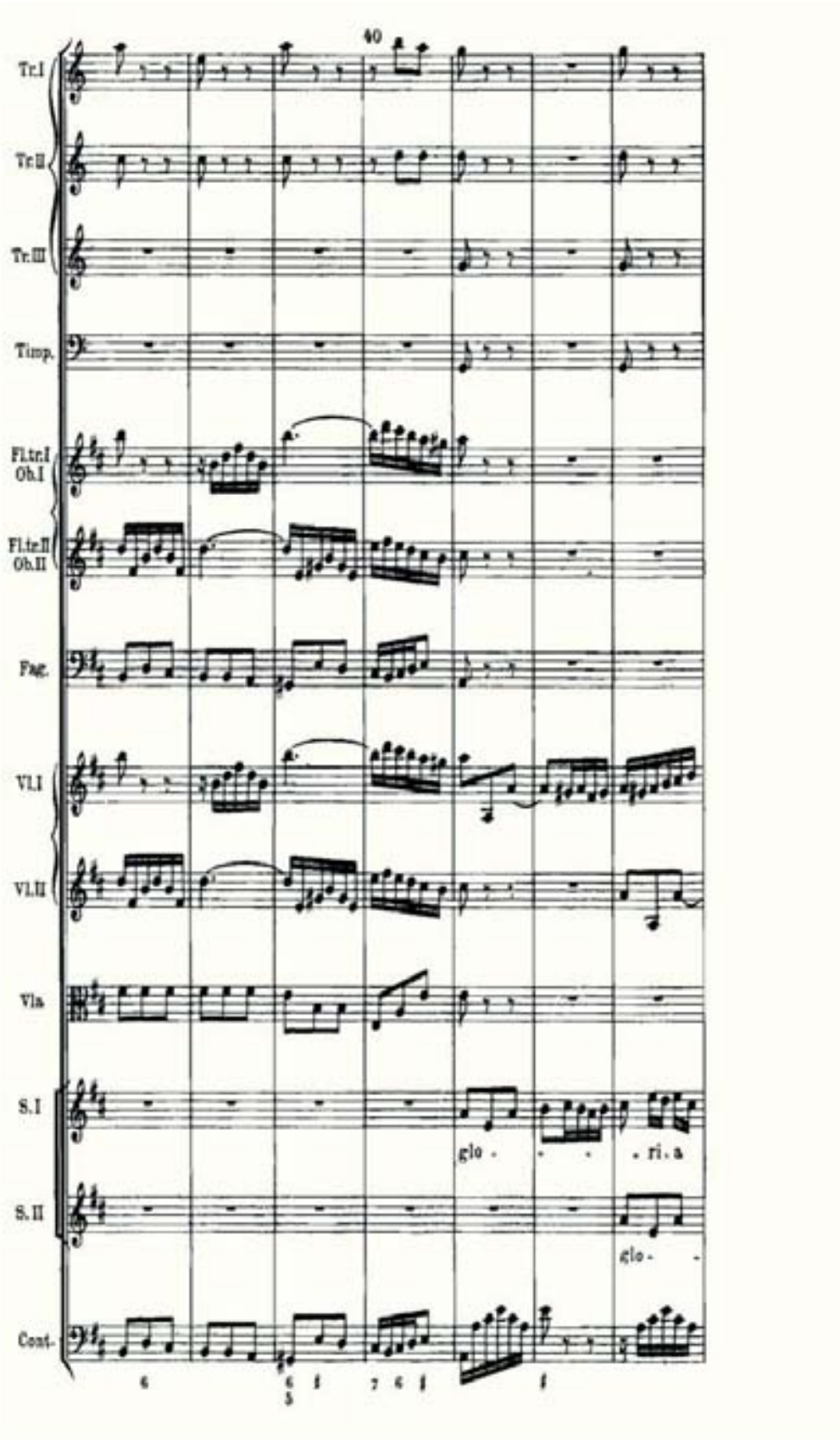


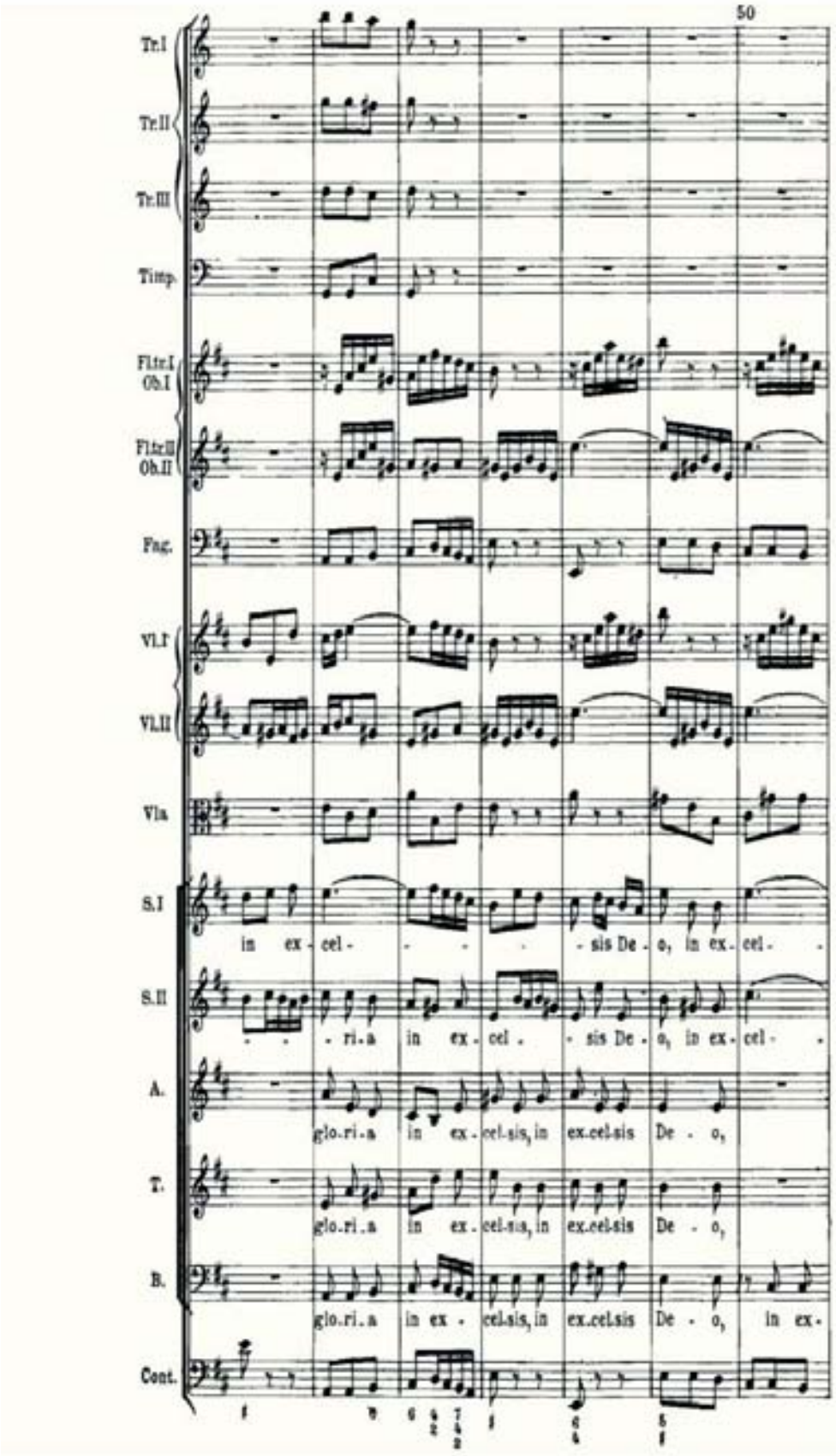
Пример 2:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo,* т. 22–36



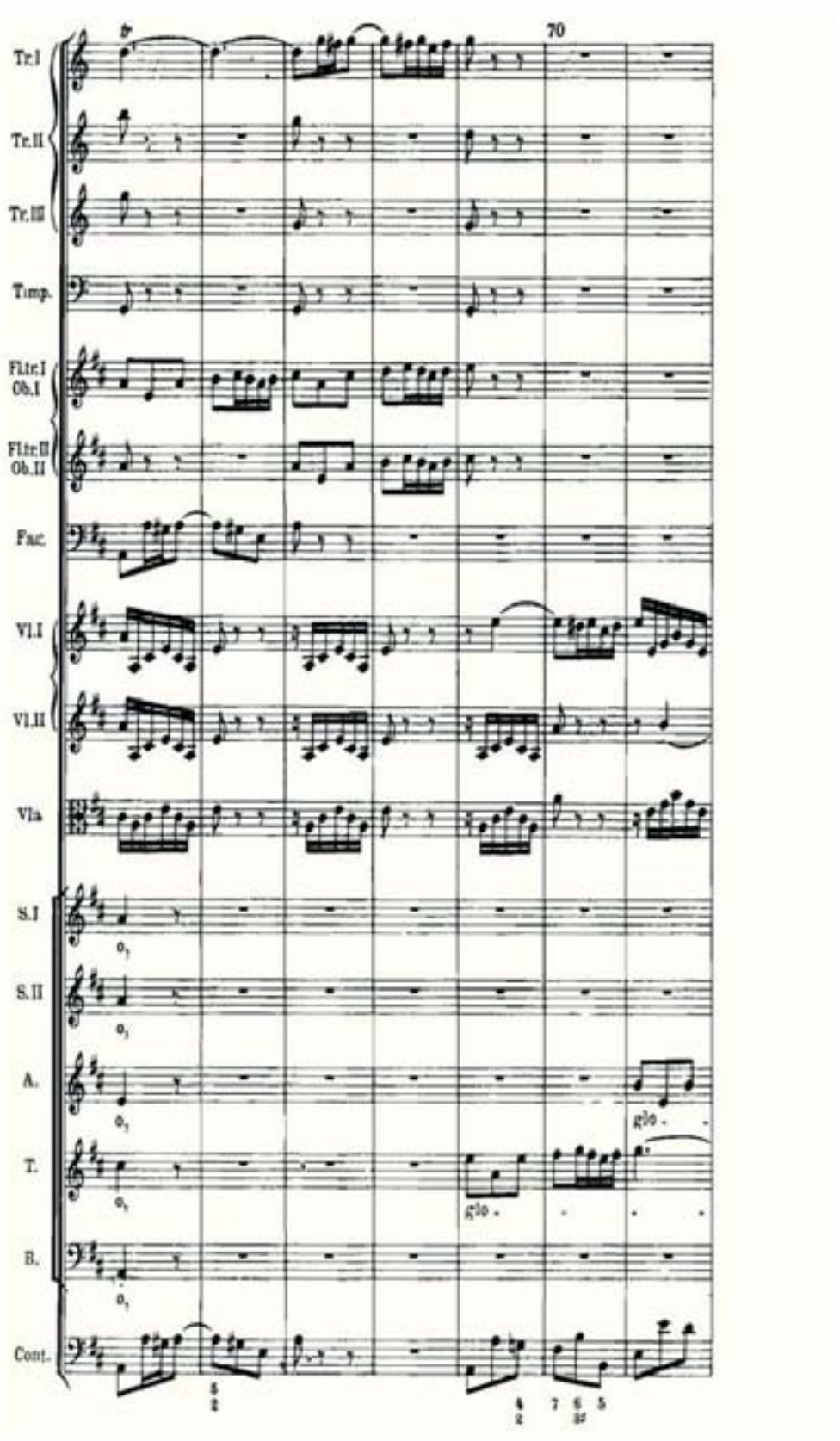

30
Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Fltr.I
Ob.I
Fltr.II
Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla.
S.I
in ex . cel.sis, in ex.cel.sis De . o,
S.II
in ex . cel.sis, in ex.cel.sis De . o,
A.
. . . . . sis De . o,
T.
in ex . cel . . . sis De . o,
B.
in ex . cel.sis, in ex.cel.sis De . o,
Cont.

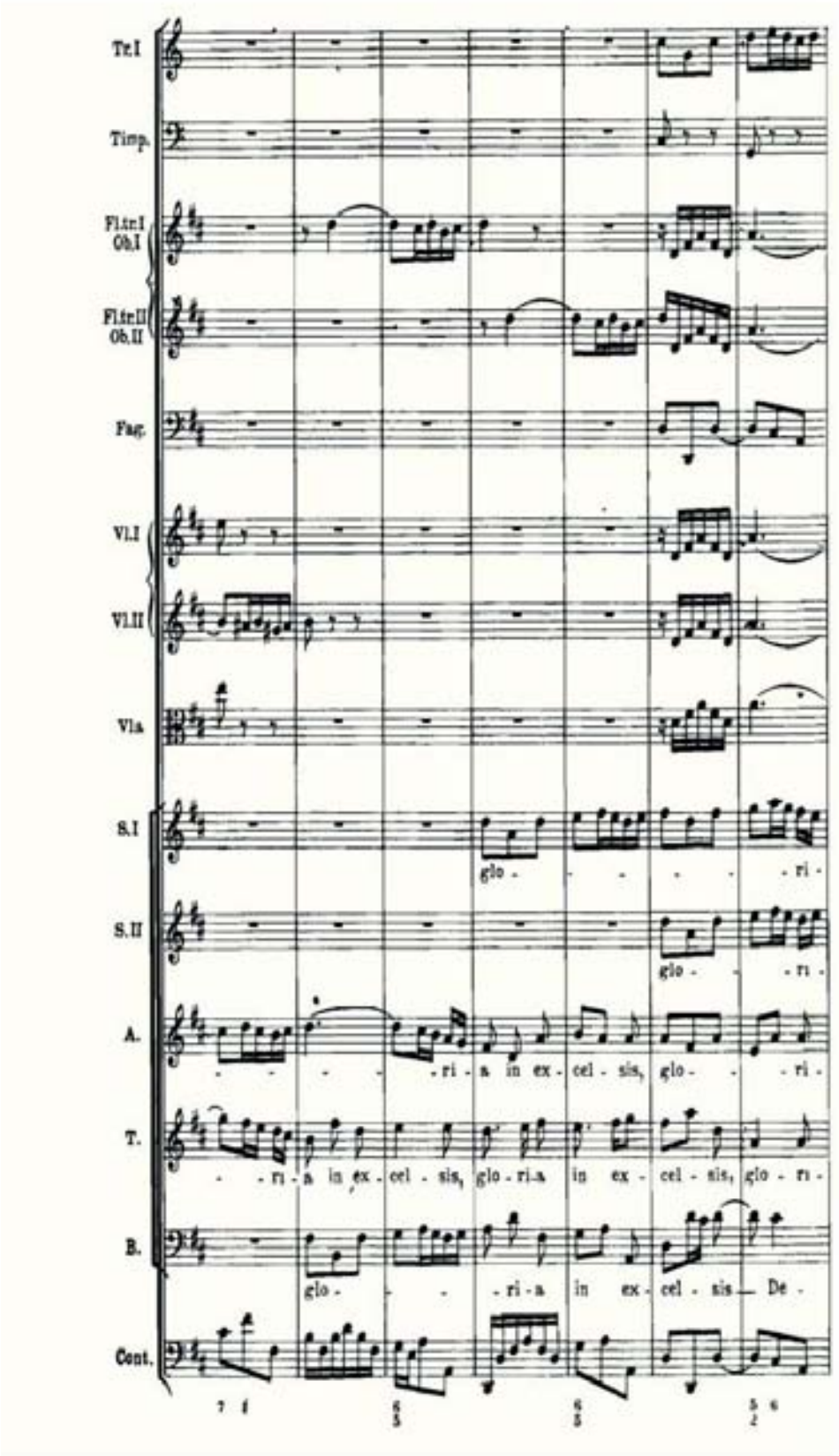
Пример 3:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo,* т. 37–50



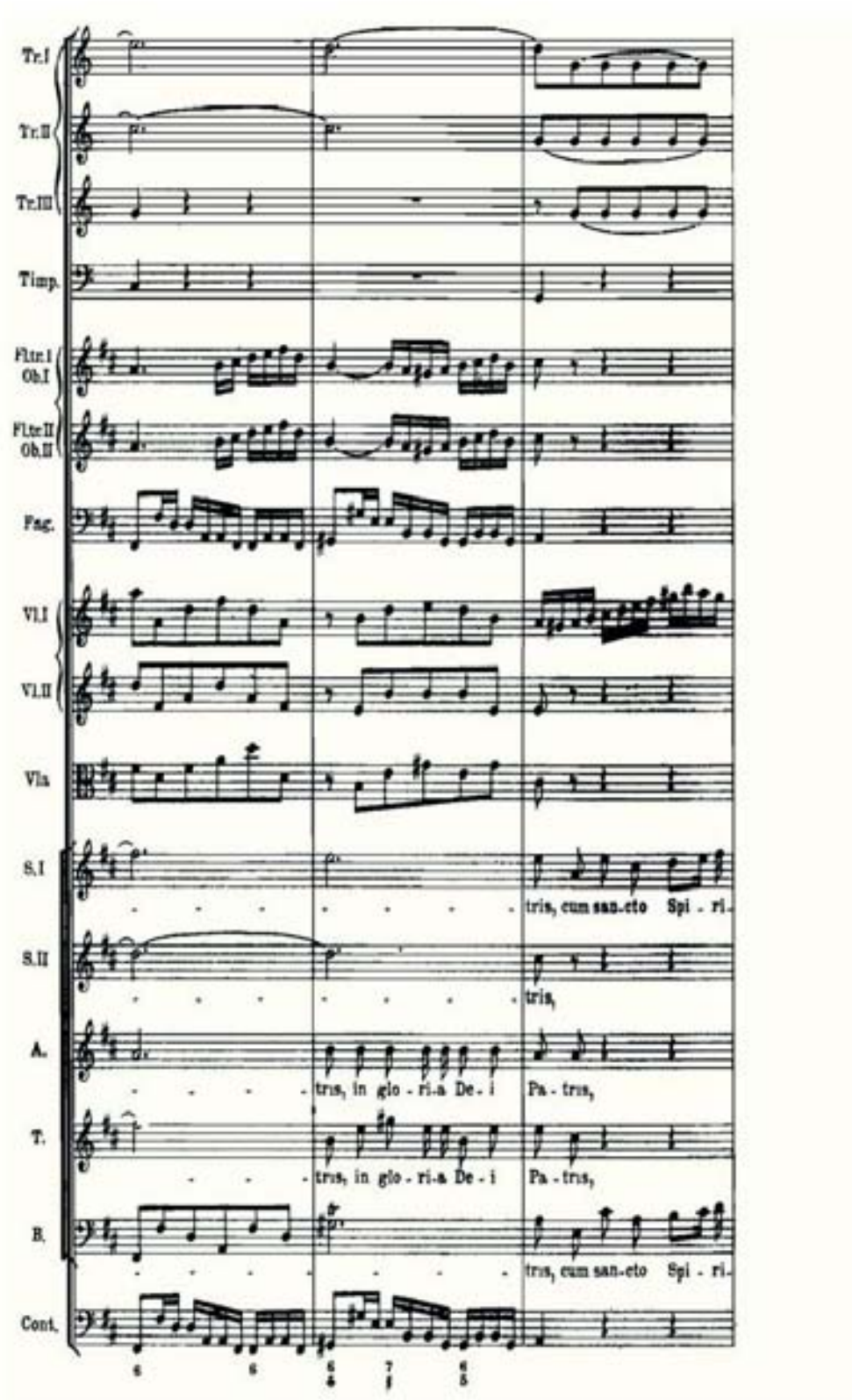

50
Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Fltr.I
Ob.I
Fltr.II
Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
in ex - cel - - - - - sis De - o, in ex - cel -
S.II
- - - ri - a in ex - cel - - sis De - o, in ex - cel -
A.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,
T.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,
B.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex -
Cont.

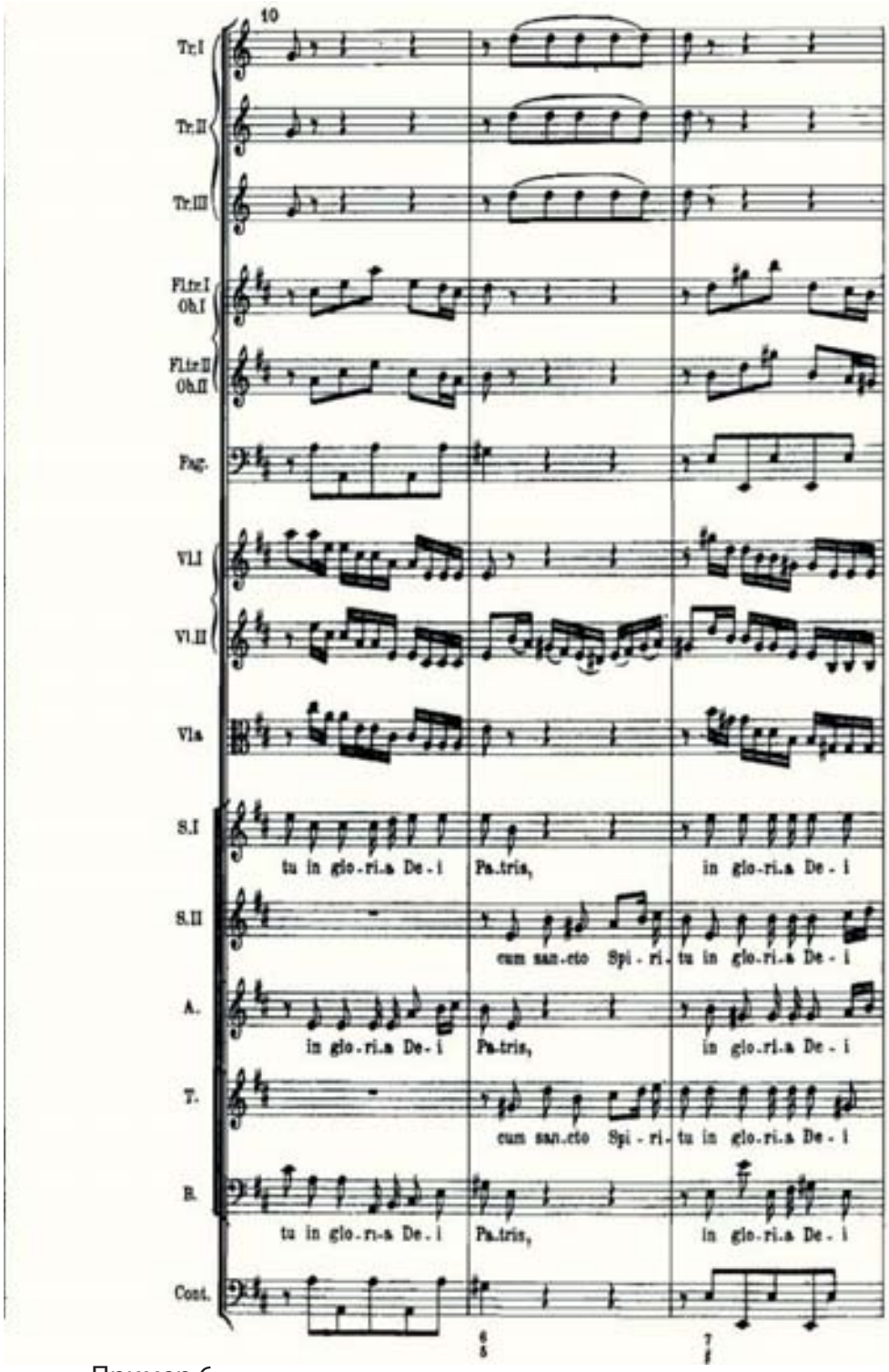
Пример 4:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo,* т. 65–78



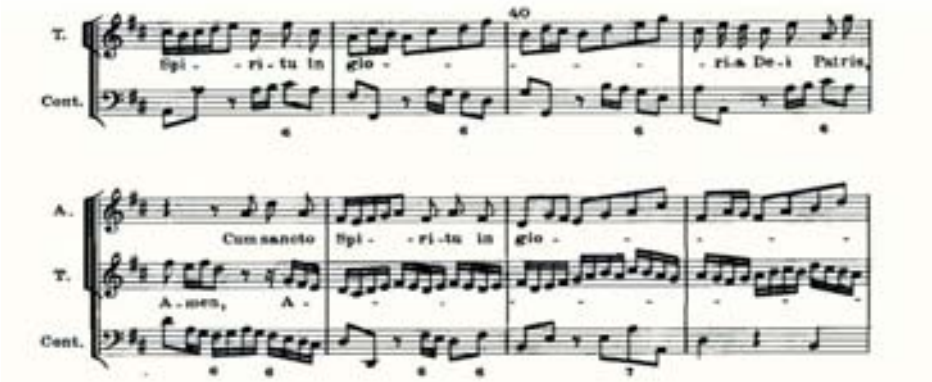

Tr.I
Timp.
Fl.tr.I
Ob.I
Fl.tr.II
Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
glo - - - - - ri -
S.II
glo - - - ri -
A.
- - - - - ri - a in ex - cel - sis, glo - - - ri -
T.
- - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri -
B.
glo - - - - ri - a in ex - cel - sis De -
Cont.

Пример 5:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Cum sanctu spiritu,* т. 1–12

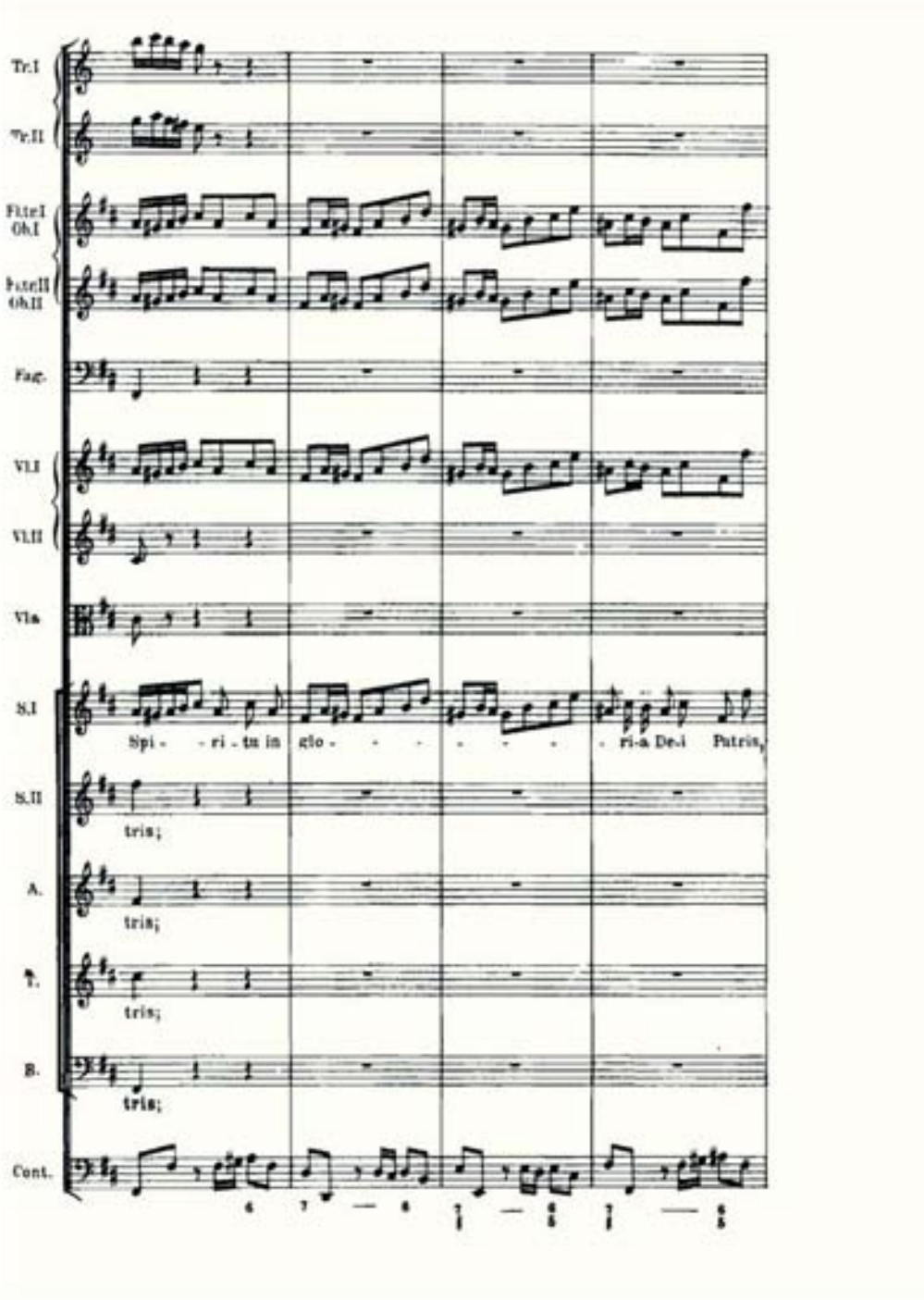


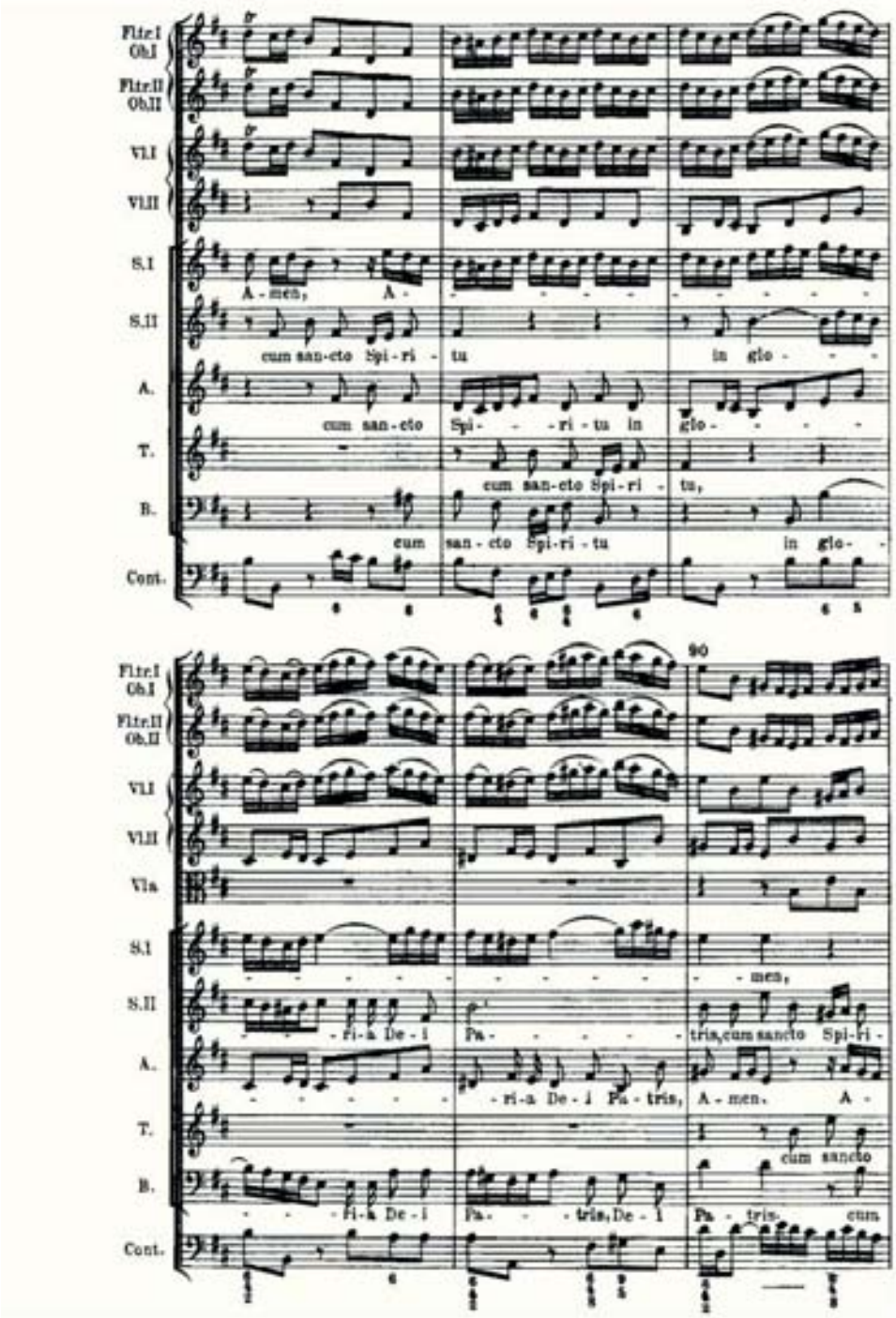


Пример 6:
J.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Cum sanctu spiritu,* т.38–45

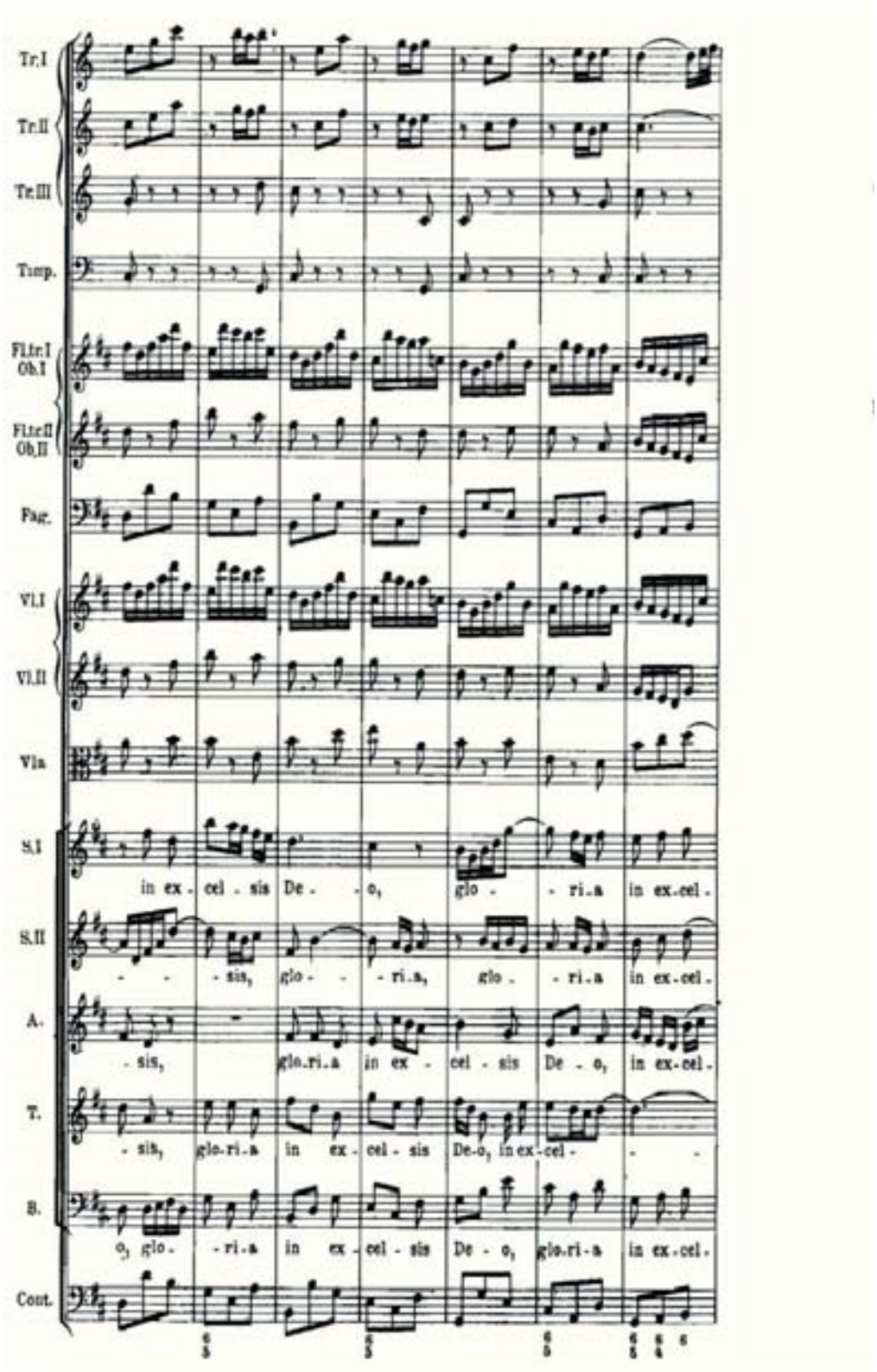


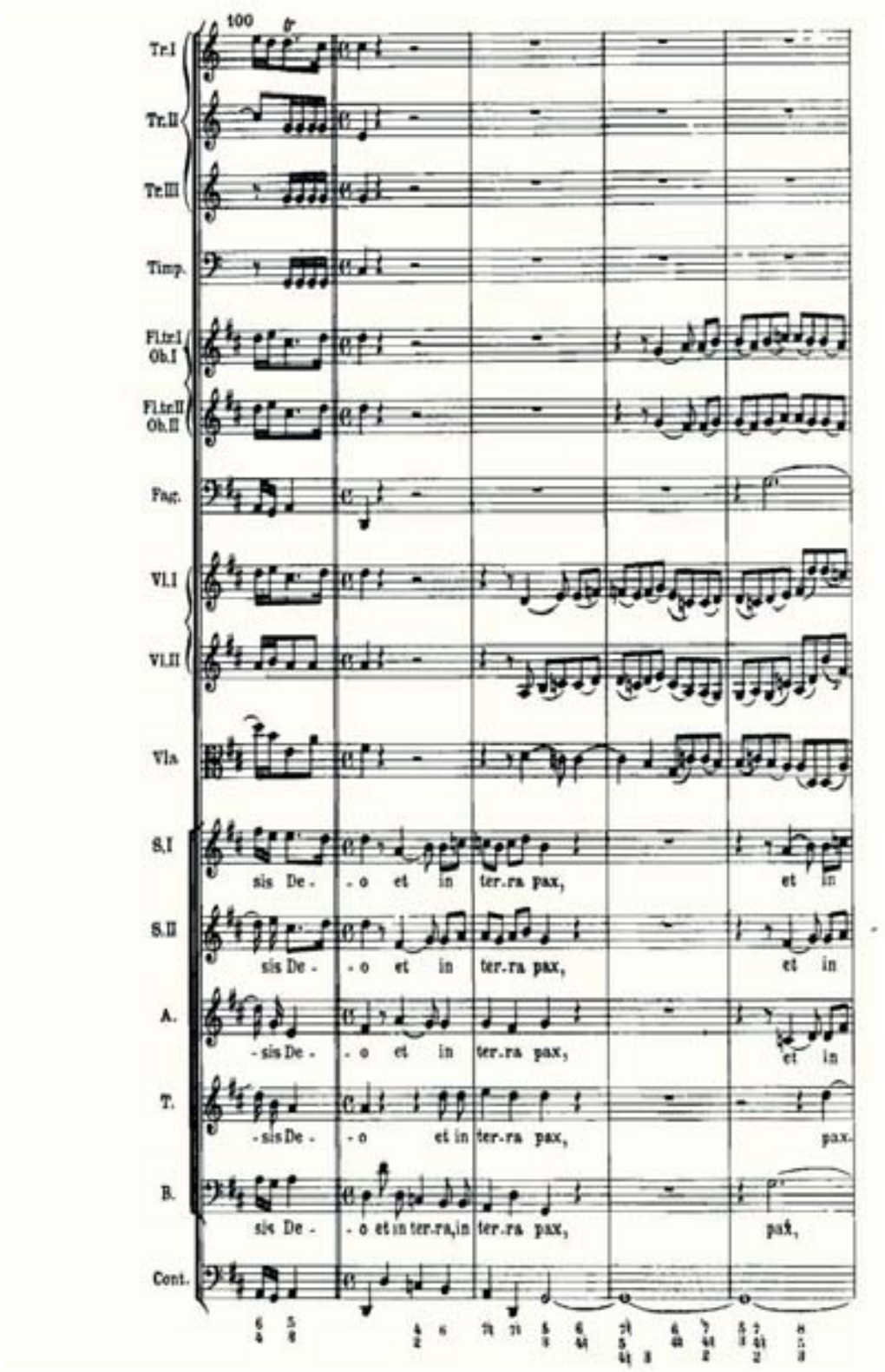
Пример 7:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Cum sanctu spiritu,* т. 81–90



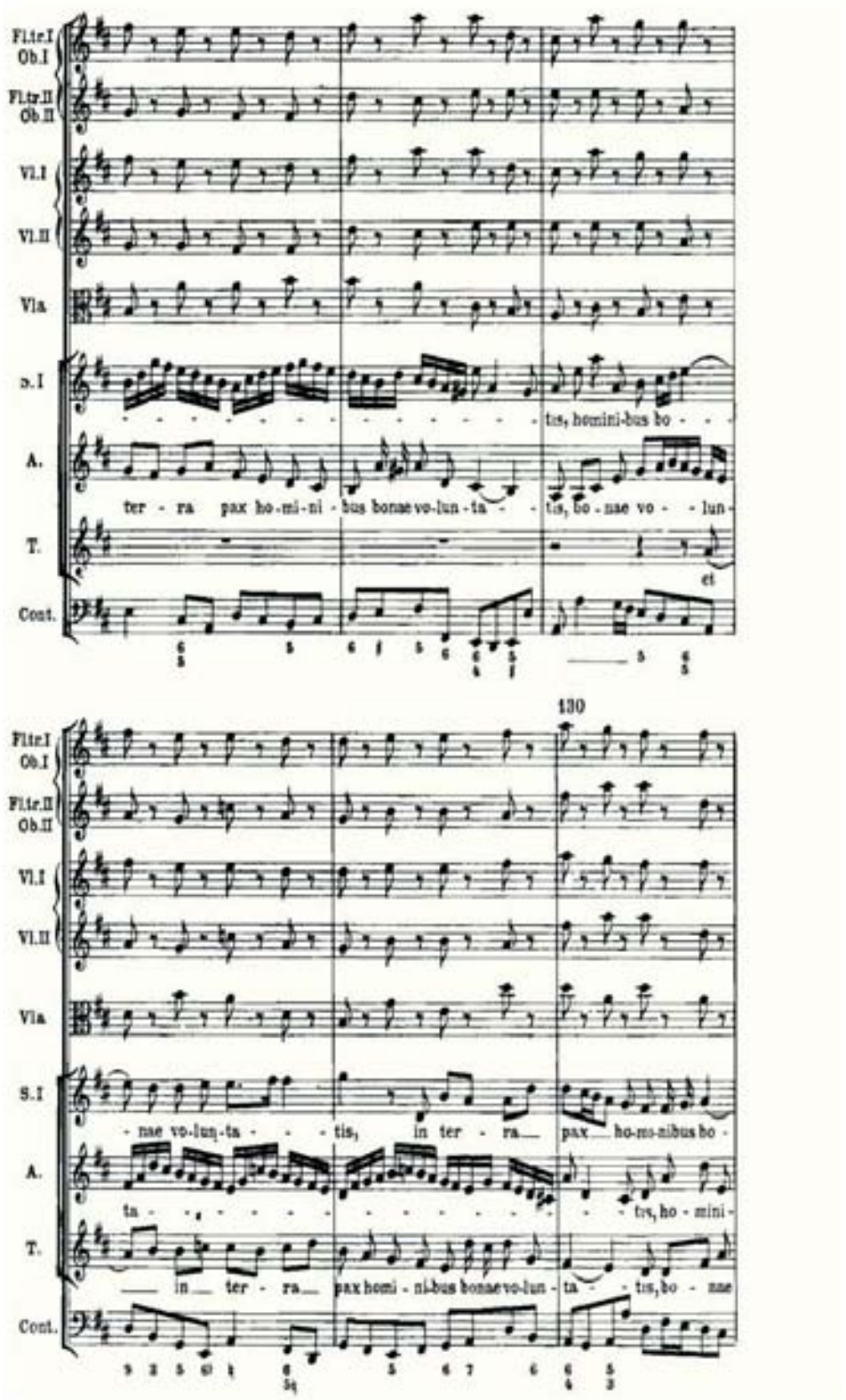

Flte.I
Ob.I
Flte.II
Ob.II
Vl.I
Vl.II
S.I
S.II
A.
T.
B.
Cont.
A - men, A -
cum san-cto Spi - ri - tu in glo -
cum san-cto Spi - - ri - tu in glo - - - -
cum san-cto Spi - ri - tu,
cum san - cto Spi-ri - tu in glo -
90
Vla
- men,
- ri-a De - i Pa - - - - - tris, cum sancto Spi-ri -
- - - - - - ri-a De - i Pa - tris, A - men. A -
cum sancto
- - - ri-a De - i Pa - - tris, De - i Pa - tris. cum

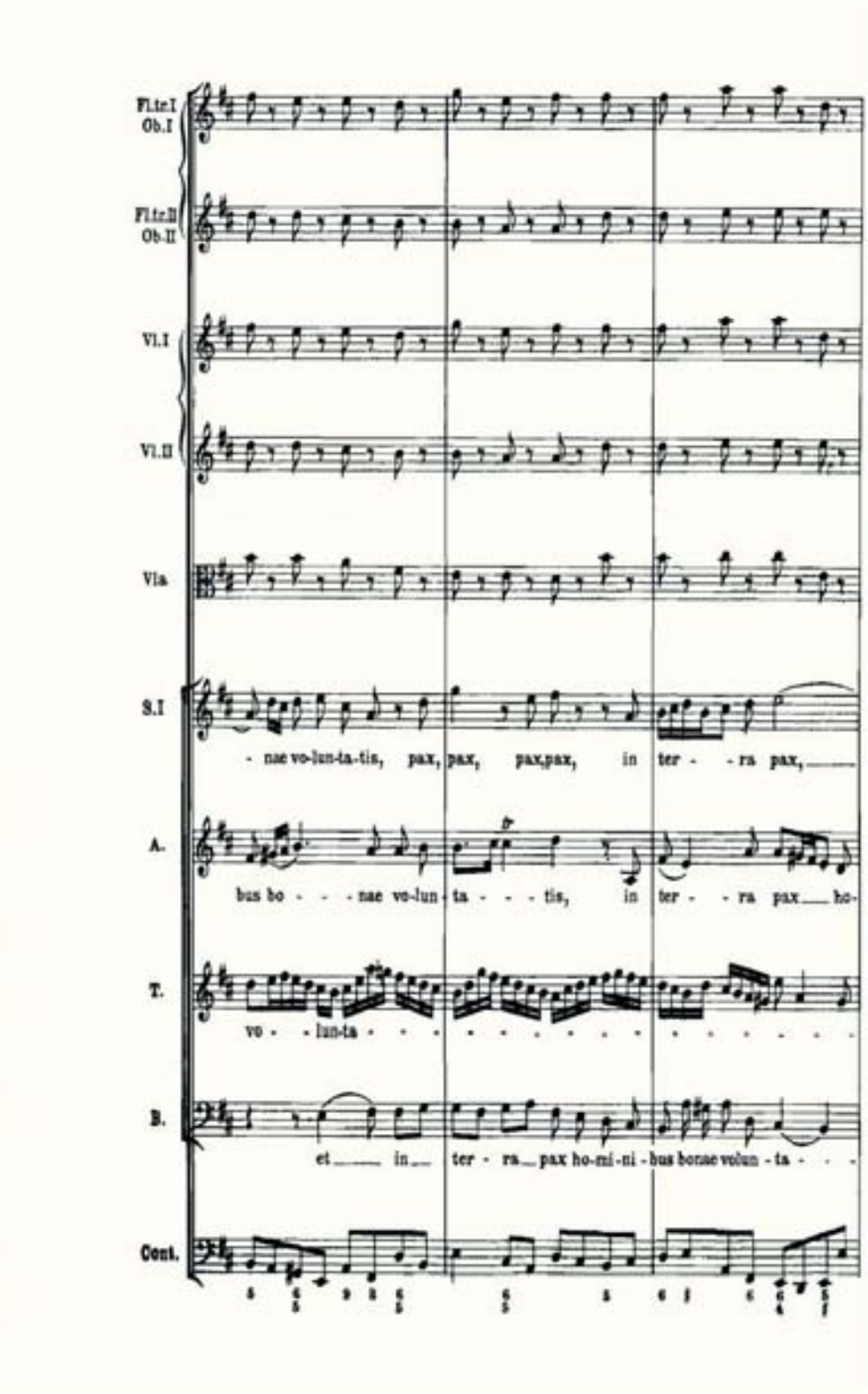
Пример 8:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax,* т. 93–104



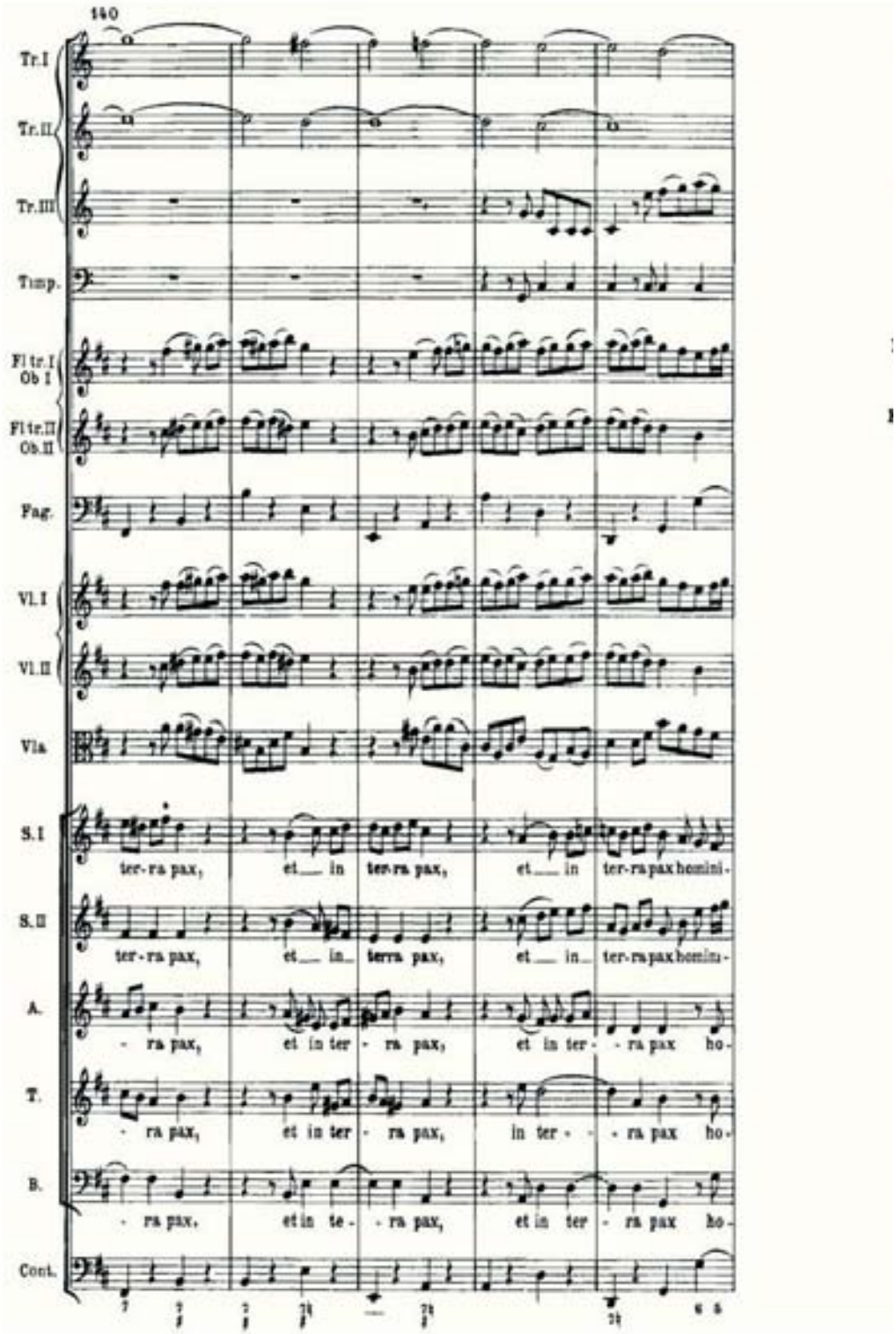

100
Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Flte.I
Ob.I
Flte.II
Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla.
S.I
sis De - - o et in ter.ra pax, et in
S.II
sis De - - o et in ter.ra pax, et in
A.
- sis De - - o et in ter.ra pax, et in
T.
- sis De - - o et in ter.ra pax, pax.
B.
sis De - - o et in ter.ra, in ter.ra pax, pax,
Cont.

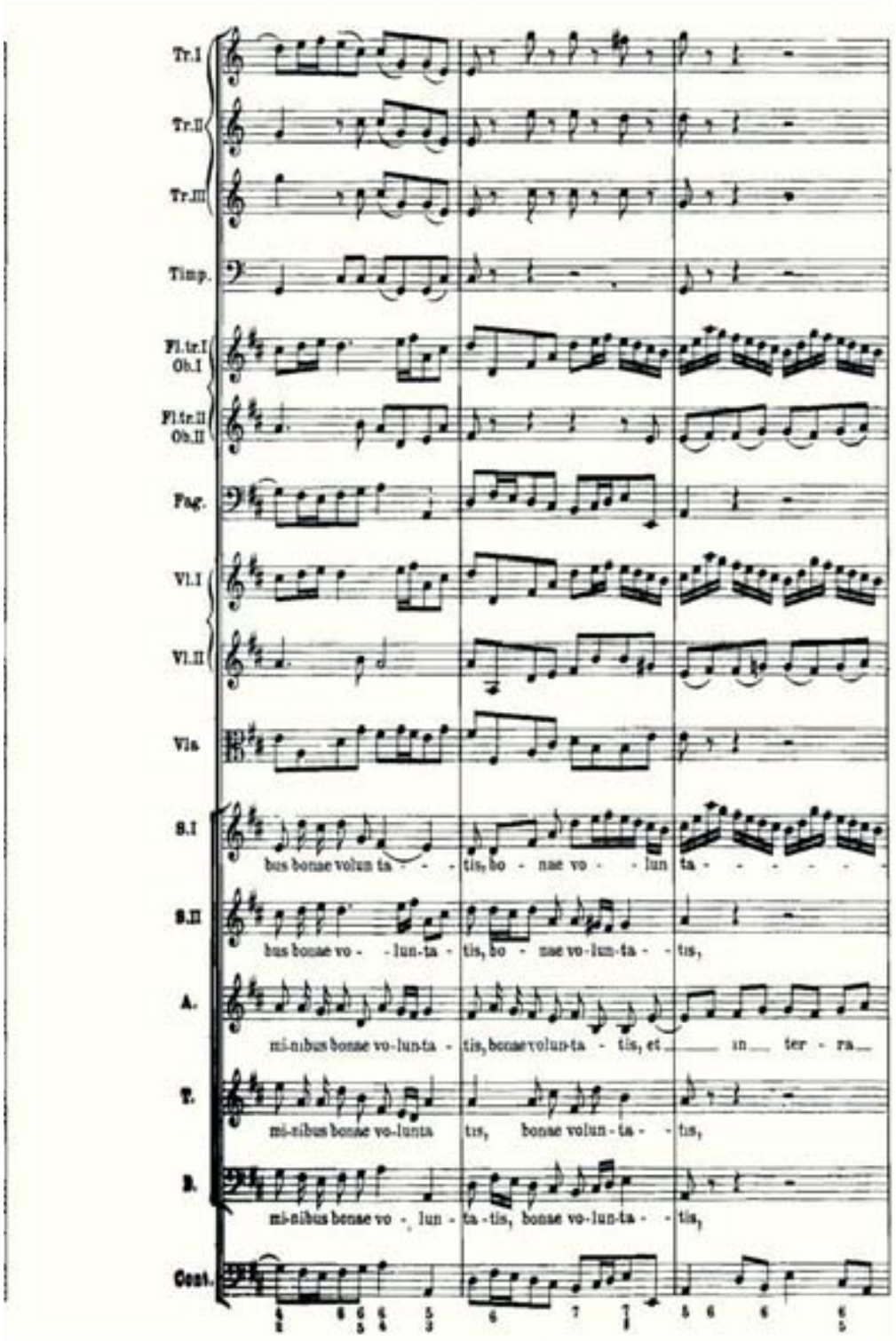
Пример 9:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax,* т. 125–133



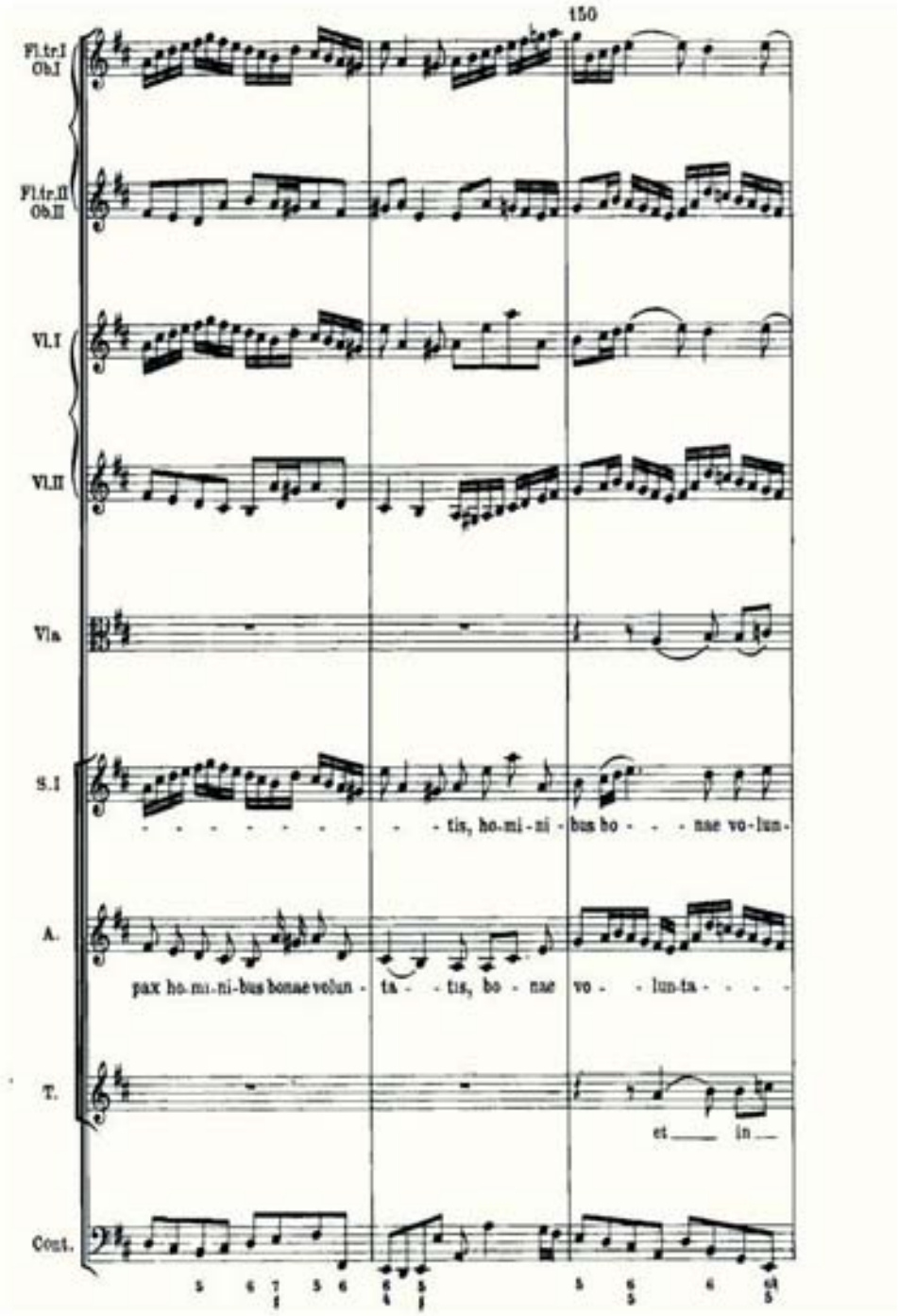

Fl.tr.I
Ob.I
Fl.tr.II
Ob.II
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
- nae vo-lun-ta-tis, pax, pax, pax,pax, in ter - - ra pax,
A.
bus ho - - - nae vo-lun - ta - - - tis, in ter - - ra pax ho-
T.
vo - - lun-ta
B.
et in ter - ra pax ho-mi-ni - bus bonae volun - ta - - -
Cont.

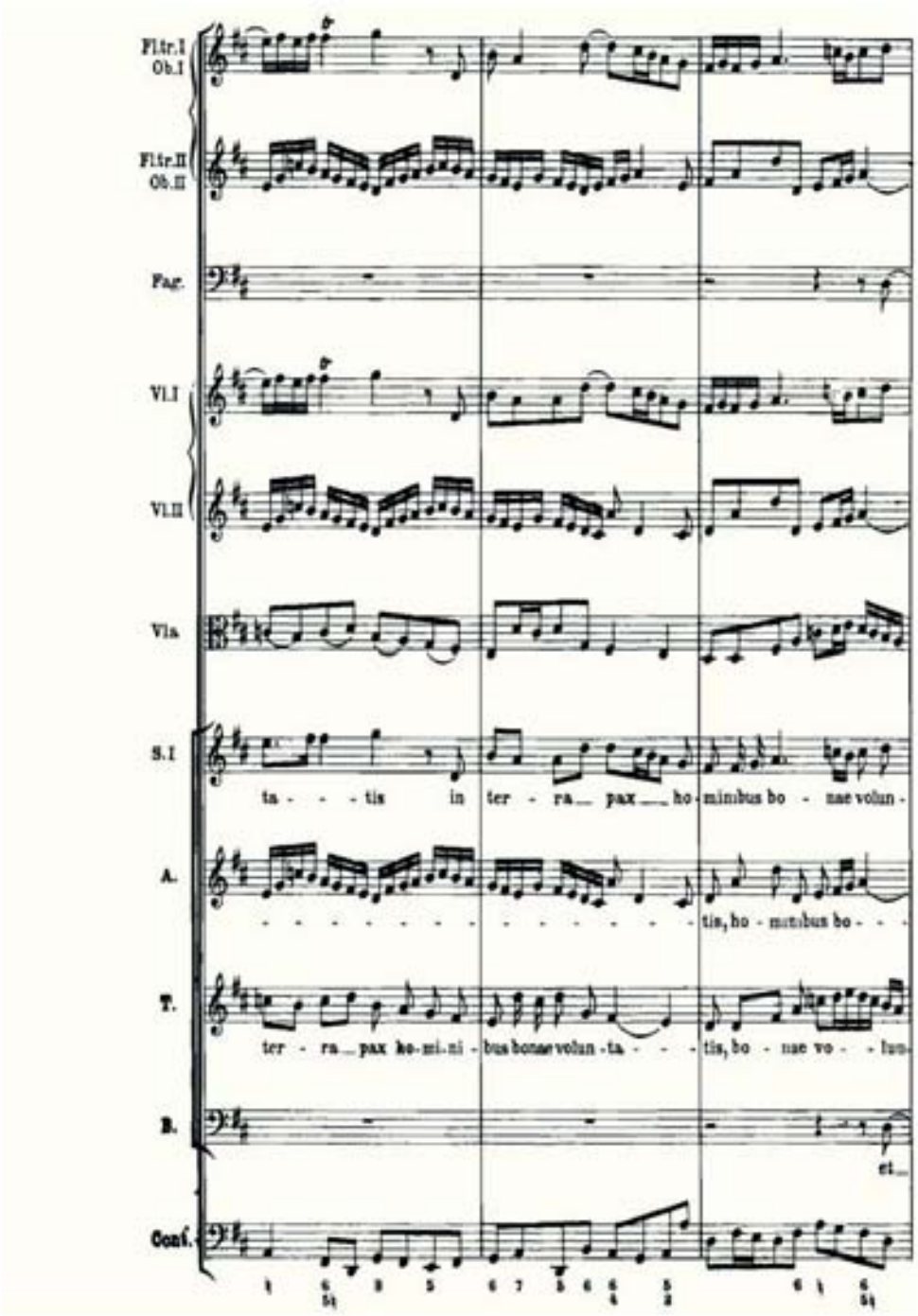
Пример 10:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax,* т. 140–147



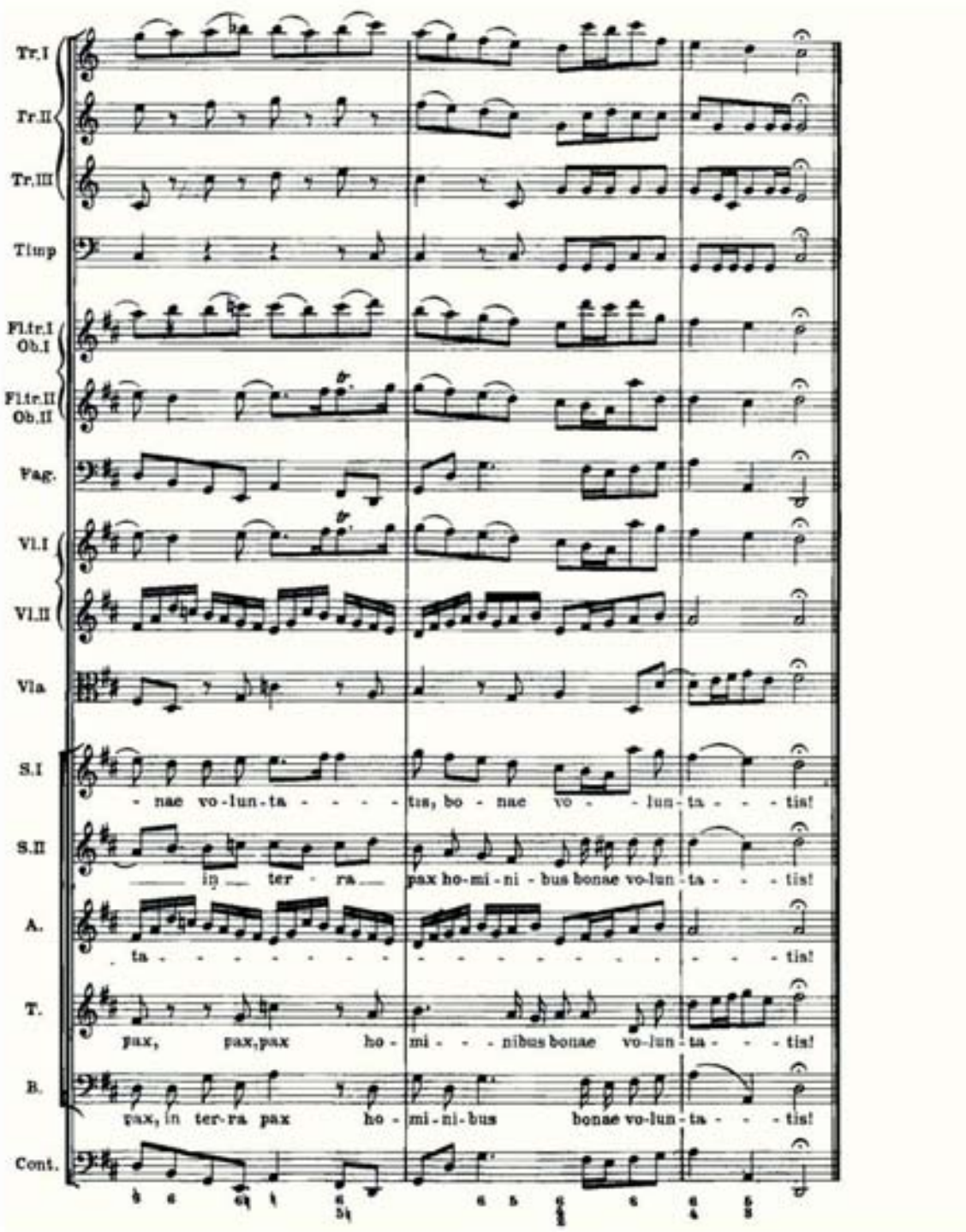

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Fl.tr.I Ob.I
Fl.tr.II Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
bus bonae volun ta - - - tis, bo - nae vo - - lun ta - - - - - -
S.II
bus bonae vo - - lun-ta - tis, bo - nae vo-lun-ta - - tis,
A.
mi-nibus bonae vo-lun-ta - tis, bonae volun-ta - tis, et in ter - ra
T.
mi-nibus bonae vo-lunta tis, bonae volun-ta - - tis,
B.
mi-nibus bonae vo - lun - ta-tis, bonae vo-lun-ta - - tis,
Cont.

Пример 11:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax,* т. 148–153

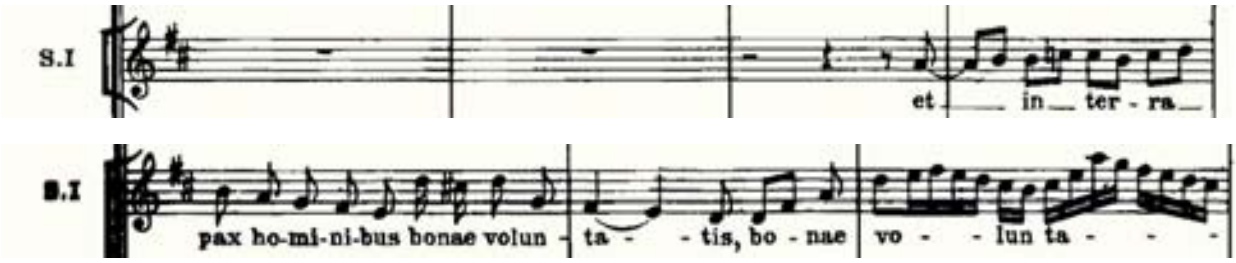



Fltr.I
Ob.I
Fltr.II
Ob.II
Fgt.
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
ta - - - tis in ter - ra pax ho - minibus bo - nae volun -
A.
- - - - - - - - - - - - - - - - tis, ho - minibus bo - - -
T.
ter - ra pax ho - mi - ni - bus bonae volun - ta - - - tis, bo - nae vo - - lun -
B.
et
Cont.

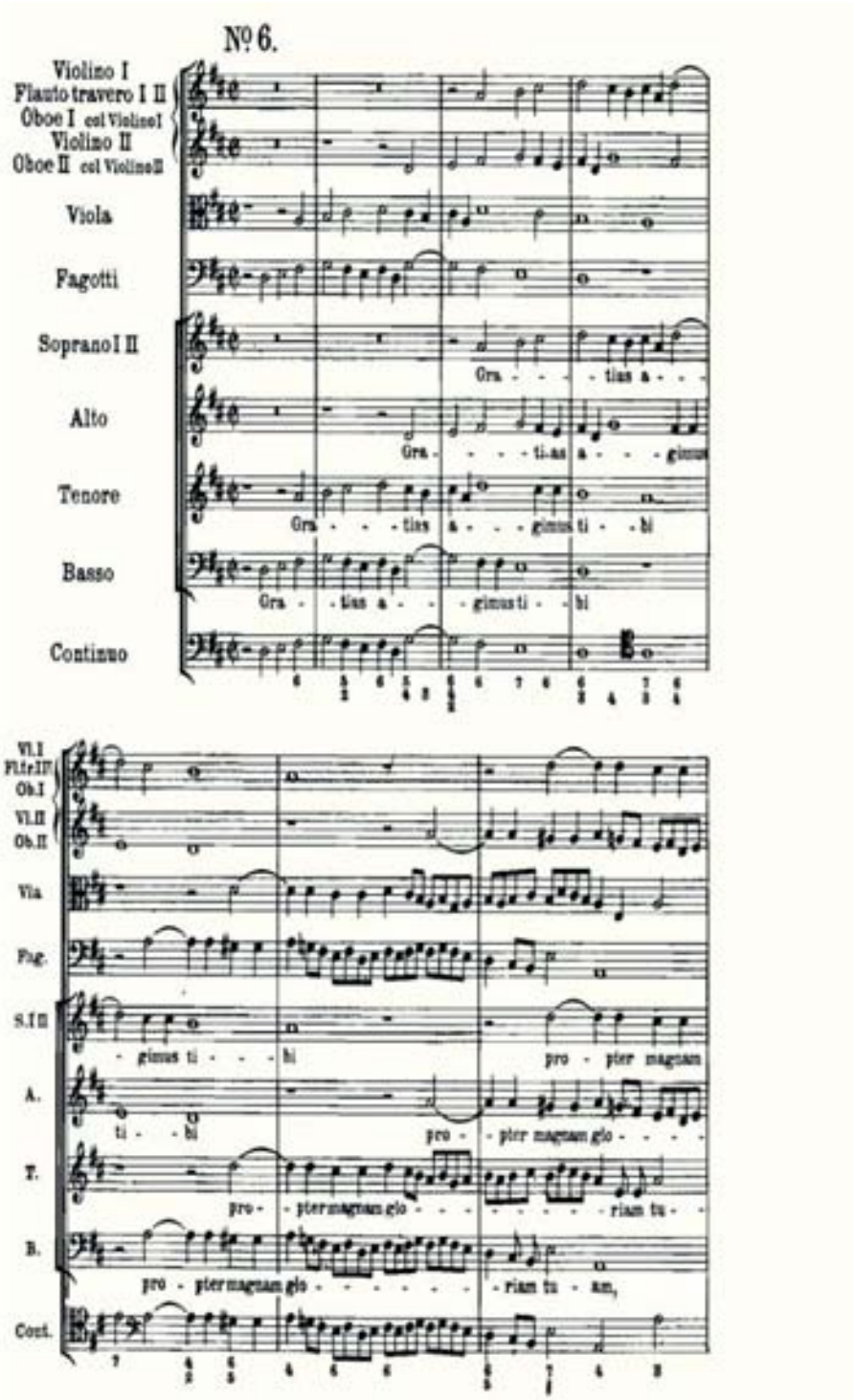
Пример 12:
Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax,* т. 174–176

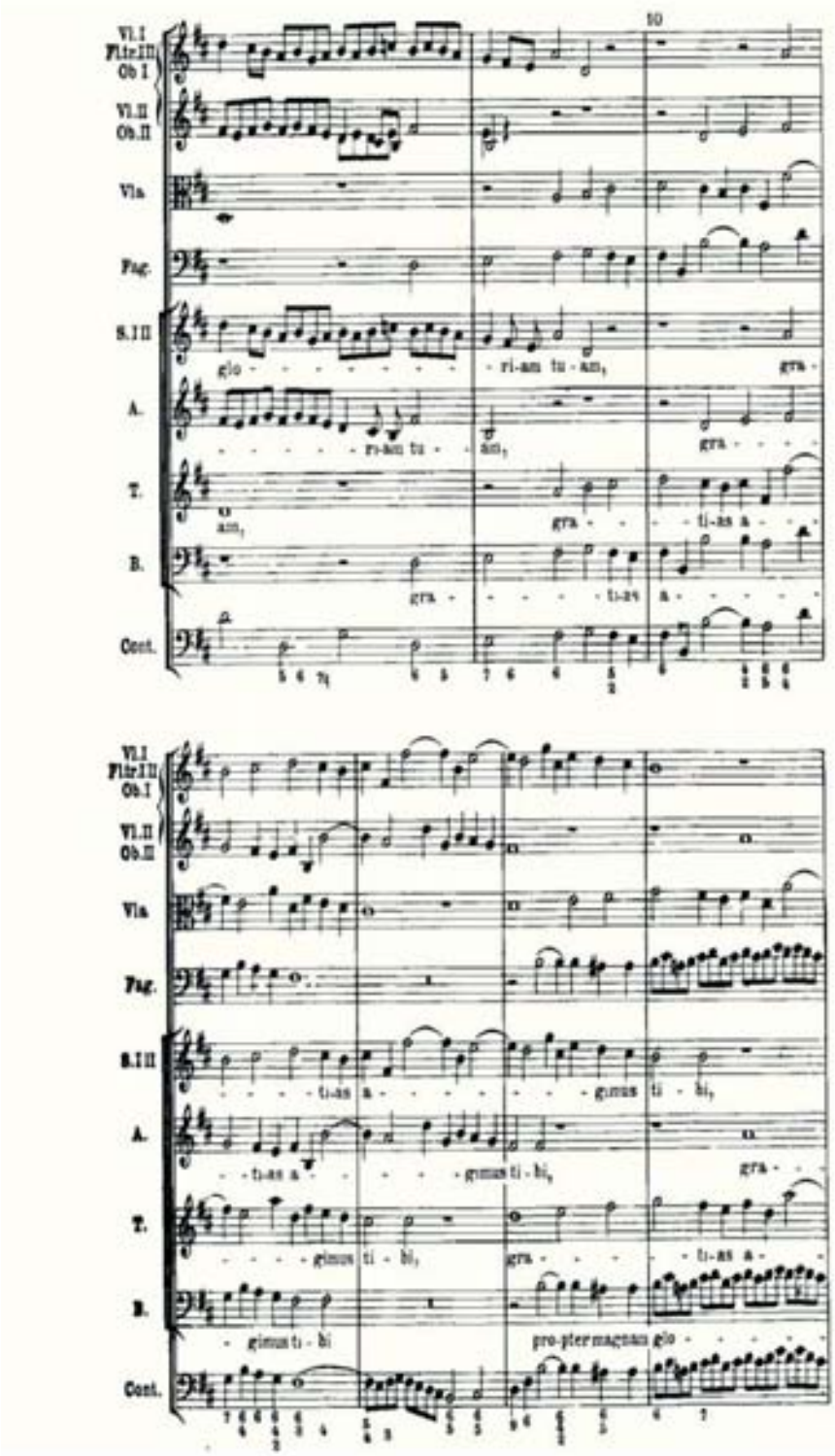


Пример 13:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 118–124

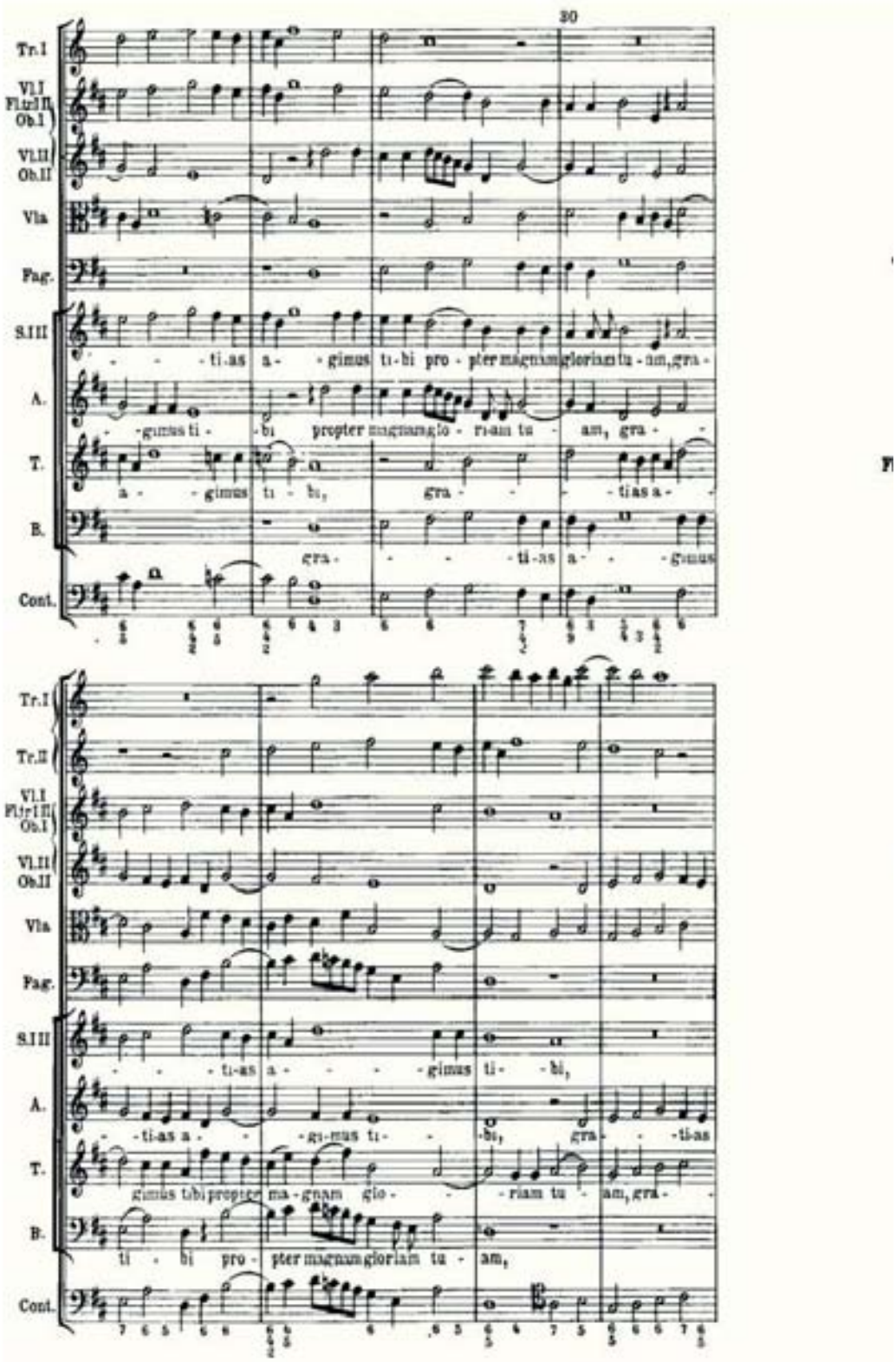


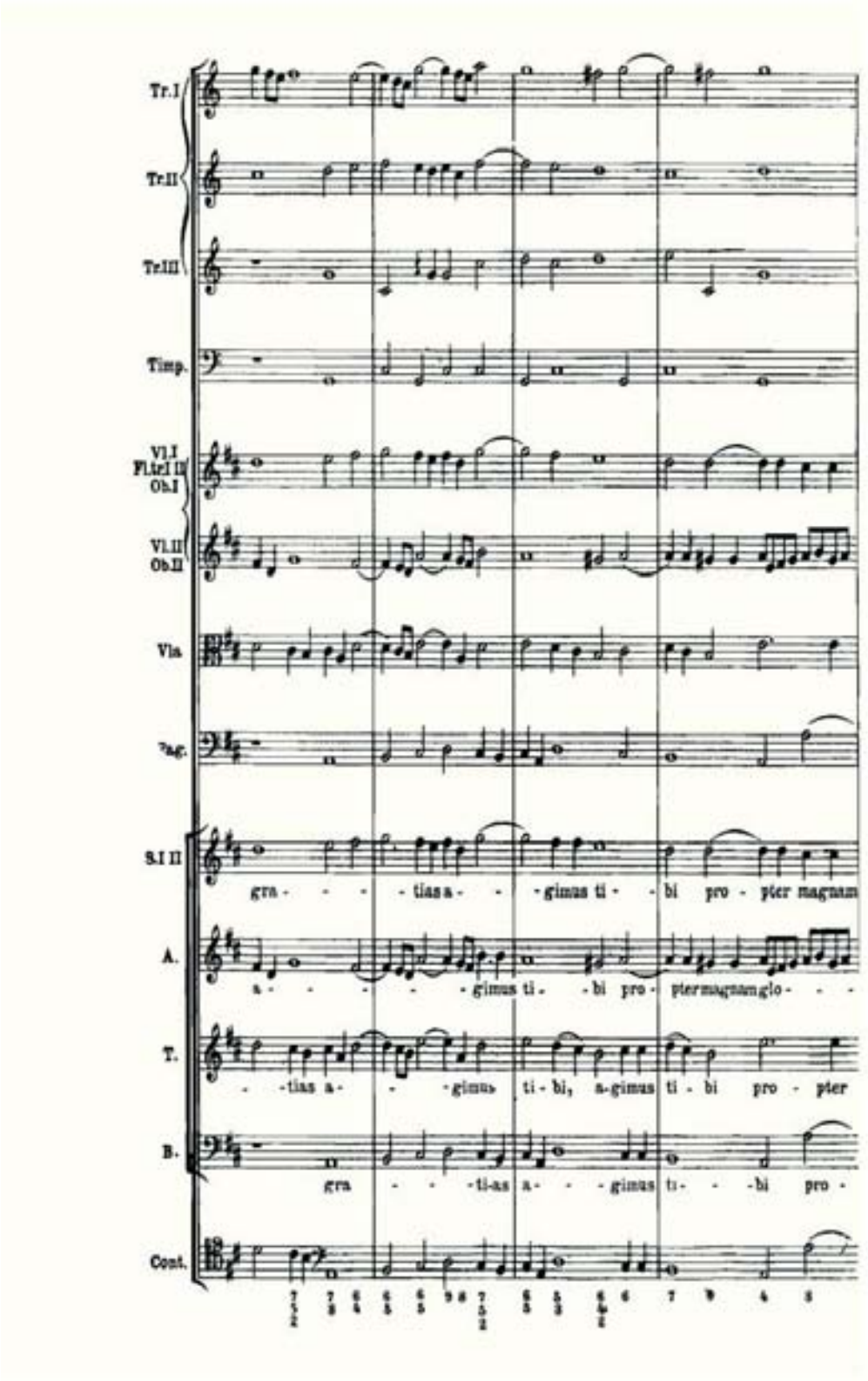
Пример 14:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gratias agimus tibi*, т. 1–14

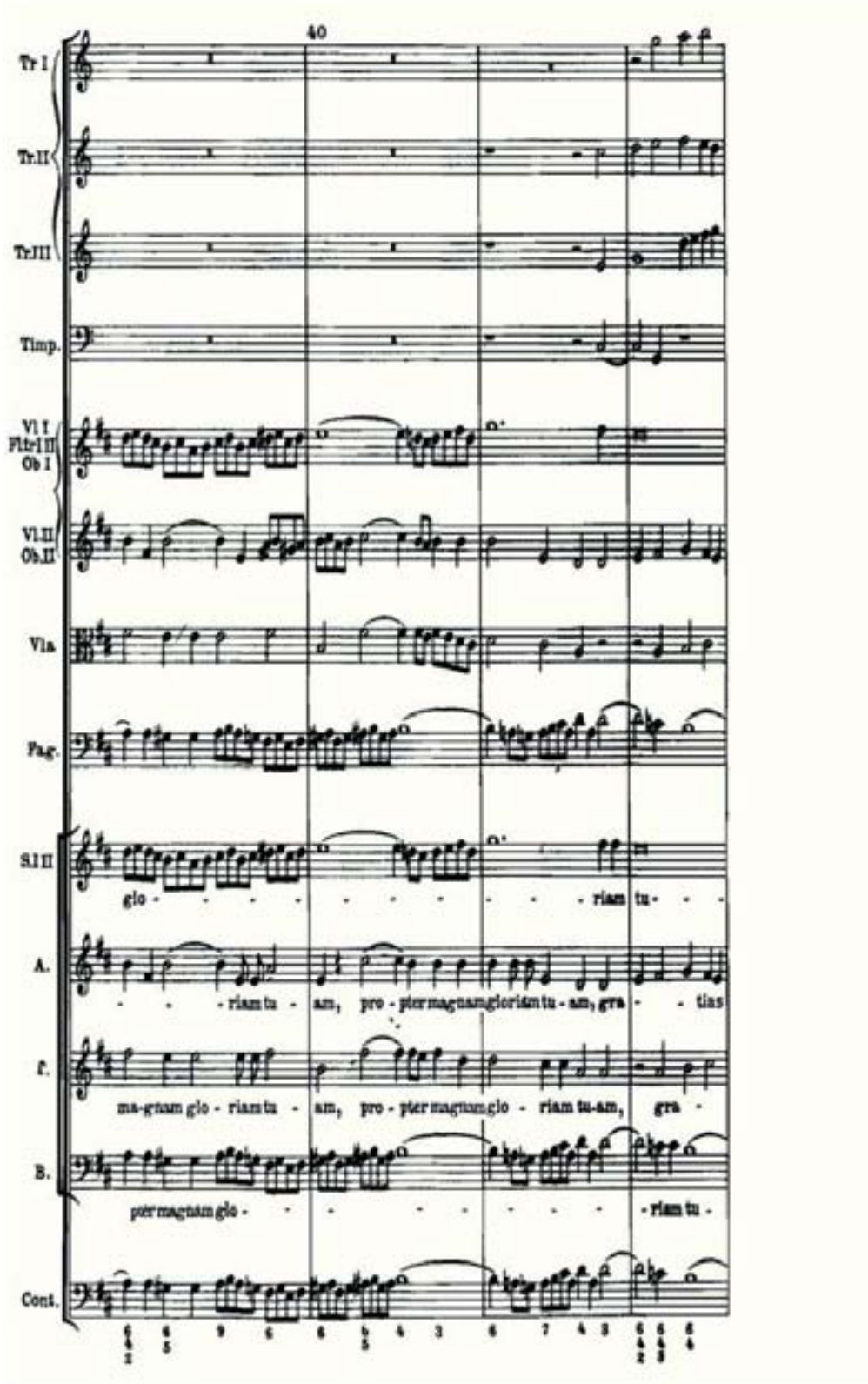


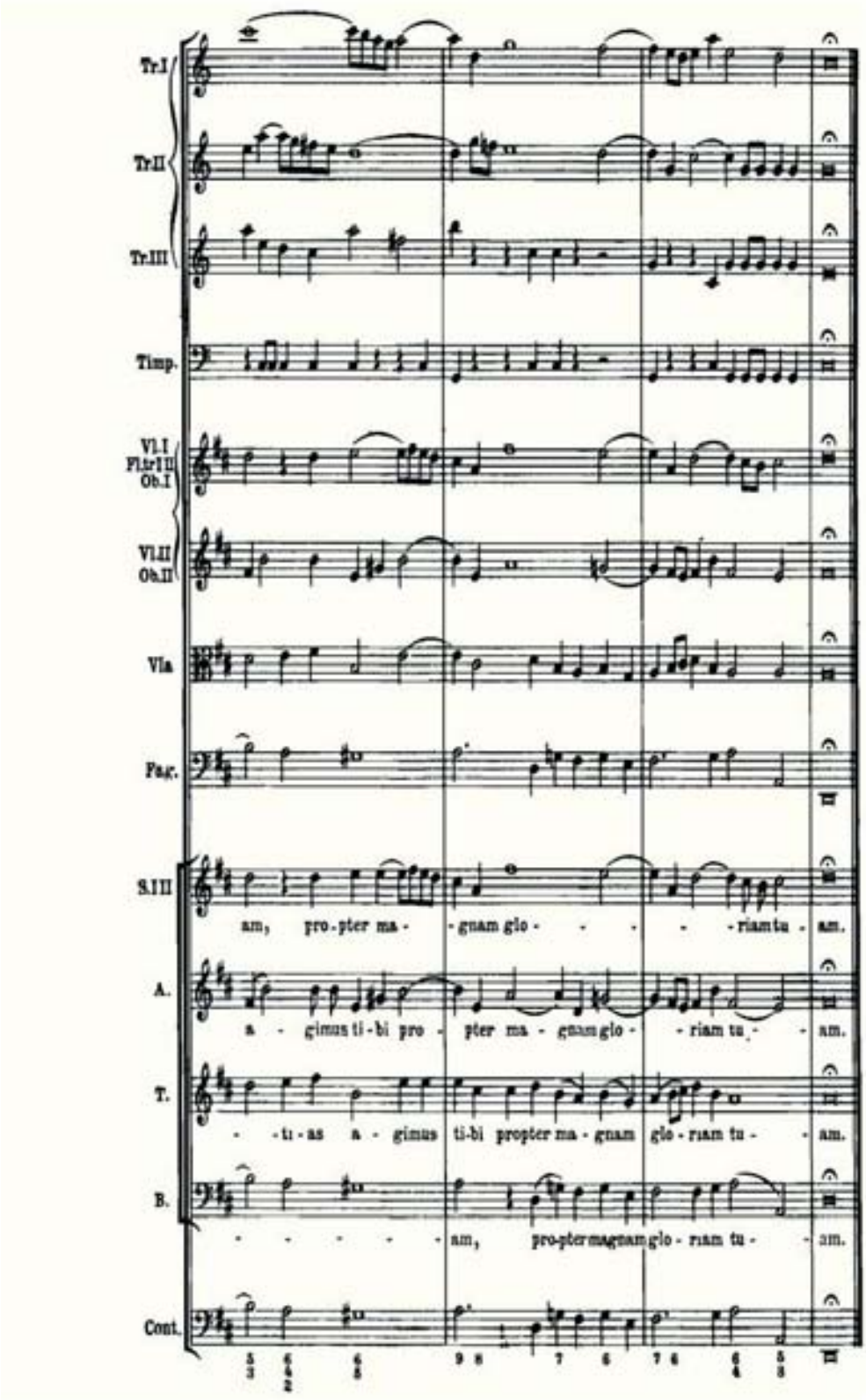

Vl.I
Fl.tr.I II
Ob.I
Vl.II
Ob.II
Vla
Fag.
S.I II
A.
T.
B.
Cont.
glo - - - - - - - - - - ri-am tu - am, gra -
- - - - - - ri-am tu - - am, gra - - - -
am, gra - - - - ti-as a - - -
gra - - - - - ti-as a - - - - - -
- - - - ti-as a - - - - - - - - gimus ti - bi,
- - ti-as a - - - - - gimus ti - bi, gra - - -
- - - - gimus ti - bi, gra - - - - ti-as a - -
- gimus ti - bi pro-pter magnam glo - - - - -

Пример 15:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gratias agimus tibi*, т. 27–46

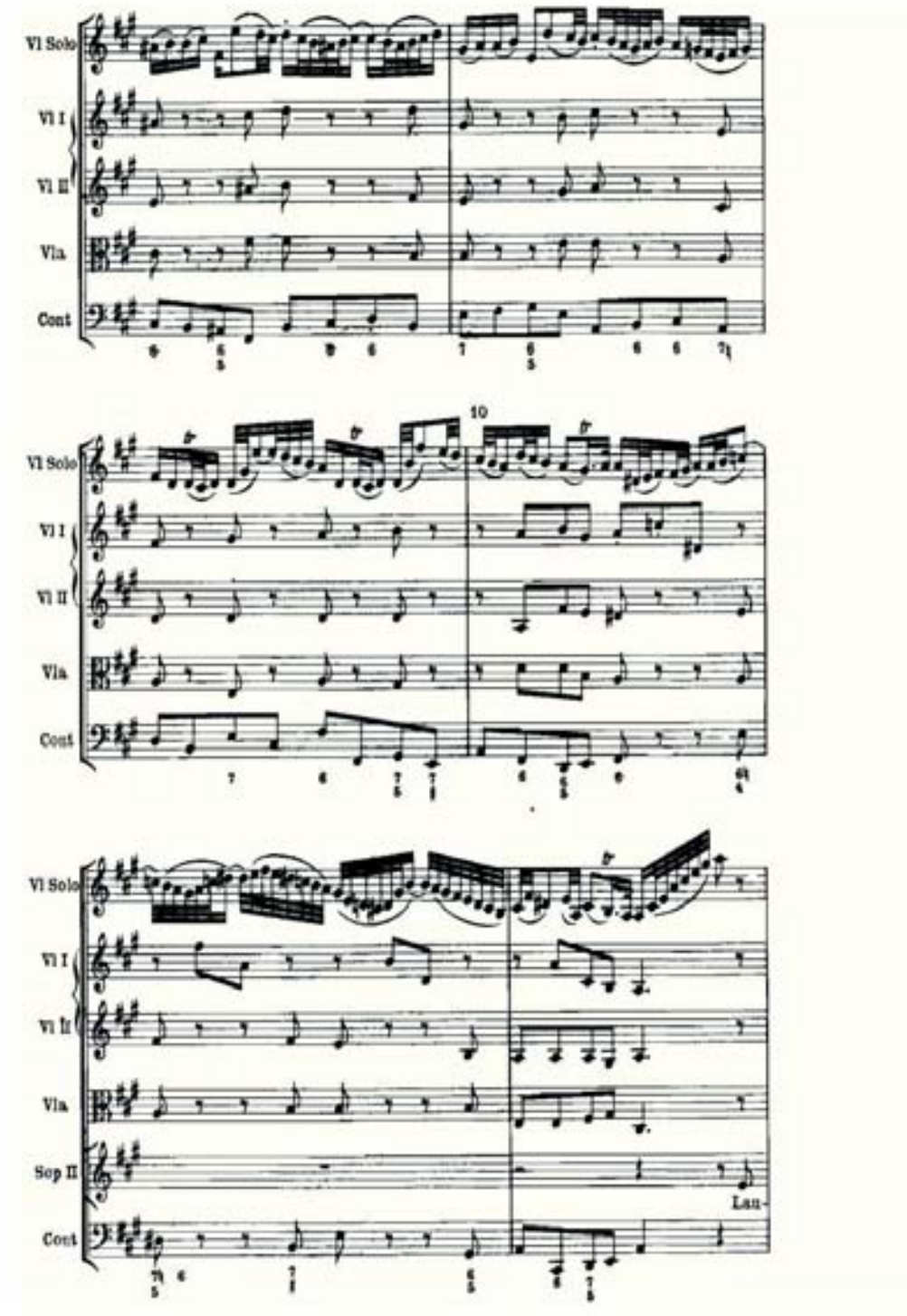


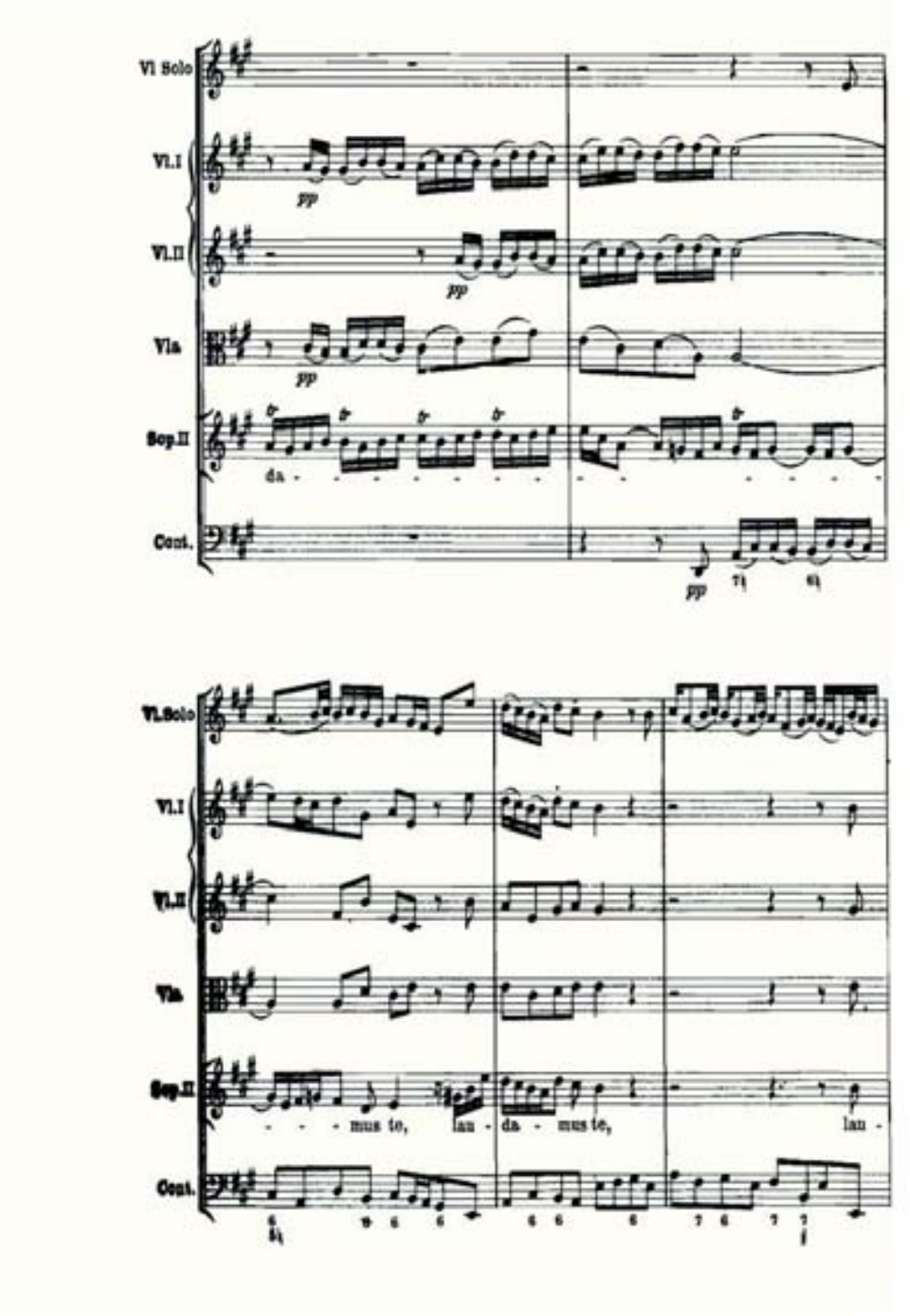

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Vl.I
Fl.tr.I II
Ob.I
Vl.II
Ob.II
Vla
Fag.
S.I II
gra - - - - tias a - - - gimus ti - - bi pro - pter magnam
A.
a - - - - - gimus ti - - bi pro - pter magnam glo - - -
T.
- - tias a - - - gimus ti - bi, a - gimus ti - bi pro - pter
B.
gra - - - ti - as a - - - gimus ti - - - bi pro -
Cont.


40
Tr I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Vl I
Flt-I II
Ob I
Vl.II
Ob.II
Vla
Fag.
S.I II
glo - - - - - - - - - - - riam tu - - -
A.
- - - riam tu - am, pro - pter magnam glo riam tu - am, gra - - tias
T.
ma-gnam glo - riam tu - am, pro - pter magnam glo - riam tu-am, gra -
B.
pter magnam glo - - - - - - - - - riam tu -
Cont.

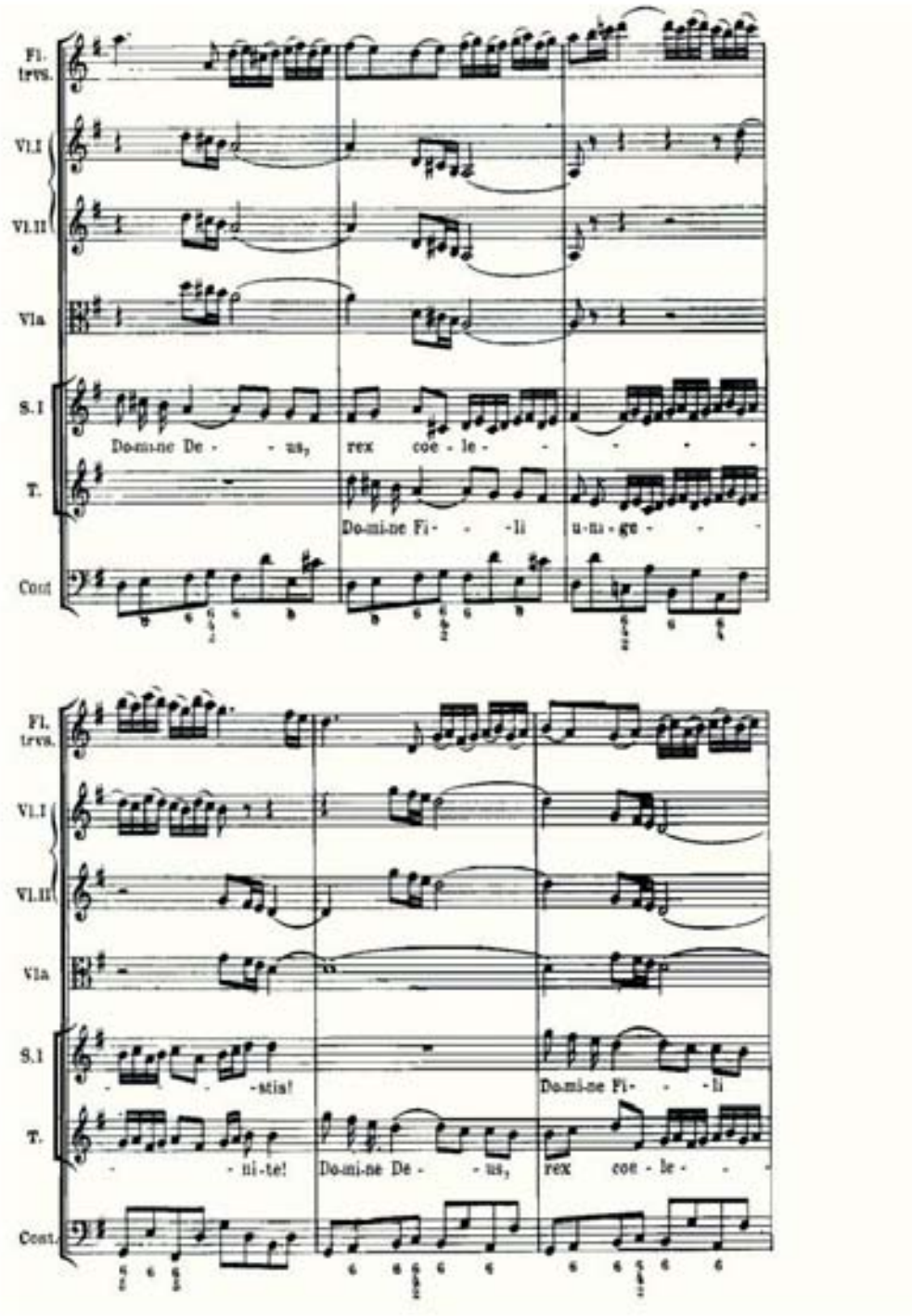

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Vl.I
Flr.I II
Ob.I
Vl.II
Ob.II
Vla
Fag.
S.I II
am, pro-pter ma- -gnam glo- - - - -riam tu- am.
A.
a - gimus ti-bi pro - pter ma - gnam glo- - riam tu - - am.
T.
- - ti-as a - gimus ti-bi propter ma-gnam glo-riam tu - - am.
B.
- - - - - am, pro-pter magnam glo-riam tu - - am.
Cont.

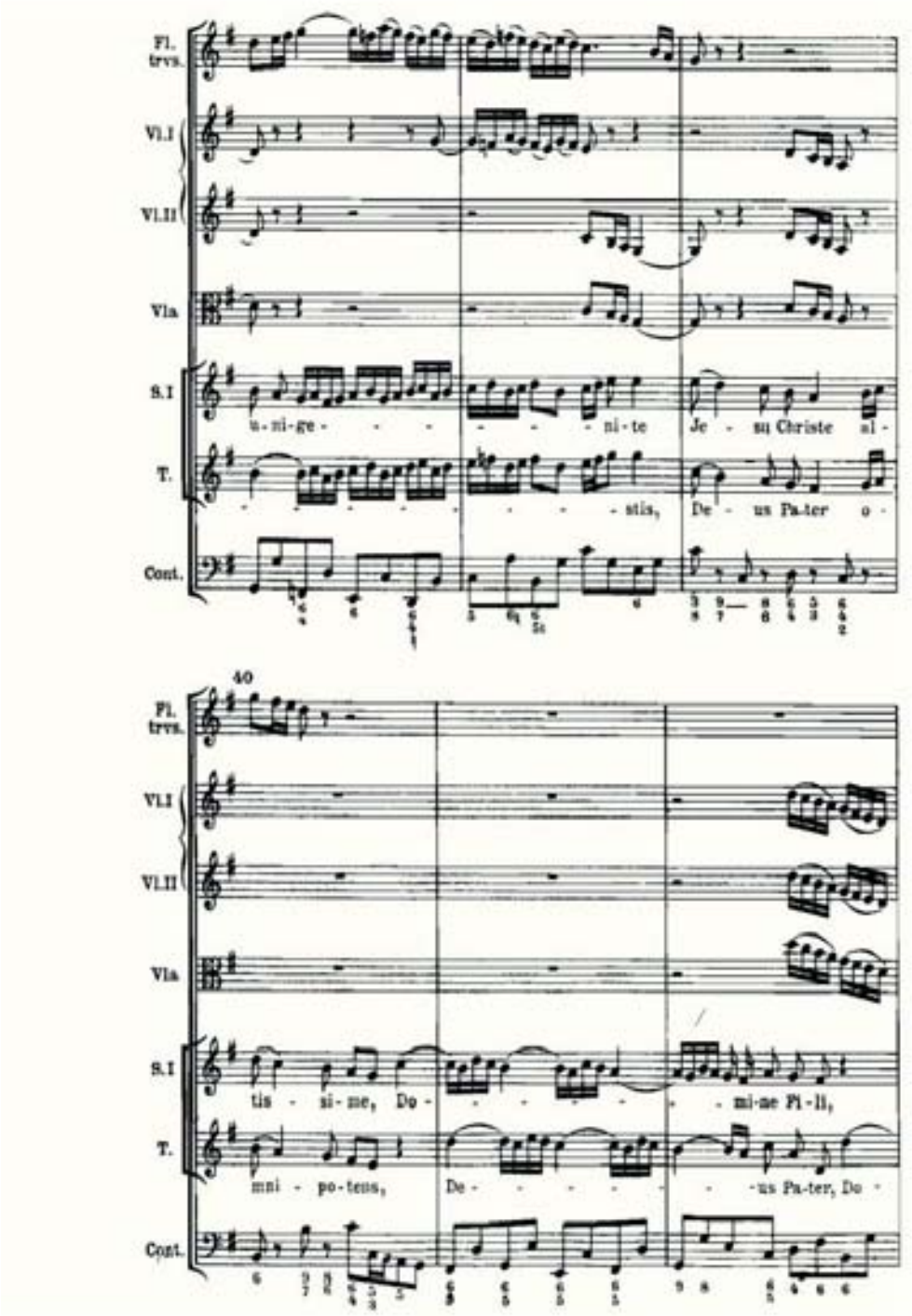
Пример 16:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Laudamus te,* т.7–17



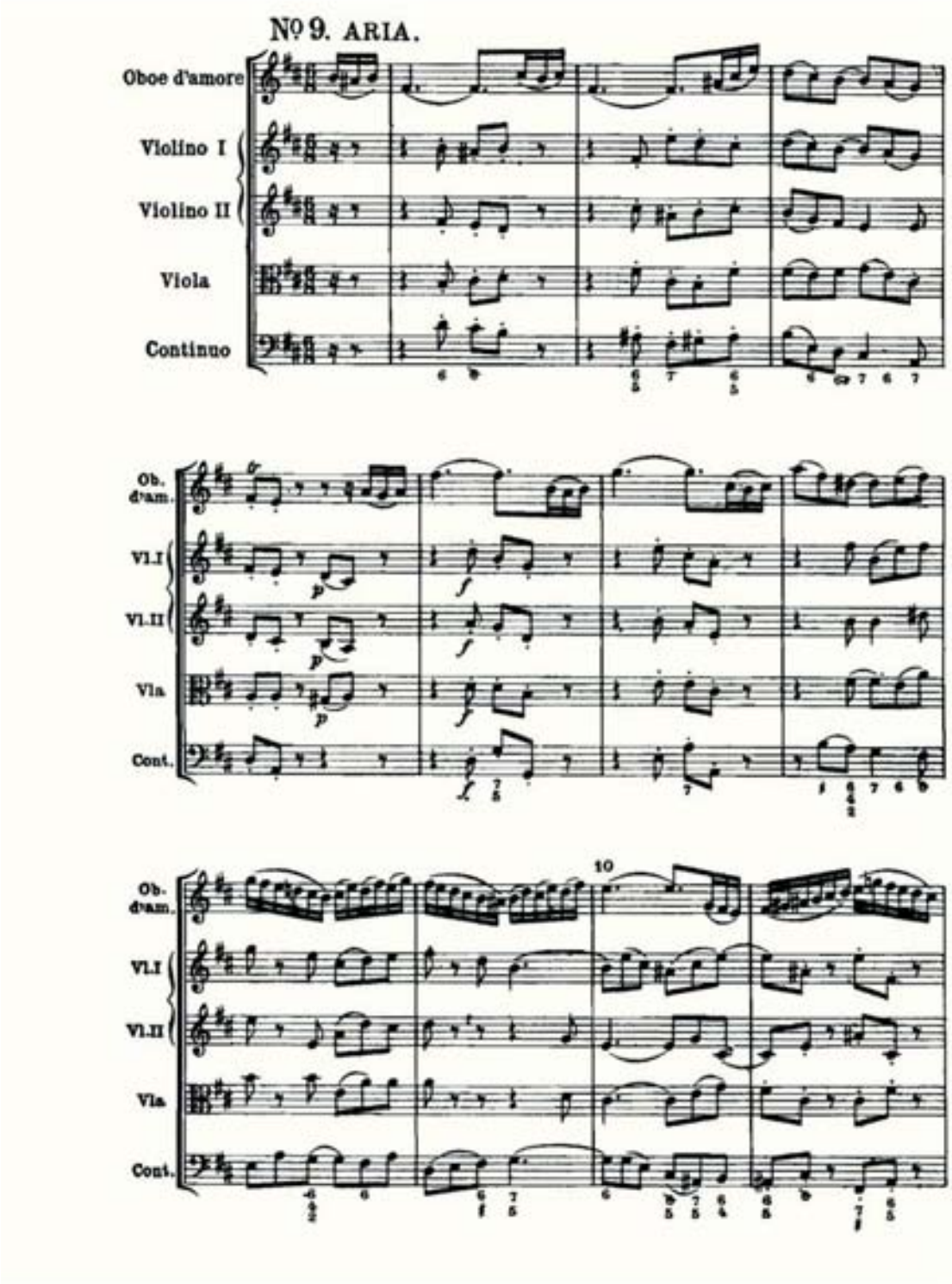

Vl Solo
Vl.I
Vl.II
Vla
Sop.II
Cont.
pp
da -
Vl.Solo
Vl.I
Vl.II
Vla
Sop.II
Cont.
- - - mus te, lau - da - mus te, lau -

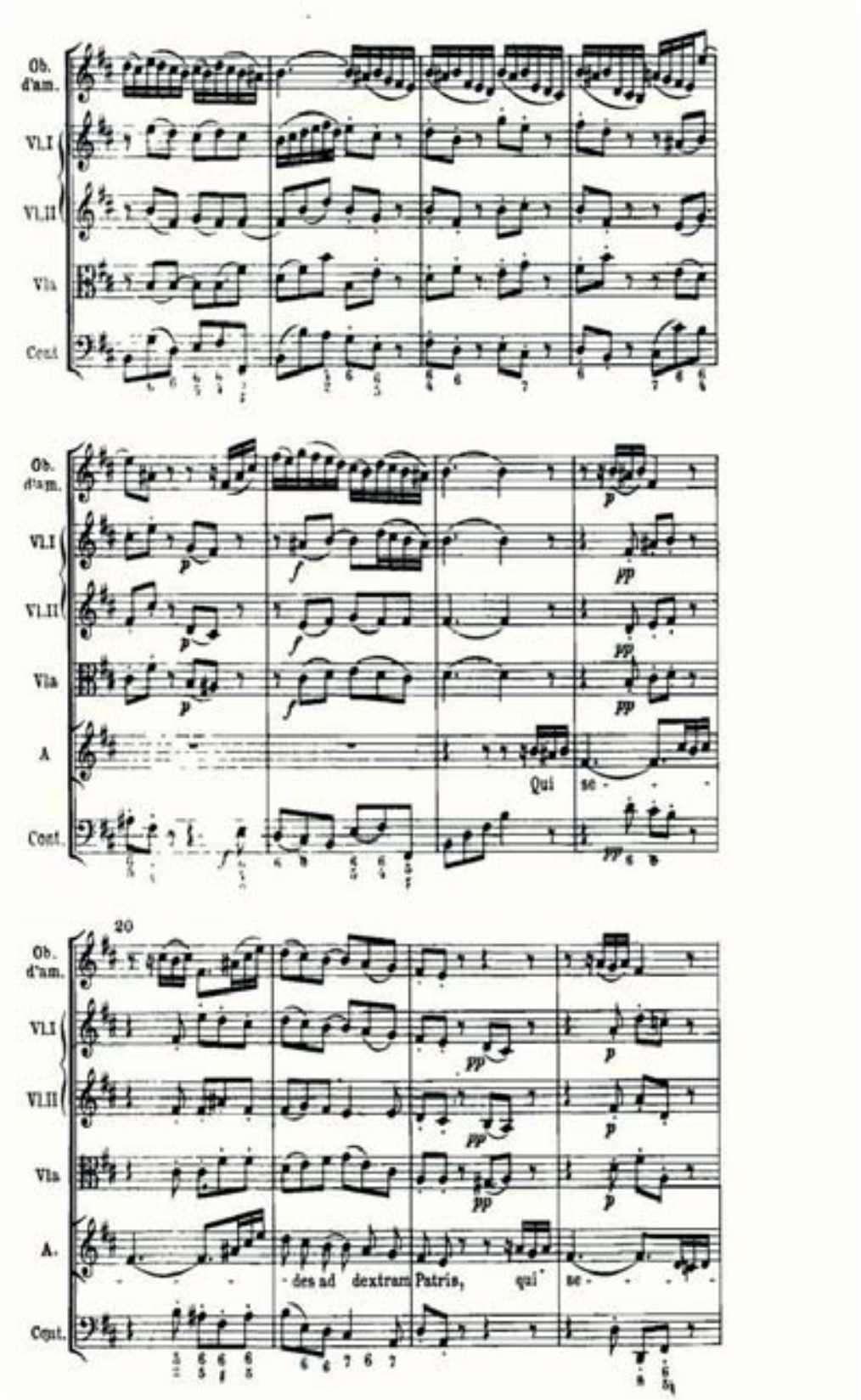
Пример 17:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Domine Deus*, т. 31–42

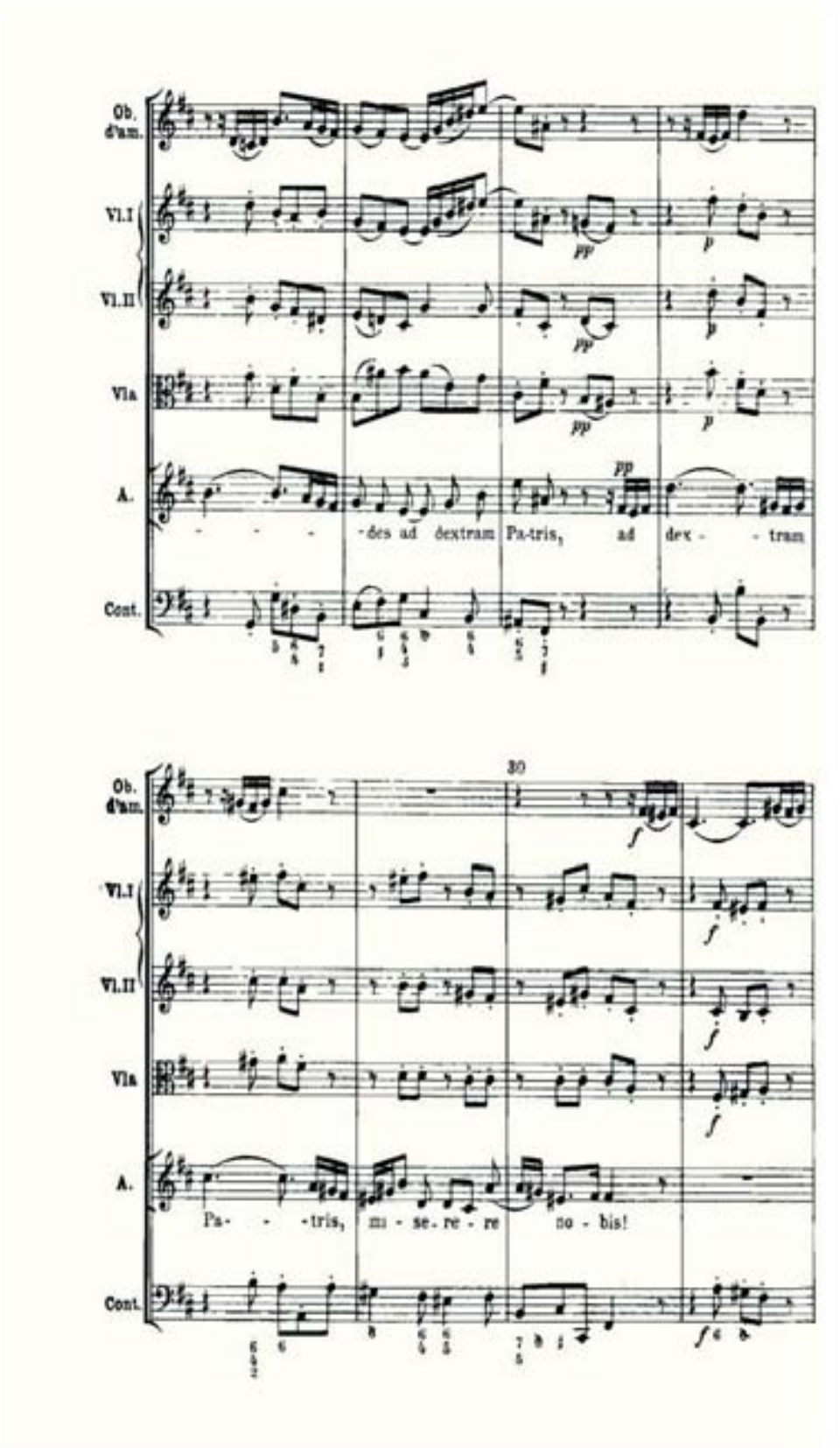



Fl. trvs.
Vl.I
Vl.II
Vla
S.I
T.
Cont.
u-ni-ge - - - - - - ni-te Je - su Christe al-
- - - - - - - - - stis, De - us Pa-ter o -
40
tis - si-me, Do - - - - - - mi-ne Fi-li,
mni - po-tens, De - - - - - - us Pa-ter, Do -

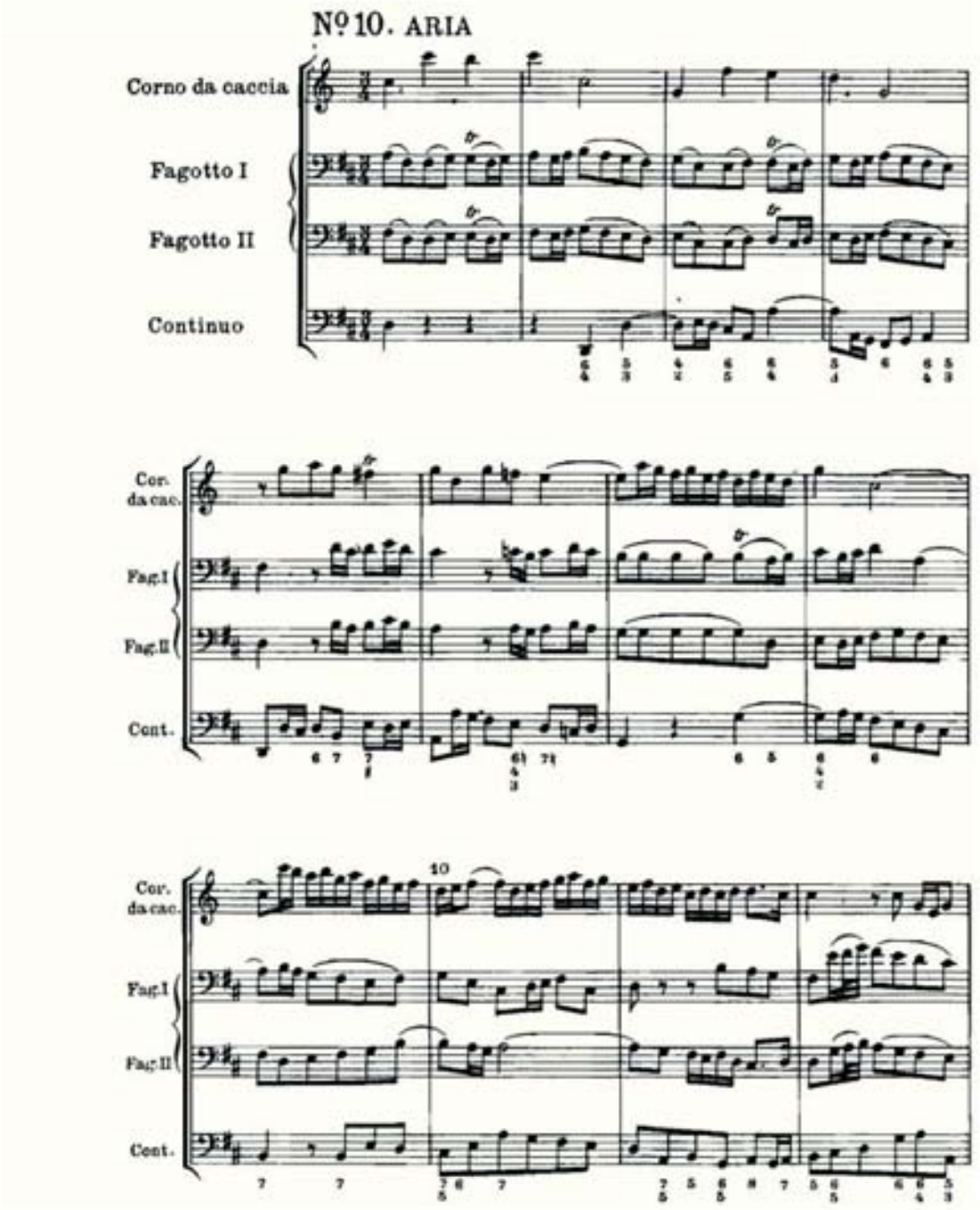
Пример 18:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Qui sedes,* т. 1–31

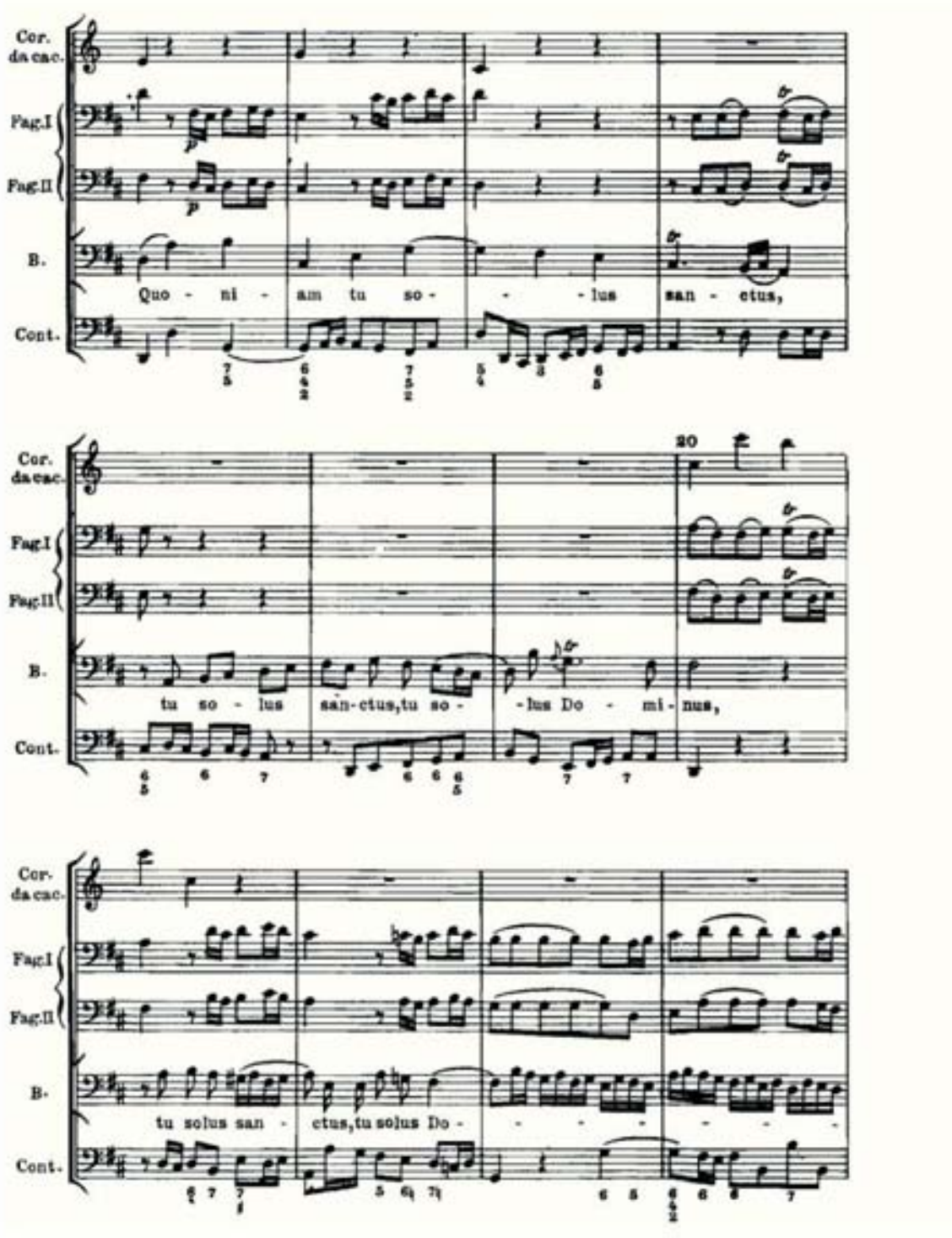



Ob. d'am.
Vl.I
Vl.II
Vla
Cont.
A
Qui se-
20
A.
-des ad dextram Patris, qui se-


Ob. d'am.
Vl.I
Vl.II
Vla
A.
Cont.
-des ad dextram Pa-tris, ad dex - - tram
30
Pa- - -tris, mi - se-re - re no - bis!

Пример 19:
J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Quoniam*, т. 1–24




Cor. da cac.
Fag.I
Fag.II
B.
Cont.
Quo - ni - am tu so - - lus san - ctus,
20
tu so - lus san-ctus,tu so - -lus Do - mi-nus,
tu solus san - ctus,tu solus Do -

Оливера Ђуричић[1]

„ДОБА ДАНА" – МУЗИЧКО ПРИКАЗИВАЊЕ И КОНВЕНЦИЈЕ XVIII ВЕКА[2]

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте да се кроз примере Хајднових симфонија представе конвенције XVIII века и „начин" музичког приказивања с обзиром на то да је идеја да музика XVIII века може бити одвојена од свакодневних активности супротна основном начину музичке експресије у класицизму. О томе је међу првима писао Леонард Ратнер (Leonard Ratner) указујући на *топосе* – референце на музику и звуке из свакодневног живота. Док референце могу бити ванмузичке, попут одређених књижевних дела, властитих имена, именица и сличног, основни механизам значења топоса обично је евокација свакодневног живота, и извори су, сами по себи, често музички за карактеристичан стил као и за успостављене типове (позив на лов, сеоски плес, церемонијалне фанфаре, популарне песме, војна процесија).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хајдн, конвенције XVIII века, музичко приказивање, симфоније *Јутро, Подне, Вече*.

Када бисмо из инструменталне музике XVIII века уклонили њену опипљиву везу са спољашњим референцама, превидели бисмо одређене димензије естетике XVIII века, а пре свега миметички принцип који је имао велики значај за њу. Поенту и значај садржајности одређеног дела Шарл Бато (Charles Batteux) је 1764. године истакао у реторичком питању: *Шта бисмо мислили о сликару који би био задовољан да „баци" на платно велике облике и брдо најживље боје без икаквих референци на неки познати појам (објекат)*?[3] Исто питање се може односити и на музику. Естетика мимезиса доминирала је, као што Мелани Лоу (Melanie Lowe) истиче, у музичкој мисли XVIII века и темељила се на полазиштима која су поставили Платон и Аристотел.[4]

Идеја да музика XVIII века може бити одвојена од свакодневних активности супротна је основном начину музичке експресије у класицизму. О томе је међу првима писао Леонард Ратнер (Leonard Ratner) указујући на *топосе* – референце на музику и звуке из свакодневног живота.

Ратнер сматра да је музика XVIII века због своје повезаности са поезијом драмом, забавом, игром, церемонијом, војском, ловом, животом нижих класа, развила речник синонима *карактерних фигура*, које су формирале богат легат за класичне композиторе. Наведене „фигуре" означио је као *топосе* – општа места – тј. објекте музичког дискурса. Идентификовао је бројне топосе, укључујући и плесне форме, музику која асоцира на лов и пасторалне теме (нпр. менует симболизује социјални живот елегантног света, марш изражава ауторитет, а пасторалност се исказује кроз једноставне мелодије карактеристичне за музику пастира).[5]

---

1 olja.s@hotmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 Melanie Lowe, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Indiana University, Bloomington, 2007, 13.

4 Исто, 12.

5 Aniruddh D. Patele, *Music, brain, and language,* Oxford University Press, New York, 2008, 321.

Концепт топоса инспирисао је многе ауторе, попут Агавуа (Agawu), Монела (Monelle), Хатена (Haten) и других, и привукао је пажњу когнитивних психолога који се баве музиком.[6]

Неки аутори су конвенционално представили музичке типове, као што су менует, посмртни марш и оперска арија, други, пак – карактеристичан „стил" (ритам, фактура, пратеће обрасце) којим се може успешно имитирати или позивати на референце са којима се обичан слушалац сусреће. Преведено на још експлицитнији семиотички речник: топоси су знаци који повезују конвенционалне ознаке са одређеном групацијом музичких знакова.[7]

Док референце могу бити ванмузичке, попут одређених књижевних дела, властитих имена, именица и сличног, основни механизам значења топоса обично је евокација свакодневног живота, и извори су, сами по себи, често музички за карактеристичан стил као и за успостављене типове (позив на лов, сеоски плес, церемонијалне фанфаре, популарне песме, војна процесија). За звуке који у основи нису музички, често се укључују индиректни музички посредници како би се топосима дао смисао. Као пример можемо издвојити оперу и позориште – изворе медијатора – јер се у драмским моментима и речима који ефектно назначавају референце (попут олује) у њима примењују разнолики музички елементи – моторичан ритам, тремола, изненадна презначења из дура у молл и др.[8] Хајдн је често „рециклирао" музику, већ коришћену, у служби дочаравања радње у независним инструменталним делима. Најпознатији пример је Симфонија бр. 60, *Il distratto,* заснована на музици компонованој за извођење драме Жана Франсоа Рењара (Jean Francois Regnard) *Il distrait* код Естерхазијевих 1774. године.[9]

У симфонијама насталим током седамдесетих, па све до раних осамдесетих година XVIII века Хајдн примењује материјал инструменталних делова из својих опера. Овде, осим већ споменуте Симфоније бр. 60, спадају и симфоније бр. 53 у Де-дуру (*L`Imperiale*), бр. 62 у Де-дуру, бр. 63 у Це-дуру (*La Roxelane*), бр. 73 у Де-дуру (*La Chasse*), а – судећи по наслову – и Симфонија бр. 59 у А-дуру, која се се по неким изворима из XVIII века називала и *Feuer-Symphonie* (*Ватрена симфонија*), услед веровања да је пратила представу под називом *Die Feuersbrunst* (*Пожар*).[10]

Хајдн је веровао у експресивност и ванмузичке асцоцијације чак и када инструментална музика није зависила од вокалних и текстуалних модела. О томе сведочи његово писмо из 1790. године упућено госпођици Маријани фон Генсингер (Marianne von Gencinger), у којем говори о Сонати у Ес-дуру (Hob XVI: 49): *Ова соната…је намењена заувек само за Вашу милост… Adagio…је пун значења, која ћу Вам анализирати…првом приликом.* Он не само да прилагођава ово дело укусу и извођачком стилу, што је био обичај у то време, већ га обележава дубоко експресивним смислом.[11] У Хајдновом миљеу било је распрострањено да

[6] Melanie Lowe, нав. дело, 12.

[7] Melanie Lowe, нав. дело, 13.

[8] Исто, 13.

[9] Исте, 1774. године, Хајдн је ову музику претворио у симфонију. James Webster, *Haydn's „Farewell" Symphony and Idea of classical style,* Cambrige University Press, Cambrige, 1991, 232.

[10] У Хајдновом списку дела из 1776. године представљена су достигнућа композитора, где је при навођењу дела Хајдн прво цитирао вокална дела по имену, док је инструментална дела само поменуо под заједничким називом *камерни стил*. Компоновао је више од двадесет опера, урадио је аранжман и дириговао стотинама оваквих остварења, писао је музику за представе (озбиљне и комичне), а његова потреба да музику повеже са речима и јасно представи догађај није искључила ни инструменталну музику о чему сведочи квартет *Седам Христових речи*. Гризингер (Grisinger) Хајднов биограф, изразио је чуђење што Хајдн није имао текст као стимуланс (под текстом се подразумевју либрето и текстови драма, као подлога читавом делу), већ је компоновао све из слободне фантазије. Исто, 232.

[11] У писму из 1789. године упућеном једном париском издавачу Хајдн помиње да би волео да једна од четири симфоније, које ће проследити издавачу, носи наслов *Национална симфонија*. Шта год да је Хајдн имао на уму (симфоније нису никад написане), морало је да има инкорпорирану неку ванмузичку или програмску компоненту. Барта (Bartha) претпоставља да је желео да има користи од политичке ситуације у Француској. Али, да ли је могуће да је један аустријски композитор могао да има ту намеру тако рано као што је 1789. година и да ли се то поклапа са Хајдновим карактером? Није неопходно да се доведе у питање његово „одобравање" револуције;

музика садржи ванмузичке асоцијације и књижевни програм, што се посебно одразило на жанр симфоније.

Давање наслова музичким делима било је веома распрострањено у XVIII и XIX веку. Многе симфоније из овог перода често пре распознајемо по њиховим насловима, него по опусу и броју. Да ли је то ствар навике, једноставнијег памћења дела или, пак, заиста очигледне повезаности наслова са ванмузичким садржајима? Ванмузичке асоцијације биле су заједничке за аустријско-чешке симфоније средином XVIII века. Дитерсдорф (Dittersdorf), Михаел Хајдн (Michael Haydn), Мисливечек (Mysliveček), Вацлав Пихл (Václav Pichl),[12] Салијери (Salieri), Зисмајер (Süssmayr), Антон и Паул Враницки и сам Јозеф Хајдн (Joseph Haydn) су само неки од композитора чија дела могу бити идентификована као композиције са ванмузичким асоцијацијама. Познате су нам Дитерсдорфове симфоније према Овидијевим *Метаморзама*, *Sinfonia nazionale nel gusto di cindue nazioni* (*Национална симфонија према стилу пет нација*) из 1767. Године, *Il delirio delli compositori, ossia Il gusto d'oggidi* (*Делиријум композитора*),[13] као и Пихлове симфоније са евокацијом на митске богове које у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* нису наведене.[14]

Према подели теоретичара Џејмса Вебстера (James Webster) разликујемо симфоније којима је Хајдн дао наслов, симфоније које су добиле наслов за време Хајдновог живота и симфоније које немају асоцијативна значења. Највише осам од тридесет три симфоније је аутентично, мада се не може са сигурношћу тврдити да ли је некој од симфонија сам композитор одредио назив.

1. Под **симфонијама којима је Хајдн дао наслов** подразумевају се дела која је Хајдн означио о чему сведочи аутограф Симфоније бр. 7 у Це-дуру (*Le Midi* [*Подне*]), док се наслови у симфонијама, бр. 6 у Де-дуру (*Le Matin* [*Јутро*]) и бр. 8 у Ге-дуру (*Le Soir* [*Вече*]), срећу у најранијим штампаним изворима, али су њихови аутографи изгубљени. Према Диесу, Хајдновом биографу, идеја за настанак ове трилогије потекла је 1761. године од принца Естерхазија, на чијем је двору композитор службовао од 1761. до 1790. године.[15]

Симфонија у Це-дуру, бр. 63, односно њен II став у аутентичној партитури насловљен је као *La Roxelane* по лепој Украјинки Рокселани, жени турског султана Сулејмана Величанственог (*1494–1566)*. Хајдн је искористио мелодију из своје опере *Les Trois Sultanes* (*Три султана*)[16] као основу читавог *Allegretta*.

Значење фразе *Tempora mutantur* (*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis* [Време се мења, а и ми са њим]) за Симфонију бр. 64 у А-дуру, насталу почетком 1770, је нејасно, мада је често везују са латинском моралном песмом, врло познатом у Хајдново време.

Симфонија бр. 69, настала средином 1770. носи име познатог аустријског генерала Лаудона. Назив је потекао од Хајдновог издавача Карла Артарије (Carlo Artaria), али се односи на аранжман за инструменте са диркама. Хајдн је одобрио издавање уз иронични коментар да је последњи став у потпуности непогодан за чембало, али да нема потребе да се уопште и

Хајдн је био потпуно способан да то изнесе, ако не као корист, онда као склоност његових конзумената пласирајући своју уметност у корист културне политике, за шта је очигледан пример *Химна Императору*. Исто, 233

[12] Пихл Вацлав (Václav Pichl 1741–1805) био је чешки композитор, виолиниста, музички директор и писац.

[13] Према списку дела *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* као изгубљене симфоније са насловима овог аутора наведене су*: Јасон узима златно руно (Jason qui enlčve la toison d'or,* k79*), Осада Мегара (Le sičge de Mégar,* k80*), Херкул као Бог (Hercule changé en Dieu,* k81*), Орфеј и Еуридика (Orphée et Euridice,* k82*), Мида суди Пану и Аполону (Midas élu pour juge entre Pan et Apollon,* k83*), Препирка Ајакса и Одисеја преко Ахила (Ajax et Ulisse qui se disputent les armes d'Achille)*. Grave Margaret, Jay Lane, Dittersdorf, Carl Ditters von [Ditters, Carl], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.

[14] Milan Poštolka, Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel],u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.

[15] Vernon Gotwals, The Earliest Biographies of Haydn, *The Musical Quarterly*, 45/4, 1959, 439-459

[16] Опера је настала по истоименом делу из 1761. године француског драматурга Шарла Симона Фаварта (Charles Simon Favart). Elaine R. Sisman, „Haydn's Theater Symphonie", *American Musicological Society*, 43/2, 1990, 326–331.

укључује у дело, јер ће назив *Laudon* учинити продају много бољом, него што би то учинило још десет финала.[17]

Симфонију бр. 73 у Де-дуру препознајемо и као *La chasse* (*Лов*). Нема директних доказа о Хајдновом уделу у вези са називом, али познато је да су сва бечка издања из тог периода морала да буду ауторизована, па је прва Торичелијева (Torricelli) едиција из 1782. године у којој само финални став носи овај назив доказ за аутентичност. Интересантно је да се у свим осталим издањима наслов пренео на читаво дело, а не само на одређен став.

2. **Симфоније које су добиле наслов за време Хајдновог живота,** а створили су их композиторови савременици и публика. У ову групу спадају: *Алелуја* (бр. 30 у Це-дуру) из 1765, *Feuer simfonija* (*Ватрена симфонија* бр. 59 у А-дуру) која је, као што је споменуто, била музичка потпора представе *Die Feuersbrunst* (*Пожар*) изведене 1774. на Естерхази двору, по којој и носи наслов, затим *Ламент симфонија* из 1767/8. (бр. 26, у де-молу), *Опроштајна симфонија*[18] (бр. 45, фис-мол) из 1772*, Симфонија изненађења* или *Симфонија са ударцем тимпана* (бр. 94 у Г-дуру) из 1792. и једна од најпознатијих – *Војничка* (Симфонија бр. 100 у Ге-дуру) из 1794, настала за време Хајдновог боравка у Лондону.

3. **Симфоније које немају асоцијативна значења**, односно немају експресивну важност су *Филозоф* (бр. 22, Ес-дур, 1764),[19] *Хорнсигнал* (бр. 31, Де-дур, 1765), *Меркур* (бр. 43, Ес-дуру, 1771), *Посмртна симфонија* (*Trauersymphonie*, бр. 44, е-мол, 1771), *Марија Терезија* (бр. 48, Це-дур, 1772), *Империјал* (бр. 53 у Де-дуру), *Кокошка* (бр. 83, ге-мол, 1785), *Медвед* (бр. 82 у Це-дуру, 1786),[20] *Краљица* (бр. 85, Бе-дуру, 1786), *Оксфордска* (бр. 92 у Ге-дуру, 1789), *Чудо* (бр. 96 у Де-дуру, 1791), *Сат* (бр. 101, Де-дуру, 1794) и *Симфонија са вирблом тимпана* (бр. 103 у Ес-дуру, 1795). Чак и у недостатку документације многе симфоније показују програмске и ванмузичке асоцијације.

Хајднова музичка естетика била је у складу са естетиком његових савременика: темељи музике били су имитација, експресија и реторика. Ванмузичке асоцијације, као што је већ поменуто, биле су заједничке за аустријско-чешке композиторе од средине XVIII века, као и њихова тематика (годишња доба, религија, етнички значај мелодијског материијала, лов, асоцијације на позориште и књижевност).

Хајднова трилогија *Јутро* [*Le Matin*], *Подне* [*Le Midi*], *Вече* [*Le Soir*] из 1761. године пример је сродних топоса у инструменталној музици: доба дана и доба године. Сличност се огледа у евокацији природних циклуса који су од важности за људску културу; уједно, представљена је и сама метафора живота:[21]

---

[17] James Webster, нав. дело, 237.

[18] Како је забележио Гризингер (Griesinger), Хајднов биограф, сваке године, палата Естерхази (Естерхáзу) се на лето премештала у нови, изванредни, али забачени замак Естерхази (Esterházy).. Изузев Хајдна и неколико привилегованих индивидуа, музичари су били приморани да оставе своје породице у Ајзенштату. Једне године, насупрот његовом обичају, принц је продужио свој боравак у замку на неколико недеља. Тек ожењен човек, крајње потиштен, обратио се Хајдну за помоћ. Хајдну је пала на памет идеја да напише симфонију у којој инструменти, један за другим, престају да свирају. Првом приликом симфонија је изведена пред принцом. Сваки музичар би по завршетку своје деонице напуштао сцену са својим инструментом. Принц и публика су разумели поенту пантомиме; наредног дана стигла је наредба за одлазак из двора Естерхази.,

[19] Иако Џејмс Вебстер ову симфонију убраја у неекспресивне, Дејвид Шредер (David Schroeder) сматра да су у њој присутне литургијске асоцијације. Позива се на Херца који је лагани увод из првог става, *Adagio*, описао као врсту коралног прелудијума, осврћући се на Баха и лутеранску традицију, и навео да ова симфонија припада традицији црквене симфоније. Поред Симфоније бр. 22 у Ес-дуру (*Филозоф*), додаје да је и у Симфонији бр. 30 у Це-дуру (*Алелуја*) на почетку делимично инкорпорирана литургијска мелодија и да у даљем току наставља у духовном тону. David Schroeder, Orchestral music: symphonies and concertos, u: *The Cambridge Companion to Haydn* (ed. Caryl Clark), Cambridge, 2005, 104.

[20] Према Монелу (Monelle), Синфонија бр. 82 у Це-дуру, познатија као *Медвед,* садржи пасторални топос. Наиме, "Игра медведа", којом завршава Симфонија бр. 82, није права народна мелодија, али је присуство оргелпункта у басу јасно референтно за сеоски стил. Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, 239.

[21] Табела је изведена према књизи Џејмса Вебстера, нав. дело, 1991, 239.

Јутро	Подне	Послеподне	Вече
Пролеће	Лето	Јесен	Зима
Клијање	Раст	Жетва	Труљење
Рођење	Адолесценција	Зрелост	Старост/Смрт

Компонујући овакве циклусе, композитори XVIII века учествовали су у једној од најстаријих и најзначајнијих уметничких традиција своје културе: пасторале, која је и после 1800. године била довољно снажна да се укључи у Бетовенова *карактерна* дела.

Контакт са делима која представљају одређене евокације на природу Хајдн је имао на двору Естерхазија, за време његовог службовања код принца Николе Естерхазија (*Nicholas Esterhase*). Хајднов претходник на месту капелмајстора код Естерхазија – Г. Ј. Вернер (G.J.Werner) написао је дванаест свита, по једну за сваки месец у години. Свите су се састојале од четири до пет малих комада са комичним или сликовитим називима. Комади из свита су у трајању од двадесетчетири такта што указује на број часова у дану и дводелне су форме, тако да број тактова у првом делу (а) одговара дневном времену, док други део (б) трајању ноћи (нпр. Јануар: 9 (а) + 15 (б) тактова, Фебруар: 10+14 итд). Називи циклуса уједно су и референце на временске околности, па тако један од ставова из прве свите носи назив *Хладно и ледено доба за Нову Годину*. И Мисливечек, аустријско-чешки композитор, написао је сет од шест симфонија које носе називе месеци у години – од јануара до јуна.

Ванмузичке асоцијације у трилогији *Јутро*/*Подне*/*Вече*

Евокација природног циклуса, као и највећи број елемената уочен при анализи дају довољан повод да трилогију окарактеришемо као пасторалну. Није нам познато шта је сам Хајдн подразумевао под називима *Јутро*, *Подне* и *Вече*. Размишљања у правцу стварања „сценарија" су субјективна, и питање доживљаја сваког појединца, али оно што је недвосмислено јесте атмосфера која влада у одређеном добу дана дочарана у трилогији.

Лагана интродукција симфоније *Јутро* са мелодијом у пунктираном ритму и постепеним укључивањем инструменталних група представља евокацију на сунце које се полако помаља и симболише почетак дана. У *Allegru* који следи доминира соло флаута са полетном и веселом мелодијом и на тај начин ствара атмосферу новог почетка, буђења природе. Трећи став, играчки *Menuet,* је у истом духу док *Allegro* финале доноси кулминацију покрета и оживљености честим дијалошким односом између деоница. Свечани почетак Симфоније бр. 7 у Це - дуру сугерише на сличан начин сунце, као и увод Симфоније бр. 6, с тим да је сада интродукција ту да представи његову снагу у пуном јеку. Подне је и сунце је заузело своју централну тачку. Музика је врло жива, изузев лирске, експресивне мелодије која је присутна у речитативу у другом ставу, и сугерише на разбуђеност, стање када су жива бића у покрету. Први став симфоније *Вече* је „химна дану", након које се све смирује и лагано тоне у сан. Сунце је отишло на починак, а тама која је наступила доноси кишу и благи немир у финалном ставу који је Хајдн означио као *La Tempesta* (*Олуја*).

Како у сликарству једна боја, линија или мрља, у поезији једна реч, стих или, чак акценат, у филму кадар, а у театру телесни гест постају од свог безначећег постојања изузетни карактеристични елементи који могу да утичу на читав смисао уметничког дела, тако у музици то чине један тон, мелодија или ритам. Означитељи музике постају знаци грађења извесног смисла и приближавају нас на тај начин представи дословног или фикционалног.[22]

[22] Miško Šuvaković, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, u: *Folklor, muzika, delo* (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 35.

Фикционална пасторалност аналитичким путем може постати блиска визуелном пољу колико и звучном. Даљи ток рада биће посвећен анализи симфонија и музичком приказивању звучне имагинације настале услед позивања на појмове повезене са пасторалом.

Релативно једноставна мелодијска контура коју карактерише често низање паралелних терци присутна је у анализираним делима. Пралелне терце, према мишљењу Роберта Хатена (Robert Hatten) чине мелодију "слатком" и врло су заступљене у пасторалним ставовима, како због поменуте карактеристике, тако и због једноставности на коју упућују. Аутор истиче и могућност употребе терци због приказа, односно изгледа дуета певача који су у потпуном складу.[23]

Дурски тоналитет и "мирна" динамика су типичне особености пасторалног топоса, али не служе искључиво за дочаравање пасторалности, пошто њихову употребу налазимо и у другим топосима или стиловима попут топоса химне. Превласт дурских тоналитета јасно је уочљива у приложеној табели:

	I став	II став	III став	IV став
Симфонија бр. 6	*Adagio-Allegro*	*Adagio*	*Menuet*	*Allegro*
	Де-дур	Ге-дур	Де-дур	Де-дур
Симфонија бр. 7	*Adagio-Allegro*	*Recitativo-Adagio*	*Menuetto*	*Allegro*
	Це-дур	це-мол–Ге-дур	Це-дур	Це-дур
Симфонија бр. 8	*Allegro molto*	*Andante*	*Menuetto*	*Presto* /La Tempesta/
	Ге-дур	Це-дур	Ге-дур	Ге-дур

Према доступним анализама, детаљи из трилогије повезани су са традиционалном пасторалном конвенцијом и програмским гестовима коришћеним у каснијим Хајдновим делима.

Једна од конекција између Хајднових жанровски различитих, али и сличних дела по употреби пасторалних елемената свакако су представа излазака сунца у лаганој интродукцији симфоније *Јутро* и у ораторијумима *Стварање света* (*Die Schöpfung*) и *Годишња доба* (*Die Jahreszeiten*). Сва три одломка су у истом тоналитету, Де-дуру, лаганом темпу, мелодија се креће у дугим нотним вредностима, а динамика је у распону од *pianissima* (изузев одломка из *Годишњег доба* који почиње у *piano* динамици) до *fortissima* и представљају дуге, недељиве фразе.[24]

У другом ставу симфоније *Јутро* представљен је призор едукативног чина (час музике), односно јутро и време учења. Ученици, дочарани групом виолина, изводе погрешно лествицу у Ге-дуру упорно понављајући тон *бе* уместо *ха* док се у четвртом такту не издвоји соло виолина (учитељ) који правилно свира лествицу са тоном Ха.[25] Слична асоцијација може се уочити на почетку и крају *Adagio* одсека у оквиру истог става. Дуге нотне вредности у поступном кретању и односу „нота према ноти" јасне су референце на учени контрапункт, односно школски контрапункт (Пример 1).

[23] Robert S. Hatten, *Musical meaning in Beethoven, Markedness and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, 98.

[24] Према наведеним карактреристикама, Квартет, оп. 76, бр. 4, познатији као *Сунчев квартет* можда не оправдава свој надимак, јер није у Д-дуру, мелодија је у краћим нотним вредностима и структурирана је као реченица (6+6+10).

[25] Josip Andreis, *Povjest glazbe* (knjiga II), Zagreb, Liber, 1989, 87.

У финалном ставу симфоније *Вече,* након симулације кише кроз покрет шеснаестина и понављање тона *де* у преломљеним октавама (де2 – де3), долази до ефектне промене – „севања", које дочаравају силазна арпеђа у флаутама. Хајдн овакве моменте понавља дословно и у ораторијуму *Годишња доба,* у моменту када скоро неподношљива тензија букне у летњој олуји са грмљавином. Увертира у ораторијум *Стварање света – Хаос*, такође укључује арпеђа чија интерпретација представља ванмузичке елементе. Насловом *La tempesta* (*Олуја*) за финале симфоније *Вече*, Хајдн се позива на Вивалдијев Концерт за виолину оп. 8. бр. 5 у Ес-дуру, PB 253, који носи наслов *La tempesta del mare* (*Олуја на мору*).

Семантичке асоцијације боје инструмента као што је флаута још једном упућују на пасторални контекст: овај инструмент је често био повезан са пастирима и њиховом музиком. Деонице писане за флауту су доминантне. Водећа улога поверена је флаути у првом и последњем ставу симфоније *Јутро*, као и у лаганом ставу симфоније *Подне* где пар флаута "влада" у двоструком концерту са виолином (Пример 2).

Поред пасторалних евокација, ове симфоније садрже и ванмузичке асоцијације друге врсте попут топоса величанствености у уводу симфоније *Јутро*. Став је у Де-дуру, иако је карактеристичан, скоро конвенционалан тоналитет за овај топос Це-дур, али изразито присуство пунктираног ритма у прва два такта, као и само, већ објашњено, значење овог увода оправдавају разматрање у овом правцу.

Од значаја је и инструментални речитатив који претходи лаганом ставу симфоније *Јутро* (Пример 3). Он је многе ауторе инспирисао на различите начине. Ландон (Landon) сматра да речитатив представља Хад, док пасторални део, *Adagio* који следи након речитатива, осликава Рај, те су тако ова два дела конфронтирана и слушаоца воде од смрти до спасења. Херман Кречмар (Hermann Kretschmar) је супротног мишљење: он сматра да је Бог представљен у речитативу, а грешник кроз деоницу виолончела у већ поменутом *Adagiu.*[26]

Један од битних аспеката у откривању ванмузичких асоцијација је и њихов потенцијал да интегришу вишеставачни циклус. Музичком евокацијом одређених асоцијација, као што је смена доба дана у пасторалној трилогији *Јутро – Подне – Вече,* постиже се снажна веза и тематско јединство.

Не можемо тачно потврдити шта је Хајдн желео да „прикаже" у Симфонијама бр. 6, 7 и 8. Његова замисао може се тек претпоставити на основу писама, дневника и других, личних Хајднових записа или непосредних извора, као што су Хајднова биографија написана руком различитих аутора и многе анегдоте, али не и прецизно лоцирати и индентификовати. Наслови дела су смернице, путокази од којих музичка мисао креће, али композиторова намера и одређено значење остају непознаница за нас. Како Лавренс Крамер (Lawrence Kramer) наводи: „музика не може да говори сопственим гласом, док не пронађе глас или гласове, мимику, међу мноштвом оних који се стално стапају и надражују против осталих."[27] Према томе, отварају се различите могућности при сагледавању овог пасторалног циклуса, како у погледу догађања, тако и самог места у које се може позиционирати збивање, што су потпуно субјективни доживљаји, али оно што је недвосмислено јесте атмосфера доба дана, истакнутих у насловима дела, која се може пренети на различите ситуације. Значење је пре путовање него дестинација,[28] али аналитичким путем су представљени елементи референтни музичком приказивању доба дана, уопште пасторали која је као „тема" била врло инспиративна за композиторе.

[26] James Webster, нав. дело, 235.

[27] Lawrence Kramer, *Musical meaning: toward a critical history*, London, University of California Press, 2002, 17.

[28] Melanie Lowe, нав. дело, 22.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adler, Guido & Strunk, W. Oliver, Haydn and the Viennese Classical School, *The Musical Quarterly*, 18/2 (1932), 191–207, http://www.jstor.org/stable/738732
- Andreis, Josip, *Povjest glazbe* (knjiga II), Liber, Zagreb, 1989.
- Claryl, Clarc, *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Hatten, S. Robert, *Musical meaning in Beethoven, markedness and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.
- Kirby, F. E, "The Germanic Program Symphony in the Nineteenth Century (to 1914)", Enrique Alberto Arias (ed.), *Eassays in Honor of John F. Ohl: a compendium of American Musicology*, Northwestern University Press, 2001, 195–198.
- Lawrenc, Kramer, *Musical meaning : toward a critical history*, University of California Press, London, 2002.
- Landon, H. C. Robbins, *Haydn Symphonies,* (BBS Music Guides), Garden city press, England, 1966.
- Lowe, Melanie, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- Macfarren, A. G, The Pictorial Power of Music, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 17/388 (1875), 103–106, http://www.jstor.org/stable/3353350
- Monelle, Raymond, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- Patele, Aniruddh, *Music, brain, and language,* Oxford University, New York, 2008.
- Rice, A. John, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792-1807*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Sisman, R. Elaine, Haydn's Theater Symphonies, *Journal of the American Musicological Society*, 43/2 (1990), 292–352, http://www.jstor.org/stable/831616
- Wallace, William, The Scope of Programme Music, *Proceedings of the Musical Association*, 25 Sess. (1898–1899), 139–156, http://www.jstor.org/stable/765157
- Webster, James, *Haydn`s "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Will, Richard James, Time, Morality, and Humanity in Beethoven's „Pastoral" Symphony, *Journal of the American Musicological Society*, 50/2 (1997), 271–329, http://www.jstor.org/stable/831836
- Will, Richard James, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Šuvaković, Miško, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, u: *Folklor, muzika, delo* (ur. Miško Šuvaković), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1997.

Olivera Đuričić

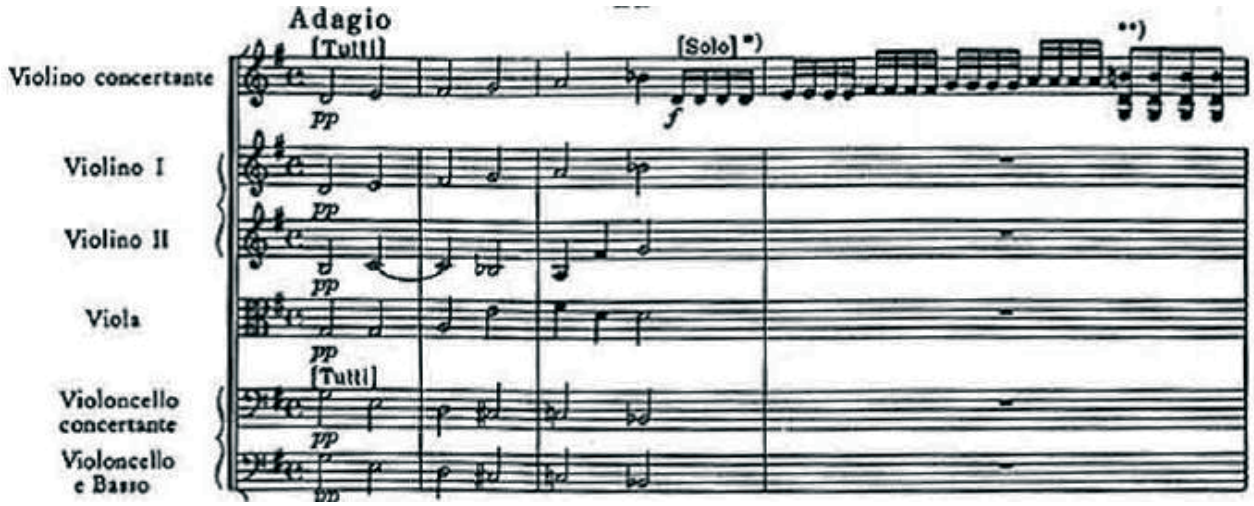
„THE AGE OF THE DAY" - MUSIC PRESENTATION AND CONVENTIONS XVIII CENTURY

SUMMARY: The aim of this paper is to present conventions of the eighteenth century music and the "way" the musical presentation was used in classicism. That's what Leonard Ratner wrote on topos - musical reference to the sounds of everyday life. While references may be musical and extramusical, like certain works of literature, proper names, nouns and the like, the basic mechanism of meaning is usually based on evocation of everyday life. The sources of musical topos are often the distinctive styles of music as well as the established types (call for hunting, country dancing, ceremonial fanfare, popular songs, a military procession).

KEY WORDS: Haydn, conventions of the eighteenth century, musical representation, symphony Morning, Noon, Evening.

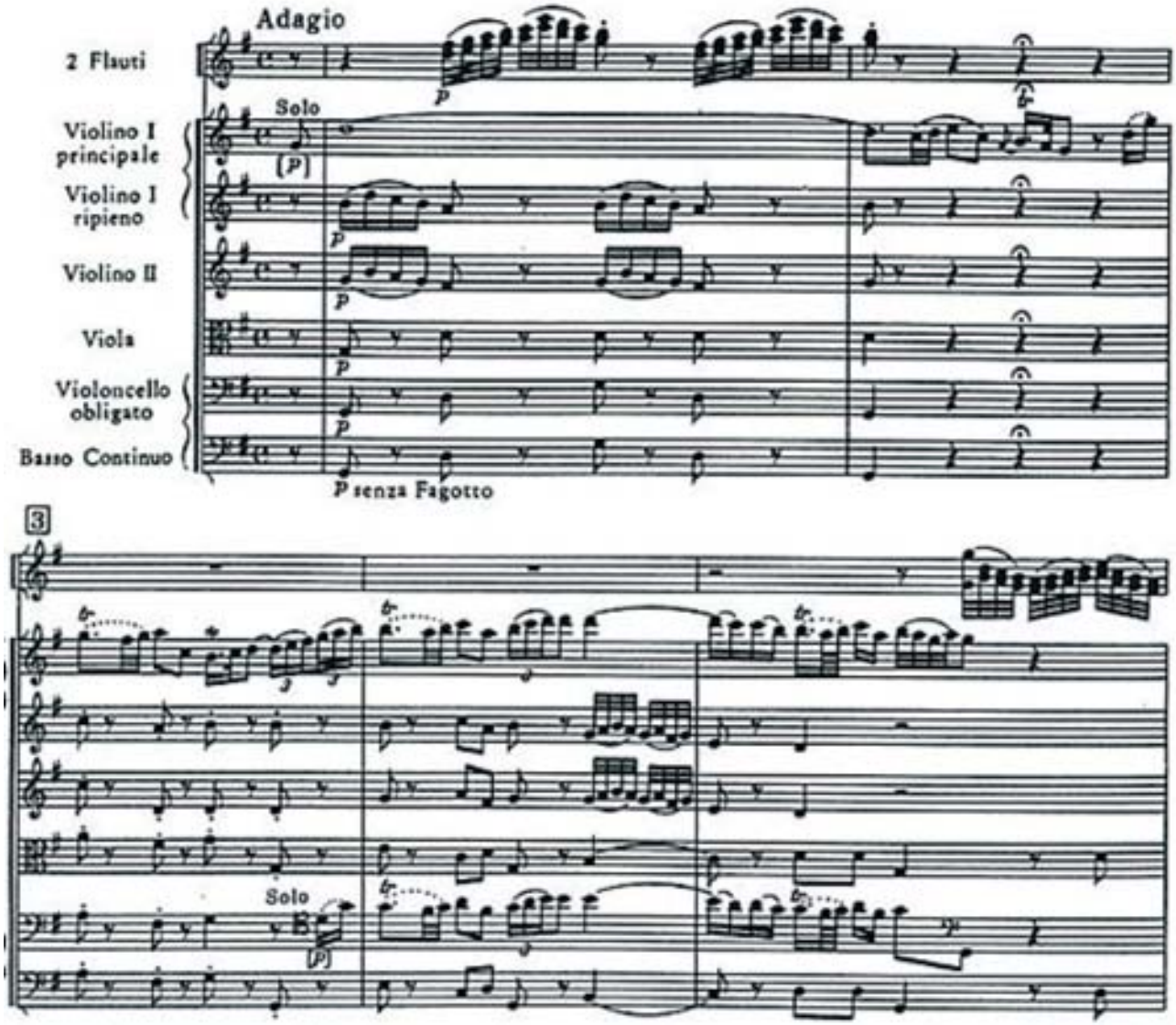
Пример 1

Ј. Хајдн, Симфонија бр. 6 у Де-дуру („Le Matin"), II став, *Adagio*, т. 1–4.

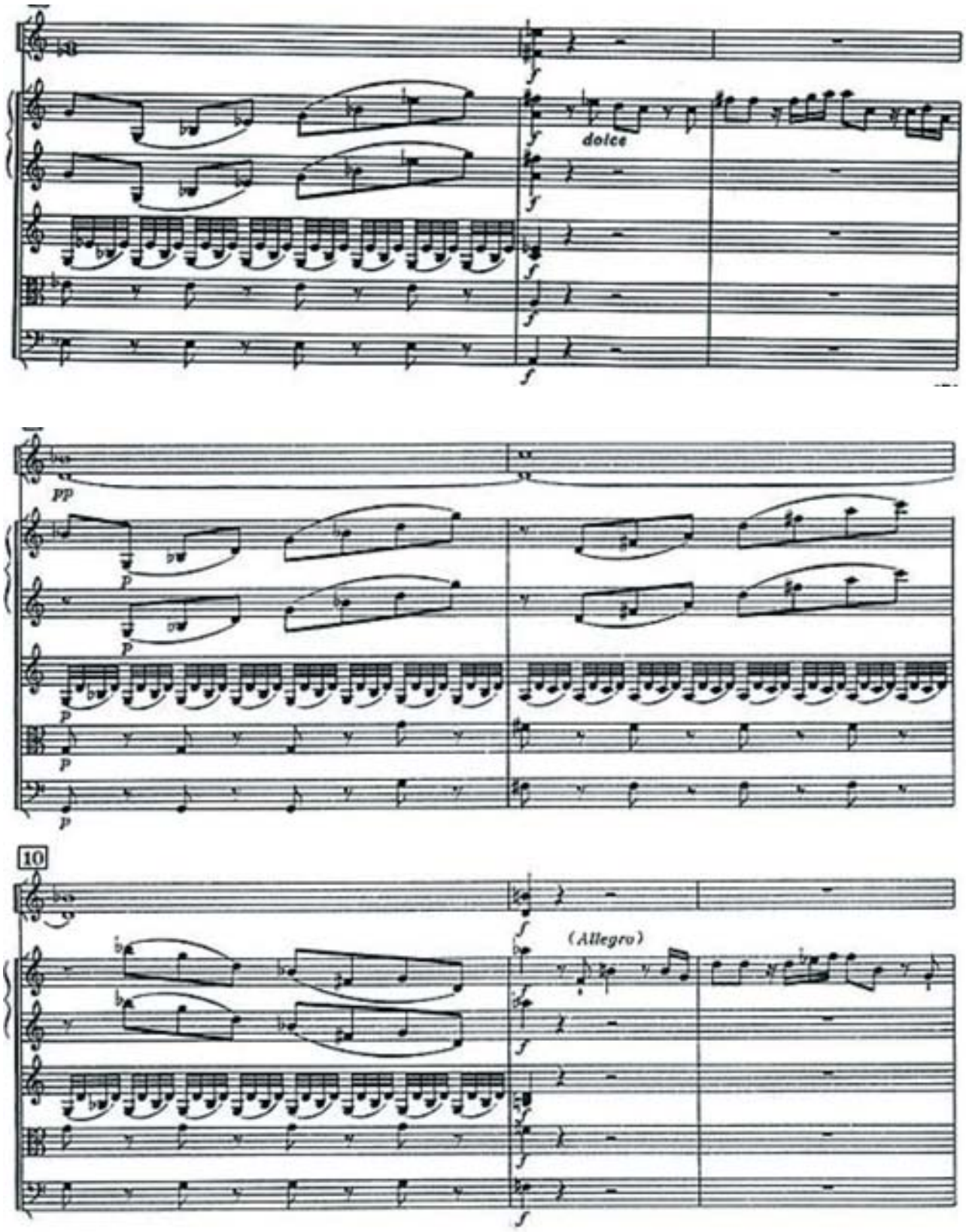


Пример 2

Хајдн, Симфонија бр. 7 у Це-дуру (*Подне*), II став, *Adagio,* т. 1–5.



Пример 3
Ј. Хајдн, Симфонија бр. 7 у Це-дуру (*Подне*), II став, *Recitativo*, т. 5–12.



Јана Димитријевић[1]

У ПОТРАЗИ ЗА ЗНАЧЕЊИМА РЕКВИЈЕМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА[2]

САЖЕТАК: У овом раду разматране су опште стилске одлике Реквијема KV 626 Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). Најчешће употребљавани тоналитет духовног жанра реквијема, мисе за мртве, јесте де-мол, који је такође један од конвенција топоса смрти, понизности и страдања. У складу са теоријом семиотичара Рејмонда Монела (Raymond Monelle), у раду се разматра топос карактеристичан за жанр реквијема, као и реторичке фигуре које доприносе наглашавању бола и страдања, али и топоса плача који је уско повезан са патњом Исуса Христа. Како су се ове реторичке фигуре, које дочаравају поменуте топосе, јављале у делима Моцартових претходника, али и савременика, топос смрти, страдања, понизности, као и плача, постали су конвенције, препознатљиве и у различитим жанровима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Волгфанг Амадеус Моцарт, Реквијем KV 626, миса за мртве, де-мол, топоси, Рејмонд Монел, топос смрти, понизности и страдања, топос плача, реторичке фигуре.

Функција музике у католичкој цркви била је утемељена традицијом. То важи и за један од значајних жанрова, који води порекло још из средњег века – реквијем, мису за мртве. Писањем композиција овог жанра бавили су се многи композитори, те је владала стилска разноврсност. У XVIII веку, реквијем су почели да пишу оперски композитори попут Никола Јомелија (Nicolo Jommeli) и Георга Рojтера (Georg Reutter), али ипак најграндиозније остварење на пољу овог жанра јесте Реквијем KV 626, Волфганга Амадеуса Моцарта.[3] Познато је да је реквијем одувек био драматичан жанр и баш у овом делу Моцарт је постигао врхунац драматике, ком су тежили његови претходници, поготово барокне епохе, али и савременици.

У циљу истицања драматике, Моцарт је изабрао де-мол. Јохан Матесон (Johann Mattheson) је окарактерисао де-мол као смирен, грандиозан и пријатан тоналитет, који је могао да истакне експресивност, па је због тога био погодан за црквену музику.[4] Њиме се такође може истаћи дубоки бол, очај, ламент, патња, меланхолично расположење, побожност и страх, према тврдњама Шредера (J. A. Schrader).[5] Према речима Вилијама Мана (William

---

1 jana_dim2000@yahoo.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 Последње духовно остварење, а уједно и последње дело у опусу овог великог композитора био је Реквијем. Дуго се сматрало да је наручилац овог дела био непознат, али у ствари, то је био Франц Валсег Штупах (Franc Walsegg Stuppach), музички дилетант који се дичио туђим делима. Наручио је реквијем поводом смрти своје супруге. Услед рада на поученим операма *Титово милосрђе* и *Чаробна фрула*, Моцарт је морао да прекине рад на Реквијему и није га завршио до краја, те се оригиналним Моцартовим деловима сматрају *Introitus*, *Kyrie* и *Sequenze*, закључно са почетних осам тактова става *Lacrymosa*. Дело је до краја завршио Моцартов ученик, Франц Ксавер Зисмајер (Franz Xaver Süssmayer).

4 Rita Steblin, A *History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Ninetheenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, 243.

5 Исто, 244.

Mann), де-мол је обично карактерисао узбуђење, грандиозност, фуриозност, и свакако, патетику.[6] Музика коју је Моцарт компоновао у де-молу веома је лична, а тако је и у његовом последњем остварењу, Реквијему. Осим тога, Моцарт је у овом делу прибегавао и применама традиционалних поступака и концепта, од којих се посебно истиче музичка реторика.

Историјски посматрано, музичка реторика, која има корене у античкој традиционалној реторици, свој најјачи израз доживела је у бароку, када су музика и реторика чиниле нераскидиво јединство. Дефинисан је велики број музичко-реторичких фигура, чији је циљ био истицање афеката. Тако су композитори XVIII века, укључујући и Волфганга Амадеуса Моцарта, живели у реторичкој епохи и њихов језик је био блиско повезан са вербалном реториком, а барокне фигуре су се очувале, не само као израз поштовања према претходној епохи, већ и као богато наслеђе.[7]

Савремена музиколошка истраживања показују да су значења у музици XVIII века блиско повезана и са топосима, који су могли бити дефинисани реторичким фигурама, али и асоцијацијама на ванмузички садржај или неку другу музику. То су доказали бројни теоретичари и семиотичари, проучавајући композиционо-техничка средства и импликације значења заступљених у делима у којим доминира један топос или истовремено постоји више њих. У складу са тим, у раду ћу разматрати одређене реторичке фигуре и помоћу њих указати на постојање карактеристичних топоса у Реквијему Волфганга Амадеуса Моцарта, једном од „најбарокнијих" остварења класичне епохе.

Реторика и топоси – теоријске координате

Историјски посматрано, реторика је припадала тривијуму, односно *artes dicendi*, заједно са граматиком и дијалектиком (логиком).[8] Веза музике са говорним уметностима постављена је још у античком периоду, била је чврста и није се испољавала само у вокалној, већ и у инструменталној музици. Такви примери се први пут јављају код античких и римских филозофа, Аристотела, Цицерона и Квинтилијана. Према Квинтилијановом мишљењу, музика, као и реторика, имала је моћ да интензивира и ублажи људске емоције одређеним средствима, попут мелодије, хармоније и ритма.[9] Такве музичко-реторичке тенденције су се наставиле све до доба просветитељства, па и касније.

У бароку, музика и реторика чиниле су нераскидиво јединство. Музичке фигуре биле су једно од средстава за исказивање основне идеје дела, а то су били афекти. Под термином „афекат" сматра се дефинисано емоционално стање или страст, без које музика није имала вредност. Доктрина о афектима првобитно је била везана за реторику, а касније се могла дефинисати било којом музичком компонентом. Стога су се многи теоретичари тог периода бавили дефинисањем и систематизацијом музичких фигура. Јоаким Бурмајстер (Joachim Burmeister) извршио је класификацију у свом делу *Musica poetica* из 1606. године, и у једном поглављу је презентовао двадесет седам фигура.[10] Потом је своју класификацију фигура изнео и Кристоф Бернард (Christoph Bernhard) и дефинисао их као средства украшавања мелодије, са одговарајућим музичким терминима, у делу *Tractatus compositionis augmentatus* из 1606. године.[11]

---

[6] Реквијем није било једино Моцартово дело у де-молу. У том контексту треба навести Клавирски концерт KV 466, Гудачки квартет KV 421, затим другу арију Краљице ноћи из *Чаробне фруле*, као и моменат приликом смрти команданта у *Дон Ђованију*. William Mann, *The Operas of Mozart*, London, Casell, 1977, 466, 627.

[7] Е. И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*, Москва, УРСС, 2001, 143.

[8] Са друге стране, квадривијум су чиниле аритметика, геометрија, астрономија и музика.

[9] Александра Ушковић, „Бах као реторичар: Доктрина о афектима у Пасији по Јовану и Пасији по Матеју J. C. Баха", Тијана Поповић Млађеновић и Ивана Перковић (ур.), *Од Платона до Џона Зорна*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 130.

[10] Исто, 141–2.

[11] Фигуре су представљене као средства за украшавање према различитим стиловима, *stylus gravis* (*prima pratica*), *stylus luxurians communis* (*seconda pratica*, црквени стил) и *stylus luxurians teatralis* (*seconda pratica*, драмс-

Називи и значења фигура често су се разликовали од теоретичара до теоретичара. Образовале су се скупине фигура према њиховој функцији, које су на пример могле да карактеришу живописну мелодију, затим да буду репрезенти спољних објеката или догађаја, да прикажу емоције или чак психичко стање.[12]

Познато је да из античког периода потиче уобичајена подела реторике на припрему (*inventio*), организовање (*dispositio*), стил (*elocutio*), памћење (*memoria*) и излагање говора (*pronuntatio*), са циљем обавештења (*docere*), убеђивања (*movere*) или забављања (*delactare*).[13] Оваква подела наставила се и у каснијим епохама. Управо је Јохан Матесон у својој студији *Die Vollkommene Capellmaister* из 1739. године, позајмио већ постојеће елементе реторичког дискурса – *inventio*, *dispositio*, *decoratio* и *pronuntatio*. Према овој подели, музичке фигуре су припадале реторичкој фази украшавања идеје, односно *decoratio*, коју су још неки аутори називали *elaboratio* или *elocutio*.[14] Иако припадају фази *decoratio*, фигуре не представљају испразне украсе, већ су саставни део хармонске и мелодијске структуре дела.

У класицизму није постојала потреба да се музичким средствима дефинише афект, као идеја. Идеја за формални дискурс постала је позната под називом топос (топик).[15] Сам термин топос има дугу традицију и преводи се као „место", односно „место за тражење нечега". Реч је о категорији која описује везу између идеја, аргумената или компоненти и свакако га не треба мешати са афектом. При сагледавању топоса, у музичком делу не истичу се емоције, већ конвенционално значење које слушалац чује. Према речима теоретичара Јохана Николауса Форкела (Johann Nikolaus Forkel), музичке фигуре биле су средства, односно једно од средстава, којима су се исказивале музичке идеје. Дакле, одређене скупине реторичких фигура могле су верно да прикажу одређени топос.

Бројни музички топоси могу бити повезани са језичким. Сама реч топос има своје синониме, као што су фигура, идеја, ефекат, код и слично. Под таквим именима топоси су се могли наћи код теоретичара XVIII века, на пример Јохана Фридриха Даубеа (Johann Friedrich Daube) или Чарлса Бернија (Charles Burney). Посебно је занимљиво да се употреба музичких топоса разликовала у бароку и класицизму. Барокна музика тежила је да прикаже један топос унутар дела, док је за класичну музику карактеристична употреба и комбинација различитих топоса у једном делу. Према тврдњама Леонарда Ратнера (Leonard G. Ratner) и Кофија Агавуа (Kofi Agawu), „теорија топоса је у касном XVIII веку била владајућа и првенствено се појавила у музици класицизма",[16] а била је присутна не само у црквеној, већ уопште, у композиторској пракси овог периода, када је постојала мода писања композиција по узору на турску музику.

Дефинисањем топоса у XVIII веку бавили су се многи савремени теоретичари и семиотичари XX века.[17] Леонард Ратнер је разматрао карактеристичне топосе, као „субјекте музичког дискурса",[18] повезане са различитим осећањима и афектима, али и са укусом у складу са поезијом, драмом, игром, војском, ловом и слично. Топоси су зависили од друштвене историје, литературе, идеологије, популарне културе, као и музике. Истакао је да се топосом

ки стил), према: Александра Ушковић, нав. дело, 133.

[12] John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, Michigan, Edward Brothers, 1986, 34–37.

[13] Blake Wilson, "Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance", *The New Grove Dictionary of Music Online*, http://www.grovemusic.com.

[14] Исто.

[15] *Loci topici*, или како их је још Квинтилијан називао *sedes argumentorum*, представљали су одговарајућу идеју која може да се реализује у примени.

[16] Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 7, http://www.books.google.com.

[17] Не треба изоставити да су се још од давнина, филозофи, Аристотел и Цицерон, занимали топосима у својим делима под називом *Топика*. За Аристотелову *Топику* се пише да је „колекција генералних аргумената, коју реторичар консултује при правилном третирању теме". Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, нав. дело, 11.

[18] Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, 9.

може назвати једно дело у целини или фрагмент у оквиру једног дела, разликујући разматрање „типа“ и „стила“. Тако Ратнер под типом подразумева игру, која је обично условљена социјалном историјом (менует, гавота, буре или марш), а под стилом је подразумевао турски, ловачки, војнички, *Sturm und Drang* израз и слично.[19]

Рејмонд Монел је музичке топосе окарактерисао као „генералне типове, који могу бити презентовани одговарајућим токеном“, односно симболе условљене конвенцијама.[20] За разлику од Ратнера, Монел је музичке фигуре сматрао објектима, деловима семантичког[21] универзума у оквиру ког је настало једно музичко дело, што указује на постојање повезаности музике са семиотиком од најдавнијих времена.[22] „Топоси су знаци софистицираног и образованог говорника“, који постају стазе људске реалности, а потрага за смислом једног топоса је бескрајна.[23]

Реторичке стратегије у Моцартовом Реквијему – аналитички приступ

Моцартовим оригиналним деловима Реквијема сматрају се, као што је већ споменуто, *Introitus*, *Kyrie* и *Sequenze*. У циљу лакшег сагледавања реторичких стратегија примењених у овом делу, у раду ћемо се ограничити на хорске ставове *Requiem*, *Kyrie*, *Dies Irae*, *Rex tremendae*, *Confutatis* и осам тактова става *Lacrimosa*. Анализа ће бити извршена на основу заступљених реторичких фигура, које описују топосе карактеристичне за реквијем. Топоси ће, према томе, бити разматрани као генерални типови, како их је дефинисао Рејмонд Монел.

Већ је поменуто да је реквијем одувек био драматични жанр, да је миса за мртве. Тоналитет де-мол је, у том контексту, тоналитет смрти и туге, а топос приказан реторичким фигурама и асоцијацијама на страдање и страх није дочаран само у Моцартовом Реквијему, већ и у бројним његовим операма. Фигуре којима се описује такав топос су: *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis*, *tmesis*, *antithesis*, *climax*, односно *gradatio* и друге, о којима ће бити речи у наставку овог текста. Занимљиво је да је комбинација више фигура веома честа, што ће такође бити наведено у примерима.

Saltus duriusculus је фигура која има дугу традицију и први пут се јавља у музичким трактатима XVII века, у оквиру систематизације Кристофа Бернарда. Припада категорији фигура које приказују спољашње објекте и догађаје. Она означава употребу великих силазних скокова, нетипичних за коралну фактуру[24] и тако још више истиче присутну тензију. Обично су то интервалски скокови мале сексте наниже, прекомерне кварте навише или наниже, као и умањене квинте наниже, мада не треба изоставити и скок умањене септиме наниже.

Нетипични скокови су веома истакнути у ставу *Dies Irae* и описују драматичну ситуацију. При извођењу текста „Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus“,[25] у сопранској деоници уочљив је скок прво чисте квинте навише (це–ге), а потом умањене квинте (цис–ге). Два узастопна, секвентна, варирано поновљена тротакта указују на постојање још једне фигуре, *climax*, о којој ће касније бити речи. Кулминација је ипак представљена у сопранској деоници интервалом прекомерне секунде на реч „cuncta“.[26] У овом ставу се дефинише топос страха. Тензији, поред скоковите мелодије, доприноси тремоло, извођен од стране гудачих инструмената. Тремоло је традиционални концепт, ефекат коришћен у сврхе осликавања уздрманог, узрујаног карактера одређених ликова. Код Моцарта дочарава чекање осуде (в.

[19] Исто, 9.

[20] Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, 15, http://www.books.google.com.

[21] Семантика је грана семиотике. Семиотика је наука о знацима, а семантика наука о значењу речи. Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970, 862, 863.

[22] Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essay*, нав. дело, 17.

[23] Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, нав. дело, 11.

[24] Е. И. Чигарева, нав. дело, 142.

[25] „Како ће страшно бити, када Судија буде дошао“.

[26] „Све“.

пример 1). Тремоло су у ставу *Dies Irae*, на најдраматичнијим местима употребљавали Кристоф Штраус (Christoph Straus) и Јохан Каспар Керл (Johann Kaspar Kerll), али и Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) у *Миси Солемнис* у ставу *Credo* на реч „judicare" (в. пример 2).[27] Сам почетак Моцартовог става *Dies Irae* позива на оперу *Чаробна фрула*, најтачније на чувену арију Краљице ноћи (в. пример 3), такође у де-молу и указује на зло или божанску осуду, као што је овде случај.[28]

Фигура *saltus duriusculus* такође је истакнута у ставу *Kyrie*, двострукој фуги[29] у којој је експозиција обе теме заједничка. У том контексту, прва тема – „Kyrie eleison" – почиње четвртином са тачком, осмином и четвртином (в. пример 4). То је био стандардни ритмички почетак композиција тог времена, како наводи Ворен Киркендејл (Warren Kirkendale) при анализи става *Kyrie*, Бетовенове *Мисе Солемнис* (в. пример 5).[30] У Моцартовој првој теми, за тим традиционалним ритмичким покретом следи скок умањене септиме наниже који може бити окарактерисан као фигура *saltus duriusculus*. Познато је да је Георг Фридрих Хендл (Georg Friedrich Handel) у једној хорској нумери, у ораторијуму *Месија*, искористио скок умањене септиме (в. пример 6). Фигура *saltus duriusculus* на текст „Његове ране" приказује страдање и бол.

Следећа реторичка фигура, *catabasis*, такође је заступљена у Реквијему. Њен традиционални концепт потиче из античке грчке реторике и припада категорији фигура које прате брз мелодијски покрет. Овом фигуром је дочарано спуштање мелодије које се доводи у везу са симболиком силаска у пакао.[31] Моцарт је *catabasis* употребио у ставу *Rex tremendae*, двоструком канону изграђеном по силазним секвенцама. Силазна мелодија је уочљива већ у првом такту у деоницама гудачких инструмената и *bassa continua* (в. пример 7). Овде, као и у ставу *Confutatis*, присутан је топос понизности према Краљу, Богу, у тексту истакнутом кроз молитву за спасење. Топос понизности, приказан је фигуром *catabasis*, како је поменуо Киркендејл при анализи Бетовенове *Мисе Солемнис* у сопранској деоници става *Benedictus*, [32] на текст „qui venit in nomini Domine" (в. пример 8).[33] Понизност се испољава према Сину Божјем.

Насупрот фигури *catabasis*, ту је *anabasis*, која истиче узлазни покрет мелодије, са симболиком вазнесења на небо и такође припада категорији „живахних" фигура.[34] Уздизање мелодије се најбоље може приказати у ставу *Kyrie*, у другој теми – „Christe eleison". Мелодија је узлазна, на шта указује тон бе^2 у деоници сопрана при једном од наступа теме. Таква мелодија је још верније приказана употребом полустепених дисонанци, односно фигуре *pathopoeia* (в. пример 9). Реч је о фигури са дугом традицијом, чији је задатак да истакне и уздигне осећања. Фигура *pathopoeia* припада реторичким фигурама *pathosa*.[35] Таква мелодија се пева у част Исусу Христу, како би услишио молбу и што пре ослободио мученика патње.

Став *Confutatis* је пример у коме се комбинују различите фигуре. У *codi*,[36] став постепено изумире у *piano* динамици, на текст „Oro suplex et aclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis",[37] што је дочарано секвенцама кроз молске тоналитете а–ас–ге–гес–еф. Секвентна смена тоналитета указује на већ поменуту реторичку фигуру *climax*, односно *gradatio*. *Climax* је фигура античког порекла, са задатком истицања важности. Може се јавити у виду

---

27 Warren Kirkendale, "New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*", *The Musical Quarterly*, 16/3 (1970), 671.

28 H. C. Robins Landon, *The Mozart Compendium*, London, Thames and Hudson Ltd, 1990, 315.

29 Двострука фуга има свој реторички термин, *metalepsis*.

30 Warren Kirkendale, нав. дело, 666–667.

31 Е. И. Чигарева, нав. дело, 147.

32 Warren Kirkendale, нав. дело, 689–690.

33 „Блажен је онај који долази у име Бога".

34 Е. И. Чигарева, нав. дело, 147.

35 *Pathos* истиче драматичност, изражајност, јачину страсти типичних за трагедију. То је снага која може да изазове снажну емотивну реакцију.

36 Став садржи елементе сонатног облика са кодом.

37 „Молим, смирен и понизан, срца у прах смрвљенога: побрини се за мој крај."

секвенце, при постизању кулминације и на крају композиције. Ипак, за *climax* је типично узлазно кретање, али овде се секвентним силазним низом може посматрати драмски климакс. Такође припада групи реторичких фигура *pathosa* и у XVIII веку добија назив *gradatio*. Молба и чекање смрти приказана је *tmesisom*, такође реторичком фигуром, карактеристичном за истицање топоса страха. Ритмички покрет четири шеснаестине са паузом на првој (в. пример 10), у деоницама првих и других виолина и виола, приказује тај топос страха, а уједно и молбу да се муке и патња окончају.

Исти став је изузетан пример фигуре *antithesis*. Она се одражава на тоналном, фактурном, структуралном и тематском плану. Хипотетички би се могло рећи да је за став карактеристичан сонатни принцип.[38] У том случају, прву тему са текстом „Confutatis, maledictis, flammis acribus adictis"[39] изводи мушки хор, имитационо,[40] у *forte* динамици, у а-молу. Басетне хорне[41] и фаготи, као и тенор и бас тромбон удвајају мушке гласове, а тензији доприносе гудачки инструменти у унисону. Другу тему са текстом „Voca me cum benedictis",[42] у светлом Це-дур тоналитету изводи женски хор уз пратњу двеју виолина, у *piano* динамици. Фактура је искључиво хомофона. Контраст нам такође указује на то колико је заправо Моцартов Реквијем драматичан и живописно осликава топосе присутне у овом делу.

Поред присутних топоса понизности, страха и смрти, Моцарт је у Реквијему употребио још један топос чест у духовној музици. Реч је о топосу плача, присутном у ставу *Lacrimosa*, будући да реч *lacrima* има значење „суза". Према речима Рејмонда Монела, ламент, односно топос плача присутан је у музичкој литератури још од XVI века.[43] Овај топос карактерише фигура *pianto*, коју је разматрао Монел у својим студијама, и то као икону, дословну представу уздаха при плачу. Фигура је препознатљива по полустепеним секундно-силазним задржицама, испрекиданим осминским паузама (в. пример 11) и симболисала је бол, патњу, губитак и жаљење због губитка. Што је фигура чешћа, интензитет и симбол плача је јачи. Ипак, овде се не приказују само секундно-силазне задржице, већ су присутне и узлазне, као и скоковите, тако да не треба дословно узети у обзир значење фигуре *pianto*. Она често може да симболише, као што је већ поменуто, уздах, који је веома повезан са плачом.

Овај став је такође пример у коме се комбинују различите фигуре. Моцарт је искористио још једну ламентозну фигуру, *passus duriusculus*. Фигура је веома честа у Моцартовом богатом опусу, како у духовним делима, тако и у операма, и означава хроматску узлазну или силазну мелодију. Кристоф Бернард ју је разматрао у свом трактату. Као и *saltus duriusculus*, ова фигура припада категорији која осликава догађаје или објекте, а често се може поистоветити са реторичком фигуром *pathopoeia*, коју карактерише употреба полустепених дисонанци, како је већ истакнуто.[44] Основна разлика је у експресивном садржају. Фигура *passus duriusculus* типична је за ламент и повезује се са већ поменутом фигуром плача.

Дакле, над фигуром *pianto*, коју константно изводе прве виолине, у деоници сопрана се простире хроматизована фигура *passus duriusculus* у узлазном покрету, што уједно указује и на фигуру *anabasis* о којој је такође било речи. Два такта пре укључивања *passus duriusculus*

---

[38] Према тематском материјалу, схема је *a b* a_1 b_1 *c*. За разлику од одсека *a* и *b*, који су тонално заокружени у а-молу и Це-дуру, a_1 је тонално нестабилан, пролази кроз тоналитете Це-дур, це-мол, Де-дур, де-мол, Е-дур, е-мол, да би ипак завршио у а-молу. Модулације се смењују на пола такта (фигура *antithesis* на микроплану), стога би се тај одсек могао дефинисати као развојни део, а b_1 је тонално заокружен и то у а-молу. Како је дефиниција сонатног облика да је реприза у основном тоналитету, а овде је одсек b_1 у тоналитету одсека *a*, присутан је елемент сонатног облика. Одсек *c* би се у том случају тумачио као *coda*, што је већ истакнуто у раду.

[39] „Проклетнике кад осудиш, вечној ватри кад их предаш".

[40] Имитација је пре ритмичка него мелодијска.

[41] Басетне хорне указују на то да је Моцарт припадао масонској ложи. Ти свечани инструменти су се често могли чути као хармонска подлога на масонским окупљањима тог периода. H. C. Robins Landon, нав. дело, 315.

[42] „Позови ме међ' блажене".

[43] Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, нав. дело, 17.

[44] Реторичку фигуру *pathopoeia* разматрао је Бурмајстер у свом делу *Musica Poetica*, према: Александра Ушковић, нав. дело, 135.

figure (т. 7–8), почиње фигура *anabasis* такође у сопранској деоници, на текст „qua resurget ex favilla, judicandus homo reus",[45] у распону од $де^1$ до $а^2$. Образује се постепени крешендо од *piano* до *forte* динамике. (в. пример 12)

Присутним фигурама *pianto*, *passus duriusculus* и *anabasis*, треба додати још једну фигуру о којој је такође било речи, а то је *stilus duriusculus*. Она је у тесној вези са *piantom*. Како је наведено, реч је о полустепеним силазним задржицама, али ту долази до промене: ритмички, фигура остаје иста, али не и мелодијски. Сам однос фигура које се понављају интервалски је удаљен, али је и однос двеју осмина често скоковит, па се у том контексту веома истиче *stilus duriusculus*.

Закључак

Са сигурношћу се може тврдити да је Моцартов Реквијем једно од „најбарокнијих" остварења не само његовог стваралачког опуса, већ и класицизма. Треба истаћи да употреба реторичких фигура није била новина сама по себи и да Моцарт није био творац нових фигура. Дакле, анализом овог вокално-инструменталног дела, потврдили смо постојање бројних реторичких фигура, које дочаравају топос смрти, страха, понизности и плача у Моцартовим оригиналним ставовима. Топоси су добили на значају у музици XVIII века, док је циљ барокних композитора био да реторичким фигурама прикажу један афекат, односно емоционално стање, а та тема је код теоретичара била доста обрађивана. Долазимо до закључка да је Моцарт извршио синтезу барокних и класичних принципа и реторику није употребљавао да истакне афекте, већ топосе, општа места једног дела.

Моцарт је био заинтересован за барокну традицију, на шта указује повезаност и са претходницима. То се првенствено односи на Баха и Хендла, у чијим делима су неизоставни елемент биле реторичке фигуре. Фигуре које је Моцарт употребљавао, нису традиционална карактеристика само овог дела, већ и других дела, прожетих музичком реториком, која је, дакле, владала у касном XVIII веку. У том светлу Моцарт није ни једини композитор чији је позни опус обиловао оваквим средствима. Као што смо имали прилику да видимо, поједине фигуре су нашле примену и у Бетовеновој *Миси Солемнис*. Ипак, Реквијем се сматра јединственим, јер је настао у позном класицизму, када је уплив романтичарских елемената присутан, а уједно представља повратак на барокну музику и принципе, према којима је Моцарт испољавао поштовање и тиме потврдио да реторика у музици није заборављена.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970.
- Kirkendale, Warren, "New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*", *The Musical Quarterly*, 16/3 (1970) 665–701.
- Landon, Robins H. C., *The Mozart Compendium*, London, Thames and Hudson Ltd, 1990.
- Mann, William, *The Operas of Mozart*, London, Casell, 1977.
- Monelle, Raymond, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, http://www.books.google.com.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, http://www.books.google.com.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language*, Michigan, Edward Brothers, 1986.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- Steblin, Rita, A *History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Ninetheenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002.

[45] „... када из прашине никне, крив човек буде осуђен".

- Ушковић, Александра, „Бах као реторичар: Доктрина о афектима у Пасији по Јовану и Пасији по Матеју J. C. Баха“, Тијана Поповић Млађеновић и Ивана Перковић (ур.), *Од Платона до Џона Зорна*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 129–143.
- Чигарева, Е. И., *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*, Москва, УРСС, 2001.
- Wilson, Blake, "Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance", *The New Grove Dictionary of Music Online*, http//www.grovemusic.com.

Jana Dimitrijević

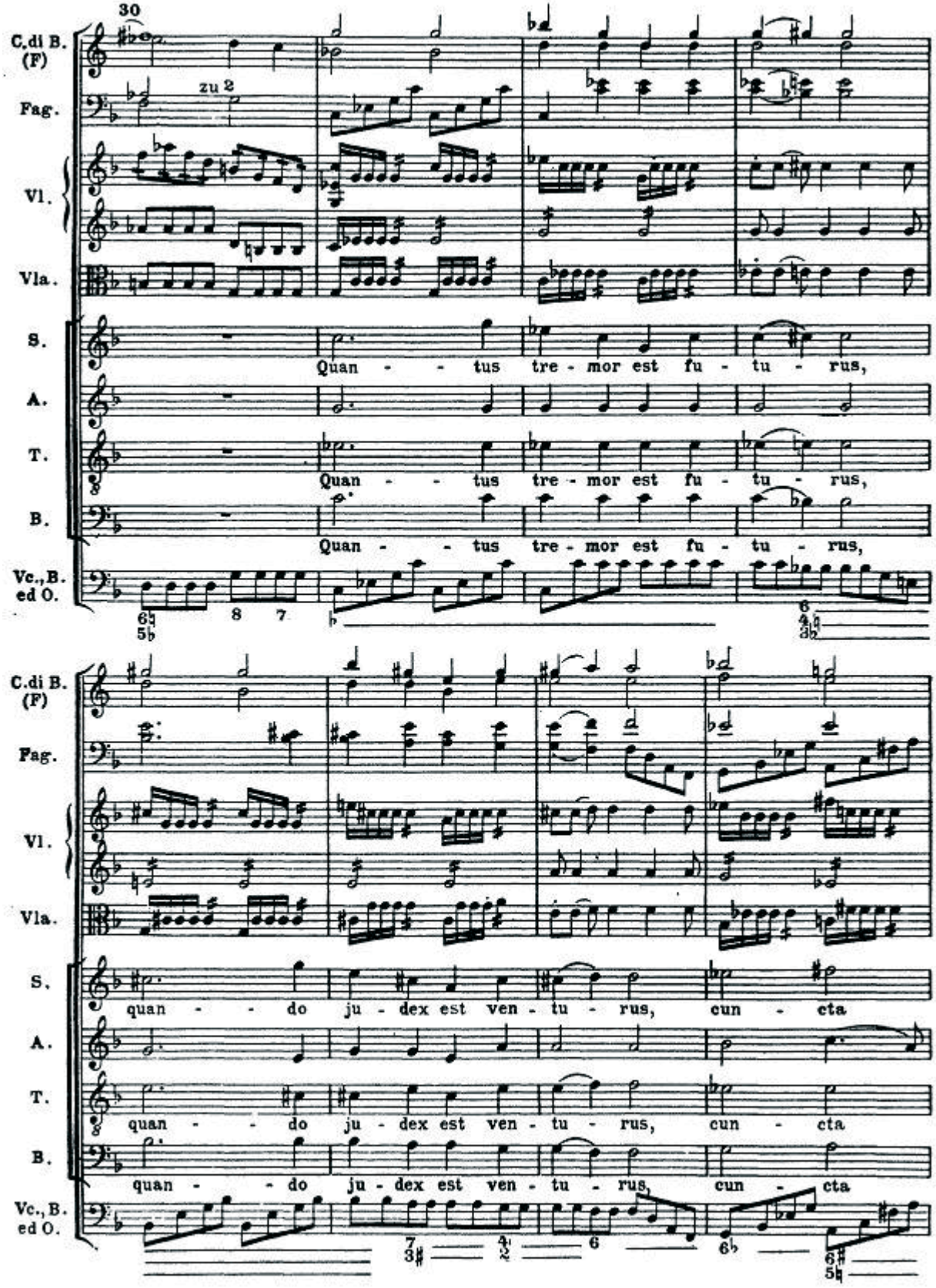
IN QUEST FOR MEANINGS IN WOLFGANG AMADEUS MOZART'S REQUIEM

SUMMARY: This paper examines the general stylistic features of Requiem KV 626 by Wolfgang Amadeus Mozart. The most common tonality for the spiritual genre that is Requiem, Mass for the dead, is D minor, which is also one of the conventions for the Topic of death, humility and suffering. In accordance with the theory of semiotician Raymond Monelle, the paper considers the Topic characteristic for the genre of Requiem, as well as rhetorical figures that contribute to the highlighting of pain and suffering , but also to the "weeping Topic" which is closely linked to the suffering of Jesus Christ. As these rhetorical figures, which evoke mentioned Topics, occurred in the works of Mozart's predecessors, as well as his contemporaries, the Topics of death, suffering, humility and weeping became conventions, recognizable in a variety of genres.

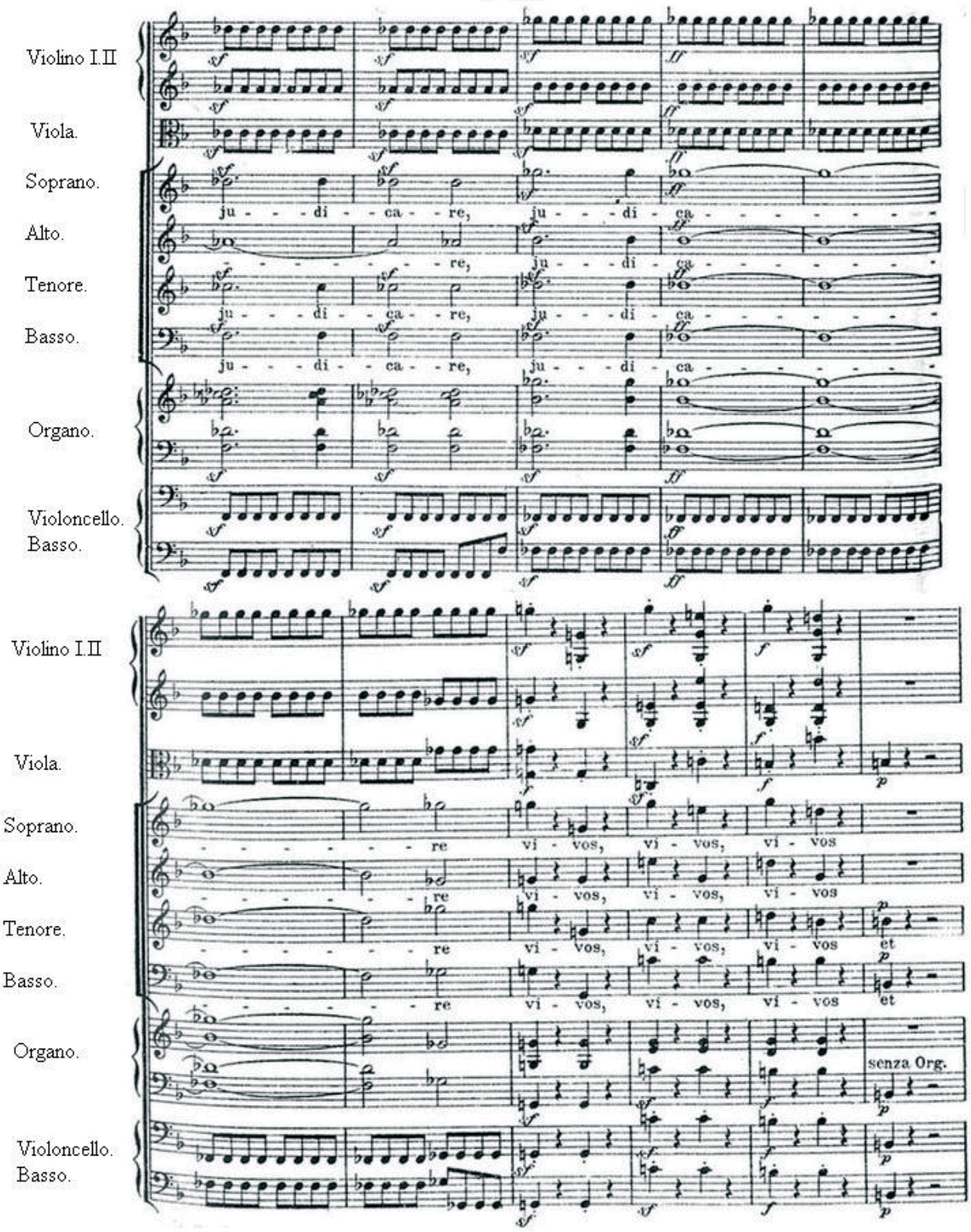
KEY WORDS: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626, mass for the dead, D minor, topics, Raymond Monelle, topic of death, humility and suffering, topic of crying, rhetorical figures.

ПРИМЕРИ

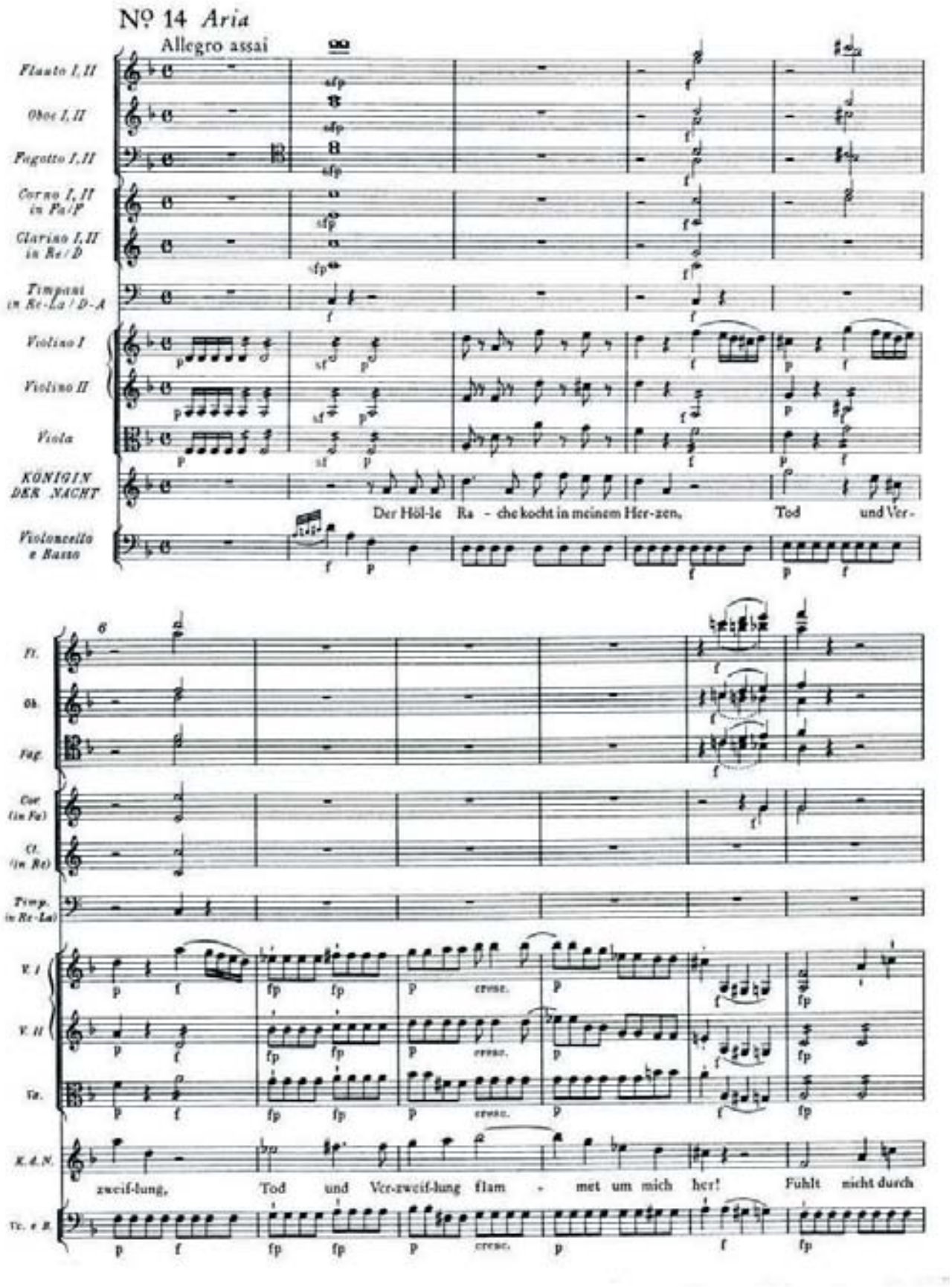
Пример 1. В. А. Моцарт, Реквијем, *Dies irae*, *Allegro assai*, т. 31–37.



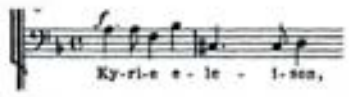
Пример 2. Л. ван Бетовен, *Миса Солемнис*, *Credo*, *Allegro molto*, т. 225–231.



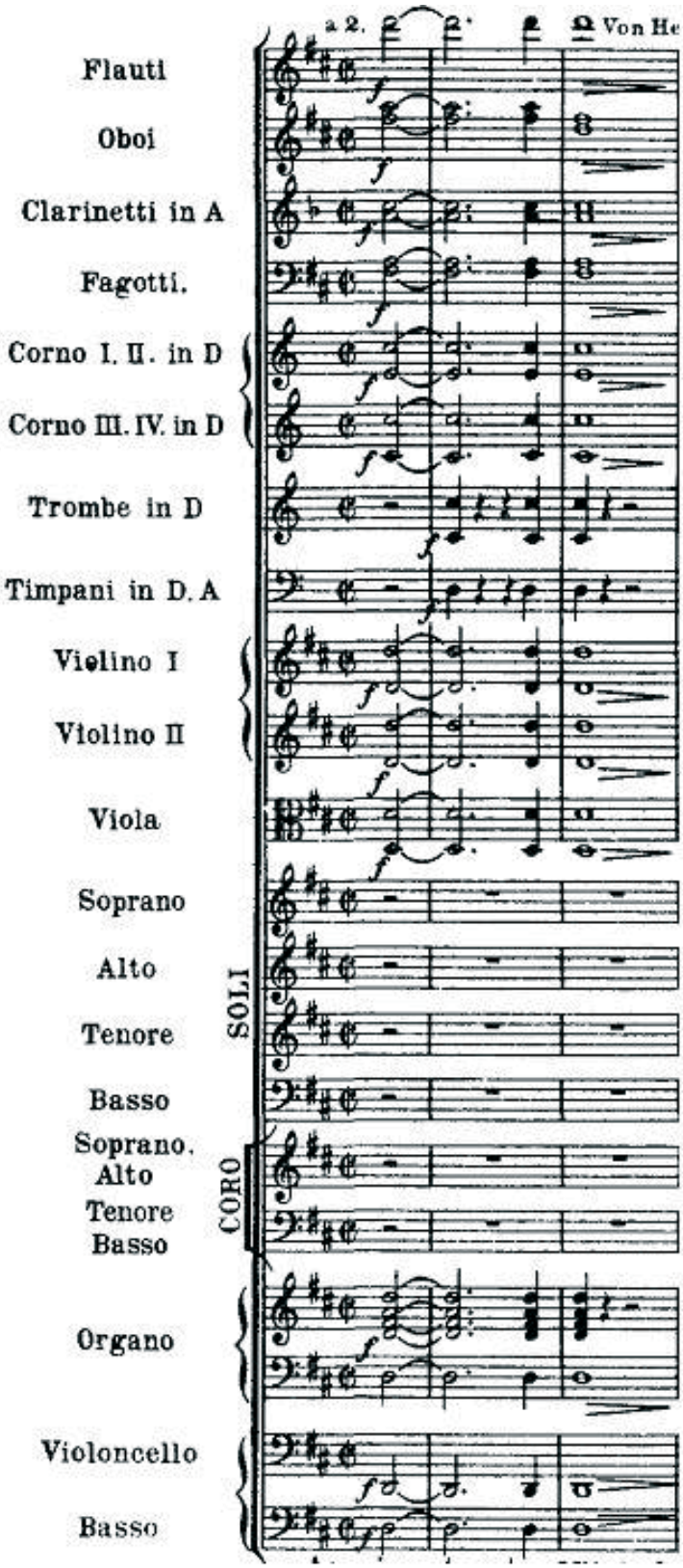
Пример 3. В. А. Моцарт, опера *Чаробна фрула*, друга арија Краљице ноћи *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, *Allegro assai*, т. 1–10.



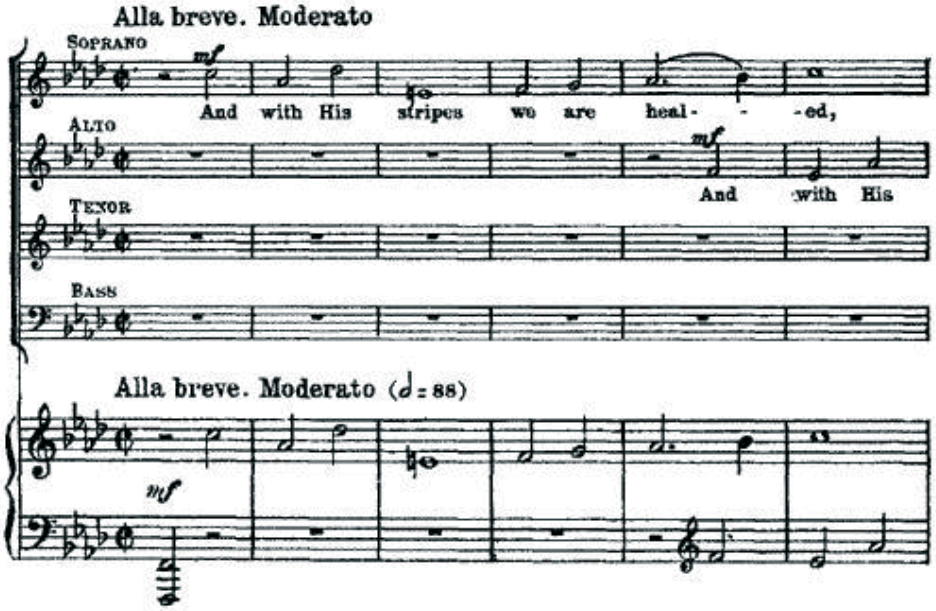
Пример 4. В. А. Моцарт, Реквијем, *Kyrie*, *Allegro*, т. 1–2.



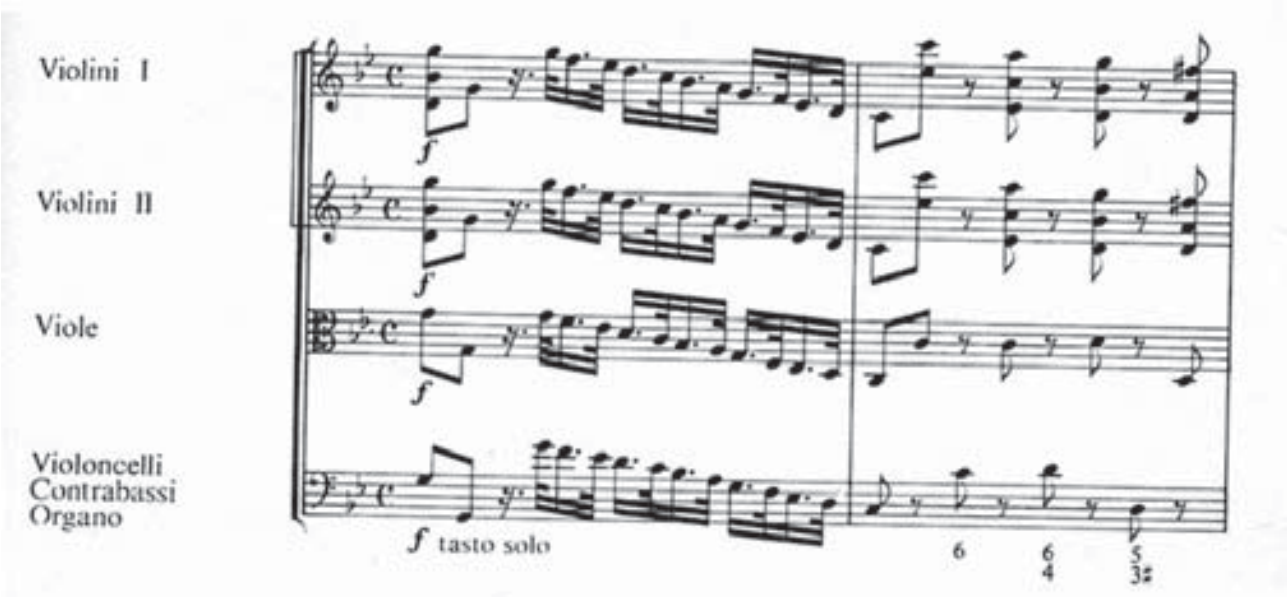
Пример 5. Л. ван Бетовен, *Миса Солемнис*, *Kyrie*, *Assai sostenuto*, т. 1–3. (Идентичан почетак касније има и хор.)



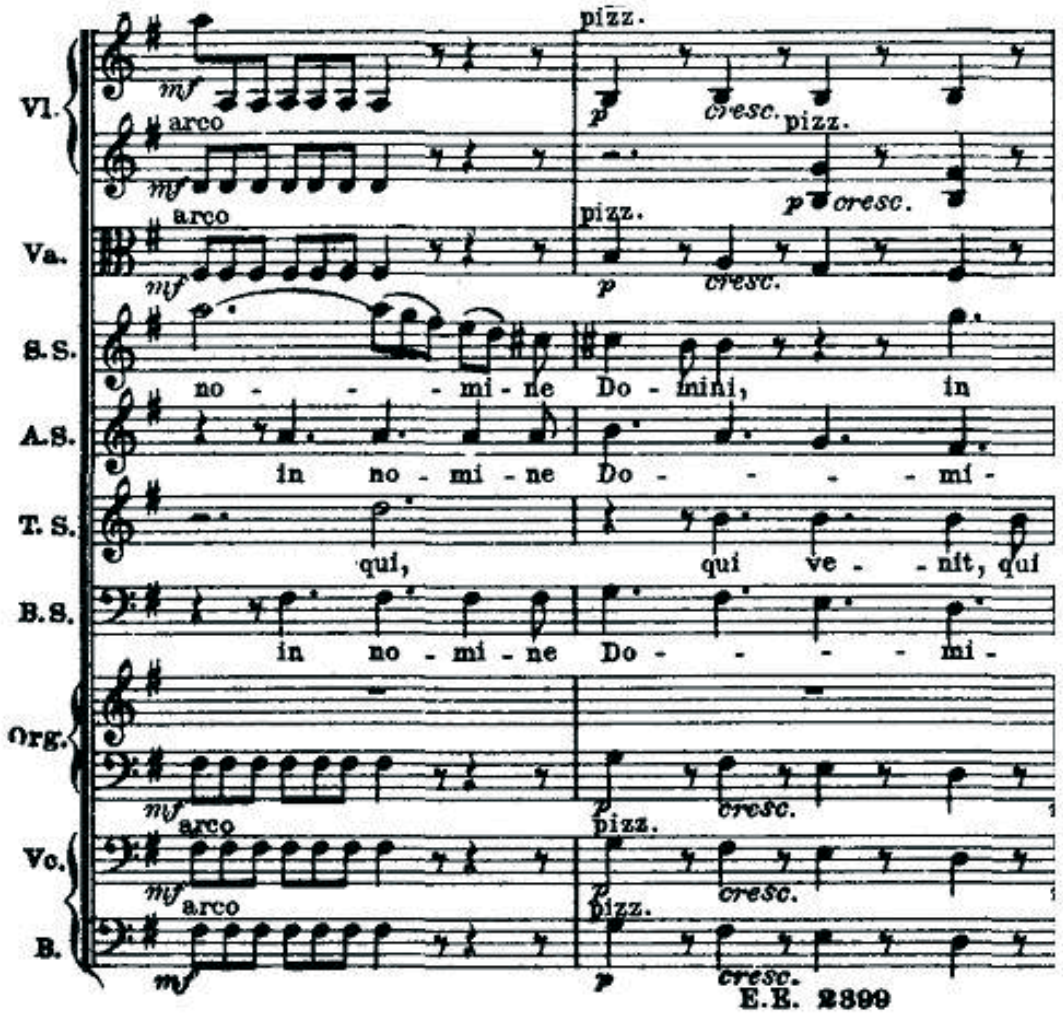
Пример 6. Г. Ф. Хендл, *Месија*, хор *And with His stripes we are healed* (*Durch seine Wunden sind wir geheilt*), *Alla Breve. Moderato*, т. 1–6.



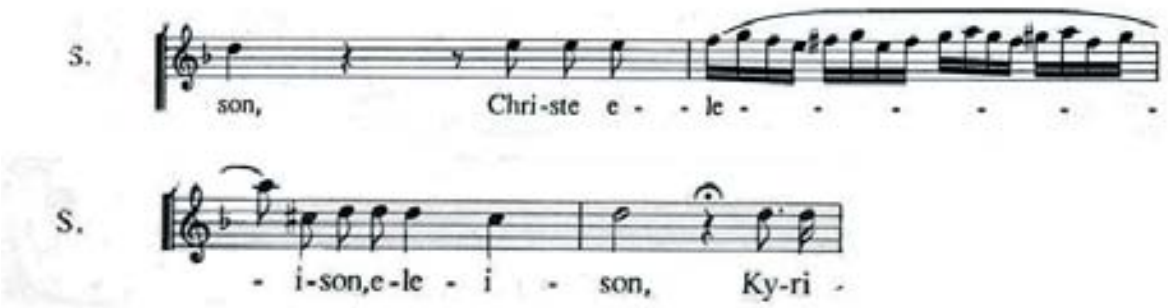
Пример 7. В. А. Моцарт, Реквијем, *Rex tremendae*, *Grave*, т. 1–2.



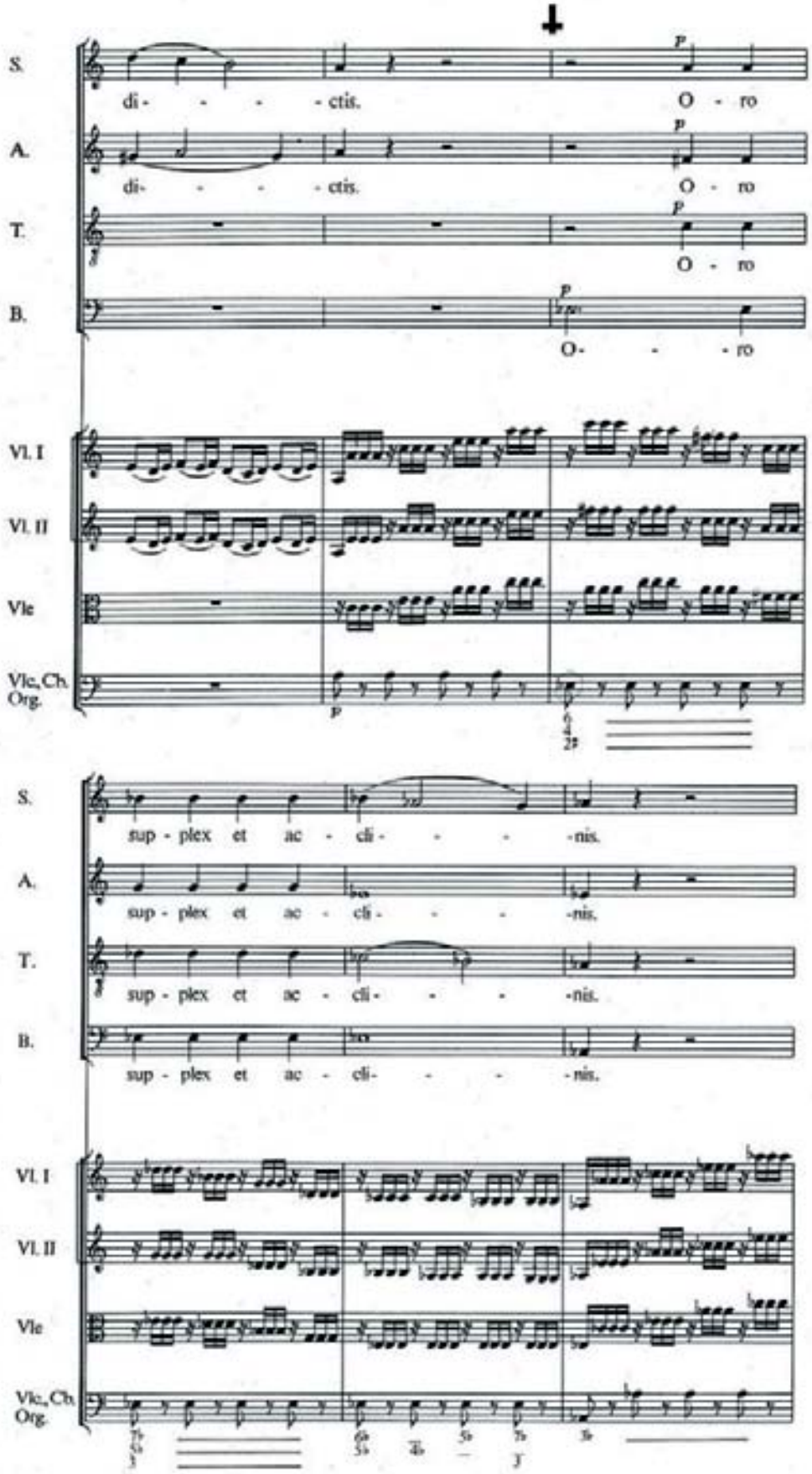
Пример 8. Л. ван Бетовен, *Миса Солемнис*, *Benedictus*, *Andante molto cantabile e non troppo mosso*, т. 148–149.



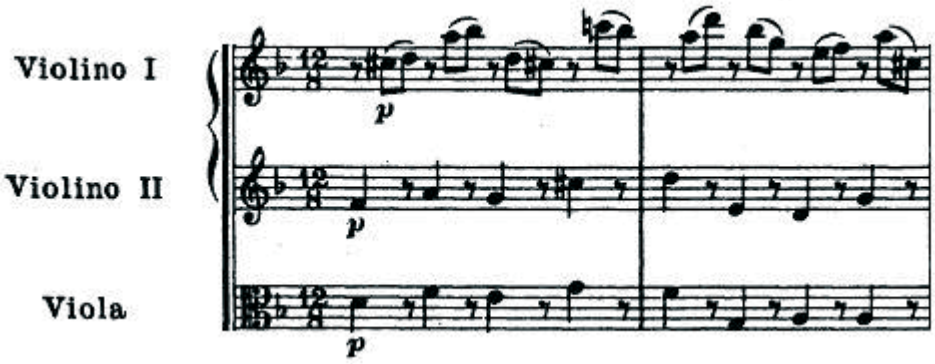
Пример 9. В. А. Моцарт, Реквијем, *Kyrie*, *Allegro*, т. 47–49.



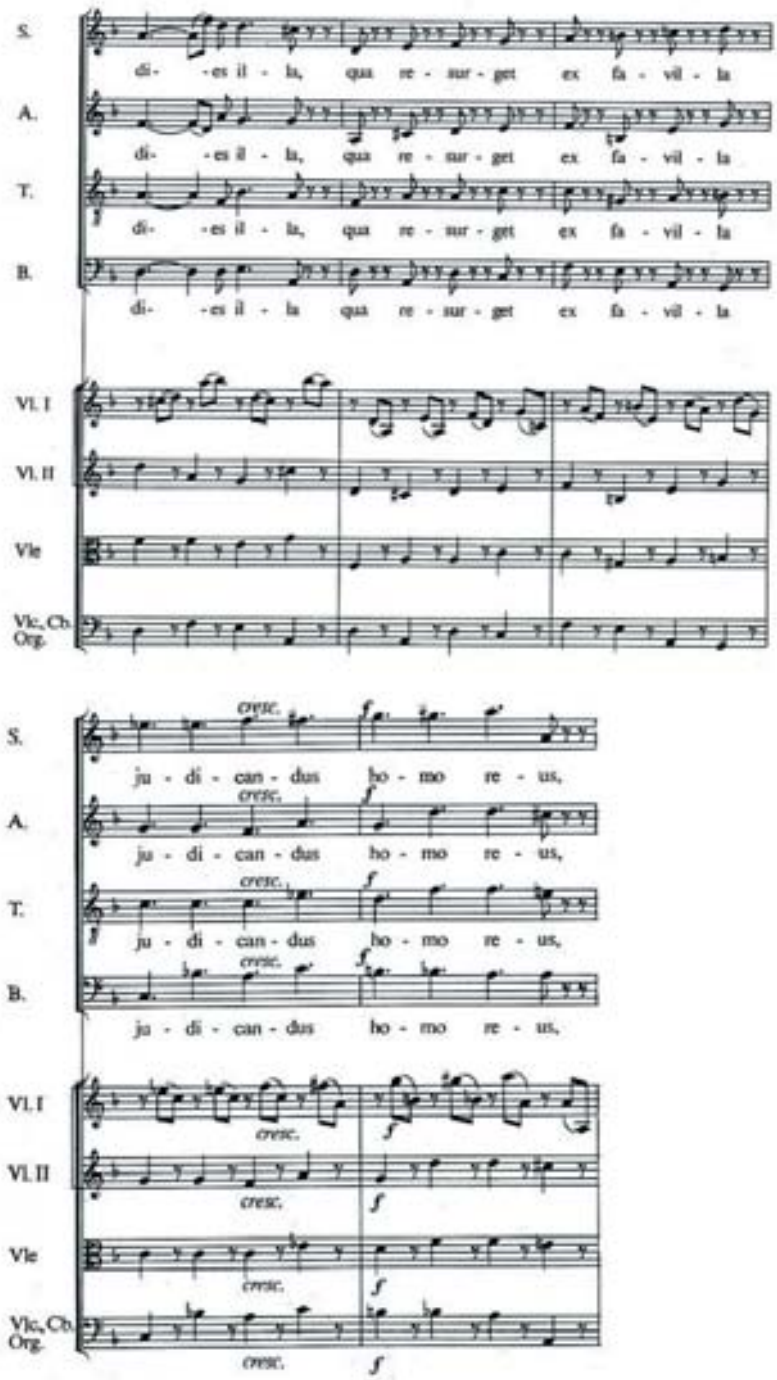
Пример 10. В. А. Моцарт, Реквијем, *Confutatis*, *Andante*, т. 26–29.



Пример 11. В. А. Моцарт, Реквијем, *Lacrimosa*, т. 1–2.



Пример 12. В. А. Моцарт, Реквијем, *Lacrimosa*, т. 4–8.



Никола Пејчиновић[1]

ТОНАЛИТЕТ ПАТОСА У МОЦАРТОВИМ И БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР – ЦЕ-МОЛ[2]

САЖЕТАК: Теорија афеката представља један од најзначајнијих концепата музике XVIII века, што је, између осталог, евидентно и у Моцартовим и Бетовеновим делима. Це-мол њихових соната за клавир често је у литератури дефинисан као тоналитет *patosa,* па се стога намеће питање којим су се методама композитори водили приликом карактеризације одређених тоналитета. У раду је, посредством прегледа тврдњи истакнутих теоретичара сагледан историјат значења тоналитета, са акцентом на Галеацију (Francesco Galeazzi), Фоглеру (Georg Joseph Vogler), Шубарту (Christian Friedrich Daniel Schubart) и Кнехту (Justin Heinrich Knecht) као репрезентима периода XVIII века. С тим у вези, размотрене су клавирске сонате Моцарта и Бетовена у це-молу – Фантазија KV 475 и Соната KV 457, односно сонате оп. 10, оп. 13. и оп. 111, из којих су, аналитичким путем, издвојене и приказане карактеристичне реторичке фигуре *patosa*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: теорија афеката, реторика музике, *patos*, це-мол, класицизам, клавирска музика, Моцарт, Бетовен.

Концепт значења тоналитета био је веома значајан током XVIII века, а присутан је и у делима бечких класичара, Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven), композитора о чијим делима ће касније у овом раду бити више речи. Такав концепт, међутим, није настао изненада и без икаквог разлога, већ је реч о наставку једне давно започете традиције. Још у доба античке Грчке различитим модусима приписивани су различити емоционални квалитети. Рита Штеблин (Rita Steblin) у свом делу наводи: „Веровање у карактеристике тоналитета је део дуге традиције, која потиче још од античке грчке доктрине о етосу. Људи у античкој Грчкој су веровали да сваки од њихових модуса, које су повезивали са племенским именима, попут дорског или фригијског, поседује снажан етички карактер".[3] Такође је познато да су етичка значења додељивана и средњовековним и ренесансним црквеним модусима. С обзиром на то да су ови модуси такође носили имена грчких модуса (која су им била приписана по узору на грчку традицију) често се нагађало да су ове две традиције историјски повезане.[4]

Прва тумачења значења тоналитета, изведена из интерпретације модуса, појавила су се у трактатима француских теоретичара с краја XVII и почетка XVIII века, попут Русоовог (Jean Rousseau) *Methode claire* (1691) или Рамоовог (Jean-Phillipe Rameau) *Traite de l'harmonie* (1722). Овакве особености тоналитета настале су у доба када су се у дур-мол систему још увек

---

1 dayw4lk3r@live.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries,* Rochester, University of Rochester Press, 2002, 13.

4 Исто, 18.

могли срести знаци модалног мишљења.[5] У Немачкој се оваква појава први пут јавља код Матесона (Johann Mattheson). Он је посебно био заинтересован за историју значења тоналитета и начин на који су се она односила према модусима.[6]

Као теоретичари чија ће мишљења бити значајна за овај рад, могу се означити они који су у својим трактатима обухватили највећи број тоналитета, а који су у свом мишљењу направили синтезу претходних разматрања и поставили темеље наредне епохе.[7] Издвајамо: Франческа Галеацију (Francesco Galeazzi), Георга Јозефа Фоглера (Georg Joseph Vogler), Кристијана Фридриха Данијела Шубарта (Christian Friedrich Daniel Schubart) и Јустина Хајнриха Кнехта (Justin Heinrich Knecht). Прегледом њихових теорија о значењима тоналитета уочава се да свако од њих долази до закључка из сопствене перспективе.

Галеаци у свом делу *Elementi teorico-pratici di musica* (1796) полази од вокалне музике: „Нема сумње да мудар композитор почиње свој избор тоналитета са намером да подржи карактер речи. Такође је тачно да вешт уметник зна да на прави начин изрази било који афекат у било којем тоналитету и да зна да 'напише радосну композицију у Ес-дуру и патетичну у Де-дуру'. Али сваки од њих ће признати да је за то потребна велика вештина и дуго искуство. Према томе, неоспорно је да модерне лествице (тоналитети), иако имају исте пропорције и интервале, ипак имају различите карактере".[8] Иако Галеаци не дискутује о поларитету квинтног и квартног круга, тај поларитет је код њега без сумње присутан, због низања тоналитета по том принципу као и начина на који се градација афеката тоналитета поклапа са тиме. Наравно, већу пажњу дао је тоналитетима који се чешће користе, а посебно је био наклоњен ге-молу, це-молу и еф-молу – повезивао их је са јаким страстима. Тоналитет це-мола карактерише као „трагичан, погодан за изражавање великих несрећа, смрти хероја и великих, али жалосних догађаја".[9]

Фоглер је у свом делу *Deutsche Encyclopädie* (1779) предлагао благо неједнаку темперацију како би тоналитети били индивидуалнији. Међутим, и код њега је уочљив поларитет квинтног и квартног круга: „Тоналитети са повисилицама постају живљи и светлији, док тоналитети са снизилицама постају све тамнији".[10] У његовом каснијем делу, *Vergleichsplan der Neumďnsterorgel* (1812), такође је присутан поларитет квинтног и квартног круга, а поред њега се још уочавају значења тоналитета са референцама на боје и слике (Це-дур као „најподеснији за сликање водених површина", Ге-дур као „погодан за представљање пејзажа" и тако даље).[11]

Кнехт је дао значајан допринос карактеризацији тоналитета крајем XVIII и почетком XIX века. Он тврди да особине тоналитета углавном зависе од конституције самих инструмената и фреквенције звука (*Allgemeiner musikalischer Katechismus,* 1803). Међутим, он у каснијем издању овог дела (1816) прихвата једнако темперовани систем и излаже карактеристике најчешће коришћених тоналитета. За це-мол сматра да је „екстремно ламентозан". Такође је и у Кнехтовом систему присутна дихотомија квинтног и квартног круга – он чак и визуелно организује тоналитете по узлазним и силазним групама.[12]

Шубарт, приликом карактеризације тоналитета, не наводи све молске тоналитете, али је и поред тога његов рад био веома утицајан. Ове личне, фантастичне представе које је Шубарт створио за сваки тоналитет биле су посебно допадљиве романтичарском уму и

[5] Исто, 29.

[6] Исто, 40.

[7] Рита Штеблин у својој књизи *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries* говори о Фоглеру, Шубарту и Кнехту као „претечама немачког романтизма" и пореди их са савременником Галеацијем. Исто, 125.

[8] Rita Steblin, нав. дело, 103.

[9] Исто, 103–106.

[10] Исто, 121.

[11] Исто, 121–124.

[12] Исто, 124–125.

имале су огроман утицај на наредне публикације о значењима тоналитета. Он је тоналитете карактерисао према следећем: „сваки тоналитет је обојен или безбојан. Невиност и једноставност су изражене безбојним тоналитетима. Нежна и меланхолична осећања изражена су тоналитетима са снизилицама, док су дивља и јака осећања изражена тоналитетима са повисилицама".

Тоналитет це-мола карактерише као „истовремену изјаву љубави и ламент над несрећном љубављу. Сва клонућа, чежње и уздаси заљубљене душе леже у овом тоналитету".

Шубарт ниже тоналитете по квартном кругу, а из претходне констатације „да су тоналитети са повисилицама дивљи, а тоналитети са снизилицама нежни" се може закључити да се и он водио поларитетом квинтног и квартног круга.[13]

Мишљења теоретичара су субјективна (и они сами су то изјављивали); међутим, поређење описа тоналитета претходно наведених теоретичара може бити прилично поучно. Имајући у виду чињеницу да су ово четири независна, особена излагања, степен повезаности између њих је вредан пажње (табела 1)[14] – колико год њихова значења тоналитета била јединствена, она међусобно не варирају пуно. Као разлог за тако нешто може се навести поларитет квинтног и квартног круга.[15]

Из табеле 1 се такође могу видети и релативно слични резултати до којих су наведени теоретичари стигли у карактеризацији це-мола. Тоналитет це-мола је у таквом контексту коришћен у делима Моцарта и Бетовена, али и за то постоје различита тумачења. У разматрању употребе це-мола код Моцарта, овде ће бити изложена тумачења тројице теоретичара – Вилијама Њумана (William Newman),[16] Алфреда Ајнштајна (Alfred Einstein)[17] и Вилијама Мана (William Mann).[18] Свако од њих наводи по неколико особених Моцартових дела у це-молу и тумачи овај тоналитет на свој начин и износи своје карактеризације овог тоналитета (табела 2). Ричард Тараскин (Richard Taruskin) у књизи *The Oxford History of Western Music* издваја четири Бетовенова дела у це-молу и наводи начине на које је овај тоналитет интерпретиран у сваком од њих[19] (табела 3).

У даљем излагању ћемо аналитички сагледати употребу це-мола у клавирским сонатама Моцарта и Бетовена, и то на микро (по сегментима облика унутар ставова) и макро нивоу (по ставовима унутар циклуса). Анализа је изложена у приложеним табелама.

Узимајући у обзир прве ставове соната у це-молу (табела 4), компарацијом се уочава доста сличности у Моцартовом и Бетовеновом третману тоналитета (наравно, из овога се изузима Фантазија KV 475, због једноставачности и прожимања више формалних образаца). Разматрањем тоналног тока по сегментима, примећује се сличност у одабиру тоналитета друге теме, где су махом заступљени паралелни тоналитет или доња медијанта (KV 457 – Ес-дур; оп. 10 – Ес-дур; оп. 13 – ес-мол, Ес-дур; оп. 111 – Ас-дур). Експозиције ових ставова се завршавају у достигнутим тоналитетима. Уводни одсеци развојних делова садрже различита решења, али углавном полазе од доминантног или основног тоналитета (оп. 13 и оп. 111 – ге-мол; KV 457 и оп. 10 – Це-дур), док је у централним одсецима махом заступљена субдоминантна област (еф-мол или Еф-дур, изузев оп. 13, где је заступљен е-мол). Завршни одсеци садрже највећи степен доследности (повратак у основни це-мол). У репризама је, наравно присутно потврђивање основног тоналитета, док се у мостовима налазе иступања у субдо-

[13] Rita Steblin, нав. дело, 115–120.

[14] Табела направљена по узору на: Rita Steblin, нав. дело, 128.

[15] Манир по којем тоналитети квинтног круга звуче „оштрије, тврђе", а тоналитети квартног круга звуче „мекше и ламентозније".

[16] William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.

[17] Alfred Ajnštajn, „Klavir", *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1987, 271–272.

[18] William Mann,"Mocart's choice of key", *The operas of Mozart,* London, Casell, 1977, 20–21.

[19] Richard Taruskin, C-Minor Moods, *The Oxford History of Western Music,* vol. 2, Oxford University Press, 2004, 691–739.

минантну и медијантну област (KV 475 – еф-мол; оп. 10 и оп. 13 и оп. 111 – ес-мол), осим у KV 457, где је мост у репризи у доминантном ге-молу.

Када говоримо о поређењу осталих ставова, треба поменути да немају све сонате исти број ставова, као и то да се они разликују по форми. Стога, немају сви ставови исту функцију (други став из оп. 111 је уједно и финални, тако да нема исту функцију коју имају други ставови у троставачним сонатама). Према томе, по функционалности ставова, најзгодније је упоредити ставове соната KV 457, оп. 10 и оп. 13 (троставачне су), док би други став из сонате оп. 111 било најбоље упоредити са финалним ставовима ових соната. Тонални план других ставова изложен је у наредним табелама.

И у третману тоналитета других ставова (табела 5) постоји известан ниво доследности – на месту основног тоналитета присутна је доња медијанта или паралелни тоналитет. Унутар ставова преовлађује иступање у доминантну област (у KV 457 део А – Ес-дур, део Б – Бе-дур; оп. 10 део А – Ас-дур, део Б – Ес-дур; оп. 13 тема – Ас-дур, епизода – Ес-дур). Употреба паралелног тоналитета, као основног тоналитета другог става није неуобичајена, али ако се осврнемо на основни Ас-дур других ставова соната оп. 10 и оп. 13, можемо доћи до различитих закључака. Ако бисмо се водили Тараскиновом тврдњом, онда би други став у Ас-дуру код Бетовена значио „лакши" повратак у це-мол, односно одлазак у Це-дур.[20] Са друге стране, узимајући у обзир значења Ас-дура код Фоглера, Кнехта, Шубарта и Галеација (карактеришу Ас-дур као сивило, смрт, ноћ, страх), долази се до закључка да је композитор можда желео да прикаже меланхоличну атмосферу, што би у контексту це-мола (патетика) било сасвим уобичајено.

У финалним ставовима (табела 6) срећу се нешто разноврснији поступци, у формалном и тоналном смислу. Формално, употребљени су различити облици: сонатни рондо (KV 457) сонатни облик (оп. 10), рондо са епизодама (оп. 13), и тема са варијацијама (оп. 111). У сонатама оп. 13 и оп. 111 је већи акценат на потврђивању основног тоналитета, док финални ставови соната оп. 10 и KV 457 садрже већи драмски интензитет. Повећање драмског интензитета у финалним ставовима оп. 10 и KV 457 може се повезати са формом, с обзиром на то да су у њима присутни елементи сонатног облика.

Композитори XVIII века су имали јасне увиде у теорије о значењима тоналитета, међутим, постављају се питања: да ли је то једини пут којим су се они водили? Шта је то у Моцартовом и Бетовеновом це-молу што се назива „патетичним"?

Реторичка преокупација касног XVIII века, посебно у музици, имала је за циљ откривање покретачких „идеја" или „слика" које се налазе унутар инструменталног дела. Шиндлер (Anton Felix Schindler, Бетовенов ученик) је указивао на „поетску идеју" у Бетовеновом стваралаштву (соната оп. 13). Појам поетске идеје био је свеприсутан у реторици и естетици овог периода и повезан је са изворима реторичког изума (*inventio*), а то су теме идеја и аргумената (*tonoi*) и визије или слике (*phantasia*). По Квинтилијану (Marcus Fabius Quintilianus), ово су нужни елементи за стварање одређених страсти или осећања. Према томе, *patos* се може сматрати поетском идејом или извором инвенције неког дела.[21]

Једноставно значење *patosa* – емоција – било је реторички комплексно од самог почетка. Аристотел, који је дефинисао *patos* као „способност открића свих могућих значења убеђења", идентификовао је три врсте убеђења: *etos*, који потиче из квалитета личности говорника; *patos*, који потиче из емоција публике (емоција свих врста); и *logos* (логички доказ, у зависности од аргумента). По Квинтилијану, *patos* и *etos* су блиски по природи, али се понекад и разликују, нарочито онда када *etos* има улогу да „смири олују изазвану *patosom*". *Etos*, који означава морални карактер, захтева од говорника да буде добар и поштен човек

[20] Тараскин говори о Петој симфонији и издваја „неконвенционалан" избор Ас-дура као тонике другог става. Као разлог за овакав поступак наводи лакши одлазак у Це-дур и „распуштање насилног це-мола". Richard Taruskin, нав. дело, 714–716.

[21] Elaine R. Sisman, Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's c-minor Sonata, op. 13, *Beethoven forum III* (ed. Christoph Reynolds), Lincoln, University of Nebrasca Press, 1994, 84.

– по Квинтилијану, треба да буде „смирен и благ, и без трага поноса". *Patos* је, са друге стране, другачијег карактера и готово увек се повезује са бесом, ненаклоношћу, страхом, мржњом и сажаљењем. Квинтилијан, тако, поставља две супротне стране – једну у којој повезује *patos* са јаким емоцијама и другу, са *etosom* и благим емоцијама.[22]

Најзначајнији за *patos* су они квалитети које је Аделунг (Friedriech fon Adelung, *Über den Deutschen Stul,* 1785) набројао: фигуре високог стила и бујне маште, брзо низање кратких фраза, понављање истих идеја у различитим облицима и друго. Поред овога, Аделунг набраја фигуре патоса и даје им називе: *ellipsis* (изостављање), *asundeton* (изостављање веза), *copia* и *amplification* (синоними; понављање идеје у различитим формама), *abruptio* (прекид) и *exclamatio* (узвик). Кембел (George Campbell, *The Philosophy of Rhetoric,* 1776) тврди да су основне фигуре *patosa*: *correctio* (исправка; Зисманова (Sisman) је у музици посматра као разрешење или смирење било ког типа)[23] *gradatio* (врхунац), *phantasia* (живописна слика одсутне сцене), *exclamatio* (узвик – жалости или дивљења), *apostrophe* (изражавање жалости или огорчења променом начина обраћања), *interrogatio* (испитивање, постављање реторичких питања;[24] Зисманова ову фигуру у музици дефинише као „понављање кратких фраза са нестабилним хармонијама, секвентно или понављањем на истој тонској висини").[25]

На основу модела неколико издвојених реторичких фигура формирани су и њихови музички еквиваленти. Музичке фигуре, према Форкелу (Johann Nikolaus Forkel), имају улогу да резонују заједно са људским емоцијама и да леже дубоко у људској природи. Узвиком (*exclamatio*) се сматра узлазни скок мале сексте. Хроматске фигуре могу имати само музичка својства, без вербалних али могу се поклапати и са описима патетичног: *pathopoeia* (хроматски полустепени), *passus duriusculus* (силазни низ полустепена, често у облику „мотива уздаха") и *saltus duriusculus* (дисонантни скок који се понекад поистовећује са узвиком). Према овоме, елементи патоса у музици су хроматика, прекомерне и умањене дисонанце.[26]

Елементи реторике патоса налазе се у сонатама за клавир у це-молу Моцарта и Бетовена. Овде је изложено неколико примера реторичких фигура које се јављају у Моцартовим и Бетовеновим сонатама. У примеру бр. 1 имамо реторичку фигуру *interrogatio.* Изложена је унисоно, са јасним секвентним понављањем у смеру узлазне секунде. У овој фигури су такође присутне и дисонантне хармоније – у 25. такту су то скокови де–ас и е–бе. Пример бр. 2 представља *gradatio* који је испољен кроз константни покрет у шеснаестинским нотним вредностима, као и кроз стални хармонски покрет за полустепен навише – ас–а–бе–ха. *Saltus duriusculus* (пример бр. 3) је уочљив у горњем гласу, где је присутан скок умањене септиме наниже. Заједно са деоницом леве руке формира акорд VII^{6}_{5}. *Passus duriusculus* (пример бр. 4) прво присутан у деоници десне руке, у средњем гласу, у виду хроматског покрета наниже од ге до де, да би се затим јавио поново у деоници десне руке, овога пута у горњем регистру.

У сонатама из којих су ови примери изведени уочавају се фигуре које су употребљене у више дела. *Interrogatio, gradatio* и *saltus duriusculus* (*exclamatio*) се појављују у свим сонатама. Фигура која се не појављује у свим сонатама, али је такође честа, јесте *apostrophe* (Фантазија KV 475 и соната оп. 13), док се *passus duriusculus* (соната KV 457), *copia* (соната оп. 111) и *correctio* (соната оп. 13) појављују ређе. Присутна је и комбинација две или више фигура и углавном се комбинује *gradatio* са додатком још једне или више њих (соната KV 457 – *gradatio* + *passus duriusculus*; Фантазија KV 475 – *gradatio* + *saltus duriusculus* и *interrogatio* + *saltus duriusculus;* соната оп. 10 – *gradatio* + *saltus duriusculus*; соната оп. 13 – *gradatio* + *apostrophe;* соната оп. 111 – *gradatio* + *copia* + *saltus duriusculus*).

---

22 Исто, 86–87.

23 Ритмички или хармонски. Isto, 101.

24 Elaine R. Sisman, нав. дело, 96.

25 Исто, 101.

26 Исто, 98.

У примеру бр. 5, у деоници десне руке присутан је двапут поновљени *passus duriusculus*, заједно са *gradatiom* у доњем регистру, испољеном у виду константног покрета тремоланда. У примеру бр. 6 такође имамо фигуру *gradatio,* овога пута изведену на другачији начин (низ поновљених акорада у басу, праћених набојем од *piano* ка *forte fortissimo* динамици) и у комбинацији са фигуром *apostrophe*, која се изненадно јавља у бас кључу, контрастирајући деоници десне руке, која је претходно изложена у горњем регистру. У примеру бр. 7 заступљена је комбинација три реторичке фигуре, то су: *gradatio, copia* и *saltus duriusculus.* Као *saltus duriusculus* имамо скок умањене септиме навише (овај скок такође може бити окарактерисан као *exclamatio*), док је *copia* представљена кроз дословно поновљену фразу. *Gradatio* је присутан у виду динамичке градације.

Моцартова и Бетовенова употреба реторичких фигура *patosa,* у великој мери је допринела дефинисању патетике це-мола. Свакако да су мишљења теоретичара XVIII века била од извесног значаја, али питање је колико би композитори, вођени само овим путем, успели да окарактеришу тоналитет на прави начин (мишљења теоретичара била су утицајна, али и субјективна). Према томе, реторика *patosa* се у овом случају показала као веома добро средство које је мудро искоришћено у сврху дефинисања особености це-мола. Са друге стране, колико је год реторика *patosa* била „пресудна" у одређењу патетике, никако не треба потценити теоретска разматрања, без којих не би било основа за карактеризацију. У том случају сваки тоналитет би могао бити „патетичан" уколико би реторика *patosa* на њему била примењена, тако да је синтеза теорије и реторике била рационално прибежиште композитора приликом карактеризације тоналитета.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ajnštajn, Alfred, „Klavir", *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1987, 271–272.
- Ajnštajn, Alfred, „Sinteza: koncert za klavir", *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1987, 340–342.
- Brunswick, Mark, "Tonality and Perspective", *The Musical Quarterly,* XXIX, 4, 426–437.
- Einstein, Alfred and Arthur Mendel, „Mozart's Choice of keys", *The Musical Quarterly,* 1941, XXVII, 4, 415–421.
- Mann, William, "Mocart's choice of keys", *The operas of Mozart,* London, Casell, 1977, 20–21.
- Newman, William S, *The Sonata in the Classic Era,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.
- Perković, Ivana, Tijana Popović Mlađenović, Marija Masnikosa and Blanka Bogunović, "W. A. Mozart's *Phantasie* in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response", *Journal of Interdisciplinary Music Studies,* 2009, III, 1 & 2, 95–117.
- Sisman, Elaine R, "Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's C–Minor Sonata, Op. 13", *Beethoven forum III*, Christoph Reynolds, Lincoln, University of Nebrasca Press, 1994, 81–105.
- St. Foix, Georges de and Ottomar King, "Mozart and the young Beethoven", 1920, *The Musical Quarterly*, XI, 2, 276–295.
- Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries,* Rochester, University of Rochester Press, 2002.
- Taruskin, Richard, "C–Minor Moods", *The Oxford History of Western Music,* II, Oxford, Oxford University Press, 2004, 691–739.
- Tusa, Michael C, "Beethoven's 'C–Minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice", *Beethoven forum II,* Christoph Reynolds, Lincoln, University of Nebrasca Press, 1993, 1–27.

Nikola Pejčinović

THE KEY OF PATHOS IN PIANO SONATAS OF MOZART AND BEETHOVEN – C-MINOR

SUMMARY: The affect theory is one of the most important eighteenth century music concepts, which is, among the other, apparent in the works of Mozart and Beethoven. In writings on music, C-minor key of their piano sonatas is often defined as key of *pathos,* which implies the question of the methods composers used in the process of key mood characterization. This work elaborates the history of key characteristics. Among the examined theoretical claims, the paper contains the review of notable XVIII century thinkers, like Galeazzi, Vogler, Schubart and Knecht. In that concern, Mocart's and Beethoven's C-minor piano sonatas (Fantasia KV 475 and sonata KV 457 of the former, and sonatas op. 10, op. 13. and op. 111 of the latter) are used as a subject of the analysis, which further served as a mean of extrication and represantation of the characteristic rhetoric figures of *pathos.*

KEY WORDS: the affect theory, rhetoric of music, *pathos*, C-minor, classicism, piano music, Mozart, Beethoven.

ПРИЛОГ:

Табела 1:

	Фоглер (1779)	**Шубарт (1784)**	**Кнехт (1792)**	**Галеаци (1796)**
Квинтни круг				
Це	чист.	чист, невин, једноставан, наиван.	радостан, чист.	грандиозан, озбиљан, величанствен.
Ге	наиван, невин, рустичан.	рустичан, идиличан, смирен, нежан, љубак.	пријатан, рустичан.	невин, једноставан, непроменљив.
Де	живахан, херојски, дрзак.	тријумфалан, радостан, ратнички, маршевски.	помпезан, бучан.	радостан, буран, слављенички.
А	оштар, љубавни, нежан.	љубавни, пун наде, радости.	радостан, светао.	хармоничан, радостан, афективан, играчки.
Квартни круг				
Еф	умирућесмирен.	учтив, смирен.	благ, смирен.	величанствен, гласан.
Бе	сумрак.	радосна љубав, нада у бољи свет.	љубак, нежан.	нежан, мек, сладак, полетан.
Ес	ноћ.	љубав, оданост, Свето Тројство (три снизилице).	диван, свечан.	херојски, озбиљан, посмртни.
Ас	Плутонова област.	самртан, судњи, вечан.	црно, ноћ, тама, сивило.	суморан, низак, страшан, застрашујућ.
ц е - мол	/	љубав, ламент над љубављу, уздаси и чежње. заљубљене душе.	екстремно ламентозан.	трагичан, смрт хероја, немили догађаји.

Табела 2:

	Карактеризација тоналитета	**Дела у це-молу која су наведена**
Ајнштајн	Патетика, мрка озбиљност.	Соната KV 457, Фантазија KV 475 и клавирски концерт KV 491.
Њуман	Очај, меланхолија.	Соната KV 457 и Фантазија KV 475 (пореди их са сонатама KV 189 и KV 576 и карактерише их као најоригиналније Моцартове сонате).
Ман	Разноврсне конотације, а у овом случају, то је храброст (исказана у лице смрти).	Соната KV 457, Фантазија KV 475, концерт KV 491 и разне арије из Моцартових опера.

Табела 3:

	Тоналитети по ставовима	**Наратив тоналитета**	**Начини и извори по којима су изведени наративи**
Клавирски трио оп. 1 бр. 3	це, Ес, це, це (са пикардијском терцом)	Основни тоналитет је на крају финала „разрешен“ у Це-дур пикардијском терцом. Финално олакшање.	Аналитички приступ.
Увертира *Кориолан*	це	Очај. Изражен је према садржају сценског дела *Кориолан*.	Садржај истоименог сценског дела.
Пета симфонија	це, Ас, це, Це	Победа. „Трагични“ це-мол се у финалу „разрешава“ и одлази у Це-дур. Овога пута нема пикардијске терце, већ је читав став у Це-дуру.	Хофманова (E. T. A. Hoffmann) анализа Пете симфоније.
Соната за клавир оп. 111	це, Це	Духовна атмосфера, трансцендентности уздизање у небо (IIстав).	Шопенхауерова (Arthur Schopenhauer) филозофија волунтаризма и повезаност са источњачким религијама.

Табела 4:

	Фантазија KV 475		**Соната KV 457**		**Соната оп. 10**	**Соната оп. 13**	**Соната оп. 111**
Увод	/		/		/	це, Ес, це, Де, це	це, еф, бе, Ас, Дес, це: D
Експозиција	I тема	це	I тема	це	це	це: D	це
	мост	Ха: VI (Ге: I)	мост	це, Бе (Ес: D)	Ас, еф, Дес, Бе (Ес: D)	Ге (це: V), Ас, Бе (Ес: V)	це, Ес, Ас
	II тема + ЗГ	Де, завршавана VI_6 (а: DD)	IIтема	Ес	Ес	$Бе_1$ – ес, $Бе_2$ – ес, Дес, ес, еф, Ес	Дес, Ас
			ЗГ	Ес, це: VII	Ес	Ес	Ас, мод. преко унис. у ге

Развојни-део	УО	а, ге, Еф: D	УО	Це	Це, еф: VII	ге, е	ге
	ЦО	Еф	ЦО	еф, ге, це	еф, бе, Дес, бе, еф, це	е, ге, Де, еф, бе, це: D	ге, еф, це
	ЗО	ха, хром↓ Бе: D	ЗО	це: VII, V	це: V	це	це
Реприза	IIтема	Бе	I тема	це	це	це, мод. у Дес	це, еф
	мост	ге, еф, ес, дес, бе, Гес, ес... це: D	мост	це, ге (це: D)	Гес, ес, Це (Еф: V	Дес, ес, еф	еф, бе, ес, це
	Iтема + ЗГ	це	II тема	це	Еф, це	$Бе_1$ – еф, це, $Бе_2$ – це	це, Це
			ЗГ	це: D	це	це: ~~ДД~~	Це
	кода	це	кода	це, мат. I теме	/	це, мат. увода и I теме.	Це

Табела 5:

Сонатни рондо	**Моцарт, Соната KV 457**
А	Ес
Б	Б, Ес: D
$А_1$	Ес
Ц (каоРД)	Ас, УО - Гес, ЦО - Ас, б, ц: D, ЗО - па се затим хром. пење до Ес: D
$А_2$	Ес
Кода	Ес: D, T, D, T...

СО без РД	**Моцарт, Соната оп. 10**
А	Ас
Б	Ас, Ес (Ас: D)
А	Ас
Б	ас, Ас
А (Кода)	Ас

Рондо са епизодама	**Бетовен, Соната оп. 13**
I појава теме	Ас
I епизода	еф, Ес (Ас: D)
II појава теме (скраћена)	Ас
II епизода	ас, Е, Ас: D)
III појава теме	Ас
Кода	Ас: D, T, D, T...

Табела 6:

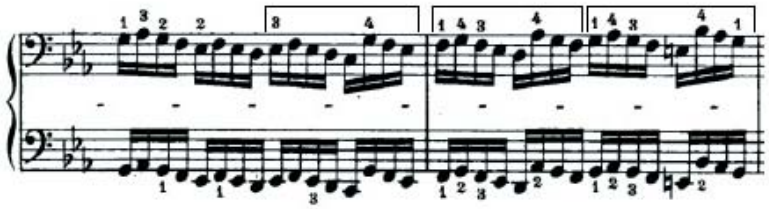
Сонатни рондо	**Соната KV 457**
А	це, Ес: D
Б	Ес, це: D
$А_1$	це, еф: VII
Ц (РД)	еф (мод.), ге, це: VII
$Б_1$	це
$А_2$	це, фе: VII
Мат. из Ц (спона са кодом)	еф, це
Кода	це

Рондо са епизодама	**Соната оп. 13**
I појава теме	це
I епизода	еф, Ес, ес, Ес, це: D
II појава теме	це
II епизода	Ас, Ес, це: D
III појава теме	це
III епизода	це, Еф, Це, це: D
IV појава теме	це
Материјал епизоде	це, Ас, еф: D
Кода	еф, це

Сонатни облик	**Соната оп. 10**
I тема	це: D
II тема	Ес
ЗГ	Ес
РД	Ес, це: VII
I тема	це
II тема	Це, це
ЗГ	це, Дес: D
Кода	Дес, Це

Тема са варијацијама	**Соната оп. 111**
I излагање теме	Це, а, Це
II излагање теме (I вар.)	Це, а, Це
III излагање теме (II вар.)	Це, а, Це
IV излагање теме (III вар.)	Це, а, Це
Интерполација (троструки трилер)	Ес
V излагање теме (IV вар.)	Це, а, Це

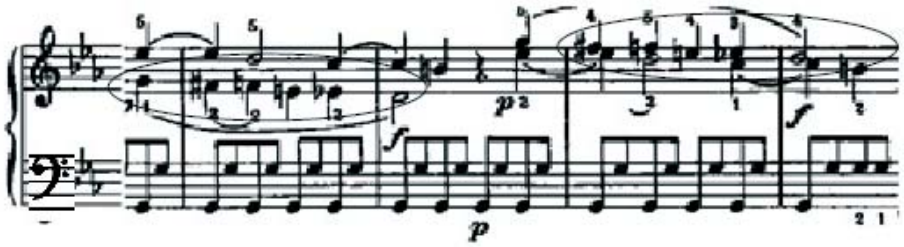
Пример бр. 1 – *Interrogatio:*
Л. ван Бетовен, соната оп. 111, це-мол (I став, т. 24-25):



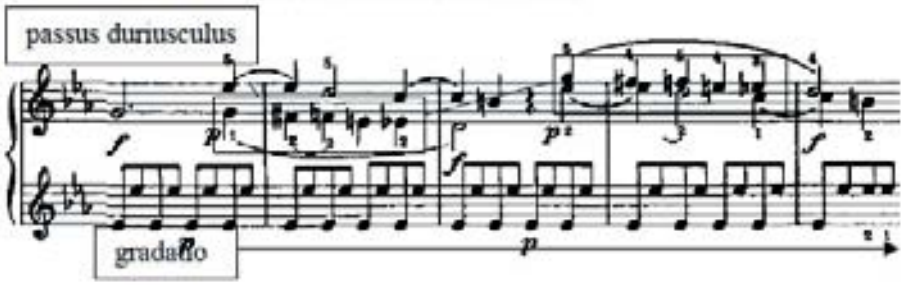
Пример бр. 2 – *Gradatio:*
В. А. Моцарт, Фантазија KV 475, це-мол (т. 6-10):

Пример бр. 3 – *Saltus duriusculus (exclamatio):*
В. А. Моцарт, соната KV 457, це-мол (I став, т. 4):

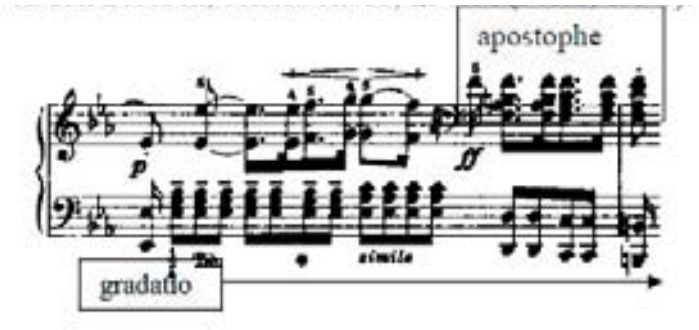
Пример бр. 4 – *Passus duriusculus:*
В. А. Моцарт, соната KV 457 (I став, т. 10-13):



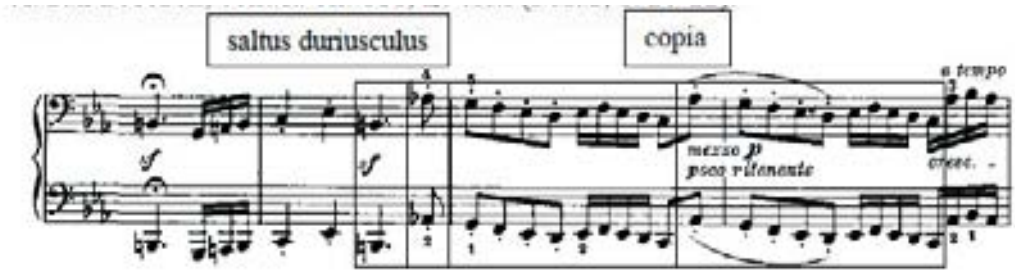
Пример бр. 5 – *Gradatio* + *passus duriusculus:*
В. А. Моцарт, соната KV 457 (I став, т. 9-13):



Пример бр. 6 – *Gradatio* + *apostrophe:*
Л. ван Бетовен, соната оп. 13, це-мол (I став, т. 5-6):



Пример бр. 7 – *Gradatio* + *copia* + *saltus duriusculus:*
Л. ван Бетовен, соната оп. 111, це-мол (I став, т. 20-22):



Вања Спасић[1]

ОПЕРСКА ЕСТЕТИКА П. И. ЧАЈКОВСКОГ У ОДНОСУ НА ЕСТЕТИКУ ПЕТОРИЦЕ И ВАГНЕРА[2]

САЖЕТАК: Ослањајући се на написе Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), у овом раду ћу анализирати његове критике које се односе на оперску традицију, сагледавајући их у односу на наслеђе Глинке (Михаил Иванович Глинка) и Петорице, као и у односу на стваралаштво западноевропских композитора, посебно Вагнера (Richard Wagner). У другом делу рада, настојаћу да прикажем теденције Чајковског – који је као и Вагнер имао своју визију каква треба да буде опера – у лирској опери *Евгеније Оњегин* као репрезенту новог оперског жанра. Циљ рада је да кроз компаративно сагледавање оперске естетике Чајковског и Вагнера укажем на њихове сличности и разлике на конкретним примерима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лирска опера, Чајковски, Вагнер, Петорица, рад са мотивима, *Евгеније Оњегин*, лик Татјане.

Увод

Крајем 60-их година XIX века музичко-сценска уметност Европе достигла је врхунац. Паралелно са италијанском, немачком и француском опером интензивно су се развијале и друге националне опере. Националне школе биле су на европској сцени представљене великим бројем различитих опера. Овај жанр је био у центру пажње композитора и то није била случајност. Оперски жанр успешно комбинује позоришну форму са широким могућностима музичког развоја и поседује све услове за стварање занимљивог спектакла у којем су обједињене различите гране уметности, и зато посебну моћ да привуче композитора.

Руски оперски театар друге половине XIX века била је област у којој су са великом дубином и снагом изражене најбоље карактеристике руске уметности. Руски композитори су у оперској форми видели широке могућности за стварање истински реалистичке уметности која је намењена народу.

Руска класична опера отворила је нову страницу у историји светског музичког театра. Основни принципи музичке драматургије, који су били саздани у Глинкиним операма *Иван Сусањин* и *Руслан и Људмила*, утемељују два главна жанровска вида руске опере: трагичну народно-историјску и фантастично-епску оперу. Нову етапу у развоју жанра опере донели су у свом стваралаштву Петорица и Чајковски. Петорица су остварила монументалне историјске и историјско-епске музичке драме, приказујући живот руског народа у најважнијим моментима његове историје (*Борис Годунов* и *Хованшчина* Мусоргског /Модест Петрович Мусоргский/, *Кнез Игор* Бородина /Александр Порфирьевич Бородин/, *Опричник* Чајковског, *Псковљанка* и *Царска невеста* Римског-Корсакова /Николай Андреевич Римский-Корсаков/), мада се у стваралаштву Римског-Корсакова пре свега богато развијао жанр опере бајке. Зна-

[1] vanja88@msn.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством др Соње Маринковић, школске 2010/2011.

чајни идеолошки и уметнички концепти, реализам у приказивању ликова, затим ослањање на народне песме – обележили су опере Петорице. Упоредо са њиховим радом развијало се и оперско стваралаштво Чајковског.

Опере Чајковског представљају важну етапу у развоју оперске традиције. У писму Тањејеву (Сергей Иванович Танеев), написаном почетком 90-их година XIX века, Чајковски је рекао: „Избор оперског либрета био је по мом сопственом нахођењу, а не по рецепту Вагнера, нити сам се придржавао класичних образаца, нити сам тежио да будем оригиналан. Свестан сам да бих писао другачије да није било Вагнера, допуштам да су чланови руске Петорице донекле утицали на мој оперски стил, а вероватно и италијанска оперска музика, коју сам страсно волео у детињству, и Глук (Christoph Willibald Gluck), кога сам обожавао у младости, а да не говорим о Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart), од кога се нисам одвајао."[3] Наведени цитат сведочи о ширини музичког погледа Чајковског и широкој основи његовог оперског стваралаштва. Своје опере, Чајковски није супротстављао стваралаштву претходника и савременика. Али је он схватио да су, упркос вези са другим композиторима, његова дела обележила његову индивидуалност. Тако су се у његовом оперском стваралаштву налазили проблеми оперског жанра, као и код његових савременика, али те проблеме Чајковски је решавао на свој начин.

Ослањајући се на написе Чајковског,[4] у овом раду ћу анализирати његове критике које се односе на оперску традицију, сагледавајући их у односу на наслеђе Глинке и Петорице, као и у односу на стваралаштво западноевропских композитора, посебно Вагнера[5]. У другом делу рада, настојаћу да прикажем теденције Чајковског – који је као и Вагнер, имао своју визију каква би опера требала да буде – у лирској опери *Евгеније Оњегин* као репрезенту новог оперског жанра. Циљ рада је да кроз компаративно сагледавање оперске естетике Чајковског и Вагнера укажем на њихове сличности и разлике на конкретним примерима – развој лика Татјане.

---

[3] Владимир В. Протопопов и Надежда В.Туманина, *Оперное творчество Чайковского*, Москва, Академии наук СССР, 1957, 12.

[4] П. И. Чайковский, *Музыкально-критические стать,* Ленинград, Музыка, 1986.

[5] Први пут се име Рихарда Вагнера помиње у чланку из 1841, штампаном у часопису *Репертоар руског театра* и заправо је превод оригиналног текста из *Revueet gazette Musicale*, Париз. Нешто чешће његово име се може наћи у текстовима из 1842. године када су новине писале о премијери опере *Ријенци* (Rienzi) у Дрездену. Вест о Вагнеровој теорији опере почела је да се шири Русијом 50-их година XIX века кроз критичке чланке Серова – првог руског обожаваоца и пропагатора немачког композитора. Вагнер је, на иницијативу Серова (Александр Николаевич Серов), одржао девет концерата у Москви и три у Петербургу 1863. године и том приликом Одојевски (Владимир Федорович Одоевский) га је прогласио „првим музичарем свог доба". Руски композитори 60-их година изучавају стваралаштво иностраних композитора – класичаре и, посебно, савременике – Шумана (Robert Schuman), Берлиоза (Hector Berlioz), Листа (Franz Liszt) и делимично Вагнера. Разуме се, у освајању достигнућа западноевропских композитора испољавали су се индивидуални укуси и симпатије. Тако је, на пример, Чајковском највише био близак шумановски стил. По речима Стасова (Владимир Васильевич Стасов) руска нова музичка школа јесте наследница Глинке и у складу с тим „високо цени три велика западноевропска композитора последњег периода: Шумана, Берлиоза и Листа, због тога што она (руска школа) није само осетила снагу њиховог талента, већ и независност њихових идеја и смелост ка новим путевима". Споро и више „фрагментарно" ушла је Вагнерова музика у слушно искуство руских музичара. По сведочењу Римског-Корсакова из 1861/2. године, о Вагнеру се међу неколицином композитора говорило сасвим мало. С негодовањем је у почетку био оцењен однос према опери *Лоенгрин*. Али, већ 1871. године извођење те опере високо је оценио Чајковски. Разумевање Вагнерове уметности и задатака који је он ставио пред своје стваралаштво, било је још далеко и у 70-им годинама XIX века. Али се савршено јасно формирала „жеља да се настави са изучавањем те сложене до тад написане музике" (такав став је Чајковски изградио након посете првом Вагнеровом фестивалу у Бајројту 1876. године). После посете Бајројту и присуства на премијери *Прстена Нибелунга*, Чајковски је у штампи иступио са детаљном анализом тог оперског циклуса. Висока оцена дата је Вагнеру као музичару, али Чајковски апсолутно није признавао вагнеровски пут новог решења оперске драматургије: „Као композитор, Вагнер је, несумњиво, један од најзначајнијих личности друге половине XIX века и његов утицај на музику је огроман (…) Али, по мом дубоком и чврстом убеђењу он је био геније који је ишао погрешним путем".

Опера у Русији друге половине XIX века

У центру интересовања композитора Петорице и Чајковског било је питање специфичности оперског жанра у Русији.

Дискусију о оперској естетици Петорице започео је Серов 50-их година. Он је настојао да укаже на проблем националног[6] у руској опери и на водећу улоги Глинке у развоју традиционалне руске оперске уметности. Такође, у својим чланцима сугерисао је значај речитатива, однос драме и музике и функцију хорских епизода у опери, што ће постати идеја водиља и у освртима на оперски жанр појединих чланова Петорице.

У формирању оперске естетике руске Петорице велики значај имала су искуства западноевропских композитора. Познато је, на пример, да је Мусоргски специјално изучавао стваралаштво Глука – опере *Ифигенија на Тауриди, Алчеста* – и није случајно што га је касније Стасов назвао „IV Глук". Несумњиво да је на кучкисте имао утицај Вагнер што се у највећем степену показало већ у *Сњегоручки* Римског-Корсакова. Такође, Кјуи (Цезарь Антонович Кюи) је 1881. године у чланку *Руска и инострана опера* написао: „За наш музички развој познанство са западноевропском музиком је у потпуности неопходно. Искључивост води ка ограничености".

Упоредо са Петорицом велику пажњу оперском жанру придавао је у свом стваралаштву и Чајковски. Његово трагање у тој области ишло је кроз различита дела: од прве опере из 1867. године – живописне психолошке драме *Војвода* (на сиже А. Н. Островског /Александр Николаевич Островский/), и наредних опера *Ундина* (на лирско-фантастичан сиже де Лемот-Фукеа у преводу В. А. Жуковског /Василий Андреевич Жуковский/) и *Опричник* (по историјском роману И. И. Ложечника) – ка комично-лирској опери *Ковач Вакула* (по приповетки Н. В. Гогоља /Николай Васильевич Гоголь/) и, на крају, ка лирским сценама *Евгенија Оњегина* (1878) по роману у стиховима А. С. Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин) – који представља врхунац московског периода композиторовог стваралаштва.

Као и кучкисти, Чајковски је пре свега високо ценио Глинку и пропагирао је његово стваралаштво. Али средином 60-их у узаврелом спору између кучкиста и Серова о значају двеју Глинкиних опера, Чајковски је подржавао гледиште Серова – његове симпатије биле су наклоњене *Ивану Сусањину*, а не *Руслану*.

Чајковског су у односу према иностраној опери привлачили народно-песмени карактер *Чаробног стрелца* Вебера (Carl Maria von Weber), опере *Хугеноти* и *Пророк* Мајербера (Giacomo Mayerbeer) – гранд опера као спектакл и либретом са историјским мотивима. Он се са опрезом односио, као и други композитори те епохе, према *Фиделију* Бетовена (Ludwig van Bethoveen), категорично није прихватао оперску реформу Вагнера и мењао је став према Вердијевом (Giuseppe Verdi) операма.

Његова најискренија критика опере налази се у писму које је упутио Надежди фон Мек (Надежда Филаретовна фон Мекк) 30.октобра 1878. (после настанка *Оњегина)*. Говорећи о својој опери *Ковач Вакула*, Чајковски је написао: „...Колико неопростивих грешака је у тој опери учињено, не нечијих других, него мојих! Учинио сам све да покварим добар утисак свих места која сама по себи могу бити допадљива, јер нисам био суздржан, чисто музички надахнут, јер сам заборављао на сценичност и декоративност које су својствене оперском стилу; опера у целини трпи због претеривања, преизражености, густе хроматске хармоније, недостатка заокружености појединих нумера (...) у њој је много лаконизма, али мало једноставне 'здраве хране'. Веома добро знам недостатке опере које су, нажалост, непоправљиви."[7]

Слично Петорици, основни захтев Чајковског у опери јесте сценичност. Опера, треба да буде музички спектакл, догађај, драма, а развој основног сижеа не треба да буде оптерећен другостепеним детаљима; музичка драматургија не треба да избегава заокружене вокалне целине и вокални језик опере не треба комбиновати са сложеним хармонским јези-

[6] Проблем националног у руској опери је честа тема о којој се пише, а због сложености у овом тексту неће бити речи о томе.

[7] Орлова Е, *Лекции по истории русской музыки*, Москва, Музыка, 1979, 274–275.

ком. Чајковски разумева или третира сценичност пре свега као развој карактера и ситуација у којима се избегавају небитни театрално-сценски моменти, што је остварено у његовој опери *Евгеније Оњегин*. Иновативност у њеној драматургији није одмах била схваћена, чак ни од стране Тањејева који је прекорио Чајковског за несценичност овог дела. Опште је познат одговор Чајковског на ту замерку: „Ја тражим интиму, али као снажну драму засновану на конфликтним односима које сам сам окусио или видео и који мени изгледају животни."[8]

Сценичност има значајну улогу у формирању Чајковског као композитора – оперског драматурга-реалисте. Као и Петорица, Чајковски се није окренуо традиционалном поимању сценичности која се огледа у ефектима, већ је стремио ка томе да догађаји из опере дотакну публику и у њој изазове велико интересовање и симпатије за судбину хероја. Концепт сценичности у опери био је повезан са питањем конкретних и јасних музичких форми и музичког језика у целини, јер је музика главно средство у изражавању идеје и садржаја опере, истицању карактеристика протагониста и њиховог континуираног унутрашњег развоја.

Развој лирске опере

У тумачењу форме опере у Русији потребно је истаћи да су постојале две струје које су текле паралелно – представници/заговорници традиционалног типа опере са нумерама (Глинка, Бородин[9]) и представници музичке драме (Даргомижски /Александр Сергеевич Даргомыжский/, Мусоргски, Римски-Корсаков).

Почетак развоја музичке драме у Русији започео је Даргомижски опером *Камени гост* у којој преовладавају прокомпоноване сцене и у којој се користи нови тип мелодијске линије која проистиче из флексија говорне речи. Музичка драма даљи ток развоја наставља у стваралаштву Мусоргског у опери *Борис Годунов*. Огроман значај *Бориса* јесте у томе што се музика смело може сматрати једнаком Пушкиновим стиховима, јер је Мусоргски са генијалном проницљивошћу схватио идеју Пушкинове трагедије (конфликт цара-самодршца и народа, као и трагедију гриже савести) и разоткрио је у опери. У поређењу са *Борисом*, *Хованшчина* није историјска драма једног лика (кроз који је обелодањен предмет моћи, злочина и савести), већ је врста 'безличне' историјске драме, која, у недостатку јасно дефинисаних 'централних' ликова (као што је то карактеристично за стандардну оперску драматургију), открива читаве слојеве људског живота и отвара тему духовне трагедије народа приликом слома традиционалног начина живота. Да би нагласио ову црту у опери *Хованшчина*, Мусоргски је дао поднаслов 'народна музичка драма'.

Оперско стваралаштво Римског-Корсакова одликује жанровска разноврсност. У првој опери композитор се ослањао на већ постојећу традицију руске школе (*Руслан и Људмила* Глинке и естетски принципи кучкиста), на народну уметност у њеним различитим манифестацијама и најстаријим облицима – мит, еп, бајку. Типична карактеристика код његових митолошких опера повезана је са словенским обожавањем сунца (опере бајке *Мајска ноћ*, *Бадње вече,Сњегоручка*), при чему се радња одвија у два или више светова (људи, паганска божанства), а сваки свет има сопствени језик. Римски-Корсаков у опери *Легенда о невидљивом граду*

[8] Исто, 275.

[9] Опера *Кнез Игор* Александра Бородина настаје у време кад и опере *Борис Годунов*, *Хованшчина* и *Псковљанк,* односно у периоду од краја 60-их и почетка 70-их година XIX века, али због различитих околности, премијера је била тек 1888. године, после ауторове смрти. Занимљиво је да се, за разлику од својих савременика који су се окренули историјским личностима – Борис Годунов (Борис Фёдорович Годунов), Иван Грозни (Иван Грозный) и Петар Велики (Пётр Великий) – Бородин заинтересовао за стари еп, *Слово о полку Игореве*. Као и сваки научник, Бородин је применио научни приступ и на либрету, изучавајући време и место живота старих номадских народа који се спомињу у *Слову*. Бородин је имао реалистичан приступ проблему оперске форме и није тежио да је трансформише. Резултат тога био је не само лепота у целини и у детаљима, већ и са једне стране уравнотеженост и склад, а са друге – оригиналност. Његова оригиналност огледа се у хорским епизодама које разоткривају главно у сценама и управо преко њих Бородин постиже монументалност и епску ширину. У руској музици XIX века тешко је наћи више „аутентичног", него што је то у сценама - хор мештана (Ох, не буйный ветер завывал) и Плач Јерославне.

Китежу и деви Февронији има додирне тачке са Вагнеровим *Парсифалом* на плану садржаја и музичког језика, али музичка драма руског композитора припада другом идејном свету.[10]

Са друге стране, у стваралаштву Чајковског развија се тип лирске опере чији су репрезенти *Евгеније Оњегин* и *Пикова дама*. Чајковски је у овом жанру комбиновао елементе традиционалне опере са нумерама и музичке драме. Познавајући Вагнерову естетику, сагледаћу у којој размери је немачки композитор утицао на Чајковског.

Развој лирске опере у стваралаштву Чајковског може се пратити кроз компарацију његових теоријских ставова и стваралачких принципа. Као и Вагнер, који је осмислио специфичну музичку драму, Чајковски је проучавајући руску књижевност тежио да оствари посебан спој музике и лирско-психолошке драме. Чајковски је сам рекао да би компоновао другачије да није било Вагнера и у даљем току рада покушаћу да укажем на сличности и разлике у реализацији музичке драме. Потребно је уочити да су њихова идејна полазишта била у потпуности различита. Вагнер је мислио да уметност може да обликује друштво и као репрезент те теорије компоновао *Прстен Нибелунга*.[11] Чајковски није имао за циљ да обликује друштво, већ да оперу приближи људима кроз реалне, живе слике људи и догађаја.

Још од ране младости Чајковског је привлачио театар, али је однос према оперском жанру био амбивалентан. Иако је истицао несавршеност оперске форме, називао је неистинитом врстом уметности, говорио о конвенционалности услова сценичности који спутавају композитора у слободном остварењу мисли као што је то случај у апсолутној музици, Чајковски је ипак осећао непрестану потребу за живим, одређеним сценским дешавањима и ликовима. Оно што га је привлачило опери, јесте, према речима самог композитора, чињеница да опера композитора приближава људима и то не само издвојеним круговима, већ читавом народу.[12]

Чајковски је у своје стваралаштво примио елементе различитих оперских традиција – сам је рекао да би писао другачије да није било Вагнера. Важан је утицај Петорице, па чак и италијанске опере, али ништа није механички усвајано, већ је ове елементе прерађивао долазећи тако до новог типа реалистичке оперске драматургије. Пут развоја његовог оперског стваралаштва може се упоредити са Моцартом, јер се као и овај композитор, Чајковски није придржавао никаквог свесно одабраног програма реформе и није стремио њеном обавезном спровођењу, већ је, изнутра обнављао оперу и дао јој ново значење.

Колико се Чајковски дивио Моцарту сведочи његов текст из *Дневника*, под датумом 20. септембар 1886. године: „[...] какав је за мене Бетовен? Приклањам се пред величином неких његових дела, али ја не волим Бетовена [...]. Говорећи о Бетовену, ја сам 'ударио' на Моцарта. По мом дубоком убеђењу, Моцарт је највиша кулминациона тачка до које је *лепота* досегла у сфери музике. Нико није мене приморавао да плачем, да дрхтим од усхићења, од сазнања блискости с нечим, што ми називамо идеалом, као он. И Бетовен ме је приморавао да дрхтим. Али, од страха и мучне туге. Не умем да расуђујем о музици и у подробности не улазим. Међутим, рећи ћу две појединости: 1. Код Бетовена волим средњи период, понекад први, а последњи ми је, у ствари, *мрзак*, поготово последњи квартети; 2. Код Моцарта ја волим све, јер волим све у човеку кога стварно волим. Од свега највише *Дон Жуана*, јер сам захваљујући њему открио шта је музика. До тада (до седамнаесте године) нисам знао ништа друго, сем италијанске симпатичне, али ипак – *полу-музике*".[13]

Познато је да се у својим чланцима Чајковски јасно изјаснио по питању стваралаштва Вагнера. Тетралогију *Прстен Нибелунга* и оперу *Парсифал*, Чајковски је називао „прекрас-

[10] Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*", *Вагнеров спис Опера и драма данас*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–118.

[11] Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

[12] Владимир В. Протопопов и Надежда В.Туманина, Оперное творчество Чайковского, Москва, Академии наук СССР, 1957, 12.

[13] Речи у курзиву су оне које је Чајковски у тексту подвукао. Превод цитата је преузет из књиге Слободана Турлакова *Са Чајковским (у Београду до 1941),* Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997, 102.

ним и величанственим симфонијама", сматрајући да је Вагнер као оперски композитор ишао „погрешним путем". Не умањујући Вагнерову генијалност и музичку даровитост, Чајковски је био одушевљен опером *Лоенгрин* што је и написао Надежди Фон Мек, 1879. године: „Ова опера јесте круна Вагнеровог стваралаштва; после *Лоенгрина* почео је пад његовог талента и настају дела која немају будућност. Мене, лично, ова опера занима због симфонизације".[14]

Нешто прецизније неслагање са Вагнеровим приступом оперском жанру Чајковски је забележио после слушања и гледања *Тристана* у Берлину 30. децембра 1882. године: „Давали су *Тристана* ког ја никад нисам гледао. Није ми се нимало свидео, али сам ипак задовољан што сам га видео, јер ми је помогао да још боље упознам Вагнера, о ком сам већ одавно имао мишљење, али не упознавши све његове опере на сцени, бојао сам се да то мишљење није у потпуности засновано на чињеницама. Укратко, моје је мишљење да, с обзиром на Вагнеров огромни таленат, на његов ум, песнички дар, образовање, допринос уметности уопште а опери посебно, морају да му се признају заслуге. Он нас је научио да некадашње рутинске форме оперске музике немају ни естетски, ни логични *raison d'etre.* Али, ако не треба писати опере као некад, да ли их треба писати попут Вагнера? Ја одлучно кажем – не. Држати нас четири часа зауздане, да бисмо слушали једну бесконачну симфонију, богату раскошним оркестарским лепотама, али сиромашну јасним и једноставно изложеним мислима, обавезивати певаче четири часа, у континуитету, да певају несамосталне мелодије, већ оне које су удешаване према симфонијском звучању, при чему су те певане ноте, чак и високе, неретко потпуно заглушене громовима оркестра, то, свакако, не може бити онај идеал, којем савремени аутор треба да тежи. Вагнер је пренео тежиште са сцене у оркестар, а како је то очигледна бесмислица, то је та његова славна оперска реформа равна нули. А што се тиче драмског интереса у његовим операма, ја сматрам крајње ништавним, а каткад и детињасто наивним, но нигде нисам доживео такву досаду као у *Тристану.* То је најмучније и најпустије развлачење, без кретања, без живота, у бити то дело је неспособно да заинтересује гледаоце и да изазове њихово срдачно саучествовање са дејствујућим ликовима".[15]

На основу ових изјава јасно је да је Чајковски одбацио идеологију Вагнерових опера и потчињавање вокалног начела непрекидном симфонијском развитку, али није прихватио ни пут *Каменог госта* Даргомижског, замерајући му што је, у тежњи за натурализмом, изгубио суштину, односно, да је нарушио читаву концепцију односа садржаја и форме. Чајковски је стремио верном приказивању процеса развоја неког душевног стања због чега жели сиже у којем преовладава један драмски мотив – љубав, патриотизам, љубомора и слично.

Између Чајковског и Вагнера уочљиво је разилажење у приступу жанровском одређењу опере. У спису *Саопштење мојим пријатељима* Вагнер је изјавио да неће компоновати опере, већ само музичке драме у којима је драмска компонента утемељена на немачком миту, а музичка компонента на симфонијском стваралаштву Бетовена. Чајковски није имао такав приступ жанру: за њега, свака је опера другачија, она је непосредни производ унутарњег осећања, а не резултат умовања. Ово не значи да код Чајковског не постоје промишљени принципи оперске естетике, јер се и он придржавао неких општих метода.

При избору сижеа Чајковски је постављао одређене захтеве – ликови су морали бити прави, животни ликови са којима може да саосећа. Питање о избору сижеа је тесно повезано са реализмом у опери. Емоционалност, сажет, јасан и интензиван развој драмске радње, контрастни став ликова и унутарња противречност њихових осећања – све те карактеристике су неопходне у избору сижеа за оперски либрето. Чајковски има много тога заједничког са класичном руском литературом. Композитор је одлично познавао дела Пушкина, Толстоја (Лев Николаевич Толстой), Островског и Чехова (Антон Павлович Чехов). Блискост са тим писцима је неминовна.

[14] П. И Чайковский, *Музыкально-критические статьи*, Ленинград, Музыка, 1986, 332. Прев. В. С.

[15] Превод цитата је преузет из књиге Слободана Турлакова *Са Чајковским (у Београду до 1941),* Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997, 100.

За разлику од Чајковског, од 1848. године стожер целокупног Вагнеровог размишљања и стваралаштва постао је мит. Вагнер је сматрао да мит може да се интегрише у уметност, али тако да буде уклопљен у време у којем настаје дело.

У том контексту потребно је направити дигресију с циљем да се објасни Вагнерово полазиште у стварању либрета.

За Вагнера мит је био срце духовности једног народа. У *Опери и драми* образложио је своје мишљење о миту: мит је настао као израз потребе народа да уз помоћ маште поједностави стварност у којој живи и да њене садржаје себи представи у што јаснијем облику. Мит је праисторијска ментална творевина једног народа. Митске слике чувају успомену на „златно доба", време у коме је човек живео неометано. Песник „згушњава митске слике" стварајући драмску поезију која се обраћа разуму. Међутим, драмска поезија није могла да постане и дејство све док се не „посадашњи" и на тај начин она постаје разумљива и осећању публике. Вагнер је имао за циљ да оствари дејство активирајући чуло вида и слуха. Наиме, интегрисањем драмског текста (обраћа се разуму) у драму (обраћа се оку), песникова намера је публици приближена чулном спознајом. Вагнер је сматрао да се за постизање што реалистичније слике, односно „остваривање" поетских слика кроз драму, уметничко дело мора обратити још једом чулу – чулу слуха. У складу с тим музика је постала кључна компонента „посадашњења" садржаја драмског песништва.

У оваквој поетско-драмско-музичкој творевини главни актери су митска бића хероји, богови – што нас доводи до још једне кључне разлике између Вагнера и Чајковског. У операма руског композитора носилац радње је увек конкретна личност, повезана са одређеном средином и околностима, која дела под утицајем реалних догађаја и отуда проистиче и логичност радње и јасна мотивисаност поступака.

Чајковски тежи стварању објективно-трагичних ликова у опери – идеално би било сјединити бетовеновски субјективни трагизам, односно, снагу изражавања емоција, напет динамизам музичког развитка, са рељефном оцртаношћу карактера и ситуација – зато симфонијски елементи имају велики значај и код Чајковског, како на плану изражајности, тако и у смислу унутрашње повезаности мотивског материјала путем симфонијског развоја – све ово води до заокружених музичких нумера, интонационе изражајности и разноврсности вокалног језика.

Вагнер је био амбивалентан према односу музике и драме, што се може закључити на основу његових изјава[16], док се Чајковски увек трудио да што истинитије изрази музиком оно о чему говори текст.

Улазећи у саму структуру опере, уочавамо да је Чајковски сматрао да су заокружене музичке нумере неопходне за осветљавање карактера ликова. Пример за то јесте арија Ленског *Я люблю вас* (прва слика) која је троделне форме. Изостављање оваквих нумера код Вагнера, Чајковски је оценио као недостатак „јасних и једноставно изложених мисли" (односи се на тетралогију). Вагнер је у *Опери и драми* окарактерисао арију као „народну песму чији је текст изостављен и замењен стиховима нарученог песника"[17]. Негативан став према пракси компоновања арије, по Вагнеру, резултат је тога што су се композитор и песник окренули ка певачу. На сличан начин говорио је и о плесу, док је Чајковски потенцирао значај балета у опери *Евгеније Оњегин* – приказ скромног на селу, са валцером и мазурком, који служи и као фон за сукоб два пријатеља, и другог блиставог балета у Санкт Петербургу, са полонезом и екосезом, који представља гламурозну позадину за наступ Татјане у новом светлу и плиму осећања код Оњегина.

[16] Прву изјаву дао је у *Опери и драми* (1851): „опера је доспела у кризу, јер је средство израза (музика) постала циљ, а циљ израза (драма) постала средство". У спису *Бетовен* (1870) написао је: „Ми знамо да музику не могу одређивати стихови текстописца (...), већ то може само драма, и то не драмска поема, него драма која се стварно креће пред нашим очима, као чинови музике који су постали видљиви..." Трећу изјаву забележио је у *Музичкој драми* (1872): „драма у којој 'музичка конструкција' служи као средство". Упореди са :Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

[17] Rihard Vagner *Opera i drama*, Beograd, Madlenianum, 2003.

Поред заокружених нумера, Чајковски користи нумере које су специфичне за музичку драму. На пример, Татјанин монолог (*Евгеније Оњегин*, први чин, друга слика) заснован је на развијању једног психолошког стања – прелаз њених емоција од страсти, преко стидљивости, затим одлучности и, коначно, изјаве љубави.

Чајковски и рад са мотивима

У оперском стваралаштву Чајковског постоји лајтмотивска техника, али она не одражава вагнеровски систем лајтмотива. Вагнер лајтмотиве означава као музичко-формалне творевине које су у непосредној вези са садржајним моментима, као „пластични моменти сећања", „стубови драмске радње из чијег условљеног, наизменичног враћања настаје сам од себе јединствен музички ток".[18] Вагнер не користи термин лајтмотив, већ ради са двема врстама мотива: реминисценције и антиципације. Међутим, иако се мотиви везују за личности, појам или ситуацију, Вагнер је у појединим местима одступао и користио је те мотиве када они нису драмски оправдани.

Када говоримо о лајтмотивима код Чајковског потребно је указати на њихов особен карактер. Лајтмотиви код Чајковског прате драмску радњу, и следећи музички развој, они се мењају, разрастају.

Иновативност Чајовског у жанру опере јесте метод приказивања психологије ликова, а то је метод сталног развијања деоница сваког лика који се заснива на одређеној групи тематског материјала. Основно средство којим Чајковски приказује сваку личност је метод доследног интонационог развијања. Деонице се заснивају на одређеном кругу интонација, које нису приказане статично. Овај метод покушаћу да прикажем кроз лик Татјане из опере *Евгеније Оњегин*[19].

Како бих приказала развој Татјаниног лика – централне личности у опери – на драмском и музичком плану потребно је пратити у низу слику за сликом, сцену за сценом.

Као један од важних принципа драматургије у опери Чајковског јесте психолошки развој лика. У првој слици имамо експозицију лика Татјане која је у свом свету маштања. Она чита љубавне романе и пати заједно са јунацима, што забрињава Олгу и Ларину. Њено маштање о љубави прекида сусрет са Оњегином.

У другој слици Татјана спознаје љубав. Централну сцену – сцену писма – уоквирују разговор Татјане и дадиље. У сцени писма, као лирској кулминацији у драмској радњи, препознајемо храбру девојку, спремну да Оњегину призна љубав. Оњегин је хладно одбија и Татјана схвата да није достојан њене љубави. У четвртој слици, повређена и разочарана Татјана седи сама и посматра прославу свог рођендана, а њено расположење покушаће да промени Трике певајући јој пригодну француску песму. Уместо лирске атмосфере, ова слика представља драмски центар и Чајковски усмерава пажњу гледаоца на конфликт Оњегина и Ленског. У петој слици је трагичан крај њиховог сукоба – у двобоју Ленски пада смртно погођен. Татјана је изостављена у овој слици и појавиће се у шестој и седмој слици. У шестој слици Татјана је жена кнеза Гремина и дама која се креће у елегантном друштву Санкт Петербурга. Њена самоувереност збуњује Оњегина који не може да поверује да је то она девојка коју је једном безосећајно одбио. Кулминација развоја Татјаниног лика је у седмој слици када се суочава са прошлошћу. У почетку она мирно посматра Оњегина који пада пред њене ноге, а затим га подсећа како је одбацио њену љубав. У једном моменту, Татјана признаје да га и даље воли, али ипак одлучује да остане верна супругу и одбија Оњегина.

За Чајковског су постале јасне етапе развоја страсти лика: „црте" карактера (маштање, туга, потенцијална заљубљеност), појава новог снажног осећаја и доводи његов развој до врхунца и на крају до катастрофе. Од читавог комплекса музичких средстава, уз помоћ којих композитор отелотворује промене у карактеру, сагледаћу само употребу једног од тих средстава – лајттеме.

---

[18] Видети Rihard Vagner *Opera i drama (III deo)*, нав. дело ии Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело.

[19] Опера Евгеније Оњегин структуирана је у три чина са укупно седам слика (I–3, II–2, III–2).

Прва слика започиње лаганим оркестарским уводом. Његова нежна, сањалачка тема извире из силазних секунди, које путем секвенци стварају мелодијску линију (в. пример број 1).

Утисак сањарења постигнут је избором умереног темпа, мекоћом звука у гудачком ансамблу и изувијаном, хроматизованом фигуром малог амбитуса. Ова тема је повезана са првом сликом опере и односи се на Татјанино маштање. Тема поетских снова и маштања се појављује још неколико пута у току прве слике: после Олгиног ариоза (у вокалној деоници и оркестру) и у време разговора између Оњегина и Татјане. У садејству са променама на сцени, мења се и Татјанина тема. На почетку је то тема чији се мотив секвентно излаже и, изненађујуће, прецизно осликава сањалачки, помало тужну младу девојку, док је у моменту када долазе Оњегин и Ленски тема у диминуцији и осликава Татјанино узбуђење (в. пример број 2)

У другој слици, Чајковски новом темом наговештава онај страствени порив под чијим дејством се Татјана преображава из пасивне у енергичну девојку (в. пример број 3)

Лирска тема настаје из силазно-узлазног скока и активног ритма. Енергичан скок на велику сексту представља Татјанин полет, одлучност. Мелодија је узлазна, све до кулминационог тона ха одакле наставља силазном путањом. Једноставна оркестарска слика доприноси још већој изражајности теме.

Исти интонациони елементи ове теме леже у основи Татјанине музичке фразе у сцени писма – монолога, који открива суштину Татјанине унутарње борбе, једине драмске целине у опери састављена у четири епизоде. Прва епизода почиње речима: „Пускай погибну я“ као кратак ариозо у којем је изражен занос и одлучност хероине. У оркестарском интерлудијуму прво се чује тема маштања (в. пример број 4а), а затим и мотив писања пред другу епизоду (в. пример број 4б).

На фону мотива писања, који доноси обоа, почиње друга епизода *Я к вам пишу*. Ариозно-декламациона деоница Татјане се прелепо уклапа у тему оркестра. Мотив писања је све интензивнији и драматичнији приликом његовог понављања. Друга епизода има троделну структуру, као и трећа епизода која почиње речима *Другой! Нет, никому на свете не отдала бы сердца я* (в. пример број 5а). Та мелодија се смењује са светлом темом *Ты в сновиденьях мне являлся* (в. пример број 5б) која ће интонативно постати основа теме љубави, којом почиње четврта епизода - *Кто ты: мой ангел ли хранитель или кровавый искуситель* (в. пример број 5в).

Четврта епизода у сцени писма заснована је на варијационом развоју теме, мења се оркестарска слика и динамика која се развија из *p* у *ff*. Са друге стране, на формалном и структурном плану уочавамо симетрију:

темпо	*Adante*		*Piu mosso*	*Adante*	
форма	A		B	A_1	
структура	a	a_1	b	a_2	a_3
тем. матер.	*a*	a_1	развој *a*	a_2	a_3
у партитури	Обоа	деоница гласа	деоница гласа	деоница гласа, дивизиран гудачки корпус	Трубе дрвени дувачки инструменти гудачки корпус
динамика	*p*		*f*		ff

Завршни дует, као својеврсна реприза дуета Татјане и дадиље, заокружује другу слику која је у макроструктури троделна форма. Друга слика заокружена је и тематски – појавом теме љубави у деоници виолина.

Значајан материјал за интонациону анализу представља кратка сцена сусрета Татјане и Оњегина у трећој слици. Татјана жали што је Оњегину признала љубав, јер он не разуме њена племенита осећања. Музика се у почетку заснива на интонационим мотивима теме љубави (в. пример број 6а), али, пративши драмски ток, добија нове нијансе које одражавају ново осећање Татјане (в. пример број 6б).

На овим примерима можемо приметити како од сличног интонационог мотива Чајковски приказује Татјанино узбуђење (јер ће сазнати шта Оњегин осећа) и њено разочарање. У првом примеру, њена деоница је скоковита, испрекидана, а гудачки инструменти прате у ситним нотним вредностима њену усплахиреност. За разлику од другог примера, где се у Татјаниној деоници понавља интонациони мотив удвојен у виолончелима и контрабасима на фону тремола виолина и виола. Избор Чајковског да мотив додели инструментима дубоког регистра још више драматизује Татјанино стање. Оњегинова деоница је разуђена, „хладан" речитативан мелодијски ток и емотивно празан (в. пример број 7).

У седмој слици опере излажу се сви претходни значајни музички материјали, али трансформисани. У исто време музичка форма сцене Татјане и Оњегина заснована је на честом смењивању тема, као што смо видели у сцени писма.

Када Татјана подсећа Оњегина на његову „проповед", Чајковски истанчаним потезима враћа на интонацију Оњегина у башти и Татјнине речи „и так смиренно урок ваш выслушала я" (в. пример број 8) допуњује мелодијом Оњегинове арије на речи „Я вас люблю любовью брата" (I чин, 3 слика, нумера бр. 12).

Оњегин прекида Татјану, подижући своју интонацију, али Татјана наставља да прича о његовом одбијању преузимајући тему свог супуга Гремина, при чему исказује поштовање према њему (в. пример број 9).

На све то Оњегинова интонација се мења у ариозу Ужель в мольбе моей смиренной. Она постаје све виша, широка и на исти начин уђи ће у мелодику дуета.

У дуету (*Adagio quasi largo*) је нова трансформација теме љубави. Она почиње од тона фа, а хармонизована је на доминанти бе-мола и у секвенци појављује се интонација Татјанина из треће слике (в. пример број 10).

Ако је тема љубави у силазно секундној интонацији била ентузијастичког карактера, овде у дуету она постаје експресија жалосних мисли Татјане и Оњегина. На страствене молбе Оњегина, Татјана одговара предивном, широком мелодијом (в. пример број 11).

Овде је Татјанин лик представљен у новом светлу и њен ентузијазам као да је дубоко сакривен.

Татјанино признања љубави Оњегину дочарано је пре у музици, него у тексту (в. пример број 12).

На тренутак нам се може учинити да се понавља теме Татјане из друге слике, али уместо ње оркестар понавља претходну тему за полустепен више – у де-молу (флаута и обоа, а затим и хорне). У томе је највећа истина реалистичког принципа Чајковског: Татјана још увек воли Оњегина, али то није више „она" Татјана. Управо је то и одражено у музици.

Од овог момента почиње завршна етапа у развоју Татјаниног и Оњегиновог односа. Оњегин, охрабрен њеном изјавом љубави, покушава да је наговори да побегну, али Татјана га одлучно одбија.

Заједно са интонационо-мелодијским компонентама сличну технику образују разграната музичко-изражајна средства, чији је циљ да открију јединствен систем развоја уметничке драме. Слушалац/гледалац је, захваљујући томе, под утицајем одређеног музичко-тематског комплекса, чак и ако он није свестан везе између удаљених делова опере, он их подсвесно осећа и због тога може дубље да проникне у суштину идеје композитора. Носилац

музичке идеје у *Оњегину* је, упркос задржаном наслову, искључиво партија Татјане, захвална и истовремено комплексна, која је ефектно и музички логично доведена до врхунца у дуету са Оњегином у финалу. Ову идеју подржава и чињеница да управо теме које се везују за лик Татјане доприносе јединству вокално-музичког развоја, јер се оне (теме) појављују и у вокалном и у оркестарском парту.

Закључак

У другој половини XIX века питањем даљег развоја руске опере након Глинке, бавили су се Петорица и Чајковски. Опера је имала посебан значај у њиховим опусима због своје конкретности и виталности музичке сцене и била је приступачна широј публици. За разлику од савременика, Чајковски је у свом стваралаштву развио тип лирске опере. Он није поставио себи задатак да буде оригиналан у оперском стваралаштву – није реформисао оперу, као Вагнер, али је у суштини, створио иновативну музичку драму. Чајковски је „позајмио" од својих претходника све оно што је одговарало његовим идејама. Његова иновативност одразила се у начину развоја сижеа, наглашавајући у њему психолошку драму (тј. унутарњи свет ликова и њихове односе) на фону симфонизираног развоја музичког тока. Иако користе лајтмотивску технику, додуше веома различито, опере Вагнера и Чајковског су дијаметрално постављене. Оно што их везује јесте то да су оба композитора имала своју визију оперске естетике.

И у Русији и у иностранству, Чајковски се сматра „највећим" руским композитором. Богатство лирске мелодије Чајковског, његова спретност у свим музичким жанровима, његова бриљантност композицоне технике (посебно оркестарске) – све то чине Чајковског истакнутом личности не само у руској, него и у светској музици.

ЛИТЕРАРУРА (ИЗБОР):

– Abraham, Gerald, "Russia and Eastern Europe", *The New Oxford History of Music*, ur. Abraham Gerald, vol. IX, New York, Oxfrod University Press, 1990, 438–459.
– Andreis, Josip, *Historija muzike* (II), Zagreb, Školska knjiga, 1966.
– Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
– Vagner, Rihard, *Opera i drama* (prev. Olivera Durbaba), Beograd, Madlenianum, 2003.
– Друскин М, *История зарубежной музыки*, Москва, Музыка, 1976, 5–15.
– Климов, Павел, „Рихард Вагнер и Павел Жуковский (К истории первой постановки *Парсифаля* в 1882 году)", в. *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, ред. Елла Макарова, 1996, 101–108.
– Маринковић, Соња, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*", у *Вагнеров спис Опера и драма данас*, ред. Соња Маринковић, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–118.
– Махрова, Елла, „Русска култура: с Вагнером или без него?", *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, 1996, 81–90.
– Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
– Орлова Е, *Лекции по истории русской музыки*, Москва, Музыка, 1979.
– Пејовић, Роксанда, *Историја музике* (II), Београд, Завод за издавање уџбеника совијалистичке Републике Србије, 1967.
– Поль, Рюдигер, „Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов", в *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, ред. Елла Макарова, 1996, 91–100.
– Протопопов, Вл. и Туманина Н, *Оперное творчество Чайковского*, Москва, Академии наук СССР, 1957.

- Турлаков, Слободан, *Са Чајковским (у Београду до 1941),*Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997.
- Хмельницкий, Олег,„О книге Розамунд Бартлетт *Вагнер в России*", в *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге,* ред. Елла Макарова, 1996, 146–151.
- Чайковский, П. И, *Музыкально-критические статьи*, Ленинград, Музыка, 1986.
- Ярустовский Б, *Оперная драматургия Чайковского*, Ленинград, Государственное музыкальное издательство Москва, 1947.
- Whittall, Arnold, "Laitmotif", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. New York, Oxford Universety Press, 2001, 527–530.
- Wiley, John Roland, „Pyotr Il'yich Tchaikovsky", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, vol. 25, New York, Oxford Universety Press, 2001, 144–183.

Vanja Spasić

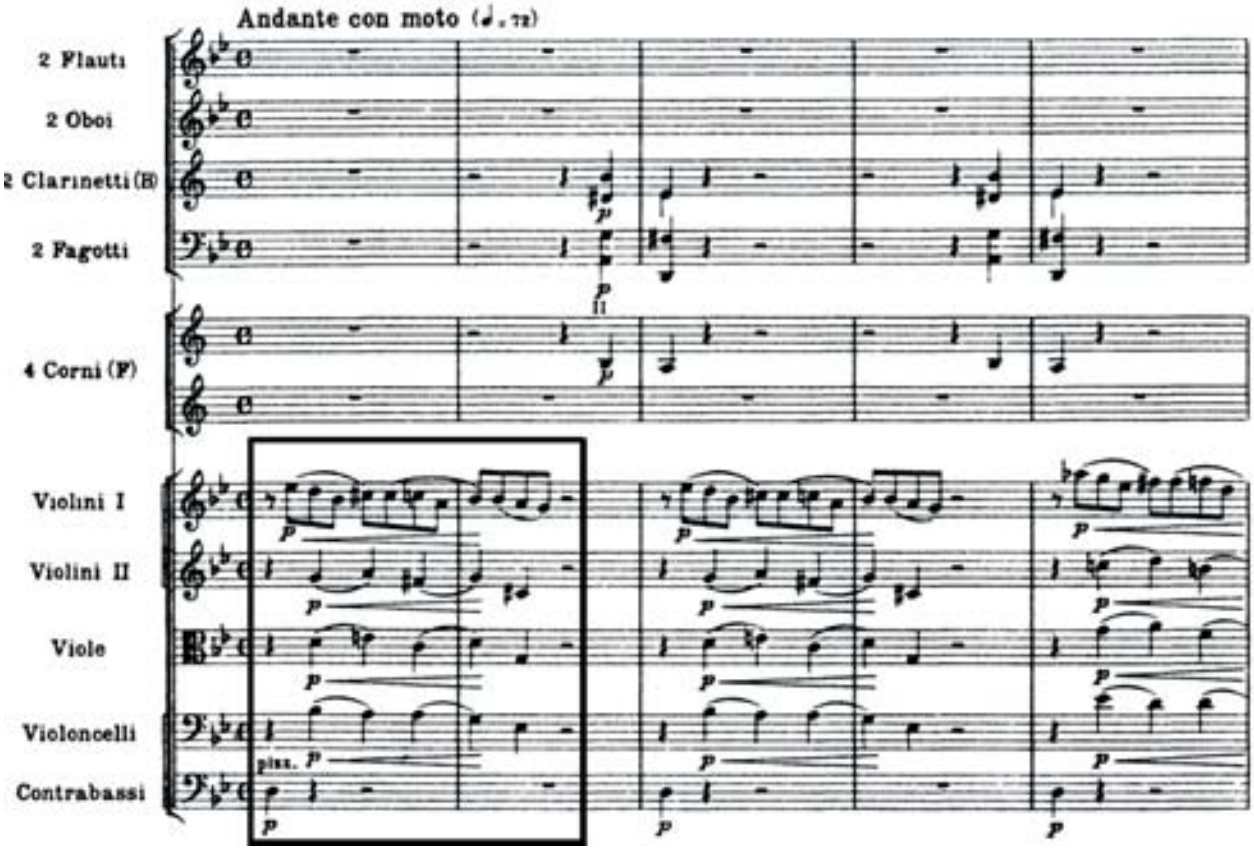
TCHAIKOVSKY'S ESTETICS OF OPERATIC GENRE IN RELATION TO THE ESETICS OF THE FIVE AND VAGNER

SUMMARY: Based on the writings of Tchaikovsky, in this paper I will analyze his criticism relating to the operatic tradition, looking at them in relation to the legacy of Glinka and „The Five", as well as in relation to the pieces of Western European composers, especially Wagner. In the second part, I will try to show tendencies of Tchaikovsky – who, like Wagner, had his own vision of what the opera should be – in the lyric opera *Eugene Onegin* as a representative of a new operatic genre. The goal is to point out similarities and differences of Tchaikovsky and Wagner, on specific examples – development of Tatiana's character, by comparative assessment of the aesthetics of operas by Tchaikovsky and by Wagner.

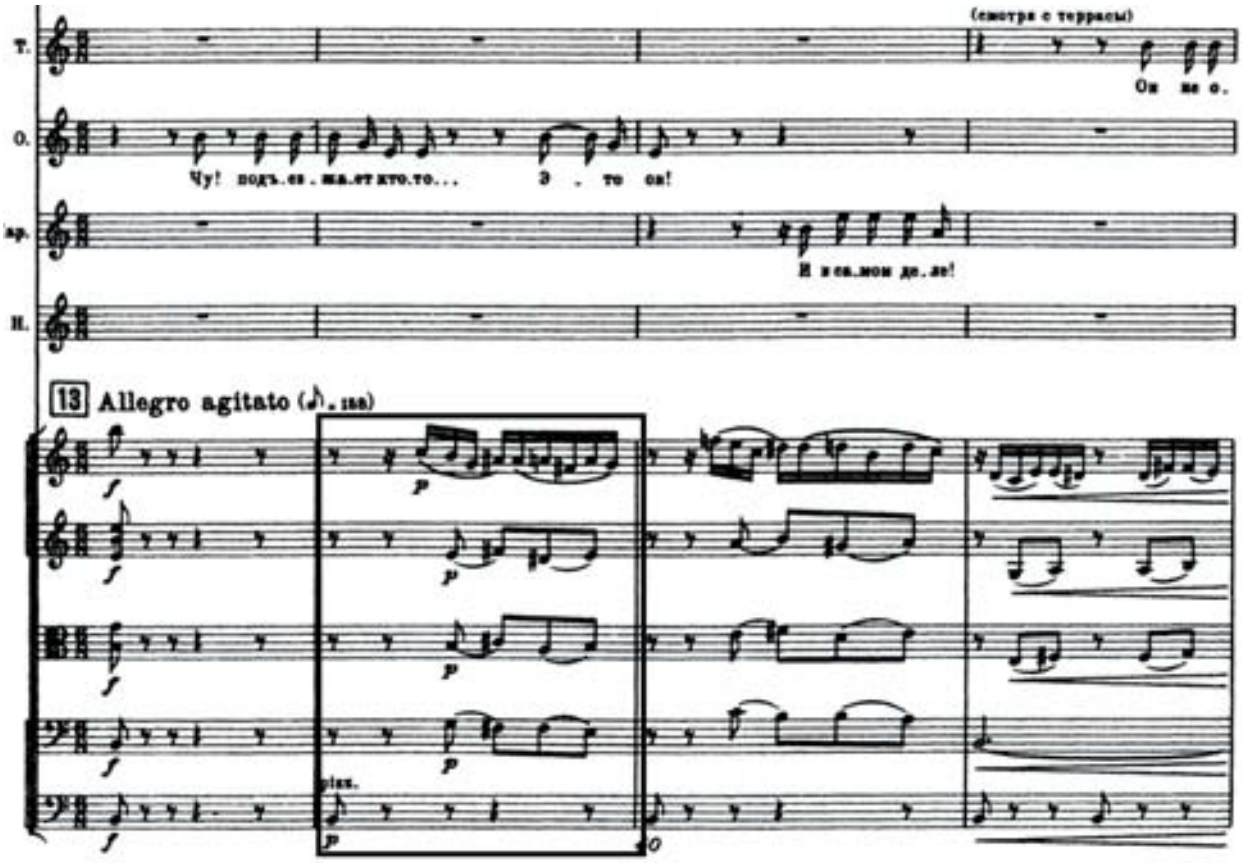
KEYWORDS: lyric opera, Tchaikovsky, Wagner, „The Five", litemotif technique, *Eugene Onegin*, Tatiana.

ПРИЛОГ:

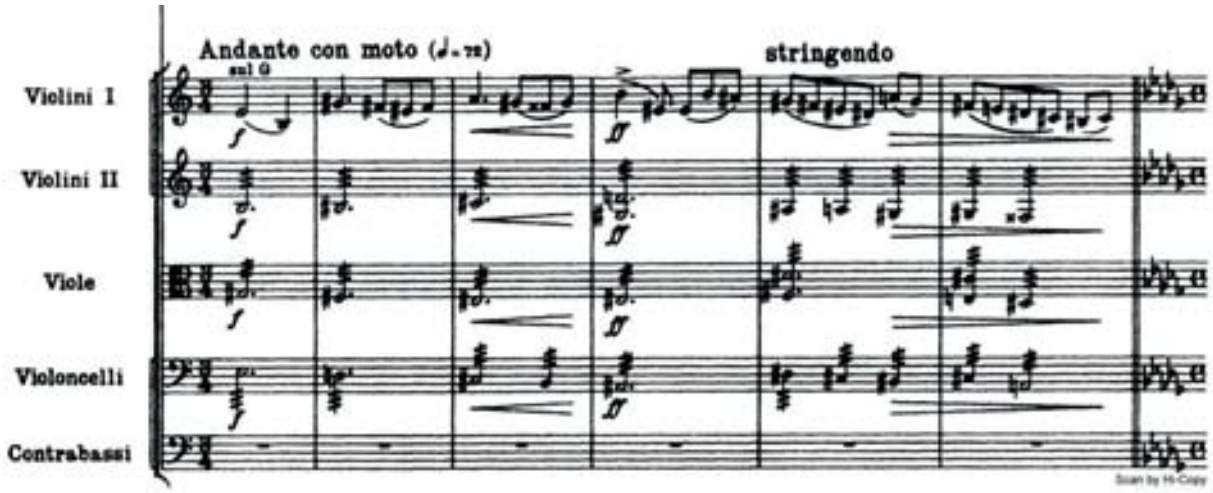
Пример 1, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, увертира, т. 1–5.



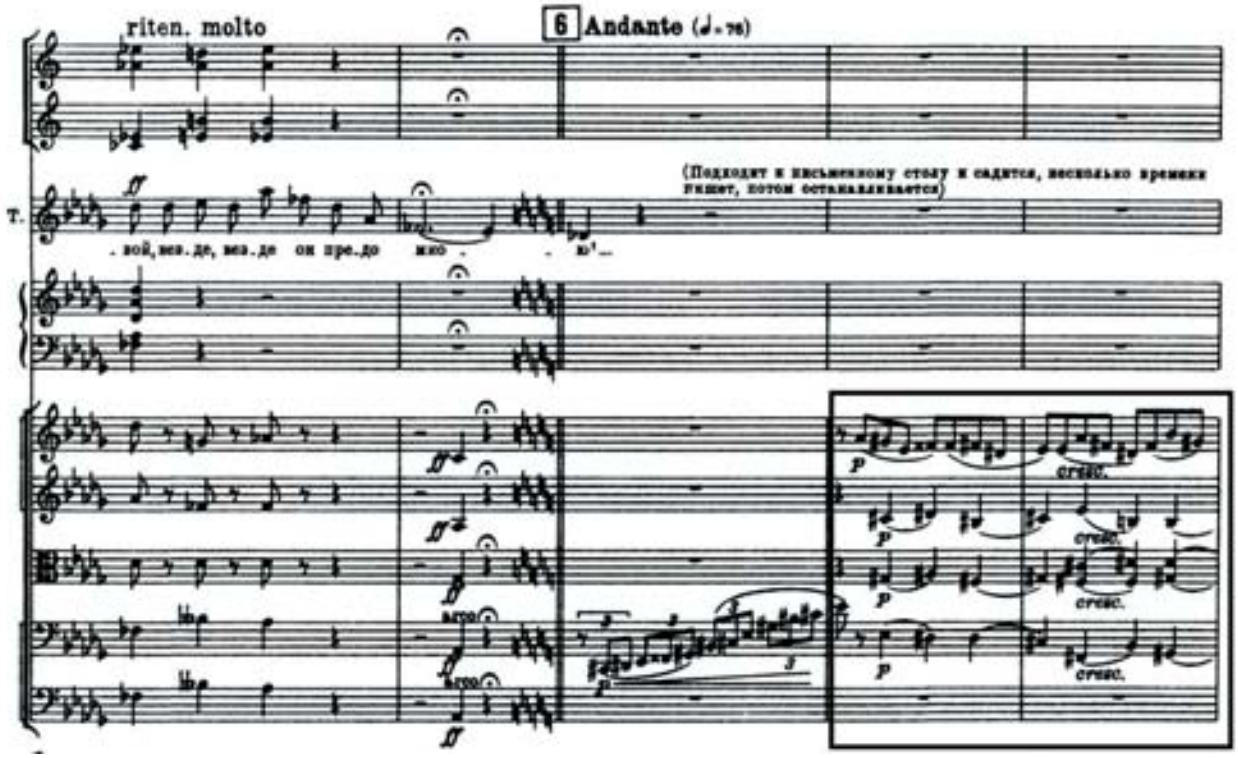
Пример 2, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 1. слика, нумера бр. 4, т. 38–41.



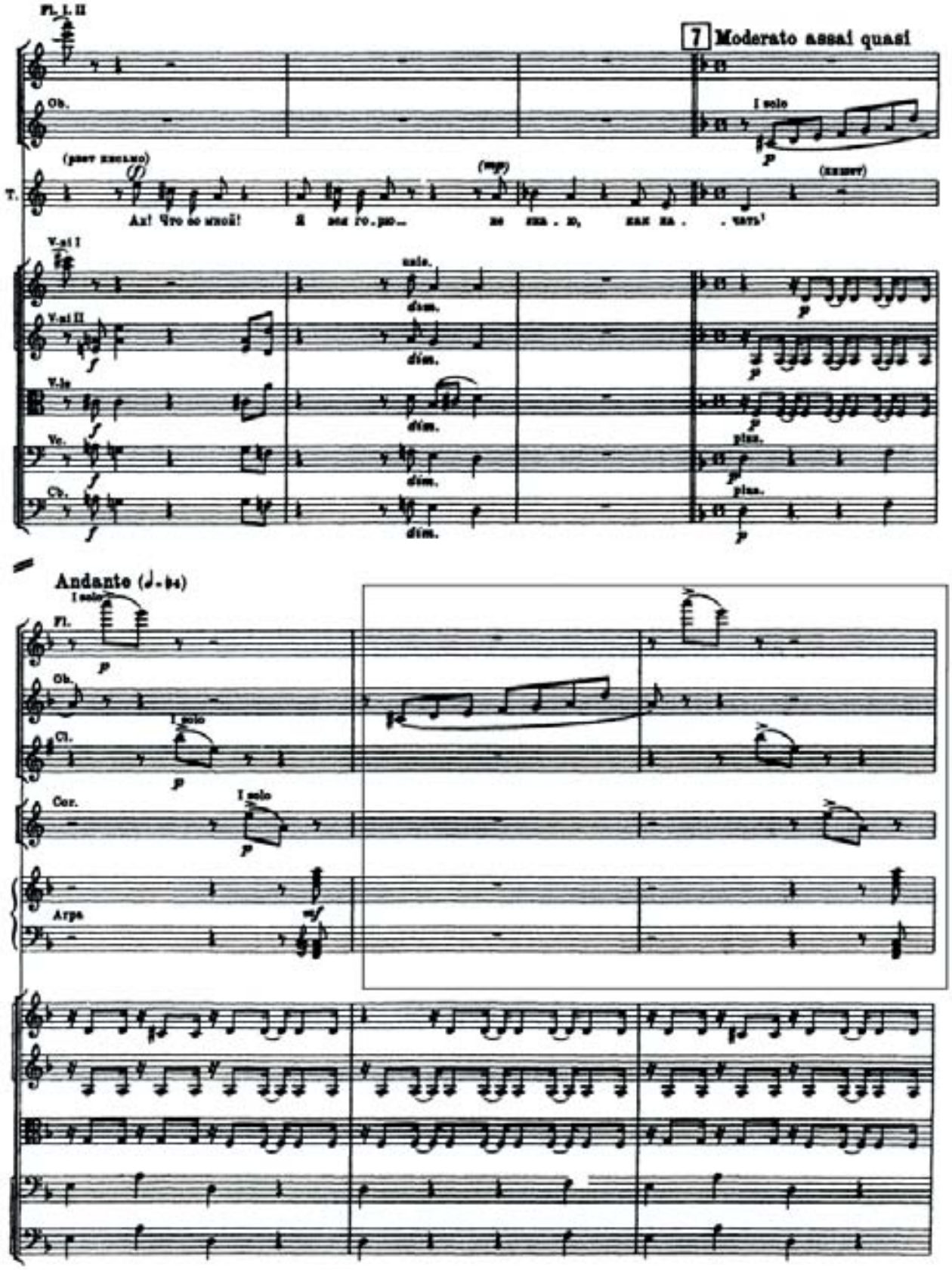
Пример 3, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 1–6.



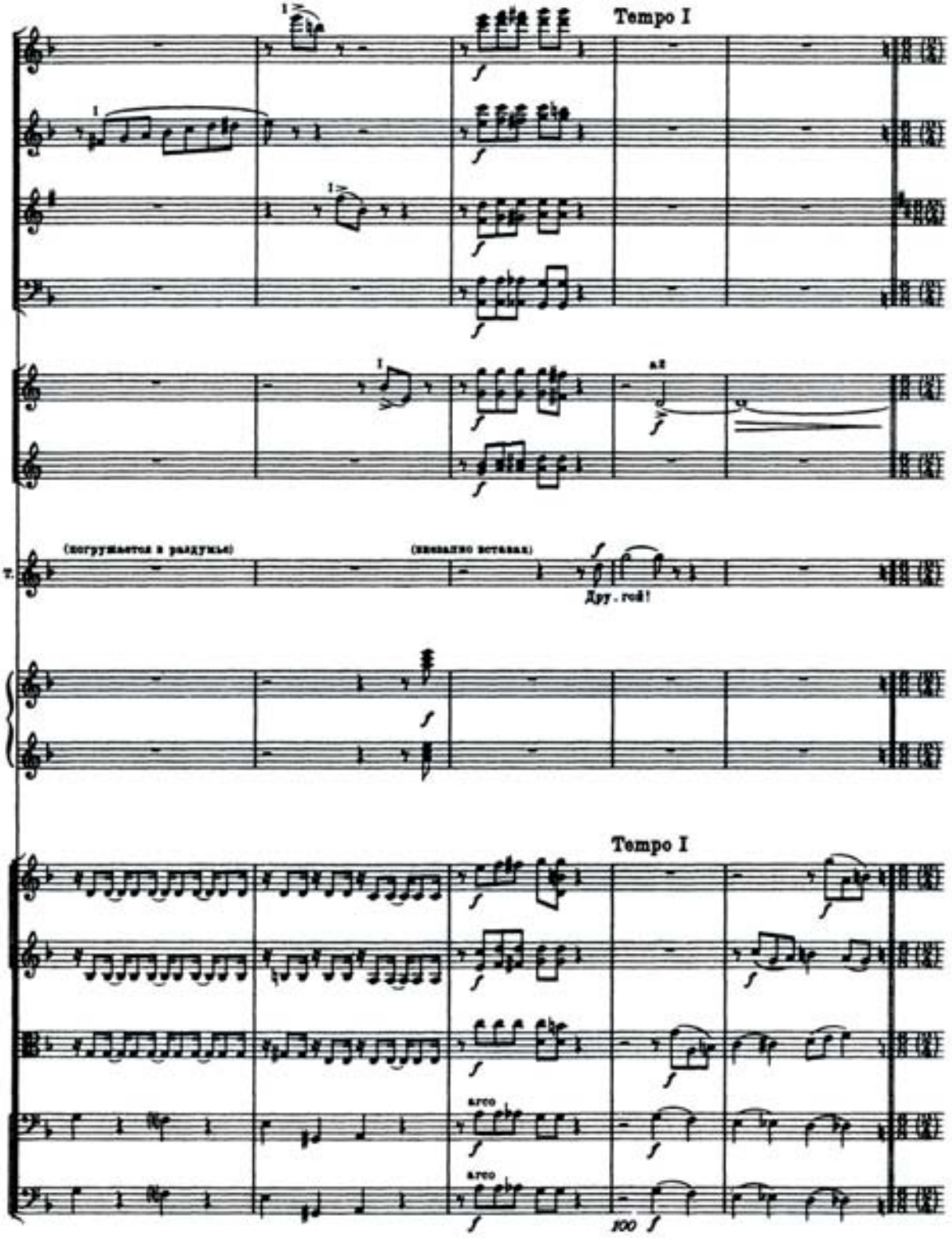
Пример 4а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 31–35, тема маштања.

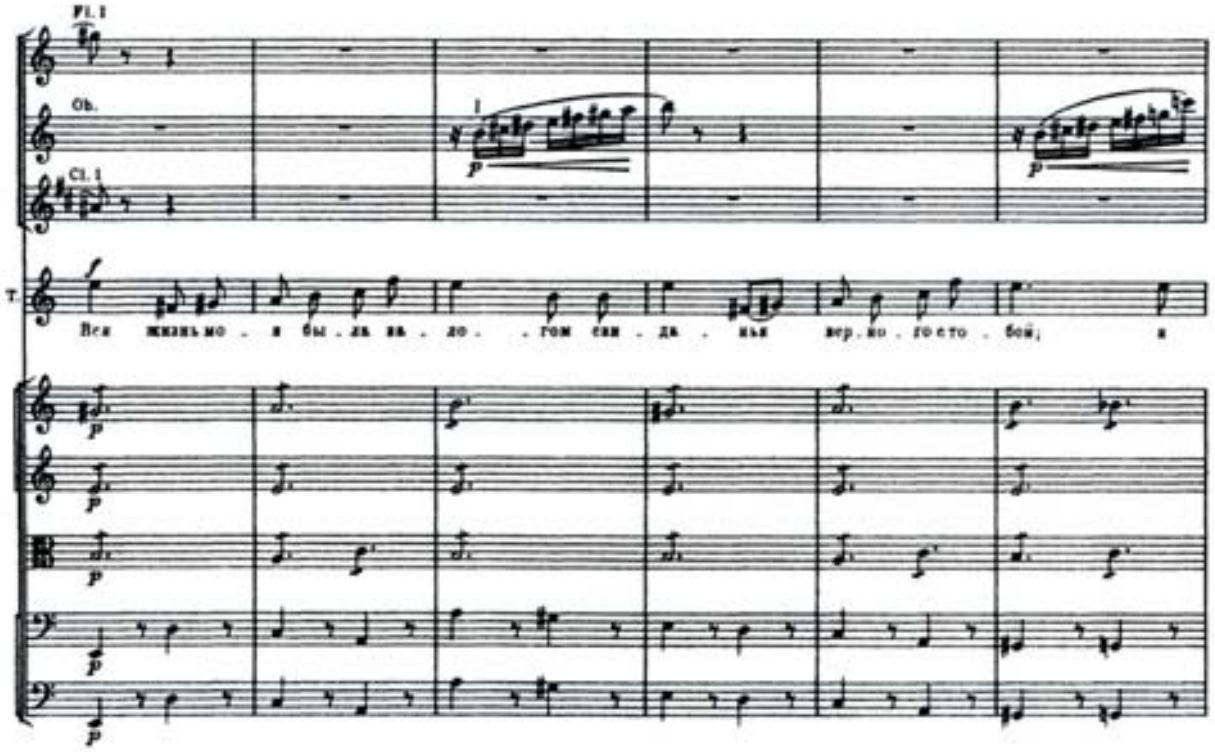


Пример 4б, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 43–49, мотив писања.

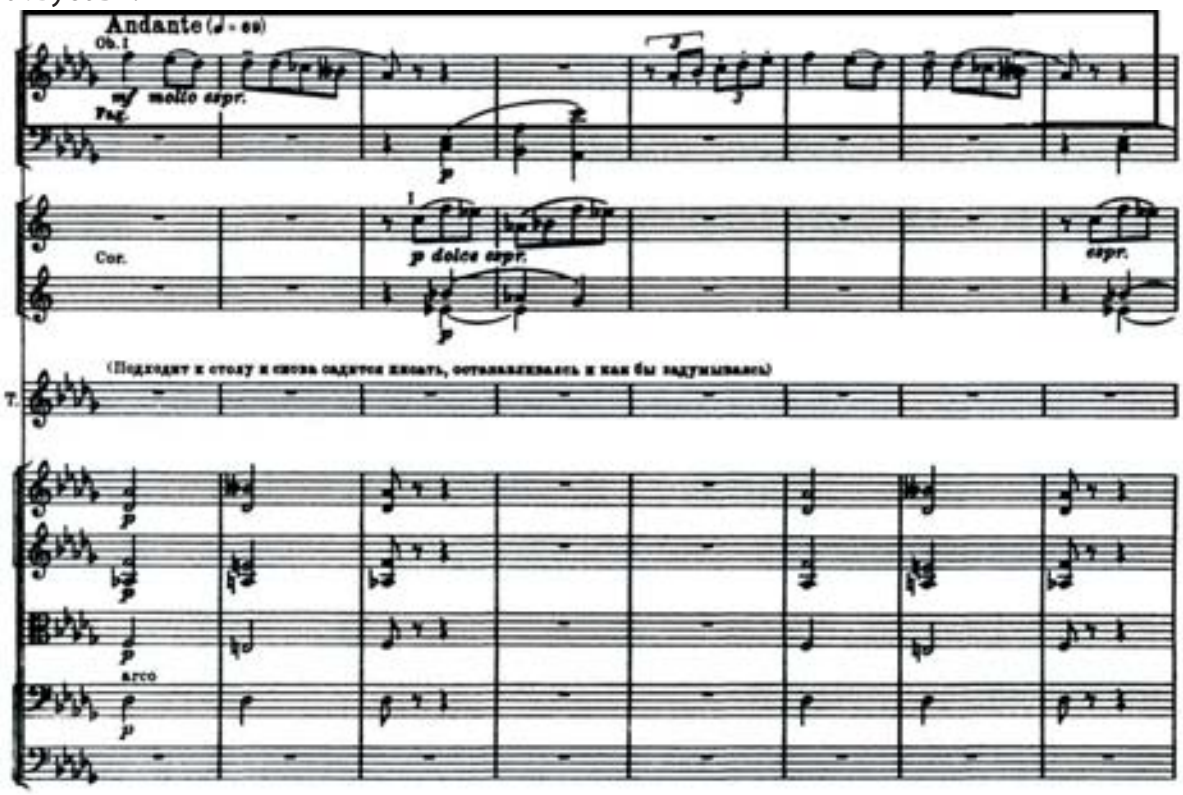


Пример 5а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 99–107, почетак треће епизоде.

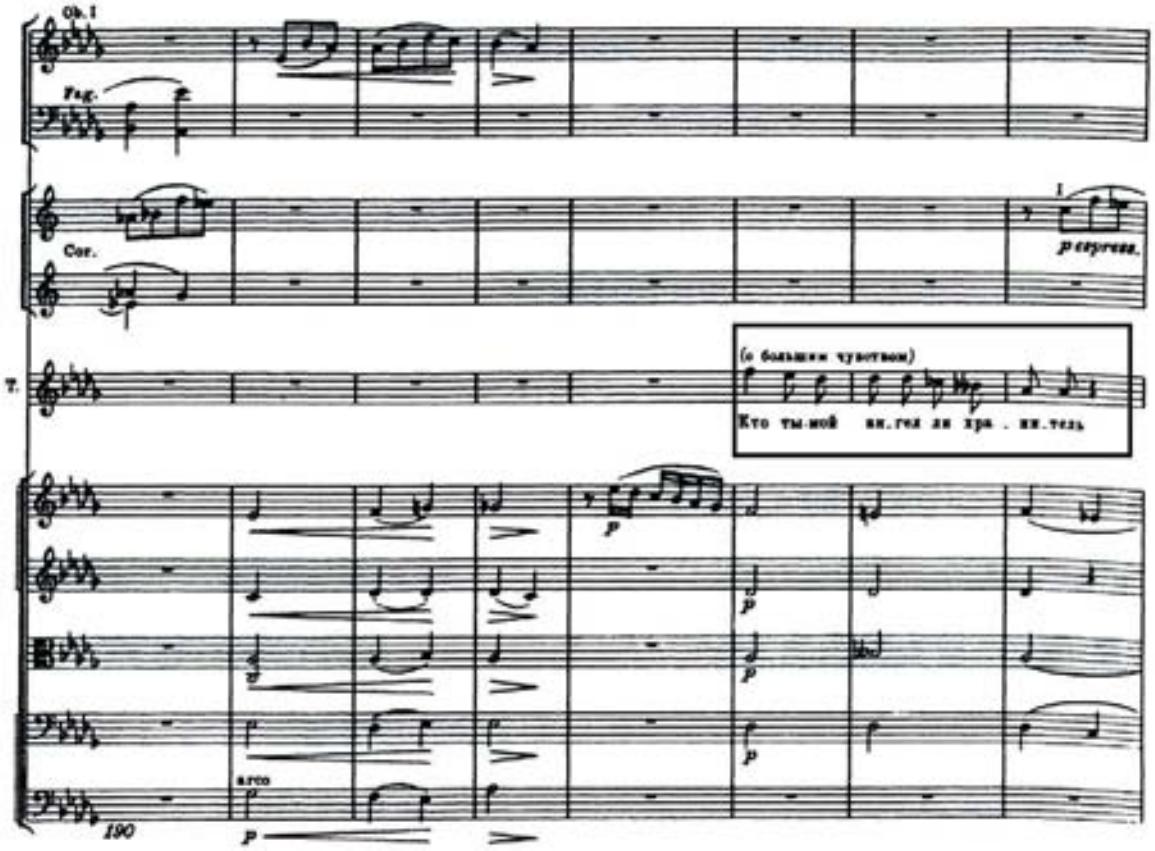




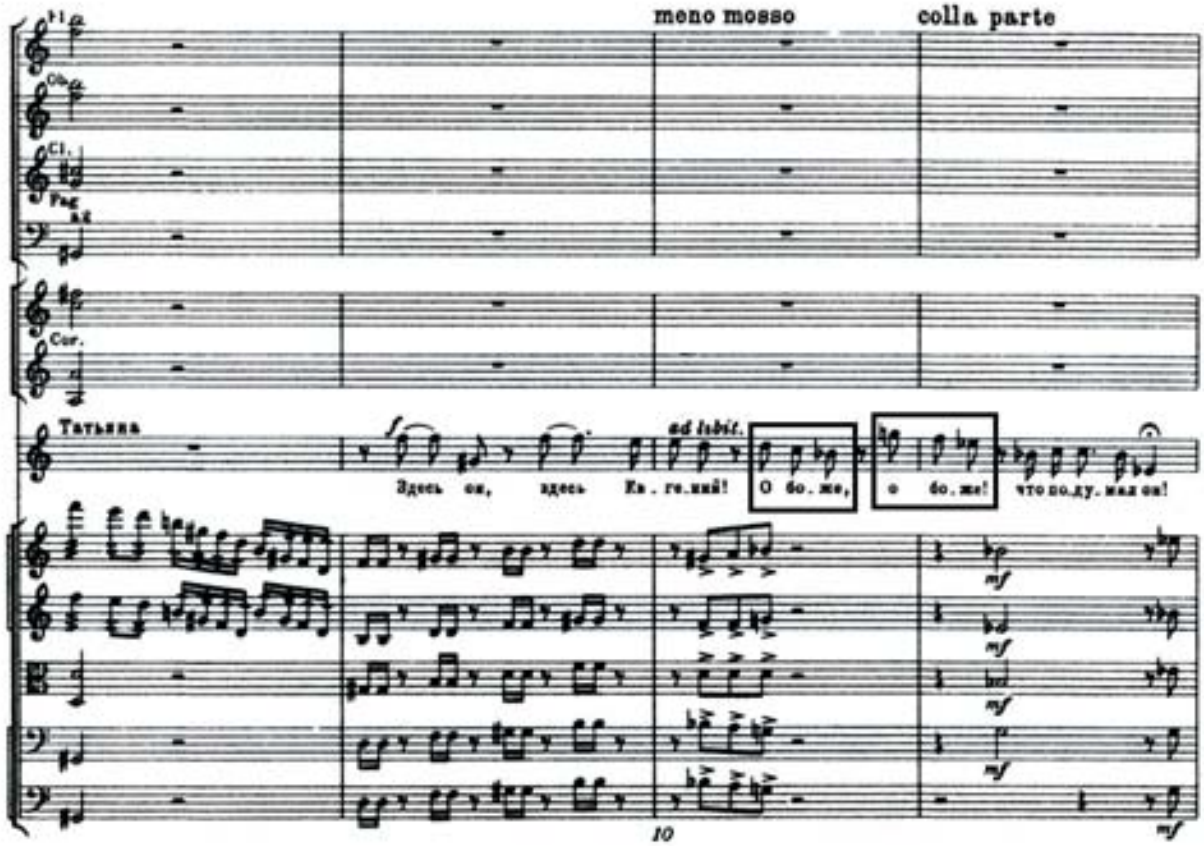
Пример 5б, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 182–189, тема љубави.



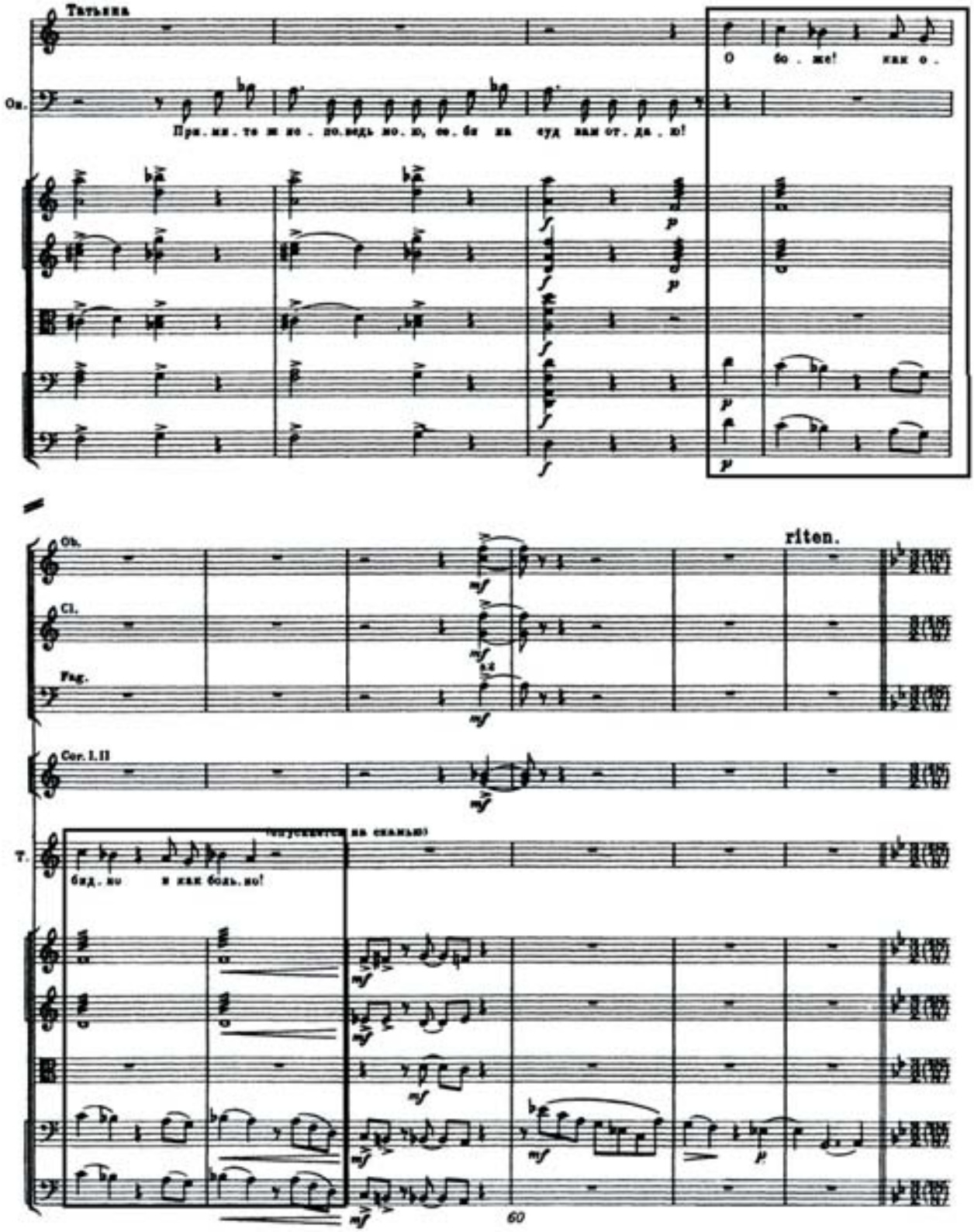
Пример 5в, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 190–197, тема љубави.



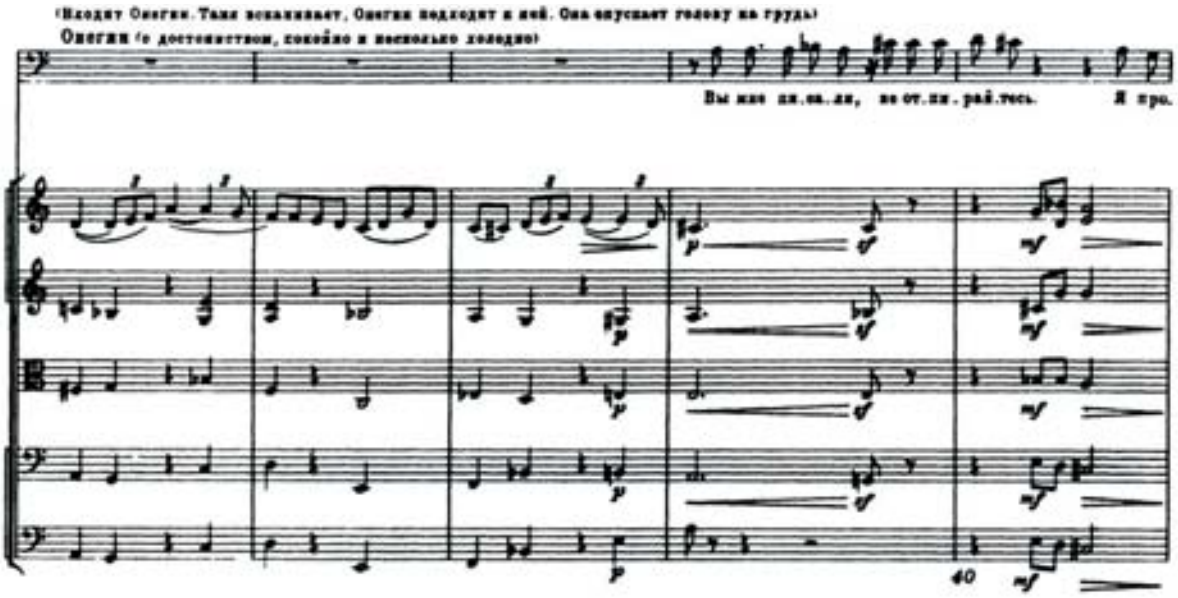
Пример 6а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 8–11, тема љубави.



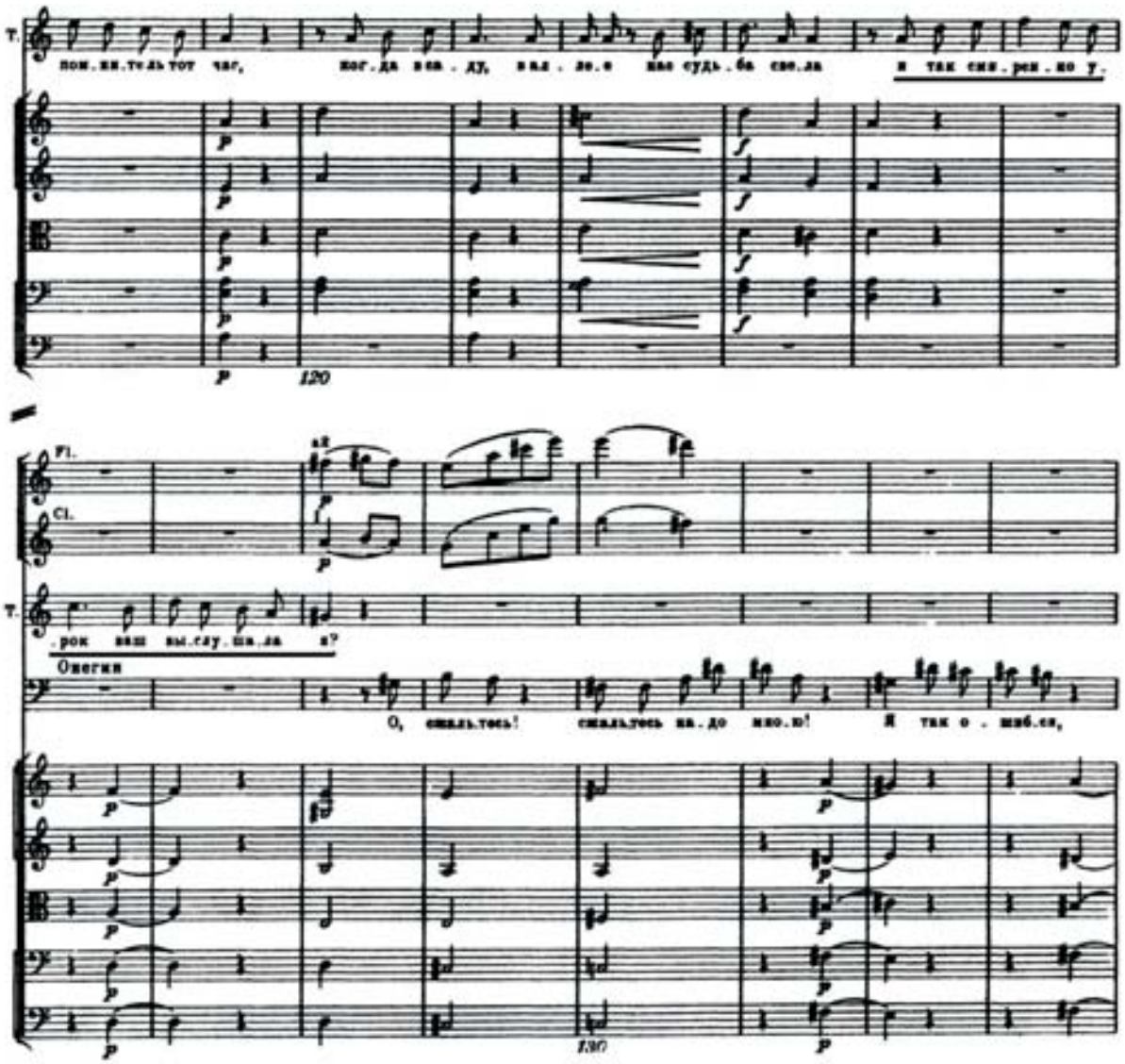
Пример 6б, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 53–62, тема љубави.



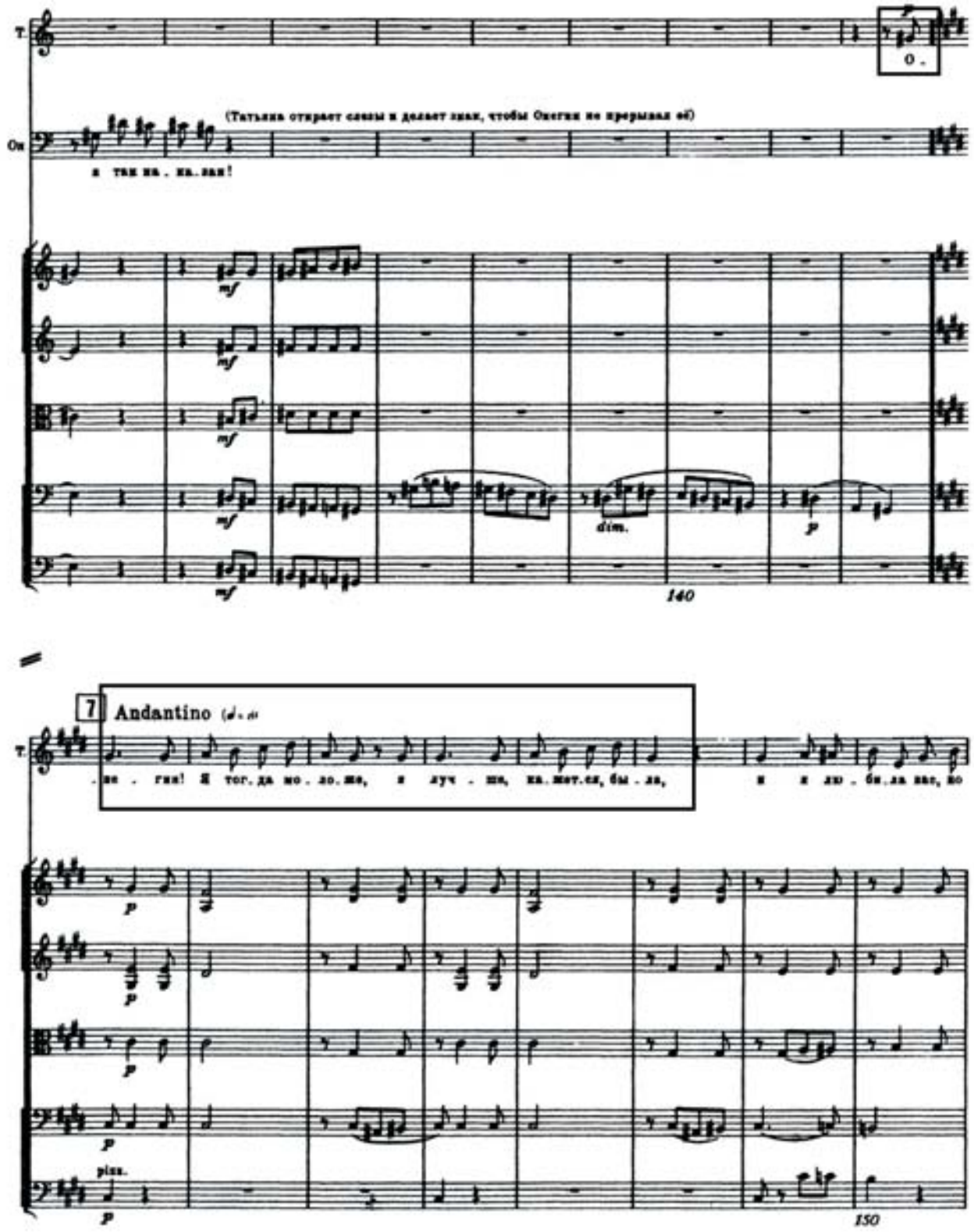
Пример 7, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 36–40, деоница Оњегина.



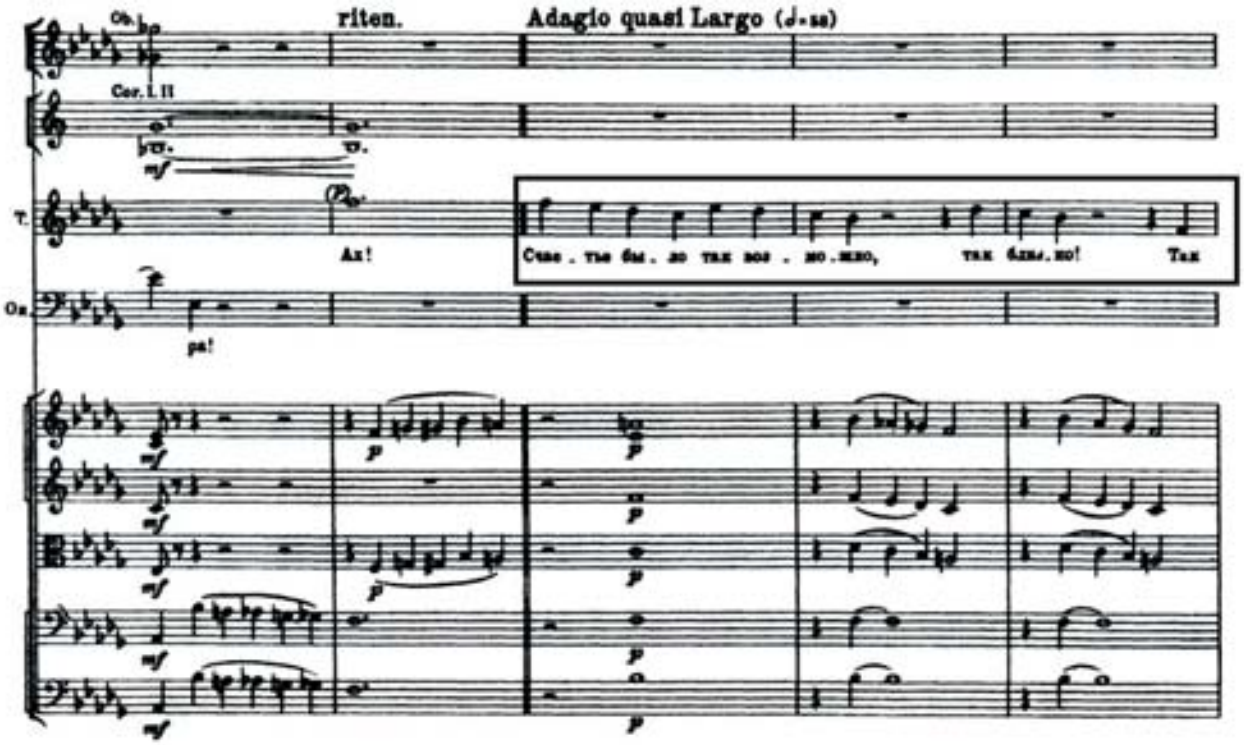
Пример 8, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 118–133.



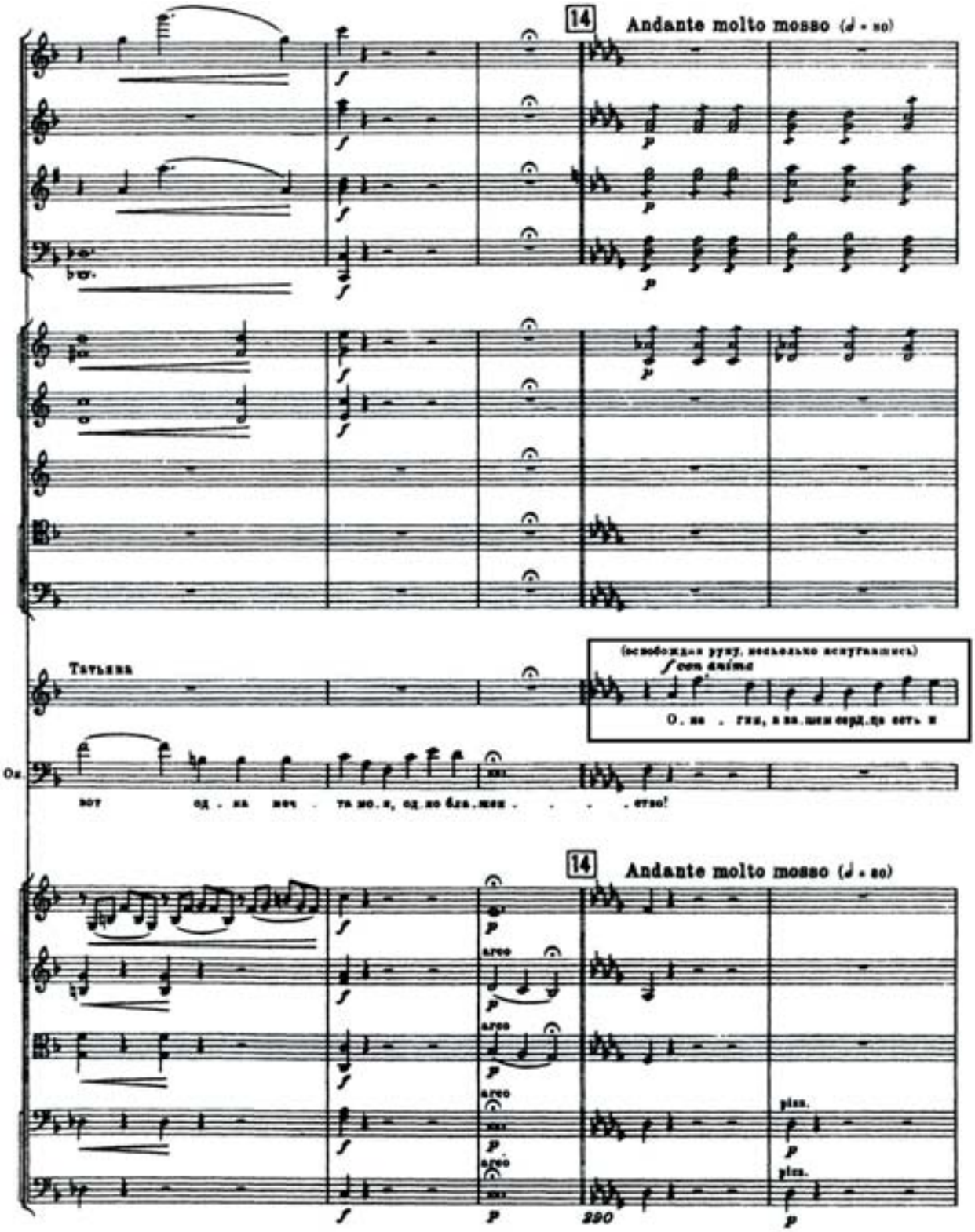
Пример 9, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 134–150.

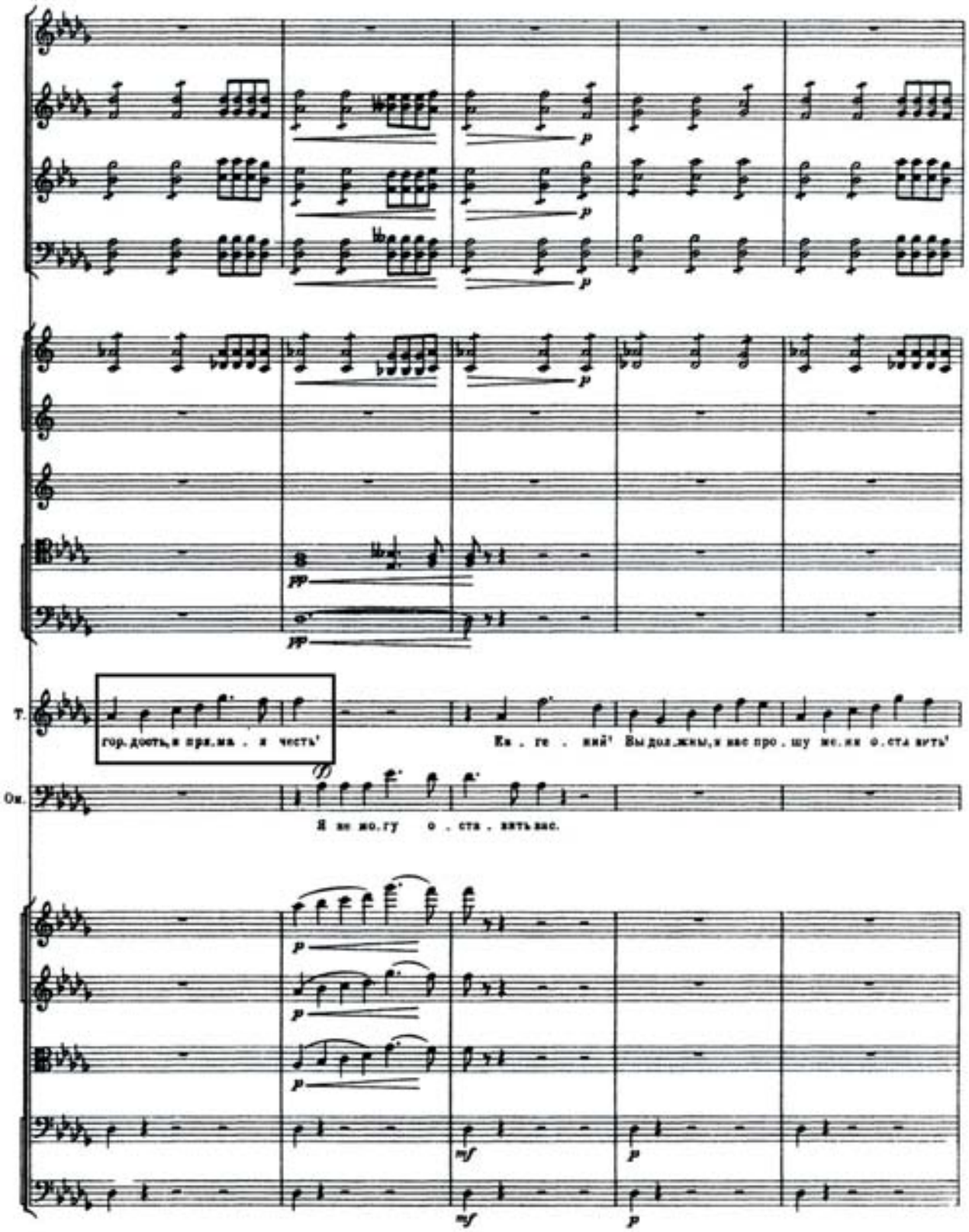


Пример 10, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 255–259, почетак дуета.

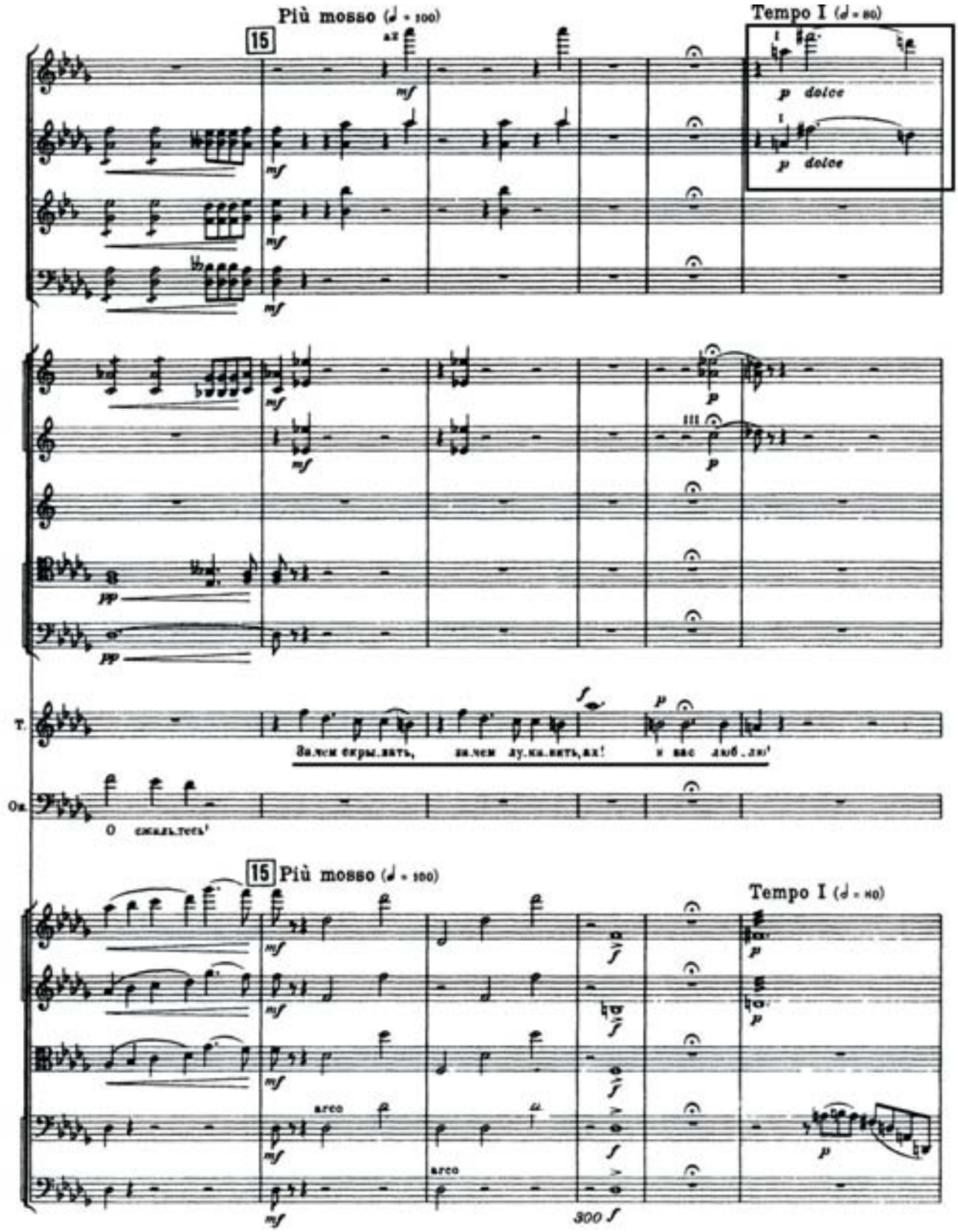


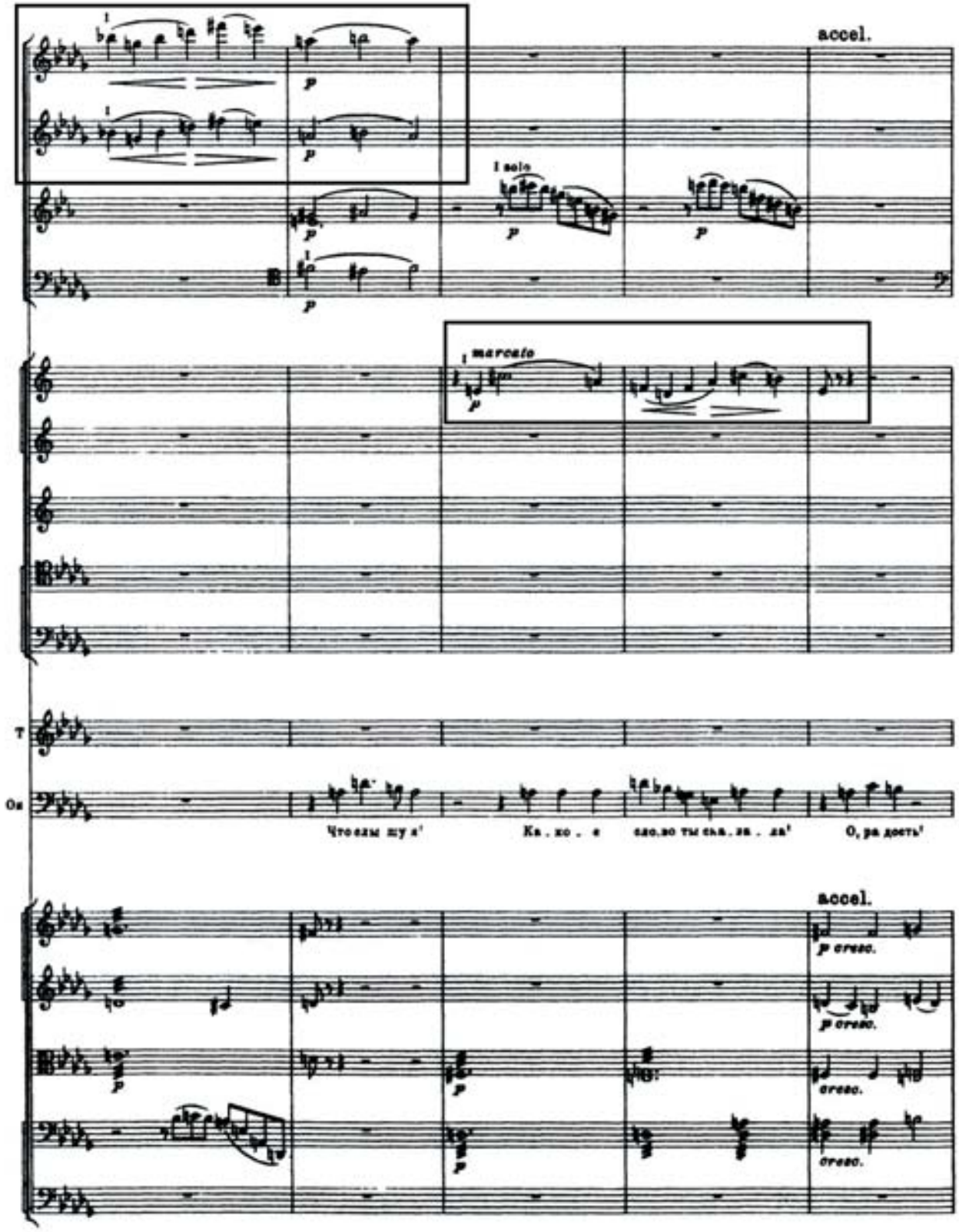
Пример 11 П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 287–296.




Т.
гор. дость, и пря. ма . я честь'
Ка . ге . ний' Вы дол. жны, я вас про . шу ме. ня о. ста вить'
Ом.
Я не мо. гу о . ста . вить вас.

Пример 12, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 296–307, тема љубави.




accel.
I solo
marcato
accel.
p cresc.
cresc.

Радош Митровић[1]

МАРТИН ХАЈДЕГЕР/ ЏОН КЕЈЏ: ОДНОС ПРЕМА у(У)МЕТНОСТИ КАО СЕБЕ-У-ДЕЛО-ПОСТАВЉАЊА ИСТИНЕ[2]

САЖЕТАК: Мартин Хајдегер (Martin Heidegger) и Џон Кејџ (John Cage) се наизглед могу посматрати као дивергентне личности – Хајдегер је своју делатност везао пре свега за Немачку, задржавајући конзервативни концепт приступа животу, док је Кејџ карактеристичан по свом космополитизму и уметничкој слободи. Ипак, сагледавањем њихових естетичких настојања, могу се уочити извесне везе, па и подударности. С тим у вези, циљ рада је да се, пажљивим увидом у естетику Хајдегера и Кејџа, разоткрију и прикажу аналогије између њихових рефлексија о уметности. Према томе, као релевантни за овај текст биће размотрени Хајдегеров концепт *Себе-у-дело-постављање Истине*, односно Кејџова примена источњачке филозофије на своја размишљања о музици и уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Џон Кејџ, Мартин Хајдегер, естетика музике, *Себе-у-дело-постављање Истине,* алетеизам, херменеутика уметности, „Извор уметничког дела", Зен будизам, индетерминисаност у музици.

Увођење

Уколико се сагледају и упореде животи и убеђења Мартина Хајдегера и Џона Кејџа несумњиво се мора доћи до закључка да су у питању две веома дивергентне и наизглед неупоредиве личности. Кејџ је композитор *интернационалног духа*, са снажним интересовањем за *Исток*, политички лево (чак екстремно) оријентисан,[3] репрезент *слободног уметника* средине XX века. Хајдегер је свој рад и живот пре свега везао за Немачку, задржавајући конзервативни концепт приступа животу, приближавајући се чак политички екстремној десници национал–социјализма,[4] филозоф који је успео да постигне значајно признање и славу током свог живота, чврсто остајући у оквиру *естаблишмента*. Могло би се рећи да им је заједнички посебан однос према религији тј. вери, свакако не атеистички, ни антитеистички, прибли-

[1] radosh.mitrovic@gmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ванр. проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2010/2011. године.

[3] „Ја размишљам о себи као о анархисти." Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York, London, Routledge, 2003, 274. Његове анархистичке идеје о потпуној слободи појединца иду до екстрема: „Можда би кокаин и хероин требало да буду доступни без икаквих забрана (...) Требало би да буду финансијски доступнији, зато што они убијају и раде свакакве друге ствари због тога." Исто.

[4] За више информација о овој теми види: Manfred Stassen, *Martin Heidegger, Philosophical and Political Writings,* New York, London, Continuum, 2003.

жавајући се ономе што би се могло назвати деизмом.[5] Међутим и ова заједничка тачка је у потпуности условна и питање религиозности два ствараоца је комплексно и вишезначно.[6]

Заправо, они се могу чак поставити као својеврсни антиноми у погледу организације и реализације свога живота и стваралаштва. Међутим, управо је због таквих контрастних биографија, интригантна чињеница да се у сагледавању њихових естетичких размишљања могу уочити везе, сличности, чак подударности.

Не постоје подаци о директном утицају Хајдегерове филозофије на Кејџа, нити се чак у литератури[7] помиње Кејџово евентуално интересовање за немачког филозофа. Па ипак се извесне паралеле свакако могу успоставити. Иако је чињеница да се Кејџова естетика базира на конгломерату филозофија различитих аутора, те се може поставити питање да ли су онда постојеће везе са Хајдегером, заправо везе са ауторима које је Кејџ често спомињао као главне узоре. Међутим, ипак се мора узети у обзир да је Кејџ доста селективно прихватао филозофске идеје, градећи, заправо, аутентичне естетичке ставове.

Пре даљег разматрања, потребно је указати на то да је, насупрот бројних Кејџових текстова који се тичу естетике музике, Хајдегерово интересовање за уметност сведено на мали број есеја. Међу њима се издвајају они објављени у књизи *Шумске стазе* (*Holzwegge*)[8] 1950. године под називима „Извор уметничког дела" (1935-36) и „Чему песници?"(1946).[9] Од ова два текста први се издваја као значајнији за извођење тезе о естетичким везама Хајдегера и Кејџа.

Извођење:* Хајдегер–*Себе-у-дело-постављање Истине

Есеј „Извор уметничког дела" садржи основне одреднице Хајдегеровог поимања уметности. Његов метафизички дискурс препун је сложених реторичких обрта, комплексне дијалектике, којима Хајдегер успоставља сопствени метајезик кроз обиље конструисаних речи (сложеница). Основа његове филозофије је кретање од феноменологије ка фундаменталној онтологији, при чему се захватају и поља егзистенцијализма и херменеутике. У времену када су се појавила, његова предавања о извору уметничког дела представљала су филозофску сензацију. „Сензационално у новом Хајдегеровом мисаоном огледу није било само то што је уметност сад била укључена у херменеутички основни став о саморазумевању човека у његовој повесности, што је она тим предавањем била схваћена(...)као утемељујући чин читавог повесног света; сензационална је била изненађујуће нова појмовност која је одважно примењена у обради теме."[10] Наиме, Хајдегер је свој дискурс формулисао кроз појмове: бића, ствари, дела, облика, света, земље и и(И)стине, разрађујући их кроз аутентично осмишљене термине.[11]

---

[5] Можда се може рећи да је Хајдегер у свом односу према религији био најприближнији гностицизму. Преузето из неауторизованог текста са предавања др Новице Милића и Мариа Копића, одржаног 24.5.2011. у Народној библиотеци Србије, у оквиру циклуса *Саговорници*.

[6] „Само нас Бог може спасити. Једино што нам остаје је да се припремимо, кроз размишљање и песништво за појаву Бога, или за одсуство Бога у времену *Untergang* (*творења*); зато што одсутности бога ми *творимо*." Исто, 38.

Са друге стране познато је да је Кејџ читао и чак преузимао неке идеје и формулације из текстова Мајстера Екхарта (Meister Eckhart) немачког хришћанског мистика из XIV века. У тексту „Forerunners of Modern Music", он га често цитира. John Cage, "Silence", *Lectures and Writings*, New England, Wesleyan University Press, 1961, 42.

[7] Доступној аутору овог текста.

[8] Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

[9] Ова два текста су објављена засебно као есеји у: Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Zagreb, Mladost, 1959.

[10] Ханс Георг Гадамер, *Похвала теорији*, Београд, Октоих, 1996, 108.

[11] Свакако треба напоменути да је веома тешко потпуно адекватно превести немачке термине које Хајдегер користи и ствара. Наиме, он се служи веома сложеним дискурсом који често води до правих језичких ребуса, са вишезначним речима које не могу да се дословно и на одговарајући начин преведу на друге језике. Говорећи о комплексности његовог речника Џозеф Кокелманс наводи: „Да би се у потпуности разумеле Хајдегерове тврдње, важно је разумети да немачка реч *Ursprung* значи порекло, извор, почетак, почињање, узрок (...) Она потиче од глагола *erspringen*, што значи потицати; *er-* и *ur-* често значе из (...)" и даље: „Што се тиче речи *Wesen*,

Есеј започиње идејом да „Извор(...)значи оно, одакле и по чему нека Ствар јесте, шта јесте и како јесте. То шта нешто јесте, како оно јесте, називамо његовом бити (...) Уметник је извор дела. Дело је извор уметника (...) Уметност и дело јесу увек у себи и у свом узајамном односу по нечем трећем, што је свакако прво, по ономе наиме, одакле уметник и уметничко дело имају своје име, по уметности."[12] Дакле, Хајдегер уметност поставља као платонистички идеал који *постоји* и *јесте*. У даљој елаборацији своје идеје Хајдегер конструише узрочно-последичне везе између већ наведених појмова, поступно развијајући своју тезу кроз њихово рангирање и успостављење њихових значења. Уколико се посегне за веома симплификованим сажетком његових идеја које је изложио кроз овај есеј, може се рећи да је он формулисао своју филозофију на следећи начин: својства творе *ствар*, односно, обликовану *твар* (она која твори) која чини *облик*. Та својства себе отварају, доводе у *светлост*, затварањем у ствар. Оно чини целину света, али се не појављује већ је *стварност* ствари оно што је *Усебипочивајуће*.[13] Стварајући облик, оно чини дело, које остварује свој *делобитак*, или „деловно дела у смислу уметничког дела"[14]. Кроз уметничко дело „биће иступа у нескривеност (*Unverborgenheit*) свога битка"[15]. Дакле кроз дело „биће стоји у Светлу свог битка. Битак бића долази у Стално свог сијања (*Scheinen*)".[16]„Дело треба да буде отпуштено у својем чистом стајању у самоме себи (*Insichselbststehen*). Управо у великој уметности, а само је о њој овде реч, уметник остаје према делу нешто равнодушно, готово као неки пролаз, који у стварању уништава себе за произлазак дела."[17] Дело које је остварило своју суштину, поставља *свет*. Свет је непредметан, *себеотварајући* и представља поље на коме дело делује. С обзиром да „дело успоставља свет, оно успоставља Земљу."[18] Земља је *себезатварајућа*, то јест она уоквирује дела, затвара се и у исто време показује своју бит, суштину, отвореност. „Земљу ус–поставити значи: довести је у Отворено као Себезатварајуће (...) Свет се темељи на Земљи, а Земља прожима свет."[19] Дело заправо: поставља *свет*, а успоставља Земљу. Тиме оно иницира својеврсан препир, између *света* и Земље, и остварује свој *делобитак*. „У препирци Свако носи Друго изнад себе. Препирка тако све препорније и властитије бива, што јесте. Што препирка себе тврђе самостално претерује, то непопустљивије они што се препиру, себе отпуштају у присност једноставног себиприпадања."[20] Објашњавајући ту идеју, Ханс Георг Гадамер наводи: „Овде је очита напетост између излажења и залажења, напетост коју производи само биће дела. Напрегнутост те напетости је оно што сачињава ниво лика једног уметничког дела и што ствара сјај који све засењује. Његова истина није глатка отвореност смисла, него недокучивост и дубина његовог смисла."[21] Кроз дело које на овај начин остварује своју бит, појављује се и(И)стина.[22] У-дело-стављање истине је заправо бит уметности. Истина *расветљава* бит, и тако обликовано Светло *склапа* своје *сијање* у дело. У-дело-склопљено

Хајдегер је користи у два сродна смисла. Често је користи као технички термин у суштинском смислу. Међутим реч се често користи и у вербалном смислу. Немачки глагол *wesen* значи остати, боравити, трајати, претрпети, чекати, десити се, проћи. Тако реч означава две контрадикторне идеје: десити се и чекати... Хајдегер некад користи реч *währen*: трајати да би објаснио значење речи *wesen*." Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, 89.

[12] Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, нав. дело, 7.

[13] Исто, 15.

[14] Исто, 27.

[15] Исто, 28.

[16] Исто.

[17] Исто, 33.

[18] Исто, 41.

[19] Исто, 42, 43.

[20] Исто, 44.

[21] Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 118, 119.

[22] Сматрам да овакво писање појма истине као и(И)стине на бољи начин указује на суштину тог термина у хајдегеров(ск)ом смислу. Иако се он, у мени доступном преводу на српско-хрватски језик означава као – истина.

сијање је лепота. „Лепота је један од начина како истина обитава."[23] Лепота живи у уметности, те је њена дефиниција да је она „стварајуће очување истине у делу".[24] „Уметност пушта истину да извире (...) уметност је у својој бити извор и ништа друго: један изврстан начин како истина бива бивствујућа, и то јест историјска."[25]

Дакле, основна идеја Хајдегеровог есеја јесте повезивање уметности са и(И)стином. Може се рећи да је он извршио *дијаболички рез*[26] формулишући уметност као ***у***метност, а не као умеће. Стога његов спис није естетички, него управо критика естетике. „Хајдегер нас подсећа да је естетика млада филозофска дисциплина која посматра уметничко дело као објекат, пре свега као објекат *aesthesis*-а (...) Овде се тврди да начин на који људи доживљавају (*erleben*) уметност треба да нам пружи информацију о суштини уметности (...) Са Хајдегерове тачке гледишта, доживљај је елемент у коме уметност умире."[27] Истинитост уметничког дела је основни и једини циљ уметности. Појам истине би можда могао да се формулише и као *aletheia* (грч. нескривеност), крчевина, чистина, светлина, суштина, феномен или *eidos*. Преко истине долазимо и до бића, или *Dasein*-а: „Тај ентитет који је свако од нас – он сам, и који укључује испитивање, као једно од могућности Бића, ми ћемо означити термином *Dasein*".[28] Биће као битно у делу, узрочно-последичним везама омогућава и истину као суштину уметности. „Када у уметничком делу још може да наступи његова истина, то импликује истину истин***у*** (***е***; sic) саме ствари."[29]

Прожимање:* Кејџ / Хајдегер – *Себе-у-дело-постављање Истине

С обзиром на чињеницу да је могућа веза ова два стваралаца једносмерна, тј. да се креће од Хајдегера ка Кејџу, проналажење сличности у постављању концепта нужно је спровести конструкцијом која подразумева примену Хајдегерових поставки на Кејџову естетику.

Од средине четрдесетих година, Кејџ почиње да се бави и проучава тзв. Источњачку филозофију.[30] Његово интересовање је подстакао индијски музичар Гита Сарабаи (गीता साराभाई, Gita Sarabhai),[31] који је једно време студирао код њега. Кејџ почиње интензивно да чита Ананду Кумарасвамија (ஆனந்த குமாரசுவாமி ,[32]Ānanda Kentiś Kūmaraswāmī) посебно његово дело *Трансформација природе у уметности*,[33] али и кинеске мислиоце као што су Лао Це (老子, *Lǎozǐ*), Чуанг Це (庄子, *ZhuângZǐ*), Хуанг По (黄檗希运, Huángbò) а поготово јапанског Зен предавача Д.Т. Сузукија (鈴木大拙貞太郎;Suzuki Daisetsu Teitarō) посредством којих је дошао до идеја Зен будизма. Као што је напоменуто, Кејџ веома слободно тумачи размишљања ових мислилаца, често их извлачећи из контекста и конструише сопствен мисаони проседе и естетику који постају база његовог композиторског рада.

Џон Кејџ, као и Хајдегер, уметност посматра кроз сложене метафизичке релације. Хајдегеров(ск)а идеја о и(И)стини и истинитости уметничког дела једна је од премиса Кејџовог стваралачког поступка. Парафразирајући „неког енглеског композитора из XVII века",

[23] Исто, 52.

[24] Исто, 69.

[25] Исто, 76.

[26] Преузето из неауторизованог текста са предавања др Новице Милића и Мариа Копића, одржаног 24.5.2011. у Народној библиотеци Србије, у оквиру циклуса: „Саговорници".

[27] Joseph J. Kockelmans, нав.дело, 83.

[28] Исто 75.

[29] Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 120.

[30] С обзиром да концепт филозофије, какав познаје Европа, није познат народима ван овог подручја, у овом случају би се пре могло говорити о религији.

[31] James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 36.

[32] С обзиром на захтеве научне парадигме, која подразумева писање имена у оригиналу, придржаћу се тих захтева, с тим што ћу додавати и званичне преводе имена на латинично писмо. У кинеском је то тзв. пинјин (pinyin) писмо.

[33] James Pritchett, нав. дело, 37.

Кеџ износи тезу да је „сврха музике да отрезни и смири ум омогућавајући нам да будемо пријемчиви на божанске утицаје".[34] Са друге стране Хајдегер сматра да „истина у делу бива добачена будућим чуварима то јест једном 'историјском људству'.[35] Стога све човеку Судано у набачају, мора бити извађено ван из затвореног темеља и посебно постављено на тај темељ. Тако он, као носећи темељ, бива тек утемељен".[36] Дакле, као и Кеџ, Хајдегер сматра да уметност омогућава одређену врсту спознаје, коју иницира и *набацује*, у Хајдегеровом контексту, нешто што се може назвати божанско. Наиме, за Хајдегера, као и за Кеџа, уметничко дело је схваћено као творевина (*Zeug*). „Ствари се према том моделу појављују, теолошки виђене, као производи, што значи створења Божја, а са становишта човека, као изгубљене творевине његовог творитеља."[37] Принципом преко кога се долази до такве врсте спознаје, Кеџ се бавио током целог стваралаштва. Суштина је и код Хајдегера и Кеџа повезана са појмом бића. Хајдегер наводи да је „услед у делопостављеног набачаја нескривености бића, што се нама добацује (*zu-werfen*), све Обично и Досадашње бива по делу небићем (*Unseienda*). Ово је изгубило моћ да да (â;sic) и да чува битак као меру."[38] Кеџ исту идеју формулише користећи музичке термине: „(...) да би се разликовала од небића, она [музика, прим. аут.] мора да има структуру, то јест, мора да има делове који су јасно издвојени, али у таквом међусобном односу да чине целину. Да би та целина имала квалитет живости, њој се мора дати форма (...)."[39]Ова теза, изложена у есеју „Одбрана Сатија", се може упоредити са Хајдегеровом дефиницијом да својства чине *ствар* која почиње да *живи у* делу.

Дело, по Хајдегеровом мишљењу јесте у сложеном односу са уметником. Међутим сам уметник, као и дело извире из уметности, те је он као појединац заправо најмање битан на путевима који воде до и(И)стине. Управо се и ту може успоставити чврста аналогија са Кеџовим негирањем субјекта као извора уметничког дела. Наиме, говорећи о свом концепту тишине у делу *4'33"* композитор напомиње да се кроз тишину „ствара једно ново мерило доживљаја стварности због непостојања субјективних интервенција (...) Ствари најзад добијају могућност да проговоре о себи самима, да нам се открију у својој таквости (...) коју ће моћи да прими и да у њој ужива само објективна свест, тј. свест испражњена од оних егоистично патетичних наслага које, као копрена скривају од погледа истински изглед ствари."[40] Говорећи о оваквом принципу стишавања свога *јаства*, Бојана Цвејић истиче да то заправо значи„(...)ослобађање од свесног интелектуалног уплитања и узнемирујућих осећања, које се, (прим. аут.) постиже прихватањем привидне противречности између поништавања и потврђивања личности".[41] Музика дакле „(…)интегрише личност, она то успева тако што омогућава ситуацију у којој се губи осећај за време и простор, тако се бројни елементи који чине индивидуу интегришу и он постаје један".[42] Образлажући своју идеју по питању индивидуе, и њеног положаја у концепту уметности Хајдегер истиче да „модерни субјективизам, свакако, Стваралаштво одмах погрешно тумачи у смислу генијалног чина самодопадног субјекта. Зачињање истине, није само зачињање у смислу слободног даривања, него је зачињање исто у смислу тог темељно полазећег утемељивања."[43] Уметничко дело, за обојицу, остварује своју суштинску пуноћу и хајдегеровски речено њена бит постаје *расветљена* независно од ства-

[34] Richard Kostelanetz, нав. дело, 219.

[35] Martin Heidegger, нав. дело, 73.

[36] Исто, 74.

[37] Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 113.

[38] Martin Heidegger, нав. дело, 71.

[39] John Cage, „Odbrana Satiea", *John Cage, radovi/tekstovi 1939-1979: izbor*, Beograd, Radionica SIC,1981, 145.

[40] Наведено према: Ivana Miladinović, „Zvuci tišine u 4'33" Džona Kejdža", Seminarski rad iz Opšte istorije muzike 5, klasa doc. dr Dragana Stojanović Novičić, Beograd, rukopis, 2003, 6.

[41] Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez/Stockhausen/Cage*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004, 56.

[42] David W. Petterson, *John Cage, Music, Philosophy, and Intention 1933-1950*, New York, London, Routledge, 2002, 163.

[43] Martin Heidegger, нав. дело, 74.

раоца, односно уметника, који и сам остварује сопствену суштину бивствовања кроз дело. Гадамер истиче да „дело уметности стиче свој себи својствен мир. Оно нема своје аутентично биће тек у неком живом Ја које говори, мисли или показује, и чије речено, мишљено и показано би били његово значење. Његово биће се не састоји у томе да постаје тек за доживљај, него је оно само, захваљујући свом сопственом постојању, један догађај, удар који поништава све дотадашње и навикнуто, удар у којем се отвара свет који није некада тако био ту."[44] На сродан начин Кејџ говори осврћући се на појединаизвођења Вебернових (Anton Webern) и Ајвзових (CharlsEdwardIves) композиција: „(...)када је музика компонована, композитори су били једно са самима собом. Извођачи су постали незаинтересовани (disinterested, sic) до те мере да су постали несвесни, а неколико слушаоца у тим кратким моментима слушања су заборавили на себе, усхићени, и на тај начин добили себе (остварили своје јаство, прим. аут.)."[45] Дакле, дело је остварило свој *делобитак*, као што су слушаоци били *осветљени*, доживљавајући *светлину*, и(И)стину. „(...)у деловноме успостављању свето (се) отвара као свето и бог позива у Отворено своје присутности. Посвећивању припада слављење као удостојавање достојанства и сјаја божјег. Достојанство и сјај нису својства, поред и иза којих осим тога још стоји бог, него у достојанству, у сјају бог присуствује. У одсјају тог сјаја сјаји се то јест расветљује оно, што назвасмо светом."[46]

Кејџ је сматрао да је потребно да се стваралац дистанцира од себе прилазећи стварању. Такав доживљај може постићи кроз индетерминисаност при компоновању, у коме би дакле, доминирао принцип случаја, каткад и уз коришћење Ји Ђинга (IChing, YěJîng; „Књига промена").[47] „Уместо да (музичка дела, прим. аут.) представљају контролу, она представљају питања која сам поставио(...)."[48] На овај начин композитор покушава да постави уметност и њену истину као неемпиријске категорије, за које нису потребни субјекти, индивидуе заробљене у сопственим нагонима, осећањима, жељама. На тај начин се, по Кејџовом мишљењу, успоставља *истинитост* уметничког дела које је аутономно од бремена правила и унапред постављених циљева. Хајдегеровски речено, уметност се тако остварује као себе-у-делопостављање истине. Идеја Џона Кејџа не значи одрицање од мишљења, него уздизање мисли до степена на коме оне постају *узвишеније*. Дакле, то је полажење *exnihilo* и одлажење у *adinfinitum*. „Кадкад (sic) још имамо осећај да је већ одавно почињено насиље над Стварним ствари, и да при тој насилности суделује мишљење, због чега се одричемо мишљења, уместо да се трудимо, како би мишљење постало мисаоније. Међутим, шта ће онда при неком битном одређењу ствари било какав сигуран осећај, ако једино мишљење сме да има реч? Можда је ипак то, што овде и у сличним приликама називамо осећајем (...) умније (...) (и, прим. аут.) битку отворенije него сав ум, који је међутим поставши *ratio*, рационално изопачен."[49] За разлику од Кејџа који примењује принцип потпуне случајности, Хајдегер сматра да је у процесу отклањања мишљења, ипак потребно задржати осећај (не осећања). Међутим, суштина, као и у случају Кејџовог виђења остаје одвајање од мишљења као *ratia*.

[44] Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 115.

[45] David W. Petterson, нав. дело, 164.

[46] Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, нав. дело, 38.

[47] Питање недетерминисаности код Кејџа је посебна, веома опширна тема која не улази у истраживачке оквире овог рада.

[48] RichardKostelanetz, нав. дело, 218. Хајдегер такође каже: „(...)преиспитивање је побожност мисли(...)". ManfredStassen, нав. дело, 303.

[49] Martin Heidegger, нав. дело, 16.

Сажимање

Иако Хајдегер термин музика помиње само једанпут[50] у свом тексту „Извор уметничког дела", он истиче да „тврдње изнете у овом есеју важе за све форме уметности".[51] Сама концепција његовог излагања управо то и омогућава. Такође, та и таква концепција пружа могућност успостављања различитих конструкција и веза са бројним појавама у уметности средине XX века, када је овај спис и објављен.

Сагледавајући основне одлике филозофских идеја Мартина Хајдегера и естетичких концепција Џона Кеџа дошли смо до сазнања да се могу успоставити чврсти односи између њих. Сматрам да примењивање Хајдегеров(ск)ог дискурса и дијалектике кроз разматрање Кеџовог мисаоног проседеа, може битно да допринесе бољем разумевању композиторовог односа према питањима уметности.

Хајдегерова сложена дијалектика се оправдано и сврсисходно може применити при разматрању Кеџових идеја, с обзиром на то да је она формулисана као филозофски дискурс који одговара основним концепцијама америчког композитора.

Основне везе које се, дакле, могу успоставити између ова два ствараоца јесу питања о статусу и(И)стине у делу, елиминисања субјекта, уметника и његове модерне *пребитности у тубитку делобитка* као и општи метафизички приступ самом питању уметности која је формулисана кроз појам: *Себе-у-дело-постављање истине*.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Гадамер, Ханс Георг, *Похвала теорији*, Београд, Октоих, 1996.
- Cage, John, "Silence", *Lectures and Writings*, New England, Wesleyan University Press,1961.
- Cage, John, „Odbrana Satiea", *John Cage, radovi/tekstovi 1939-1979*, izbor, Beograd, Radionica SIC, 1981.
- Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici: Boulez/Stockhausen/Cage*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Dickinson, Peter, *Cage Talk*, New York, University of Rochester Press, 2006.
- Heidegger, Martin, *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Heidegger, Martin, *O biti umjetnosti*, Zagreb, Mladost, 1959.
- Kockelmans, Joseph J, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht, MartinusNijhoff Publishers, 1986.
- Miladinović, Ivana, „Zvuci tišine u 4'33" Džona Kejdža", Seminarski rad iz Opšte istorije muzike 5, klasa doc. dr Dragana Stojanović Novičić, Beograd, rukopis, 2003.
- Nicholls, David, *John Cage*, Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- Petterson, David W, *John Cage, Music, Philosophy, and Intention1933-1950*, New York, London, Routledge, 2002.
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Stassen, Manfred, *Martin Heidegger, Philosophical and Political Writings*, New York, London, Continuum, 2003.
- Напомена: У раду је коришћен и неауторизовани текст са предавања др Новице Милића и Мариа Копића, одржаног 24. 5. 2011. у Народној библиотеци Србије, у оквиру циклуса: „Саговорници".

[50] „Звуковно је у тонском делу(...) Музичко дело је у тону". Исто, 10.

[51] Joseph J. Kockelmans, нав. дело, 82.

RadošMitrović

MARTIN HEIDEGGER/ JOHN CAGE: SETTING-THE-TRUTH-ITSELF-(IN)TO-THE-ARTWORK AS AN ATTITUDE TOWARD THE a(A)RT

SUMMARY: Initially, Martin Heidegger and John Cage could be observed as two divergent figures – while Heidegger retained his conservative approach to life and his activity was bound to Germany, Cage is largely known for his cosmopolitism and artistic freedom. However, having considered their aesthetic endeavors, one can notice certain connections, or even congruence between the two. In this regard, the goal of this paper is to, by means of thoughtful insight into the Heidegger's and Cage's aesthetics, reveal and represent analogies between their reflections about art. Therefore, Heidegger's idea of *setting-the-truth-itself-(in)to-the-work* as well as Cage's application of eastern philosophies will be discussed as relevant for this research.

KEY WORDS: aesthetics of music, *setting-the-truth-itself-(in)to-the-work,* aletheism, hermeneutics of art, „The Origin of the Work of Art", Zen Buddhism, indeterminacy in music.

Бранко Жујковић[1]

ОРАТОРИО ПРОФАНО ДУШАНА РАДИЋА СА СТАНОВИШТА ТЕОРИЈЕ СИНТЕЗИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА[2]

САЖЕТАК: *Ораторио профано* Душана Радића (1929–2010) јесте микстмедијско остварење колажне форме, уз помоћ које је остварена синтеза различитих врста уметности. Композитор је користио авангардна решења како би показао „хаотични свет", употребивши нестандардан третман вокалне деонице, али и инструмената. Такође, искористио је звуке џеза, потом описао појмове флуксус и хепенинг, да би, напослетку, дело завршио пасторалним звуцима блок флауте.

У делу *Ораторио профано* остварено је померање граница уметности, постигнута је синтеза и ширење медија и уметности из традиционалих оквира, односно постигнуто је оно чему су тежили и Радић и Владан Радовановић (1932). У том светлу, у овом семинарском раду, циљ је био да се Радовановићева теорија о синтезијском уметничком делу примени на Радићево дело *Ораторио профано* и да се укаже на корелације између ова два уметника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владан Радовановић, Душан Радић, СИНТУМ, вишемедијски облици, воковизуел, *Ораторио профано*, микст-медиј, колаж.

Увод

У другој половини XX века нове уметничке слободе довеле су до трансформације стваралачке свести. До педесетих година XX века, уметност је у ФНРЈ била спутана правилима и условљена соцреалистичком идеологијом, да би средином педесетих година поново постала отворена према новом (новим садржајима, жанровима, техникама, медијима). Покушај превазилажења соцреалистичких норми и њима условљене „деградације" уметности рефлектовао се кроз плурализам стилова и присвајање модернистичких достигнућа актуелних у свету. У таквом уметничком окружењу своје стваралаштво започели су композитори Душан Радић и Владан Радовановић.

Иако композитори по примарном образовању[3] оба ствараоца јесу[4] свестрани уметници, ангажовани на више уметничких поља истовремено. Стварали су у чистим доменима уметности (поезија, музика, ликовна уметност) и комбиновали су различите уметности

---

1 bzujkovic@yahoo.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

3 „Занимање, животни позив, човеку понекад одређује пука случајност или да кажем – судбина… За мене тај кључни моменат представља тешка повреда десне шаке… Неочекивано ми је експлодирала једна светлећа ракета док сам је држао у руци… Пролазно огорчење у још непотпуно развијеној младој души, изазвано изненадним ударом на пијанистичку каријеру, еволуирало је уз помоћ родитеља и професора Миленка Живковића у одлуку да постанем композитор." (Душан Радић, делови разговора са Милошем Јевтићем, емитованог на Другом програму радио Београда); Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000, 5.

4 Радић је био, а Радовановић јесте.

у покушају стварања њихове синтезе.[5] Последица оваквих интересовања било је ширење уметности и медија, које је у случају Радовановића доведено до неслућених граница. Испреплетеност уметности као и истраживања на подручју различитих уметности чврсто су интегрисане у поетике оба аутора. У случају Душана Радића такве тенденције очите су тек седамдесетих година XX века, док је читав уметнички опус Владана Радовановића могуће посматрати једино из визуре синтезе уметности.

Када је реч о музици, оба аутора заслужна су за враћање српске музике у актуелне европске токове,[6] освеживши је новим истраживањима и изражајним могућностима, захваљујући сопственој имагинацији и стваралачкој слободи. Наиме, оба композитора дипломирала су на Музичкој академији у Београду, у класи професора Миленка Живковића који је своје студенте усмеравао ка актуелним европским музичким тенденцијама.[7] Заправо, обједињавање модернизма и елемената традиције, остаће константне одлике стваралаштва оба композитора.

Започевши своје стваралачке каријере педесетих година XX века, Радић и Радовановић своје упориште нашли су у неокласицизму. Пошавши од неокласицизма, Радић је током свог целокупног стваралаштва остао привржен овој стилској тенденцији/пракси, коју је обогаћивао елементима других стилова, док је за Радовановића неокласицизам био краткотрајна и пролазна фаза (око 1954. године). Временом, њихова стваралачка стремљења удаљила су се до најразличитијих видова манифестовања модернизма у српској музици. У Радовановићевом случају, резултат је било високомодернистичко авангардно уметничко деловање, док је Радић остао умерени модерниста који „повремено отворено експонира постмодернистичке одлике."[8]

Спој авангарде, традиције и модерности са једне стране, као и спој различитих врста уметности у једну уметност са друге стране, само су неке од заједничких одлика које су присутне у стваралачким опусима Душана Радића и Владана Радовановића. Сродности између поменутих уметника уочавамо пратећи различите нивое: биографски,[9] стилски, стваралач-

---

[5] Владан Радовановић чак излази из поља уметности ширећи је на ван-уметност, што није случај са Радићем. Радовановић је много шире ангажован у уметности од Радића, а резултат тога била су следећа остварења: полимедијални пројекти, тактилна уметност, воковизуелни радови, концептуални планови и пројекти, цртежи, записи снова, трансмодализми, компјутерска музика и графике, електронска музика… више о томе у: Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, Нови Сад, Марица српска, 1991.

[6] Почетком XX века композитори прашке групе српску музику су по први пут увели у актуелне европске токове. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka sveprisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

[7] „Од наших водећих музичко-педагошких институција Музичка академија у Београду предњачи својим модерним и савременим ставом. Ми не улазимо у начелну дискусију колико је тај доследно спровођени модернизам целисходан за једну изразито педагошку установу. Али, чињеница је да у извесним класама слободне композиције, а нарочито у класи проф. Живковића, насупрот његовој теорији о матерњем музичком језику, развија и расте једна екстремно и модерно оријентисана група младих композитора." Бранко Драгутиновић, „Ствара ли се у Музичкој академији група екстремних модерних композитора?" *Политика*, 5. април 1954.

[8] Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam,* Beograd, FMU, 2009, 129.

[9] Душан Радић, рођен је у Сомбору где је завршио основну школу и два разреда гимназије. Упоредо је похађао и музичку школу Српског црквеног певачког друштва. Преселивши се у Београд 1941. наставља школовање у Другој мушкој гимназији и Музичкој школи *Станковић*, где учи клавир. Композицију је дипломирао на Музичкој академији у Београду 1954, а магистрирао 1962. године. Од 1957–58. боравио је на усавршавању у Паризу где је похађао курсеве Мијоа (Darius Milhaud) и Месијана (Olivier Messiaen). До 1979. када је изабран за ванредног професора Академије уметности у Новом Саду, живео је као слободан уметник, што је утицало и на његово стваралаштво. Аутор је око 200 композиција извођених широм Европе и добитник мноштва значајних признања. Године 1972. изабран је за дописног члана САНУ, а 1983. за редовног.

Владан Радовановић рођен је у Београду, у коме је и завршио своје школовање. Од 1957–71. године радио је као професор теоријских предмета у Музичкој школи *Станковић*. Ангажован је у мноштву уметничких области: 1958. основао је уметничку групу *Медиала*, а 1982. иницирао настанак још једне неформалне групе *YUMbel*. Од 1969. године један је од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању Електронског студија

ки, на које ћу указивати у даљем току рада. С обзиром на то да је Радовановић био активно ангажован и на пољу теорије уметности, циљ овог рада биће да Радовановићеву теорију о синтезијском уметничком делу применим на Радићево остварење *Ораторио профано*, што ће представљати финалну корелацију између ова два уметника.

I Теорија синтезијске уметности Владана Радовановића

Владан Радовановић сматра се једним од најобразованијих српских уметника XX века. Своју вишеструку уметничку делатност продубио је филозофским дискурсом, што је резултирало комплексношћу ауторове аутопоетике. Иако је композитор, по примарном образовању, своју креативност усмерио и на остале уметничке (књижевност, сликарство...) и не-уметничке делатности. „Свој целокупан опус повезао је у конзистентну целину да је немогуће суштински размотрити било коју његову грану без познавања свих осталих."[10] Истовременим бављењем различитим гранама и стиловима уметности, Радовановић је утемељио неке од неоавангардних облика уметности на домаћем тлу.[11] Без сазнања о уметничким појавама у свету[12] стварао је без узора и извора, литературе, референци и контаката.

Вишеструки уметнички ангажман композитора је навео да промишља питање односа уметности и медија, односно везу која постоји између самих уметности. „На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности."[13]

Централно место у Радовановићевој поетици заузима концепт синтезијске уметности. Појам СИНТУМ[14] увео је Владан Радовановић како би означио синтезу уметности, мада се термином могу објаснити и појмови синтезијска уметност и синтезијски уметници. Синтезијска уметност се надовезује на модерну традицију повезивања и комбиновања различитих уметности, која датира још од XIX века.[15] Синтезијска уметност обухвата синхронијско спајање медија и родова уметности као и дијахронијско стапање разних стилова. У споју медија, свака медијска линија треба да задржи релативну самосталност, али и да остане зависна од других линија. Концепт синтум-а веома је близак концепту *Gesamtkunstwerka*[16] мада није произашао из њега. Основна разлика између ова два концепта односи се на утопијски карактер *Gesamtkunstwerka*[17] будући да он не мора бити уметничко дело, већ може егзистирати на нивоу пројекта, односно идеала, што није случај са синтезијском уметношћу.

Радио Београда којим руководи од 1972. до 1999. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту, Будимпешти. Одржао је велики број самосталних изложби и перформанса у земљи и иностранству.

[10] Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, нав. дело, 12.

[11] Радовановићево дело *Причињавања* (1956) сматра се претечом хепенинга, који је настао три године касније, композиција *Корали* (1956) сматра се првим или једним од раних дела минималистичке музике у свету. Исте године Радовановић развија поетику тактилне уметности не знајући да је у свету актуелна од 1921. године. Мноштво његових пројеката претходи делима флуксуса и неодаде, бави се фузијом медија и порјектима који излазе из домена уметности. Више у: Владан Радовановић, *Синтезијска уметност*, Народни музеј Крагујевац, 2005, 9–16.

[12] До почетка шездесетихих година Радовановић није поседовао никаква знања о сродним или истоветним уметничким појавама у свету. Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, нав. дело, 19.

[13] Ивана Јанковић, „Синтезијска уметност Владана Радовановића", *Музикологија* 3, 2003, 142.

[14] Кованицом СИНТУМ названа је неформална група уметника коју је основао Владан Радовановић 1993. године у сарадњи са Костом Богдановићем, Драганом Мојовићем, Миланом Дамњановићем, Радованом Лазићем, Пепом Пашћан и Жарком Рошуљом.

[15] Типични примери споја више уметности у једној јесу опера, балет и драма.

[16] Тежња за спојем уметности увек је постојала и датира још из примитивне уметности, средњег века и ренесансе. Вагнер (Richard Wagner) је био први који је теоријски указао на ову везу.

[17] Радовановић не сматра да је *Gesamtkunstwerk* утопијског карактера, већ се према његовом мишљењу овај концепт може и остварити.

У својој књизи *Воковизуел*, Радовановић прихвата поделу уметности на просторне (вајарство, сликарство, архитектура, примењене уметности) и временске (мимика, поезија, музика).[18] Наводећи остале поделе других уметника,[19] композитор излаже своју једноставну поделу уметности на једномедијске и вишемедијске. У једномедијске је сврстао чисту музику, поезију и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија. Синтезијске уметности припадају вишемедијским уметностима. Синтеза уметности врши се на основу тражења сродних својстава између уметности и медија и њихових ширења, што се односи и на једномедијске и вишемедијске уметности.[20] Приликом ширења једномедијских уметности или њиховим комбинацијама, уметности се не стапају будући да једна уметност увек доминира (у опери – музика, у позоришту – књижевност, у балету – покрет, у филму – слика).[21] Приликом стапања вишемедијских уметности[22] долази до комбинација медија, а не целовитих уметности.

Поставивши Радовановићеву поделу уметности на једномедијске и вишемедијске, посебну пажњу морамо посветити области мултимедијалне, односно вишемедијске уметности. За Радовановића вишемедијско не означава превод термина мултимедиј, већ „шире схваћену уметност која обухвата медије који делују на различита чула (визуелни, звучни, тактилни), медије с обзиром на врсту знакова (музика, говор, слика) медије с обзиром на регистровање, обраду, излаз сигнала (магнетофонска трака, филм, видео, холографија, дигитални медиј).“[23] Осим најмањег обавезног броја покренутих медија, ниједан други параметар није строго одређен, а врста међусобног односа између медијских делова и њихов ступањ интегрисаности отворени су и нефиксирани. Тотална синтеза свих медија према Радовановићу није могућа.

Радовановић врши поделу вишемедијских облика који теже интеграцији медија на: микст-медиј, мултимедиј, интермедиј и полимедиј. Преклапање времена, простора, боја, интензитета, ритма, кретања, јесу само неки од заједничких квалитета који обједињују наведене облике. Они се узајамно разликују по врсти значења, степену узајамне повезаности медијских линија, њихове детерминисаности и интегрисаности.

Медијска форма у најширем смислу јесте „микст-медиј“. Медији су у њему помешани, али не и чврсто интегрисани. Сегменти који сачињавају микст-медиј не морају бити узрочно-последично повезани нити међусобно условљени.[24] „Мултимедиј“ поседује виши ступањ интегрисаности медија за разлику од микст-медија, а у њему елементи не зависе један од другог по значењу.[25]

У својој књизи *Воковизуел* Радовановић излаже две врсте дефиниција „интермедија“. Према Гибу (Stanley Gibb) и Коупу (Cope) највећи степен интегрисаности медија достигнут је

---

[18] При чему је за њега музика и просторна и временска уметност.

[19] Осим поделе уметности на просторне и временске постоје и поделе на имитативне и неимитативне, презентативне и непрезентативне, оптичке, акустичке и оптичко-акустичке...

[20] Ширење једномедиских уметности постигли су: Кејџ (John Cage) проширује музику у музички театар, Скрјабин (Александр Николаевич Скрябин) поред звучних промена у партитури местимично наглашава и светлосне, Полок (Jackson Pollock) у сликарству слику проширује гестуалним док Раушенберг (Robert Rauschenberg) залази у трећу димензију. Дишан (Marcel Duchamp), Калдер (Alexander Calder) и Олденбург (Claes *Oldenburg*) у скулптуру уносе покрет.

[21] Вагнер се залаже за *Gesamtkunstwerk*, Мондријан (Piet Mondrian) разлишља о уједињењу сродних уметности: архитектуре, сликарства и скулптуре, у Баухаус школи уметници (пре свега Гропијус /Walter Gropius/) размишљају о тоталном театру који би био синтеза облика, покрета, звука, светлости и мириса, Капроу (Allan Kaprow) жели у хепенинг да укључи светлост, звук, покрет, мирис и додир...

[22] Ова тенденција јавља се тек педесетих година XX века.

[23] Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umetnosti*, Zagreb, Velees & Beton, Ghent, 2005, 662.

[24] Пример микст-медија је опера пре Вагнера.

[25] Типичан представник мултимедија је хепенинг, који комбинује уметничку изложбу и театарско извођење при чему се ослања на импровизацију. Догађаји се нижу по принципу колажа (*Ораторио*) и немају репризу. Сваки елемент који сачињава хепенинг је структуиран сам по себи и уколико је потребно може стајати и самостално. Још један пример јесте Вагнерова музичка драма.

у интермедију у коме су тесно повезани и испреплетени сви медијски елементи. Према Хигинсовом (Higgins) одређењу, интермедиј је утопијски идеал с обзиром на то да овај највећи степен интегрисаности медија још увек нико није досегао. Према Хигинсовом мишљењу, интермедиј је нешто између медија, „медиј између медија", апстрактна средишња тачка у простору између ранијих издвојених медија. У идеалном интермедију све медијске дужи би произилазиле из једног истог центра, а за њихову интегралну перцепцију био би неопходан развој новог, синтезијског чула. Оно што Коуп и Гиб дефинишу као интермедиј, Радовановић назива „полимедиј". Поред успостављања једнакости и интегрисаности свих медијских елемената, у полимедију се успоставља полифон однос између медија. Они су третирани као контрапунктске линије, тесно испреплетане и условљене једна другом.

Посебна врста синтезе медија достигнута је у „воковизуелу", вишемедијској уметничкој врсти која настаје синтезом визуелног, поетског и звучног. Наговештаји воковизуелног рада присутни су кроз читава два миленијума у античким и средњовековним рукописима, калиграфији, илуминацијама, литографијама, пиктограмима, алхемијским и магијским текстовима и формулама. Воковизуел настаје и у контексту мултимедијалних експеримената, конкретне[26] и визуелне поезије[27], концептима неодаде, флуксуса и концептуалне уметности. Историја термина датира од авангардних експеримената двадесетих година када су И. К. Бонсет[28] и Жан Арп (Jean Arp) указали на тријаду слово-звук-лик, односно реч-значење-звук. Песници групе *Noiganders* су израз *verbi-voco-visual* употребили још 1958. године.[29] Владан Радовановић је 1978. године предложио концепт *verbo-voco-visuel* како би означио сопствена дела у којима се синтетично повезују језички, звучни и визуелни елементи. Композитор воковизуел тумачи као синтезу медија, а не уметности. Воковизуел у себе укључује звучно, просторно, тактилно, кинестезијско и гестуално и није одредница уметничког покрета нити стила већ вишемедијске уметничке врсте. До 1969. године Владан Радовановић о проблемима из области воковизуела размишља кроз уметност (од 1954. године), а од тада га и теоријски уобличава.[30] Воковизуелна уметност се развија у два тока, као доминантно визуелно или доминантно звучно, те је стога термин „вербо" Радовановић укинуо будући да звучно („воко") у себи нужно носи и „вербо". Физички простор у коме се воковизуелно појављује може бити дводимензионалан или тродимензионалан.[31] Развојност, односно читање воковизуелних остварења, није једносмерно већ се време једног дела не мора поклапати са временом његовог ишчитавања. Варијабилност и вишесмерност читања пружају слободу и могућност бесконачног читања воковизуелних остварења. У воковизуелном делу битан је однос свих компоненти које га сачињавају, а такво остварење је у сталној интеракцији са новим појавама у другим уметностима као и са ванмузичким збивањима.

---

[26] Конкретна поезија своја одређења стиче у манифестима Ејвинда Фалстрома (Eivind Falstrom, 1953), Еугена Гомрингера (Eugen Gomringer, 1956) и групе *Noiganders* иако је термин нешто раније увео Тео ван Дузбург (Theo van Doesburg) још 1930. године. Конкретна поезија је врста експерименталне књижевности која промишља и тематизује своје средство – језик на начин ликовне уметности. Њен материјал је реч у своме звучном, визуелном и семантичком аспекту. Једноставна и прегледна песма постаје предмет гледања односно употребљив предмет. Стога је кратка, сажета и упечатљива попут слике. Конкретна поезија проширила се на конкретну уметност – конкретизам. Више у: Владан Радовановић, *Воковизуел*, Београд, Нолит, 1987.

[27] Визуелна поезија је нова врста уметничке продукције која осцилује између поезије и сликарства. Она се налази ван литературе будући да не поштује њене родове нити јединствен стил. Односи се на плурализам стилова. Укључује у себе нове знаке: нотно писмо, гест, концепт… Више у: Владан Радовановић, *Воковизуел*, нав. дело.

[28] Псеудоним Теа ван Дузбурга.

[29] У свом водећем нацрту за конкретну поезију (*Pilot Plan for Concrete Poetry*).

[30] Године 1969. термин *verbi-voco-visual* код нас употребљава Вера Хорват-Пинтарић у часопису *Бит* 5–6, а Радовановић термин јавно употребљава тек 1973. године.

[31] Да поменемо само неке од Радовановићевих воковизуелних радова: *Пустолина* (1956–63), *Идеограми* (1957), *Хексаедар* (1958), *Полиедар* (1968), *Полиндром* (1969–75), *Маил* (1980), *Вербо-воко* (1980)...

II Музика Душана Радића

За радикалног модернисту (екстремисту и експериментатора), Душан Радић је проглашен наконцерта одржаног 17. марта 1954. године. Овај концерт је у тадашњој српској уметничкој средини, ограниченој соцреалистичким догмама, представљао важан помак ка авангарди и новом. На концерту су изведене Радићеве композиције *Списак* и *Соната леста*, као и дела Енрика Јосифа.[32] Занимљиво је да су и пре поменутог концерта Радићеве композиције биле предмет интересовања јавности, али да је управо овај концерт[33] битан за композиторову афирмацију. Заправо, концерт је био важан из мноштва разлога. Један од њих јесте и Радићев први покушај стварања синтезе различитих уметности на једном месту. Наиме, поменути концерт планиран је као синтетичко уметничко дело састављено од: речи, односно поетских текстова/коментара Васка Попе и Миодрага Павловића,[34] слике, односно ликовног прилога сликара Мариа Маскарелија и тона, односно музике поменутих композитора. Овакав рани покушај синтезе, Радић ће наставити двадесетак година касније, у свом комплекснијем остварењу *Ораторио профано*.

Готово све кључне одлике стваралаштва, Радић је поставио у раним делима, насталим педесетих година. Непрестано трагање за новим, антиконформизам, чврста веза са свакодневним и реалним животом, провокативност, апсурд и иронија само су неки од елемената који константно прожимају Радићево музичко стваралаштво. „Ја покушавам да кажем оно што не знам, баш зато да бих то сазнао. Унапред поставити циљ? Никако! То се редовно извитопери у копирање, плагирање и тако слично. Црви стваралачког немира траже замену, обнову, рађање. Не знам да ли ће доћи, али кад дознам, бићу и против тога."[35]

Педесетих година, вокално-инструментални жанр постаје Радићев доминантан избор, а текст битна димензија композиторовог избора. Мноштво написаних вокално-инструменталних дела, пре свега кантата[36] и сценских дела,[37] показује да људски глас добија најважнију улогу у композиторовом опусу. У истраживањима могућности и техника којима људски глас располаже, од интегрисања, певања и свих могућих звукова које људски глас може произвести и у комбиновању гласа са електроником у својим композицијама, Радић стоји у блиској вези са Радовановићем.

Избор вокално-инструменталног жанра за последицу је имао специфичан третман текста у композиторовом опусу. Текстуалну подлогу готово свих Радићевих вокално-инструменталних дела чинили су поетски текстови Васка Попе, а нешто касније и Боре Ћосића.[38] Поезија ових аутора привлачила га је због необичне естетике, а „магична привлачност Попине

---

[32] Опште је познато да је концерт покренуо полемику и расправе које су трајале месецима након концерта. Посебно је значајна полемика вођена између Душана Плавше и Павла Стефановића, која се одиграла на страницама часописа *Савремени акорди*, односно *Књижевне новине*. То се односи на чланак Павла Стефановића: „Две сева муње у нашој музичкој жабокречини", објављен у поменутом часопису 25. марта 1954, и чланак Душана Плавше „Било је много дима", који је објављен нешто касније 15. априла 1954. године.

[33] Да поменемо други важан догађај који се догодио исте године, а који је битан за еволуцију Радићеве музике. Реч је о његовом дипломском испиту на ком је изведено Радићево дело *Симфонијета*, у коме се композитор декларативно показао да је дефинитнивно опредељен за ново.

[34] Попа је написао текст који велича личност Душана Радића, „Птице какве неће родити небо", док је Миодраг Павловић свој поетски текст „Звук у пустињи" посветио Енрику Јосифу.

[35] Душан Радић, списак композиција и коментари, 1987.

[36] Радићева вокално-инструментална остварења која припадају жанру кантате: *У очекивању Марије* (1955), *Ђеле-кула* (1957), *Успавана земља* (1964), *Вукова Србија* (1971), *Ораторио профано* (1984), *Учитељи* (1978), *Вучја со* (1984). Да поменемо и остала вокално-инструментална дела која не припадају овом жанру: *Опседнута ведрина* (1952), *Списак* (1954), *Есеји* (1970).

[37] Сценска дела Душана Радића: *Балада о месецу луталици* (1960, балет), *Љубав, то је главна ствар* (1962, опера), *Бдење у огледалу* (1988, балетски триптих), *Смрт мајке Југовића* (1988, опера).

[38] Композиције настале на текстове Васка Попе: *Списак*, *Прелиди*, *Ђеле-кула*, *Успавана земља*, *Учитељи*, *Вучја со*.

Композиције написане према текстовима Боре Ћосића: *Есеји*, *Ораторио профано*, *Балада о месецу луталици*.

поезије имала је кључну улогу што сам се опредељивао за вокално-инструментални жанр."[39] Веза коју Радић успоставља између поезије и музике, схватајући своју музику као екстензију поезије, указује на ширење поменутих уметности и покушај њихове синтезе. Међутим, свакој од поменутих уметности, Радић признаје аутономност: „За мене, чиста музика увек је на првом месту. Идеја дела израња из звучног материјала, музика тражи своје речи а не обрнуто. Приликом стварања, најпре сам свестан форме и садржаја будуће композиције а тек потом бирам текст."[40]

Сарадња са својим уметничким истомишљеником Васком Попом утицала је на још један важан квалитет Радићеве музике, који се рефлектовао делимично и на избор поетског текста, а то је однос према народној традицији.[41] Попа је сматран покретачем новог израза у српској поезији објавивши 1957. године антологију народног стваралаштва *Од злата јабука* у којој је направио избор фантастичне и надреалистичке црте народног песника.[42] Ни Радић се у својим делима не одриче националног, већ успоставља нов однос према њему понирањем у дубље историјске и психолошке слојеве. Он своју националност не одваја од модернизма те ће стога одјеци националног бити чути и у његовим најмодернијим делима, попут *Ораториа профана*.

Изузев третмана људског гласа, корелацију између музике Владана Радовановића и Душана Радића можемо успоставити у још једној димензији – третману електронског медија. Истраживање електронског медија битно је за оба уметника. Иако је оно комплексније код Радовановића, који се посветио његовом минуциозном истраживању, важно је и за позније године Радићевог стварања. Отварање Електронског студија Радио Београда 1972. године и Тонског студија при Факултету музичке уметности у Београду 1986. године, покренуло је нова освајања у погледу ширења граница медија. Дугогодишњи директор Електонског студија Радио Београда, Владан Радовановић у студију је развио и своју педагошку активност несебично помажући композиторима у раду на пројектима овакве врсте. Од посебног је значаја да овде поменемо сарадњу између два поменута композитора на Радићевим композицијама ствараним у студију Радио Београда уз помоћ Радовановића.[43] Електронска музика само је један од медија искоришћених у делу *Ораторио профано*.

III *Ораторио профано*

Композиција *Ораторио профано* настала је седамдесетих година (1974)[44] када су у опусу Душана Радића очигледне две стваралачке тенденције. Са једне стране он музичким делима, која су авангардно утемељена, коментарише свакодневно људско окружење,[45] а са друге стране у композицијама наставља фолклорну нит.[46]

Микстмедијално остварење *Ораторио профано*, фузија је свих дугогодишњих интересовања Душана Радића. Ова композиција представља први прави Радићев покушај стварања синтезијског уметничког дела.[47] У њему је аутор објединио и конфронтирао различите елементе: авангардне и традиционалне поступке, фолклор, савремено, свакодневно, гротескно, банално... Сви ови елементи упућују на то да је дело колажне форме, спојено од потпуно раз-

[39] Горица Пилиповић, „Интервју са Душаном Радићем".

[40] Исто.

[41] Композиције писане на народне текстове: *Вукова Србија* и *Смрт мајке Југовића*.

[42] Да поменемо рад Децембарске групе сликара (1955) која је новим сликарским језиком оживела дух наших средњовековних фресака (Возаревић, Томашевић), рељефе стећака (Вујаклија), игре боја народног веза (Србиновић), мисаоност народних умотворина (Петровић).

[43] Као један од примера можемо навести Радићево дело *Електронске медитације* настало 1984–85.

[44] *Ораторио профано* премијерно је изведен на БЕМУС-у 1979. године.

[45] Поред *Ораториа профана*, такав је случај и у кантати *Есеји*.

[46] Као што је случај у дувачком квинтету *Bagatelle*, циклусу соло песама *Из моје земље* и кантати *Вукова Србија*.

[47] Да подсетимо на концерт 1954. и његову замисао као пројекат синтезијске уметности.

личитих па чак и несродних исечака из стварности. Интересовање за колаж[48] провенствено као ликовну технику Радић је показао педесетих година, а стварао их је готово цео живот.[49] Своје интересовање за колаж из ликовног, Радић је седамдесетих година преместио у музички медиј. На сличан начин и Владан Радовановић приступа ликовној уметности.[50] Бирањем колажног поступка, монтирања исечака и фрагмената других уметности и жанрова, Радић игра постмодернистичку естетско-поетичку игру са различитим музичким и ванмузичким жанровима. Стога у делу *Ораторио профано* долази до полижанровског умрежавања при чијем тумачењу колажна поетика има најважнију улогу. Радић је колажни поступак одабрао у тежњи за приказивањем популарног и свакодневног, која датира још од педесетих година а може се објаснити и композиторовим становиштем да у данашњој уметности преовлађује мешовита роба. „За мене људски мозак је налик огромној слагалици у којој све произилази из мноштва различитих фрагмената који када се заједно саставе (уз већи или мањи степен вештине) креирају нову целину. На овај начин, сва људска креативност може бити редукована на феномен цртаног филма, или једноставно на калеидоскопски ефекат. Немам жељу да деградирам креативни чин, већ само тражим своје право да експериментишем."[51]

Ораторио профано можемо тумачити као Радићев коментар дешавања у савременој уметности, као „приказ савременог хаотичног света кроз какофоничну уметност".[52] Колажна форма, односно смена говорних и музичких делова, нужно је резултирала спојем различитих врста уметности у покушају стварања њихове синтезе. Поновну сарадњу са Бором Ћосићем Радић је успоставио у делу *Ораторио* бирајући за текстуалну подлогу композиције књигу *Mixed-media* поменутог аутора. Полазећи од ове књиге, у којој су колажно комбиновани исечци теоријских поставки, слободних размишљања уметника, дефиниција, прогласа и новинских белешки, Радић и сам остварује дело у виду *микст-медија*. Очигледна је претходно поменута Радићева потреба за посвећивањем тексту, будући да је текст у делу третиран као библија савременог човека, на шта алудира и сам назив дела (*Ораторио профано*).

Користећи иновативне поступке у овом делу, Радић на својеврстан начин успоставља интеракцију између савременог/авангардног и прошлости/традиције. Правећи селекцију авангардних изражајних средстава, Радић показује да „је авангарда за њега била провокација, нешто на шта треба реаговати али не и прихватити је."[53] Стога, он остаје везан за традицију на нивоу избора конвенционалног вокално-инструментарног жанра (кантате), и конвенционалности форме (четвороставачни вокално-инструментални циклус). Искорак ка авангарди Радић прави избором појединих авангардних композиционих техника (алеаторика, електроника), неуобичајеним третманом хора и појединих инструмената као и самим избором инструмената (на пример, електричних гитара). Поново, са једне стране, ораторијумска статич-

[48] *Papiers colles* односно колаж, први пут је примењен почетком XX века као сликарска техника, и очувана је до данас у мноштву различитих форми. Колажна техника је у тренутку када је уметност била уморна од шокова и изненађења увела неодољиве изазове. Посебан импулс колажној техници дат је увођењем нове компјутерске технологије која пружа могућност декомпоновања дела и његовог искоришћавања у новим производима.

[49] Осамдесетих година Радић је своје колаже почео да излаже на ликовним изложбама. Важна изложба његових колажа одржана је 2. априла 2010. у павиљону Цвијете Зузорић, нажалост постхумно. Ретроспективна изложба је насловљена „Између два огледала", и на њој су презентовани сви сегменти Радићевог уметничког рада на једном месту: ликовни радови, музички опус и краткометражни, односно дугометражни филмови. Ова изложба је још један показатељ Радићевог интересовања за фузију различитих уметности.

[50] Један од видова синтезе уметности код Радовановића представља записивање и цртање односно сликање снова. Слично као у случају Радићевих колажа, Радовановић снове почиње да бележи 1953. године и од тада је регистровање снова постало његов животни пројекат. Опсежнији избор снова објављен је у књизи *Ноћник* у издању Нолита 1972, и 2002, и сепарату чаописа *Трећи програм* (бр. 115–116, III–IV). Записи снова као књижевне целине или фрагменти искоришћени су у композицијама: циклусима песама *Песме I* (1956) и *Песме II* (1959).

[51] Горица Пилиповић, „Интервју са Душаном Радићем", 2.

[52] Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, нав. дело, 2000, 54.

[53] Исто, 53.

ност дела у складу је са традицијом док је цитатност,[54] коришћење електроакустичке музике и популарних уметничких пракси са друге стране оно „ново". О Радићевом неуобичајеном третману гласа, већ је раније било речи, међутим, овде је битно поменути којим је све начинима вокалног извођења прибегао у овом делу. То су: хаотичан ток вокалне деонице који је готово безобличан, изговарање бесмислених слогова и конкретне поезије на различитим језицима, изговарање сугласника и слогова на релативним тонским висинама, глисанда, смех, кашаљ, врисак... Радић провоцира и традиционалне извођачке принципе, неуобичајено третирајући поједине инструменте: свирање подлактицом, глисанда, свирање предметима.[55]

Иако једно од најавангарднијих Радићевих остварења, *Ораторио профано* носи суштинску поруку композиторове поетике. За Радића је тоталан прекид са прошлошћу игра са лошим исходима, од традиције морамо кренути да бисмо истажили ново, али јој се морамо и вратити. Овакво кружно кретање композитор је представио кроз четири става кантате *Ораторио порфано*. Наиме, кроз ставове је артикулисана слика нашег доба, односно уметности у нашем добу, те се стога дело може двоструко тумачити: као музичко дело и као музичко дело о музици.

Уколико фокус поставимо искључиво на текстуални медиј, приметићемо да кроз сва четири става Радић мења свој приступ тексту, како би дочарао промене у уметности. Наиме, у првом ставу *Геометријски човек*, Радић свим медијима покушава да прикаже човека, односно уметност данас. Човек и његова средина су неминовно геометризовани и шаблонизовани. Он постаје механичка преслика роботских мануелних екстремитета па чак и његове свести. Геометризацијом структура свих параметара Радић осликава математичку безосећајност и суштину савременог човека. Стога композитору поред музичког и текст постаје погодан медиј за приказ геометризације, повременим коришћењем само вокала као текстуалне основе или само сугласника.

Околина, односно други став, фокусира пажњу на сам догађај, односно догађај у самој уметности. Стога, текст постаје примарни медиј за постизање жељених резулата. Излажући мноштво колажних исечака у виду изјава Кенета Кларка (Kenneth Clark), Клеза Олденбурга (Claes Oldenburg) и прогласа Баухаус школе,[56] Радић покушава да покаже колико се уметност и околина данас променила. Човек, односно машина, односно уништитељ природне околине. Још један проблем поентиран у овом ставу јесте однос високе и популарне уметности. Опсесивним понављањем музичких и текстуалних модела, Радић успоставља корелацију са америчком авангардном уметношћу шездесетих година, поп артом и концептуализмом. Директним искоришћавањем цитата Клеза Олденбурга,[57] још једног представника поп арта, Радић наглашава како предмети из свакодневне употребе могу опстати у уметничким делима и поставља питање шта је уменост нашег доба, односно где се све она налази.[58]

Централни став читаве композиције је трећи став, *Збивања*, будући да се у њему прелази са претходне дефиниције догађаја (из другог става) на сам догађај у уметничком делу. У овом случају Радић то дочарава сликањем два музичка догађаја – *хепенинга* и *флуксуса*. Приказ укидања уметности, односно догађаја у коме уметност постаје сам живот, а уметничко дело

[54] У композицији је цитирана музика Хонегера (Arthur Honegger) и Скрјабинових клавирских соната.

[55] „Бацити неколико крупних кликера на жице клавира и држати педал, а затим их котрљати помоћу две метлице. Превлачити по жицама клавира са дршкама размакнутих маказа или крајевима оловке са што мекшим дрветом или иглом." Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, нав. дело, 2000, 54.

[56] „Хајде да заједно замислимо и створимо нову грађевину будућности која ће обухватити архитектуру, скулптуру и сликарство заједно, и коју ће једнога дана руке милиона радника дизати ка небу као кристални симбол једне нове вере." Dušan Radić, *Oratorio profano*, Beograd, 1974, partitura, 112.

[57] „Форма пљескавице није ништа мање лепа него форма неке биљке. Штавише, мој сан је да направим један велики монумент на неком тргу, не коња, не човека, већ један гигантски сладолед, парче торте." Исто, 158.

[58] Оваква компарација поставља и питање примене и тумачења концепта *ready made*-а у Радићевом стваралаштву.

догађај, Радић је остварио описом хепенинга лондонских деструктиваца.[59] Деградацију данашње уметности композитор приказује на свим нивоима дела, пре свега на текстуалној подлози с обзиром на то да обрађује у овом ставу текст који нема значење. Конфронтација прошлости и новог још је очигледнија уколико размотримо музички медиј композиције. Заправо сам извођачки састав који поред три рецитатора, три хора, троје вокалних солиста и четири оркеста, чине и три камерне групе инструмената међу којима су квартет електричних гитара и квартет архаичних инструмената (блокфлауте и мандолина), шест звучника и магнетофонска трака, указује на горепоменуто. Геометризацијом и шаблонизацијом музичких структура у првом ставу и успостављањем везе између материјала првог и четвртог става композитор указује на кружно кретање уметности, односно њено стално удаљавање и повратак традицији. Понављање музичког материјала у другом ставу чини пандан, у музичком смислу, бесконачном умножавању слика Ендија Ворхола (Andy Warhol). У овом моменту, Радић указује на удаљавање уметности од традиције и њено корачање ка новом. Коришћење џез музике у овом ставу, само је још један од видова симулирања популарне уметности, сада у музичком медију. Осим тога што је џез музика у целој композицији носилац симбола савремене цивилизације истовремено је искоришћена и као средство провокације и гротеске.

Коришћењем електроакустичке и конкретне музике, као дела музичког ткива трећег става, Радић показује како се електроакустички медиј посматра из визуре новог медија, инструмента који има способност да мења особине звука. Електронски медиј у овом ставу добија примарну функцију у циљу приказа одласка уметности од традиције и ширења музике ка другим медијима.

Финални став кантате, *Звучне парадигме*, затвара циклични круг и разрешава питање постављено на почетку дела, а разматрано кроз претходна три става. Кренувши од иницијалне идеје, приказа данашње уметности, Радић је показао пропаст авагардних пројеката, искорачење уметности у свакодневни живот, њено кретање из предметности у апстракцију и дела у концепт, да би круг затворио враћењем уметности у границе уметничког. Уметност се након свега мора вратити традицији као јединoм могућем решењу, што Радић евоцира завршавајући композицију ренесансним односно пасторалним звуцима мандолине и блок флауте.

Закључак

Сагледавши теоријски концепт синтезијске и вишемедијске уметности Владана Радовановића, уочили смо да композиција *Ораторио профано* поштује многе дефиниције. Изузев чињенице да је *Ораторио профано* остварен као мултимедијални пројекат, у коме је извршена синтеза различитих уметности, дело је и типичан пример Радовановићевог концепта музике од себе. Музика *Ораториа* одлази сама од себе у правцу других родова уметности и медија иако задржава доминантну улогу, с обзиром на то да је пре свега музичко остварење. Ширење саме музике ка другим уметностима одиграва се према вербалном, пластичном, социо-кинетичком. Колажни поступак као директан пример постмодернизма, у складу је са Радовановићевом дефиницијом појма „микст-медија". На основу наведеног можемо поставити питање и да ли *Ораторио профано* треба бити тумачен као традиционално музичко дело или као пројекат и да ли се евентуално може довести у још чвршћу везу са Радовановићевом теоријском поставком, тумачењем композиције као воковозуелног остварења?

Целокупни уметнички рад оба композитора обележен је потребом да се свеобухватно истраже све могућности новог. У скаду са сопственим уметничким сензибилитетима и интересовањима, сваки од уметника је истраживања спроводио у својим правцима, који су дали различите резултате. Тако су и пројекти остваривани у домену синтезијске уметности, иако базирани на истим полазиштима, за Радовановића и Радића донели различита остварења.

[59] На овом хепенингу један клавир је био најпре лупан, претестерисан, искидан, раскомадан и запаљен а потом су извођачи продавали угарке клавира остварујући комерцијализацију уметности на лицу места.

Досегнути циљ уметницима био је исти, а резултирао је померањем граница уметничког и уметности, синтезом и ширењем медија и уметности из традиционалних оквира.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Постмодерна – карактеристике и одабири игре", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247–292.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka sveprisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović, Mirjana, *Umetnost i izvan nje, poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Marica srpska, 1991.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Janković, Ivana, „Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića", *Muzikologija* 3, 2003, 141–186.
- Медић, Милена, „Вокално-инструментална музика", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 581–600.
- Mičel, Donald, *Jezik moderne muzike*, Beograd, Nolit, 1983.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam,* Beograd, FMU, 2009.
- Микић, Весна, „Неокласичне тенденције", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–213.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
- Пилиповић, Горица, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000.
- Пилиповић, Горица, „Сценска дела Душава Радића у контексту сева муње", *Српска музичка сцена*, Надежда Мосусова (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, 324–332.
- Поповић-Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
- Radić, Dušan, *Oratorio profano*, Beograd, 1974, partitura.
- Радић, Душан, Списак композиција и коментари, 1987.
- Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987.
- Radovanović, Vladan, *Sintezijska umetnost*, Kragujevac, Narodni muzej Kragujevac, 2005.
- Шуваковић, Мишко, „Естетика музике XX века", *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 733–747.

Branko Žujković

DUŠAN RADIĆ'S *ORATORIO PROFANO* FROM THE VIEW OF VLADAN RADOVANOVIĆ'S THEORY OF ART SYNTHESIS

SUMMARY: *Oratorio profano* by Dušan Radić (1929–2010) is mixtmedium piece, realization of the collage form which allowed creation of synthesis of various forms of art. Composer used avantgarde solutions as a nonstandard treatment of vocal part, as well as instrumetns, to show "chaotic world". At the same time, he used sounds of jazz, than described terms fluxus and happening, and in the end finished the work with pastoral sounds of block flute.

In *Oratiorio profano*, expanding of the art's boundaries has been accomplished, same as synthesis and widening of the media and art from traditional framework. In other words, thing that both composers, Radić and Vladan Radovanović (1932) were striving to has been achieved. With that in mind, in this text goal was to apply Radovanović's theory of synthesis art piece on Radić's piece *Oratorio profano* and to point to the corelations between these two artists.

KEY WORDS: Vladan Radovanović, Dušan Radić, SINTUM, multimedia forms, vokovizuel, *Oratorio profano*, mikst-medium, collage.

Бојана Радовановић[1]

РАНЕ СИМФОНИЈЕ КАРЛА ШТАМИЦА КРОЗ ПРИЗМУ СТИЛСКИХ ПРЕЛАМАЊА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XVIII ВЕКА[2]

САЖЕТАК: Музички живот друге половине XVIII века у Европи био је изузетно богат и разноврстан захваљујући истовременом деловању различитих композиторских школа у више великих културних центара. Стварајући „паралелне музичке светове", композитори бечке и манхајмске „школе", као и они у Паризу, Лондону, Берлину и италијанским градовима, остављали су наслеђе различитих инструменталних жанрова, а посебну пажњу посвећивали су жанру симфоније.

У овом семинарском раду бавим се позиционирањем раног оркестарског рада Карла Штамица (Carl Stamitz) у контексту друге половине XVIII века, и то на примеру шест симфонија из његовог опуса бр. 9. Наведена дела сагледана су првенствено кроз призму наслеђа манхајмске школе, а затим и формалних узора бечких класичара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карл Штамиц, симфонија, друга половина XVIII века, Манхајм, манхајмска школа, бечки класицизам, рани класицизам.

Увод

Музички живот друге половине XVIII века у Европи био је изузетно богат и разноврстан захваљујући истовременом деловању различитих композиторских школа у више великих културних центара. Стварајући „паралелне музичке светове", композитори бечке и манхајмске „школе", као и они у Паризу, Лондону, Берлину и италијанским градовима, остављали су наслеђе различитих инструменталних жанрова, а посебну пажњу посвећивали су жанру симфоније. Јасно је да композитори нису могли да се затворе у оквире својих градова и стила који се у њима неговао, штавише, помно су праћена дешавања у свим музичким центрима и евидентни су међусобни утицаји ових стилова.

У овом семинарском раду бавићу се позиционирањем раног оркестарског рада Карла Штамица (Carl Stamitz) у контексту друге половине XVIII века, и то на примеру шест симфонија из његовог опуса бр. 9. Наведена дела ће бити сагледана првенствено кроз призму наслеђа манхајмске школе, а затим и формалних узора бечких класичара.

Манхајм

Оркестар. – Под управом Карла Теодора (Karl Theodore), изборног кнеза и наследника Карла Филипа (Karl Philip), Манхајм постаје један од водећих музичких центара осамнаестог века[3]. Заслугом новог владара, овај град постаје познат по првом оркестру у Европи

---

1 redbobba@gmail.com

2 Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике 1, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 Daniel Heartz, *Music in Europian Capitals, The Gallant Style 1720-1780*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 2003, 495.

који није био део веће музичке установе, а и данас ужива репутацију најпознатијег немачког оркестра свих времена.[4]

Као миран и стабилан град, Манхајм је 1720. године постао седиште изборног кнеза и добио једну од највећих палата у Европи. Убрзо након доласка Карла Теодора у Манхајм, саграђена је и нова црква (1731. године), а потом и нова оперска кућа 1742. године.

Манхајмски оркестар постојао је релативно кратко, од 1720. до 1778. године, када Карл Филип премешта део оркестра у Минхен. Карл Теодор био је добар флаутиста и виолончелиста и изузетно је ценио музику и музичаре, те је оркестар свирао на службама у цркви, у опери, позоришту и балетима, на дворским баловима, а нарочито су популарне биле такозване академије, одржаване у централној просторији палате. Академије су истицале вокалне и инструменталне солисте, некад чланове двора, а некада и госте,[5] који су праћени „камерним" звуком оркестра, посебним за овакве прилике.

Још у најранијим пописима чланова оркестра из 1723. године,[6] може се приметити велики број гудачких инструмената. Темељ оркестра чинио је гудачки квинтет – прве и друге виолине, виоле, виолончела и контрабаси, а у састав су улазили и дувачки инструменти, првенствено флауте и обое, као и хорне, које су на неки начин преузеле улогу баса континуа, издржавајући дуге тонове на хармонски битним местима.[7] Инструмент који је до тада сматран вулгарним инструментом, кларинет, постаје неозаобилазан део дувачког састава у оркестру. Поред ових дувачких инструмената, у саставу манхајмског оркестра постојале су и трубе, чији се број усталио већ половином века.

Још један од написа који говоре о саставу оркестра јесте писмо које је Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) писао 4. новембра 1777. године, где је описао оркестар који је исте године свирао на миси поводом празника Свих Светих: „Оркестар је веома добар и велик. Са сваке стране су по 10 или 11 виолина, 4 виоле, 2 обое, 2 флауте, 2 кларинета, 2 хорне, 4 виолончела, 4 фагота, 4 контрабаса, такође трубе и удараљке."[8]

Манхајмска композиторска школа. – Манхајмска школа дуго је била у сенци бечке школе, но, неоспорна су остварења на пољима динамике, оркестарског састава и формалне структуре симфонијске музике. Нека од достигнућа приписивана композиторима потеклим из ове школе нису била иновације, али сва она заједно карактеришу стваралачки стил који се у овом граду развијао.[9] Најзаслужнији за то био је Јохан Штамиц (Johann Stamitz), утемељитељ школе, који је радио у овом музичком центру средином века.

Јохан Штамиц (1717–1757) био је виолински виртуоз и диригент, највише сродан италијанским солистима и диригентима попут Корелија (Arcangelo Corelli) и Вивалдија (Antonio Lucio Vivaldi). По доласку у Манхајм, 1744. године постаје први дворски виолиниста, а само четири године касније добија звање „директора инструменталне музике".[10]

Под окриљем манхајмске школе формирале су се две генерације композитора и инструменталиста. Првој, поред Јохана Штамица, припадају композитори Франц Ксавер Рихтер (Franc Xaver Richter, 1709–1789), Игњац Холцбауер (Ignaz Holzbauer, 1711–1783), виолончелиста Антон Филц (Anton Fils, 1733–1760) и виолиниста Карло Ђузепе Тоески (Carlo Giuseppe Toeschi,1731–1788).[11] Другу генерацију, пре свега, чине синови Јохана Штамица, Антон (Anton

---

4 John Spitzer, *Birth of the Orchestra: History of an Institution 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, UK, 2004, 256.

5 Један од гостију повремено је био и Моцарт.

6 John Spitzer, нав. дело, 256.

7 Adam Carse, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications, Inc, 1984, 171.

8 John Spitzer, нав. дело, 259.

9 Peter Rummenhöller, *Glazbena pretklasika*, прев. Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 68-81.

10 Исто, 69.

11 Рихтер и Холцбауер од 1753. године имали су звање манхајмских дворских композитора, Филц је радио као виолончелиста у капели, а Тоески је 1752. године постао члан манхајмског дворског оркестра.

Stamitz, 1750–1796) и Карл Штамиц (Karl Stamitz, 1745–1801), и Кристијан Канабих (Christian Cannabich, 1731–1798). Канабих је, након смрти Јохана Штамица, преузео водећу функцију у оркестру.[12]

Обе генерације допринеле су достигнућима школе која им се и данас приписују. Поред већ поменутих измена у саставу оркестра, ови композитори су, заједно са италијанским и бечким узорима, створили темеље за сонатни циклус класицизма. Наиме, у први став симфоније уведена је друга, контрастирајућа тема што се сматра основом сонатно-симфонијског развоја, а троставачном сонатном циклусу додат је менует на месту трећег, претпоследњег става.[13]

Стил ове композиторске школе је имао још једну битну одлику, а то су биле често коришћене фигуре у водећим деоницама, такозвани „манхајмски манири". Често се у литетатури наилази на напомену да су те фигуре постојале и пре него што су „манхајмовци" почели да их користе, али тек је препознатљива и понекад стереотипна употреба ових „манира" довела до „манхајмског језика" који је постао симбол преткласицизма[14] у инструменталној музици.[15]

Карл Филип Штамиц

Карл Штамиц, старији син Јохана Штамица, био је најистакнутији композитор друге генерације манхајмске школе и признати виртуоз на виолини, виоли и виоли *d'amore*.

Прве часове виолине и композиције држао му је отац, а након његове смрти, Карл Филип је наставио образовање код Канабиха, Рихтера и Холцбауера.

До 1770. године био је запослен у оркестру, а у исто време незадовољан позицијом коју је имао. Стога, те године напушта Манхајм и започиње своје путовање по европским музичким центрима.

Штамиц је компоновао симфоније, концертантне симфоније, концерте и камерна дела, кроз које се рефлектује наслеђе манхајмске школе – карактеристичан третман оркестра, динамички ефекти, хомофона фактура, разликовање контрастних тема и специфични манхајмски мелодијски клишеи, популарно названи манирима. Време проведено у Паризу и Лондону имало је утицаја на његов композиторски рад, што се највише огледа у космополитском карактеру постављеном на основама стила манхајмске школе који је Штамиц носио у себи.

Симфоније из опуса 9, које ћу у овом раду разматрати, написане су 1772. године, а први пут објављене у Паризу.

Ране симфоније Карла Штамица – наслеђе манхајмске школе

Тоналитети. – Избором тоналитета за шест симфонија опуса 9, Карл Штамиц ни најмање није одступио од дотадашње праксе компоновања симфонија, будући да су све написане у дурским тоналитетима са највише три предзнака. Средишње ставове лаганог темпа ових симфонија углавном је компоновао у дурским тоналитетима који су у субдоминантном или доминантном односу према основном тоналитету циклуса, док је само други став IV симфоније у паралелном тоналитету.

Композитори који су били савременици Карла Штамица, као што су Јохан Кристијан Бах (Johann Christian Bach), Карл Филип Емануел Бах (Carl Philipp Emanuel Bach), Луиђи Бокерини (Luigi Boccherini) и други, нису имали обичај да редослед симфонија које су груписали

[12] Године 1758. постаје концерт-мајстор, а 1774. директор инструменталне музике.

[13] Менует је као трећи став увео Јохан Штамиц.

[14] Питање термина који означава ову епоху јесте једно од оних на које историчари немају прави одговор. Тако се у литератури, поред термина „преткласицизам" могу пронаћи и „рани класицизам" и други. Петер Руменхелери у „Глазбеној преткласици" наводи разлоге због којих он ову епоху назива преткласицизмом. Према: Peter Rummenhöller, нав.дело, 7–10.

[15] Исто, 79.

у једном опусу услове тоналитетима. Штамиц је, за разлику од њих, дела у свом трећем по реду симфонијском опусу распоредио по квартном кругу навише, почевши од Де-дура, па све до Ес-дура.

Сонатно - симфонијски циклус. – Све симфоније опуса 9 писане су у три става са врло јасном структуром. Изузетак представља VI симфонија, о којој ће касније бити речи.

У свакој од симфонија налази се по један став писан у облику песме, дводелне или троделне, а ставове у Скарлатијевом сонатном облику и сонатном облику Штамиц је распоређивао на више начина.

Оно што је уочљиво јесте да је Скарлатијев сонатни облик могао да се нађе на месту свих ставова; ипак, овај облик најчешће се налази на месту првог става. Почетне ставове симфонија Штамиц је писао у брзом темпу (*Allegro assai, Allegro Molto, Presto Assai*), углавном у четвороделном метру[16] (в. табелу 1).

Други ставови су писани у облику троделне песме лаганог темпа (*Andante Molto, Andante Graziozo, Andante poco Moderato, Andante molto ma Allegretto*), осим у II симфонији где је овај став конципиран као Скарлатијев сонатни облик. Избор метра варирао је између троосминског, двочетвртинског и трочетвртинског (3/8, 2/4, 3/4).

У трећим ставовима Штамиц се најчешће опредељивао за сонатни облик, а затим и Скарлатијев сонатни облик, брза темпа (*Presto, Prestissimo, Presto non tanto*) и дводелни метар (2/4, 6/8, у V симфонији 3/8).

Овакав распоред ставова, њихових облика и темпа у којима су компоновани највише подсећа на други стваралачки период Јохана Штамица, док још увек већина његових симфонијских циклуса није била четвороставачна.[17] Међутим, разлог због кога је Карл Штамиц симфоније из опуса 9 дефинисао као троставачне, не лежи у пуком угледању на очев период експериментисања, него првенствено у утицајима париске композиторске школе тог доба.[18] Композитори који су радили у Паризу, Французи и странци, занемаривали су западноевропски тренд писања менуета на месту трећег, претпоследњег става, чије се увођење приписује Јохану Штамицу у његовом последњем, трећем стваралачком периоду.

Што се тематизма тиче, у ставовима писаним у сонатном или Скарлатијевом сонатном облику, прва и друга тема јасно се разликују по тоналитетима, док разлика у карактерима није толико изражена. Приметно је, такође, да репризе у овим ставовима постоје, али да нису развијене, чак су, у ставовима писаним у сонатном облику, написане са мањим бројем тактова него експозиције.

Тематизам, невелики обим и облици у којима Штамиц није експериментисао, иду у прилог чињеници да ове симфоније припадају једном од најранијих опуса овог композитора (в. табелу 2).

Симфонија број VI. – Шеста симфонија опуса 9 у Ес-дуру оповргава до сада стечено мишљење да су форме ставова у којима је Штамиц писао ове симфоније једноставне и предвидиве. Ова симфонија је најинтересантнија по форми од свих у овом опусу.

Број ставова исти је као и у осталим симфонијама, али, у VI симфонији ова три става су постављена у необичан међусобни однос. Наиме, они формирају троделну песму.

Први став може да се посматра и одвојено, узимајући у обзир да је артикулисан као Скарлатијев сонатни облик. Знакови за понављање налазе се само на крају, што је један од аргумената да овај став може да се посматра и као први, односно, А одсек у троделној песми.

Други и трећи став односе се један према другом као Б и Ц одсеци троделне песме, са исписаним репетицијама. Поновљени одсеци, међутим, нису дати у истим тоналитетима; композитор користи ове репетиције да би, из це-мола, у коме почиње други став, стигао до основног тоналитета симфоније, Ес-дура. Ставови су међусобно повезани – иако су написа-

[16] Изузетак је III симфонија, у којој је први став написан у троделном метру.

[17] Daniel Heartz, нав. дело

[18] Штамиц се 1770. године сели из Манхајма у Париз, где добија посао дворског композитора.

ни у различитом темпу и метру, одвојени су дуплим цртама, али се изводе без пауза између одсека (в. табелу 3).

Наравно, ово не представља стандардан пример троделне песме, али је свакако занимљив начин на који је Штамиц замислио ову симфонију. Такође, њена концепција показује да у то време још увек није била остварена потпуна дистинкција између ставова, као и њихова самосталност.

Оркестар. – Састав манхајмског оркестра се током година није драстично мењао. Када се упореде пописи из 1756. и 1782. године[19] из којих се може видети састав оркестра и број инструмената по деоници, евидентно је да је оркестар значајно унапредио улогу дувачких инструмената, готово удвостручивши број свирача по деоници. Затим, кларинет постаје обавезан у саставу у каснијим годинама. Гудачки корпус је до 1778. године оснажен повећањем броја виолина за готово четвртину у односу на састав средином века. Деоница виоле је редукована, а удео контрабаса у оркестру је повећан што доводи до закључка о важнијој улози басове линије са напуштањем баса континуа (в. табелу 4).

Одлика симфонија из опуса 9 је скроман састав оркестра базиран на гудачком квинтету, хорнама и обоама, које су у шестој симфонији уступиле место флаутама. С обзиром на то да је Штамиц написао већи број дела која подразумевају присуство кларинета у саставу, податак да се у опусу 9 тај инструмент не појављује правда се чињеницом да је то један од најранијих опуса овог композитора. Самим тим, може се закључити да је млади Штамиц тек након неког времена открио могућности кларинета, који је већ био уврштен у састав манхајмског оркестра.

Главну мелодијску улогу Штамиц је поверио виолини, док остали инструменти имају секундарну улогу. Хармонску подлогу обезбеђивали су виолончело и контрабаси са удвојеним деоницама, будући да је, као што сам већ напоменула, басо континуо до тада полако ишчезао из употребе. Деонице хорне и обое, односно флауте у VI симфонији, нису виртуозно третиране; осим покојег заједничког изношења тема у обоама и виолинама, дувачки инструменти у овом опусу остају у сенци водећег мелодијског инструмента.

Хармонска и мелодијска средства. – Изражајна средства којима се Карл Штамиц користио при компоновању раних симфонија су једноставна, са преплитањем „осећајног" и „галантног стила", и манхајмског маниризма.

Најуочљивија одлика „галантног стила" која се јавља у овом опусу јесте сам хармонски језик, који одише једноставношћу и креће се у оквиру просечних, стандардних хармонских средстава тог периода.[20] Смењивање основних хармонских функција у оквиру једног става, као и модулације у амбитусу првог степена квинтног сродства, овде углавном произилазе из тежишта музике на мелодијској компоненти.

„Галантни стил" дефинисан је и као орнаментиран, са много малих фигура и пасажа како га је описао Кванц (Johann Joachim Quantz), један од представника овог стила. У водећој мелодијској линији у виолинама, уочљиве су ове одлике, али Штамиц ипак мелодију украшава „на манхајмски начин", не претерујући са употребом орнамената, већ дајући печат манхајмске композиторске школе.

Иако је у каснијим годинама важио за композитора који превише стереотипно употребљава популарне „манире", симфоније из опуса 9 не обилују овим фигурама и орнаментима као што се могло очекивати.

Један од најпознатијих манира – „ракета",[21] налази се на почетку тек једне симфоније (VI), док се у II симфонији на самом почетку може уочити комбинација „ракете" са „ваљком", а у IV и V разложен је тонични акорд, али наниже, супротно од покрета „ракете" (в. пример 1 и 2).

---

[19] Adam Carse, нав. дело, 171.

[20] Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002, 76.

[21] Тонични квинтакорд у узлазном покрету, који свира цео оркестар на почетку става.

На самом почетку IV и VI симфоније налази се, исто тако већ популаран, манир почетка – тонични квинтакорд са ритмичком прогресијом у виду постепеног скраћивања трајања тонова (в. пример 3).

У току ставова, Штамиц је често користио и, већ поменути, „ваљак", као и „уздах". Ваљак (крешендо-ваљак) је једноставна фигура у шеснаестинама или осминама која постепено води мелодију навише уз крешендо, а уздах представља силазну секунду која акценат преноси са наглашеног на ненаглашени део такта. Уздаси могу бити и узлазни, али такви су ређи, а сам овај манир важи за најпопуларнији,[22] како међу раним класичарима, тако и касније, међу бечким класичарима.

Будући да су гудачким инструментима поверене готово све мелодијске улоге, Штамиц је обогатио те линије и техничким захтевима у виду честих тремола, фигурираних трилера (једна од фигура коју је најчешће користио), легата (*legato*), мартелата (*martello*) и, нешто ређе, спиката (*spiccato*).

У опусу 9 не наилазимо на манире као што су „искра", „кратки мордент", „дрхтај" и друге, али је употребом најпознатијих од свих манира, Штамиц несумњиво показао да су у његово стваралаштво дубоко усађени принципи манхајмске композиторске школе.

Паралелни музички светови

Бечки класичари. – Све до половине XVIII века, историчари музике могу направити колико-толико јасну слику о границама епоха. Захваљујући социјалним, политичким и културалним превирањима, XVIII век је донео могућност за различита тумачења граница, с обзиром на то да обухвата завршетак музичког барока, рани и зрели класицизам.

Манхајм, Берлин и Париз били су главне престонице раног класицизма, док је у Бечу уметнички свет „живео" у класицизму, пре свега захваљујући раду тројице великих композитора бечке школе – Хајдна (Franz Joseph Haydn), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовена (Ludwig van Beethoven).

Сматрам да је, због свеукупне слике, на крају корисно упоредити Штамицов опус 9 са симфонијама ових композитора, које су настајале у исто време, а под другачијим политичким, социјалним и уметничким окриљем. При томе, највећи акценат ћу ставити на симфонијско стваралаштво Јозефа Хајдна, „оца симфоније".

Штамиц и Хајдн – циклус и оркестрација. – Као што сам већ напоменула, већина симфонија писаних у XVIII веку биле су у дурском тоналитету. Ипак, у делима бечких класичара све чешће се срећу и молски тоналитети.

Једна од основних разлика лежи у самом броју и распореду ставова. Док Штамиц још увек пише троставачне, класичари су усвојили четвороставачан концепт симфонија,[23] познат и као сонатни циклус. Први став писан је у сонатном облику и брзом темпу, други став је, као и код Штамица, био у лаганом темпу и у облику песме или теме са варијацијама. Бечки класичари су такође искористили и менует као трећи став, који Штамиц још увек није уврстио у своје симфоније. По узору на италијанску оперску увертиру, као и први, и последњи став циклуса био је у брзом темпу. Под сонатним циклусом класицизма подразумеван је тачан распоред и облици у којима су се ставови писали. Иако се код Штамица назире та формалност, сонатни облик, као и Скарлатијев сонатни облик, облик дводелне и троделне песме могу се наћи на месту сваког става.

Хајдн се, заједно са Моцартом, сматра композитором који је обележио први стадијум у развоју „модерног" третмана оркестра.[24] Тај третман првенствено је подразумевао значајније место дрвених и лимених дувачких инструмената у изношењу материјала, а најбољи

[22] Peter Rummenhöller, нав. дело, 77.

[23] Хајднова и Моцартова пракса писања симфонија у четири става усталила се око 1770. године, а до тада су експериментисали и са бројем и распоредом ставова.

[24] Jelena Damjanović, „Tretman orkestra u Londonskim simfonijama Franca Jozefa Hajdna", *Likovi i lica muzike*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 274.

пример за то јесте Хајднов први став Шесте симфоније, где су ови инструменти третирани солистички. У Хајдновим симфонијама у периоду од 1761. до 1785. године, дувачки инструменти донекле стичу самосталност, што је значило да су могли да наступају самостално и у пару, као и да се међусобно групишу.[25]

Са друге стране, Карл Штамиц, осим што је дрвеним дувачким инструментима понекад поверио и излагање теме са првим виолинама, а хорне је третирао „оргуљски"[26], углавном још увек не третира дувачке инструменте солистички, али је значајно споменути по две самосталне деонице за обое, флауте и хорне. Ретки су примери, као што је један у I симфонији, да обое излажу тему, у овом случају, другу (в. пример 4).

Стиче се утисак да гудачки корпус, у односу на дувачки, није доживео тако нагли развој у овом периоду.[27] У оба центра, Манхајму и Бечу, постепено је ишчезао басо континуо. Ипак, у односу на Штамицов опус 9 – у Хајдновим симфонијама временом почињу да преовладавају солистички одсеци за одређен инструмент;[28] дувачки, као што је већ речено, или виолину и виолончело, који су били најчешће солистички третирани гудачки инструменти.

Закључак

Сагледавајући опус 9 из различитих углова, долазим до закључка да је највећи утицај на рани опус Карла Штамица имало стваралаштво његовог оца, Јохана Штамица, као и стил који се неговао у Манхајму. Иако је занемарио четвороставачност, у његовим симфонијама се ипак огледају принципи оркестрације, инструментаријум и манири карактеристични за све композиторе који су радили и стварали у овој музичкој престоници.

У поређењу са стваралаштвом бечких класичара, долази до битнијих разлика у броју ставова, облицима, као и третману оркестра и инструмената. Те разлике ће временом избледети, а потпуну превласт на пољу симфонијске музике однеће композитори из Беча, који су истрајали у новинама компонујући дела овог жанра.

Без обзира на то, симфоније из опуса 9 Карла Штамица остају вредан и значајан пример концертантног стваралаштва манхајмске композиторске школе, као и један од степеника у развоју једног од најпопуларнијих музичких жанрова XVIII века.

[25] Исто, 274.

[26] Оргуљски третман подразумевао је дуге тонове које свирају дувачки инструменти, у овом случају хорне, и улогу хармонске подлоге.

[27] Oko 1770. godine.

[28] Jelena Damjanović, нав. дело, 274.

ЛИТЕРАТУРА:

- Carse, Adam, *The History of Orchestration,* Dover Publications, Inc, New York, 1984.
- Damjanović, Jelena, Tretman orkestra u Londonskim simfonijama Franca Jozefa Hajdna, *Likovi i lica muzike*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.
- Ђуричић, Оливера, *Сусрет осећајног и галантног стила у Пруским сонатама Карла Филипа Емануела Баха*, семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике I под менторством ванр. проф. Иване Перковић, школске 2009/2010.
- Heartz, Daniel, *Music in Europian Capitals – The Galant Style, 1720 – 1780,* New York, W. W. Norton & Company, Inc, 2003.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.
- Rummenhöller, Peter, *Glazbena pretklasika* (прев. Sead Muhamedagić), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2004.
- Spitzer, John, *Birth of the Orchestra; History of an Institution, 1650-1815*, Oxford Univercity Press, UK, 2004.

Bojana Radovanović

EARLY SYMPHONIES OF CARL STAMITZ SEEN THROUGH THE PRISM OF STYLE REFLECTIONS IN SECOND HALF OF EIGHTEENTH CENTURY

SUMMARY: Musical life of the second half of the eighteenth century in Europe was extremely rich and full of varieties by virtue of the simultaneous action of different compositional schools in several major cultural centers. By creating a „parallel worlds of music", composers of Vienna and the Mannheim „school", as well as those in Paris, London, Berlin and Italian cities, gave the special attention to different instrumental genres, and in particular to the genre of the symphony.

In this seminar paper author positions early orchestral work of Carl Stamitz in the context of the second half of the eighteenth century, on the example of six symphonies from his opus no. 9. Those works are viewed primarily through the prism of the Mannheim school heritage and after that, through the formal models of Viennese classics.

KEY WORDS: Carl Stamitz, symphony, second half of the eighteenth century, Mannheim, Mannheim school, Viennese classicism, early classicism.

Табела 1, Распоред тоналитета у опусима савременика[29]

Композитор	*Опус/година*	*Тоналитети*
Франц Ксавер Рихтер	„Велике симфоније“ / 1744. год.	B / F / C / F / F / B
Јохан Штамиц	Опус 4 / 1758. год.	F / D / c / Es / g / Es
Карл Штамиц	**Опус 9 / 1772. год.**	**D / G / C / F / B / Es**
Карл Филип Емануел Бах	6 симфонија за барона Г. ван Свитена / 1760. год.	G / B / C / A / b / E
Јохан Кристиан Бах	Опус 6 / 1770. год.	G / D / Es / B / Es / g
	Опус 8 / 1775. год.	Es / G / D / F / B / Es
Луиђи Бокерини	Опус 35 / 1782. год.	D / Es / A / F / Es / B

Табела 2, Приказ облика и тоналитета

Симфонија	*Тоналитет*	*Први став*	*Други став (тоналитет)*	*Трећи став*
I	Де – дур	Presto assai Скарлатијев сонатни облик	Andante molto ma Allegretto троделна песма (А – дур)	Prestissimo Скарлатијев сонатни облик
II	Ге – дур	Allegro Maestoso дводелна песма	Andante poco Allegretto Скарлатијев сонатни облик (Це – дур)	Presto Сонатни облик
III	Це – дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante Molto троделна песма (Еф – дур)	Presto assai Скарлатијев сонатни облик

[29] У овом опусу Јохана Штамица, под бројевима 3 и 5 налазе се два оркестарска триа, у молским тоналитетима. Преостала четири дела су симфоније, које су све написане у дурским тоналитетима.

IV	Еф – дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante poco Moderato троделна песма (де-мол)	Presto non tanto Сонатни облик
V	Бе – дур	Allegro assai сонатни облик	Andante Grazioso троделна песма (Ес – дур)	Presto non tanto Сонатни облик
VI	Ес– дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante Molto / Prestissimo / Andante / Prestissimo дводелна песма	
		сложена троделна песма		

Табела 3

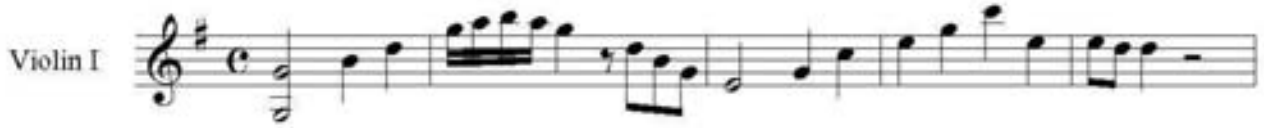
Темпо	*Метар*	*Тоналитети/модулације*	*Број тактова*
Andante Molto	3/4	c/Es	33
Prestissimo	2/4	Es	80
Andante	3/4	Es/c/Es	36
Prestissimo	2/4	Es	99

Табела 4, Приказ броја инструмента у манхајмском оркестру[30]

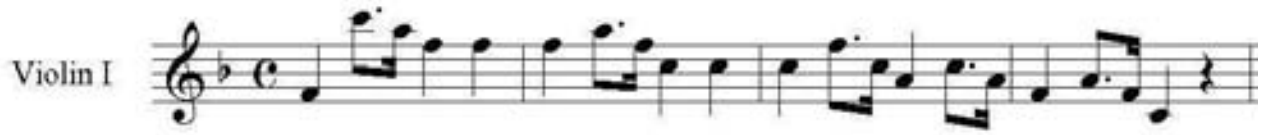
	Гудачки инструменти	*Дувачки инструменти*	*Трубе и удараљке*
1756.	11 првих виолина 9 других виолина 4 виоле 4 виолончела 2 контрабаса	2 флауте 2 обое 3 фагота 4 хорне	13 труба 2 бубња
1778.	25 виолина 3 виоле 4 виолончела 3 контрабаса	4 флауте 4 обое 3 кларинета 4 фагота 6 хорни	13 труба 2 бубња

[30] John Spitzer, нав. дело, 281–282.

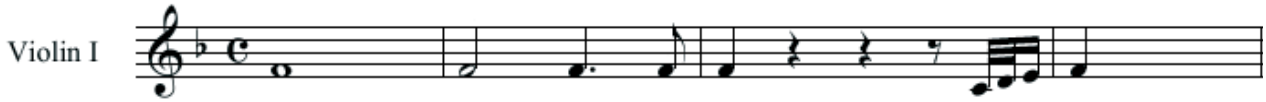
Пример 1, II симфонија у Ге-дуру, комбинација манира



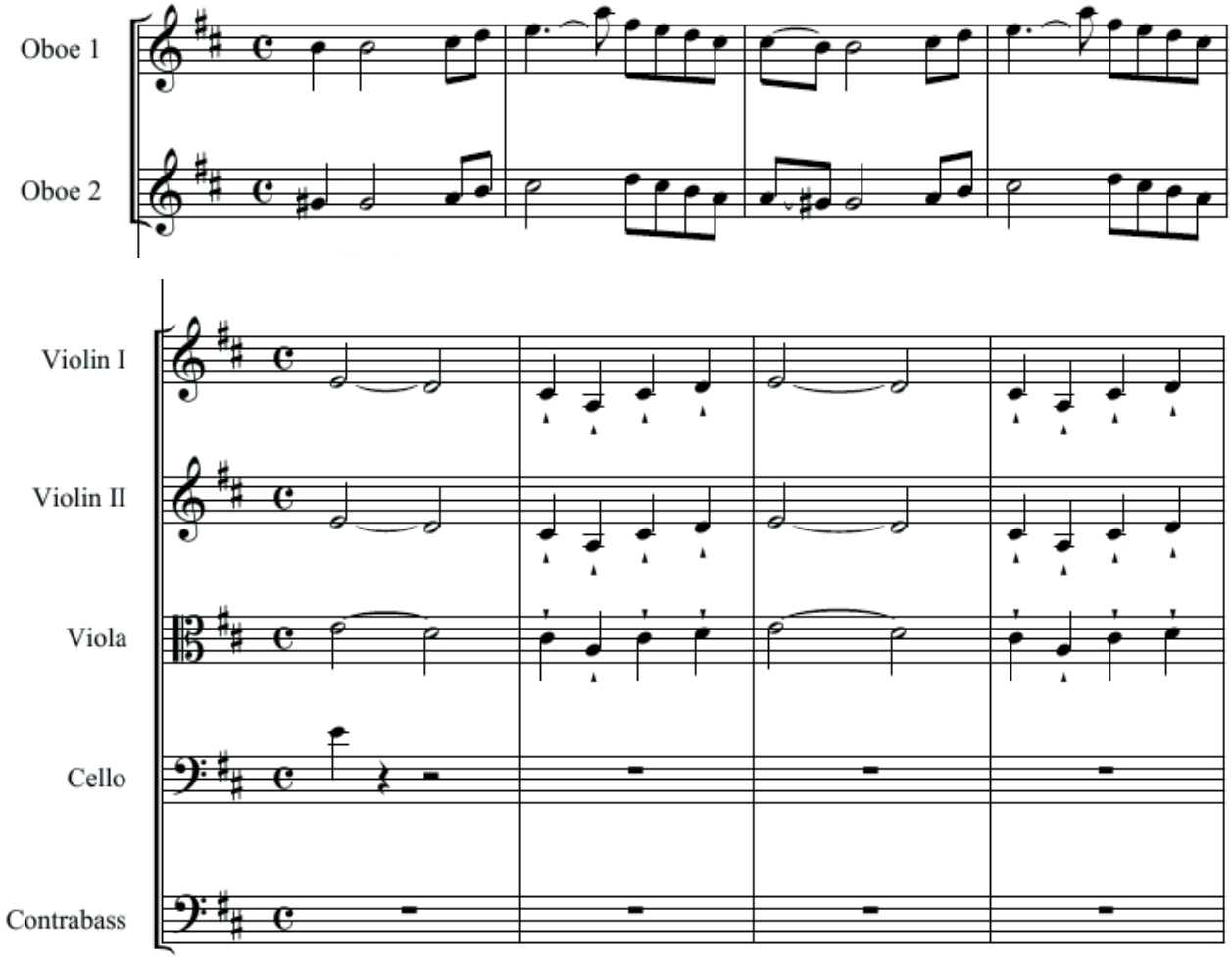
Пример 2, IV симфонија у Еф-дуру, покрет супротан „ракети“, такт 5–8



Пример 3, IV симфонија у Еф-дуру, такт 1–3



Пример 4, I симфонија у Де-дуру, обое третиране солистички у II теми, такт 28-31



Снежана Цвијановић[1]

ЦИТАТИ У ХАЈДНОВИМ ЛОНДОНСКИМ СИМФОНИЈАМА: ИЗВОРИ И ТРЕТМАН[2]

САЖЕТАК: Као веома популаран жанр, симфонија је током XVIII века морала да привуче и одржи пажњу слушалаца, те су композитори развијали различите начине како би то и постигли. Хајдн (Joseph Haydn) је то учинио појачавши поларитете употребом, слушаоцима већ познатог материјала – мелодија из сфере народне музике. Стога је Хајдн повремено цитирао световну музику у својим симфонијама, укључујући поред народних мелодија и арије, као и уличне песме. Међутим, композитор се није зауставио на томе па се окренуо и цитирању духовних мелодија, а не треба занемарити ни употребу мелодија из сопствених дела, чиме је Хајдн указао на свест о позицији коју је он сам заузимао у музичком животу тог времена.

Сходно жанровској припадности цитираног мелодијског материјала, овај рад је подељен на део у коме је обрађена народна музика и део у коме је обрађена духовна музика. Посебан одељак је посвећен и аутоцитатима где је указано на две основне врсте самопозајмљивања. Ипак, главно питање које је заокупљало аутора овог рада било је питање третмана цитираних мелодија у Хајдновим симфонијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јозеф Хајдн, *Лондонске симфоније*, симфонија, цитирање, самопозајмљивање, третман цитата.

Током XVIII века, све већи број композитора се окреће ка публици, што јасно уочавамо у стваралаштву Јозефа Хајдна. Тежња ка придобијању публике, било на двору Естерхазија или на јавном месту, испољила се у многим жанровима, укључујући и онај на чије је формирање овај композитор значајно утицао – а то је симфонија.

Као веома популаран жанр, симфонија је током XVIII века морала да привуче и одржи пажњу слушалаца, те су композитори развијали различите начине како би то и постигли. Први став симфоније, најчешће писан у сонатној форми, пружио је ауторима мноштво могућности да остваре своје тежње. Хајдн је на почетку свог композиторског рада поларитете у првим ставовима симфонија дефинисао помоћу музичких елемената попут тоналитета, ритма, темпа и мелодије, док је период у коме се већ развио као композитор обележила његова тежња да поларитете појача *употребом извора мелодијског материјала који кроз асоцијацију јача,* као што Дејвид Шредер (David Schroeder) истиче, *смисао архитипске супротности.*[3] Потрага за таквим материјалима пробудила је у Хајдну идеју да посегне за, публици већ добро познатим, звуцима из сфере народне музике. Он је, како то Јосип Андреис (Josip Andreis) формулише, *уочио богату изражајну снагу, кадру да постане плодним квасцем за обликовање инструменталног ткива*[4] управо у разноврсним народним мелодијама као изворима мело-

---

1 sneza.cvija@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 David Schroeder, Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quarterly*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1982), 496.

4 Josip Andreis, *Povijest glazbe* (II knjiga), Zagreb, Liber – Mladost, 1974, 76.

дијског материјала. Стога је Хајдн повремено цитирао световну музику у својим симфонијама, укључујући поред народних мелодија и арије, као и уличне песме. Међутим, Хајдн се није зауставио на световним мелодијама. Многи аутори који су се бавили овим питањем, међу којима је и Шредер, указују и на афинитете ка цитирању мелодија познатих готово сваком католику тадашње Аустрије – духовних мелодија. Истичу и чињеницу да најуспешнији покушаји идентификације цитирања литургијске музике укључују рана Хајднова дела. Не треба занемарити ни примену мелодија из сопствених дела, чијим је цитирањем Хајдн указао на свест о позицији коју је он сам заузимао у музичком животу тог времена.

Сходно жанровској припадности цитираног мелодијског материјала, овај рад је подељен на део у коме ће бити обрађена народна музика и део у коме је обрађена духовна музика. Посебан одељак посвећен је и аутоцитатима где је указано на две основне врсте самопозајмљивања. Ипак, главно питање које заокупља овај рад јесте питање третмана цитираних мелодија у Хајдновим симфонијама. У рад су укључене симфоније од бр. 93 до бр. 104, настале у периоду од 1791. до 1795. године.[5] Кроз анализу и упоређивање са доступним изворима, указаћемо на Хајднов третман цитираних мелодија.

Занимљивим питањем Хајднове употребе већ постојећих мелодија бавили су се многи аутори хвалећи његову спретну употребу већ постојећег материјала. Међутим, треба поменути и музикологе попут Џејмса Вебстера (James Webster) који посебно хвали ритмичку и мелодијску инветивност Хајдна.[6] Оваква констатација на први поглед не чуди; међутим, уколико имамо на уму да се Хајдн веома често користио управо мелодијама и/или ритмом преузетим из других извора, поставља се питање њене тачности. У том случају, вредност и генијалност овог композитора огледа се у третману цитираних мелодија, као и у способности да из њих развије оригинална дела, али се о инвентивности (посебно на пољу ритма) не може говорити.

Проучавањем Хајднових дела у контексту цитирања народних мелодија, истакли су се аутори попут Мерион Скот (Marion Scott) и Дејвида Шредера, чији су написи од велике важности за овај рад. Занимљиво је и писмо Розмери Хјуз (Rosemary Hughes) – *Haydn and Folk-Song*[7] – које реферира на поједине ауторе и садржи корисне податке. Од великог значаја за рад јесте и дело Фрање Кухача (Franjo Kuhač) *Јужно-словјенске народне попиевке*,[8] као и текст *Јосип Хајдн и хрватске народне попиевке*[9] у којима Кухач наводи тридесетседам мелодија „пронађених" у Хајдновим делима. Кухач у овим делима поред примера самих цитираних мелодија, указује и на поједине начине које је Хајдн приликом цитирања користио. Поред наведених аутора, треба споменути и Робинса Ландона (Robbins Landon) који је посебан допринос дао на пољу указивања на изворе духовне музике, као и Карла Гајрингера (Karl Geiringer) и Дениса Мекалдина (Denis McCaldin) који су у својим радовима *Генији цитирају себе*[10] и *Хајдн као самопозајмљивач*[11] указали на Хајднове аутоцитате.

---

5 На одабир симфонија највише је утицала Мерион Скот која у свом раду наводи да је цитирање народних мелодија углавном концентрисано унутар Хајдновог најзрелијег периода стваралаштва (Marion Scot, нав. према: Rosemary Hughes, Haydn and Folk-Song, *Music&Letters*, 1950, 31/4, 384).

6 James Webster, Haydn, (Franz) Joseph, *The New Grove Dictionary od Music and Musicians*, Volume Fourteen, ed. Sadie, Stanley, New York, Oxford University Press, Inc, 2001, 1084.

7 Rosemary Hughes, Haydn and Folk-Song, *Music&Letters*, нав. дело, 383–385.

8 Franjo, Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke*, Zagreb,Tiskara i litografija C. Albrechta, 1878–1941.

9 Franjo Kuhač, Josip Haydn i hrvatske narodne popievke, *Vienac*, 1880, XII/13–29.

10 Karl Geiringer, Genius Quotes Itself, *The Musical Times*, 1943, 84/1199, 9–11.

11 Denis McCaldin, Haydn as Self-Borrower, *The Musical Times*, 1982, 123/1669, 177–179.

1. Цитати народних мелодија

На почетку треба напоменути да Хајдн није „инстинктивно волео, сакупљао и користио народне мелодије" већ је то чинио „промишљеним избором и са нарочитом наклоношћу".[12] Међутим, поједини аутори попут Хедоуа (William Henry Hadow) се не слажу са овом тезом истичући како је управо Хајднова љубав према народним песмама била пресудна за њихову употребу у цитатима. На Хедоуа је утицала теза Кухача који је истицао да је разлог употребе и наклоности према народним мелодијама са подручја Хрватске заправо родољубље, пошто Хајдна сматра Хрватом. Међутим, поменута Кухачева теза о националности Хајдна је, и поред аргумената које аутор наводи, нетачна. Мерион Скот такође одбацује ову тврдњу, наводећи да су чак поједини теоретичари – попут Бренета (Michael Brenet) и Дента (E. J. Dent) – доводили у питање и аутентичност хрватских песама. Мерион Скот додатно истиче како су Хајдново национално порекло и његово цитирање народних мелодија две засебне ствари.

Широки дијапазон мелодија из читаве Европе, на чије цитате наилазимо у Хајдновим делима, заокупио је пажњу Вилхелма Фишера (Wilhelm Fischer), који је указао на два типа извора – вокалне и плесне мелодије.[13] У складу са овом систематизацијом, у наставку рада изложићу запажања везана за цитирање вокалних мелодија, где ће главну основу чинити Кухачев рад, а након тога уследиће сегмент о цитирању плесних мелодија, у коме ће основу чинити текст Дејвида Шредера. Стога ће, условљен доступношћу материјала који чини основу сегмената, у делу који говори о народним песмама бити обрађени цитати мелодија са подручја Балкана, док ће у делу који говори о народним плесовима акценат бити на музици западне Европе.

Вокалне мелодије

Међу цитираним мелодијама налазимо словенске народне песме, попут оних из Хрватске, Србије и Далмације. Међутим, због недовољног броја података, као и симултаног ширења исте мелодије у различитим земљама, Розмери Хјуз одбацује шест песама са Кухачевог списка.[14] Истовремено, анализирајући преосталу тридесет једну песму, истиче да се чак седамнаест налази у делима која припадају касном периоду стваралаштва, попут појединих гудачких квартета и *Лондонских симфонија*.

Анализом тема симфонија наведених у Кухачевој листи дела која садрже цитате[15] уочава се сличност појединих почетака првих тема, попут почетка у првом ставу Симфоније бр. 93 и првом ставу Симфоније бр. 104, као и у четвртом ставу Симфоније бр. 97 и четвртом ставу Симфоније бр. 103, где заправо налазимо исту мелодијску линију, али са измењеним ритмом. Ова појава се може разумети у контексту Хајдновог музичког језика као усвојени идиом којим се композитор служи без свесне намере да цитира. Упоређивањем симфонија са насумично одабраним народним песмама из Кухачеве збирке, примећују се поједини елементи својствени народним песмама, чије постојање у симфонијама указује на њихов шири утицај на симфонијско стваралаштво Хајдна. У питању је често понављање тонова, јасно изражено у првом и четвртом ставу Симфоније бр. 103 и првом ставу Симфоније бр. 104, затим силазни и узлазни низови најчешће осмина, али и дужих нотних вредности, што можемо видети у четвртом ставу Симфоније бр. 97 и првом ставу Симфоније бр. 104 као и постојање узмаха или предтакта у симфонијама бр. 97, 102 и 103. Дакле, Хајдн се у већини случајева служи само појединим елементима карактеристичним за народну песму, попут специфичне ритмичке

[12] Marion Scott, Haydn and Folk-Song, нав. према: Rosemary Hughes, Haydn and Folk-Song, нав. дело, 383.

[13] Wilhelm Fischer, према: David Schroeder, нав. дело, 502.

[14] У питању је претходно споменут списак из Кухачевог списа *Josip Haydn i hrvatske narodne popijevke*, у коме се наводи тридесет седам мелодија „пронађених" у Хајдновим делима.

[15] Наведена дела су следећа: Симфонија бр. 93 (I и II став), Симфонија бр. 94 (I став), Симфонија бр. 95 (IV став), Симфонија бр. 97 (IV став), Симфонија бр. 102 (IV став), Симфонија бр. 103 (IV став), Симфонија бр. 104 (I и IV став).

фигуре, интервала и нотних вредности, чијом применом „уноси живот" у своја дела, чинећи их привлачнијим за публику.

Најјасније цитирање мелодија народних песама можемо видети у теми финалног става Симфоније у Де-дуру бр. 104 (пример бр. 1б – клавирски извод), коју Хајдн гради на темељу хрватског напева *Ој Јелена, Јелена*[16] (пример бр. 1а). Почетна мелодија (А) је готово дословно цитирана, уколико посматрамо мелодијску линију. Међутим, у мосту (Б) Хајдн ради са материјалом другог дела народне мелодије мењајући је у много већој мери него што је то био случај са почетном мелодијом. Уочавају се и друге разлике, као што су различит темпо и ритам (који је у симфонији аугментиран). Хајдн у симфонији мења и артикулацију, служећи се неким необичним решењима попут стакато половине. Читаву прву тему даје над педалом, а присутно је и често понављање тонова, што можда сведочи о фолклорном пореклу материјала. Ипак, ако занемаримо поменуте елементе, мелодија готово да не звучи фолклорно. Хајдн мења карактер првог дела песме, као и динамику, а уочава се и различит темпо. Са друге стране, и у првој теми Хајдн одступа од уобичајених решења на пољу динамике и артикулације. Прво што изненађује јесте *piano* динамика, а затим следии претходно споменут педал.

Од значаја је и питање порекла саме песме. Кухач је збирку *Јужно-словјенске народне попиевке* састављао у периоду од 1878. до 1881. године, много година након што је Хајдн компоновао Симфонију у Де-дуру бр. 104 (1795). Имајући то на уму, поставља се питање – да ли је песма *Ој Јелена, Јелена* настала пре, или након Симфоније у Де-дуру? Да ли је неко из народа чуо Хајднову симфонију, а затим ту мелодију искористио за песму? Уколико прихватимо овакво тумачење, долазимо до тога да је заправо народ цитирао Хајдна, а не обратно. Ипак, овакво тумачење не може бити доказано, те остаје само на нивоу претпоставке.

Интересантна је и карактеристична мелодијска линија која почиње скоком кварте навише, након чега се мелодија креће поступно наниже до почетног тона. Давид Шредер је доста пажње посветио анализи поменуте фигуре износећи своја запажања и закључке. Ова фигура присутна је у симфонијама бр. 94, 100, 102, и 104 (пример бр. 2 – а, б, в) и судећи по резултатима Шредерове анализе, врло је важна, на шта нам указује чињеница да се понавља и у току теме *идентично или увид у варијанте*[17] што можемо видети у примеру 2б. Шредер истиче да се фигура често може јавити на почетку народних песама, наводећи, оригиналну верзију[18] песме из које потиче. У питању је љубавна песма из 1601. године, *Mein G'mut ist mire verwirret, von einer Jungfrau zart* Ханса Леа Хаслера (Hans Leo Hassler), којом се користио и Бах (Johann Sebastian Bach) у *Пасији по Матеју* (*Matthäuspassion*), тачније у коралу *O Haupt voll Blut und Wunden*. Као оправдање за честу употребу овог специфичног мотива може се узети његово значење. Карактеристична фигура је често реферирала на смрт или тугу, што објашњава њену појаву у Баховом делу *Пасија по Матеју*.

На пољу ритма, већи удео у обликовању Хајднове музике имала је народна игра, мада су и песме, на пољу метрике, одиграле битну улогу. Допринос у проучавању ритма пружила је Мерион Скот која неједнаке групације тактова прилаже као доказ за утицај структуре[19] народних песама на Хајднов стил. Међутим, анализом доступних мелодија Кухачеве збирке и Хајднових симфонија, јасно се уочава доминација мелодија „правилне" квадратне структуре. Готово све анализиране мелодије представљају двотактне или четворотактне целине.

[16] Franjo Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke*, III – br. 905.

[17] David Schroeder, нав. дело. 509.

[18] Анализирајући песму Хеслера, Шредер је пронашао доста сличности са специфичном фигуром, те ју је прогласио оригиналном верзијом из које фигура потиче. Међутим, због недоступности материјала, не могу са сигурношћу прихватити Шредерову тезу као коначну.

[19] Термини „правилно" и „неправилно" нису у потпуности погодни за тумачење музике. Ипак, Хајдн у већем броју дела обликује материјал у класичну реченицу, а аутори чија дела цитирам такву појаву тумаче као правилну квадратну структуру. Било какво нарушавање постојеће симетрије сврстано је под неправилну структуру.

Потврду мишљења да су на Хајдна највише утицале хрватске мелодије налазимо у раду Кухача, као и Френка Хауза (Frank Howes), који као схему типичних модела народних песама наводи: (1+1) + (2),[20] дакле – симетричну структуру. Занимљива је и чињеница да Розмери Хјуз, тумачећи постојећу непарну групацију тактова у мањем броју дела, истиче могућност да Хајдн несиметричност појединих фраза *не шири због спољашњих утицаја*, већ да иста потиче од *неправилности која је била део његове унутрашње индивидуалности и суштине генија*.[21] Ипак, ради темељнијег увида у третман ритма у Хајдновим симфонијама, морамо се детаљније упознати са цитирањем народних игара које су од велике важности за разумевање ритмичке природе разних дела.

Плесне мелодије

Примену стилизованих народних игара у класичној музици налазимо још у музици средњег века, ренесансе, као и барокној свити,[22] стога њихова употреба у музици XVIII века не представља изненађење. Када говоримо о симфонији, за период класицизма је било уобичајено да се народна игра нађе на месту трећег или четвртог става, те у Хајдновим делима на месту трећег става налазимо менует (*menuet*).[23] Међутим, појава елемената игре у првим ставовима Хајднових симфонија, за период XVIII века била је веома неуобичајена. Занимљиво је запажање Давида Шредера да су у менуетима раних Хајднових симфонија присутни елементи лендлера (*ländler*),[24] док се у каснијим остварењима осећа утицај контраданце (*contredanse*).[25]

Приметивши да Хајдн, као и многи други композитори у своја дела укључују елементе игре, Леонард Ратнер (Leonard G. Ratner) се окренуо проучавању инкорпорације игре у класичну музику. Бавећи се овим питањем пружио је генералну поделу игара, по којој постоје:

1. Друштвени плесови, у којима је музика усклађена са кореографијом, те је мелодија једноставна, а одсеци кратки и симетричне форме.
2. Плесови у сценским делима, који могу бити у складу са обрасцима друштвених плесова или могу бити слободнији и проширенији.
3. Жанровска транспозиција која обухвата третман музичког материјала плеса у „неиграчкој" музици. Односи се углавном на употребу плесног ритма као тема дискурса у сонатама, симфонијама и концертима, као и у црквеној и позоришној музици.

За рад је од највеће важности управо последња, жанровска транспозиција, пошто на њу наилазимо у Хајдновим делима. Интересантно је да Ратнер закључује како у ери класицизма готово да нема већег дела које не „позајмљује" елементе плеса – било да је дело Хајдново или неког другог композитора. Бавећи се овим питањем, Ратнер је, као и други аутори заокупљени истом тематиком, морао да се подробније упозна са народном музиком, чему су допринеле многе студије посвећене овој теми.

Студије европске народне музике указују на могућност да *многе мелодије нису само варијанте једне мелодије, већ да могу бити виђене као модификације једног типа*.[26] Стога се Хајднови могући извори не могу ограничити само на XVIII век, већ на широки историјски круг сличних материјала, како Шредер наводи у своме раду. Дакле, временски период из кога

[20] Frank Howes, *The Times*, (March, 1950), нав. према: Rosemary Hughes, нав. дело, 385.

[21] Rosemary Hughes, нав. дело, 385.

[22] Барокна свита представља циклични облик који се састоји из низа стилизованих игара компонованих за један или више инструмената или оркестар.

[23] Менует је умерено брзи француски плес у 3/4 такту, троделног или дводелног облика.

[24] David Schroeder, нав. дело, према: E. L. Beenk, *Ländler Elements in the Symphonic Minuets of Joseph Haydn* (Ph. D. diss.), University of Iowa, 1969.

[25] David Schroeder, нав. дело, према: Dénes Bartha, Volkstanz-Stilisierung in J. Haydns Finale-Themen, *Fesrschrift Walter Wiora*, Kassel,1967, 375–384.

[26] Walter Wiora, *European Folk Song*, према: David Schroeder, нав. дело, 504.

потичу цитиране мелодије је много теже одредити, међутим то није случај са одређењем географске припадности мелодија.

Када говоримо о географском пореклу мелодија, истраживања указују на то да је Хајдн имао највише додира са музиком Аустрије, Мађарске и Немачке, стога је она у највећој мери присутна у његовим делима.

Постојање елемената народне игре на почетку симфонија последица је, као и приликом цитирања народних песама, поларитета оствареног у првим ставовима који се у већини касних симфонија заснива на вези лаганог увода и прве (*allegro*) теме. Овде се на тренутак морамо осврнути на лагани увод који је за Хајдна био врло значајан. О томе нам недвосмислено сведочи број лаганих интродукција (од последње двадесет три симфоније, само пет нема интродукцију), као и тематска веза са првом темом и другим деловима првог става.

Давид Шредер запажа да Хајдн у интродукцијама и првим темама употребом материјала који је преузет из извора са доследним асоцијацијама, а то су извори попут народних песама и игара које се везују за одређени догађај (венчање, прослава приноса, пролећни фестивал) и својом употребом указују на тај догађај, отвара различите могућности интерпретације, а можда и програмности. Међутим, након тога закључује да је врло могуће да *извори са потенцијалом да осликају одређени догађај, нису свесно коришћени од стране композитора* (тј. композитор их није користио са програмским циљем – примедба С. Ц.)*, већ пре природно израстају из његовог складишта материјала како би створили одређене ефекте или типове карактера*.[27] Занимљиво је напоменути да народни плес може представљати и тип ритуалног израза и као такав може бити од великог значаја за заједницу, што би, у случају употребе таквог материјала, додатно појачало асоцијацију код публике. Тада би се поново могло говорити о програмском делу.

У Хајдновом симфонијском стваралаштву јасно је видљив приступ народној игри као извору, с тим што се у касним симфонијама интерполација народних мелодија јавља у свим ставовима, за разлику од ранијих симфонија, где су ове интерполације биле заступљене већином у првим ставовима.

Многи теоретичари, попут Вилхелма Фишера, сматрају да Хајдн није случајно одабрао народне игре за мелодије које ће цитирати. Уопштено посматрајући, музика за игру се сама по себи издвајала од остале музике због своје потребе да се прилагоди покрету плеса. То је укључивало ритам, мелодијски облик (или оба у комбинацији), метар и изнад свега симетрично фразирање. Са овим последњим аспектом игре директно су повезани *периодичност Хајднових тема као и осећај за покрет унутар специфичне фразе*.[28] Та стриктност фразирања је јединствена управо због потребе плеса да се прилагоди покрету. Исти осећај периодичности налазимо и у народним песмама из XVIII века, мада се то може објаснити везом између народног певања и народне игре. Фишер је истицао и потенцијал за ширење и развој који поседује играчки тип мелодије, што је приписивао Хајдну.

Уколико посматрамо прве теме, сасвим је оправдана и Шредерова теза да је Хајдн, намеравајући да створи осећај стабилности, природно узео материјал из типа извора који ће омогућити жељену јасноћу. Управо је зато за симфонију био веома битан осећај виталности плеса, као и његова уједињујућа и стабилизујућа снага.

Приликом анализе Хајднових симфонија, уочава се честа употреба карактеристичног играчког ритма који чини осмина са две шеснаестине или четвртина са две осмине. У питању је ритам карактеристичан за поједине игре попут полонезе (*polonaise*),[29] англеа (*anglaise*)[30]

[27] David Schroeder, нав. дело, 499.

[28] Исто, 507.

[29] Полонеза је умерено брза народна игра у 3/4 такту, са карактеристичним ритмом који се састоји из једне осмине, две шеснаестине и четири осмине.

[30] Англе је брза игра парног такта која потиче из Енглеске (назива се и контраданца).

или дрехера (*dreher*).[31] Специфичне ритмичке фигуре Хајдн често користи у секвенци (пример бр. 3, а, б и в).[32]

Као што можемо видети, и овде се Хајдн користи само појединим елементима плеса, и то најчешће варирајући модел, било мелодијски, или ритмички. Посебно бих издвојила пример бр. 3в где заправо наилазимо на инверзију. Коришћењем поменуте композиционе технике, као и аугментације у примеру бр. 3б, Хајдн заједно са цитирањем, приказује и своје познавање контрапункта.

Ратнер је разматрао утицај играчког ритма на Хајднове симфоније, повезујући га са играма попут менуета у коме запажа истакнут призвук лендлера (*ländler*)[33] и полонезе. Занимљиво је да Ратнер наводи и жигу (*gigue*)[34] запажајући да је карактер ове игре остао у финалима, а повремено се може јавити и у првим ставовима (пример бр. 4, деоница виолине).

Заједно са ритмом присутна је и мелодијска сличност симфонија са народним играма. Наравно, у случају игре је много теже утврдити специфичан плес из кога је цитирана мелодија преузета. На основу примера датих од стране Шредера, можемо видети како Хајдн своју тему гради као мелодију у супротном кретању у односу на менует из Тирола задржавајући облик специфичан за ову игру (пример бр. 5). Поред наведеног, Шредер даје још три примера цитирања играчких мелодија (пример бр. 6, а, б и в).

Бавећи се овом темом, и поред приложених примера, Шредер се ограђује напомињући како *не тежи да докаже да су игре цитиране, већ не иде даље од претпоставке да се доведу у везу неки генерални покрети који указују на играчки карактер*.[35] Ипак, Хајдн то мајсторски чини те долази, како Виора (Walter Wiora) запажа, веома близу очувања истинског карактера народне музике у својим делима.

Међутим, народна музика није једина која је Хајдну привукла пажњу као одговарајући извор за цитирање. Тежећи да се допадне народу (углавном католичке вере), композитор се окренуо и духовној музици.

2. Цитати духовне музике

Приликом разматрања цитата духовних мелодија, сама по себи се намеће Хајднова *Ламент* симфонија бр. 26 (*Lamentatione symphony no. 26*) чији музички извор чине *Cantus Ecclesiasticus, Sacrae Historiae, Passionis, Domini Nostri, Jesu Christi, Secundum, Quatuor Evangelistas*. Цитат у првом ставу симфоније траје веома дуго и готово да је без одступања, те се јавља претпоставка да Хајдн жели да укаже католичкој публици на добро познату мелодију. Интересантно је да је самим тим што је први став „окружио“ музиком која евоцира одговарајући одговор, Хајдн заправо условио и садржај другог става, у коме је цитирао грегоријански корал *Incipit lamentatio*. Тако други став буди одговарајући емоционалан и литургијски одговор на дешавања у првом ставу. Указујући на сличан поступак присутан у *Алелуја* симфонији бр. 30 (*Alleluia symphony no. 30*), Шредер закључује да овакав тип референце ипак представља *преседан за много суптилније коришћење извора у каснијим радовима*.[36]

Даља истраживања укључују и многе књиге католичких химни које датирају из XVII и XVIII века. Од посебног значаја су *народне духовне песме*[37] из Немачке, Аустрије и Мађарске, посебно обраћајући пажњу на тип песама које се називају *Totenlieder*.[38] Бавећи се сличнос-

[31] Дрехер је немачка народна игра.

[32] Примери народних песама су означени као у тексту Давида Шредера.

[33] Лендлер је омиљени плес становника тзв. Ландла, у Горњој Аустрији, у 3/8 или 3/4 такту.

[34] Жига представља игру енглеског порекла, најчешће троделног такта и дводелног облика. Каткад јој је почетак фугиран.

[35] David Schroeder, нав. дело, 506.

[36] Исто, 500.

[37] Исто, 511.

[38] У питању су песме о смрти које су писане за извођење од стране вештих музичара, писане за један глас или четвороглас, често са одређеним инструментом.

тима *Totenlieder* песама из различитих извора (пример бр. 7 – а, б, в, г), Шредер налази сличност и појединих дела са аустријским и немачким религиозним химнама, тачније са разним типовима посмртних песама.

Као један од типова песама повезан посебно са Христовим распећем, налазимо песму у примеру бр. 7а, док други тип представљају песме певане на бдењу (тужбалице). Занимљиво, и овде је присутна карактеристична фигура која је објашњена у делу рада посвећеном цитирању народних мелодија. У питању је скок кварте навише, након чега следи поступни силазни низ до почетног тона. Како је у претходном сегменту рада истакнуто, ова фигура реферира на смрт и тугу, те њена употреба у тужбалицама не изненађује. На почетку примера бр. 7б, као и у Симфонији бр. 100, налазимо варијанту фигуре која почиње скоком чисте кварте, док у наставку мелодије налазимо и читаву фигуру. Пример бр. 7в почиње мелодијском линијом која подсећа на Симфонију бр. 94 и представља још једну варијанту карактеристичне фигуре, што је случај и са примером бр. 7г. Дакле, овде је у већој мери Хајдн варирао специфичну фигуру, задржавајући њену основу и карактер.

Занимљив је и случај употребе духовног појања у лаганом уводу симфоније која припада касном периоду Хајдновог стваралаштва. Реч је о Симфонији у Ес-дуру бр. 103 коју је навео Робинс Ландон указујући на првих неколико тонова чија мелодија подсећа на секвенцу Dies Irae. Међутим, у питању је само кратак почетни низ четвртина те је овакво схватање наишло на негодовање великог броја теоретичара који сматрају да је та теза недовољно аргументована и да представља само нагађање. Чак се и сам Ландон оградио наводећи како *не иде даље од претпоставке да је ова посредна референца евидентна католичким слушаоцима, иако би могла „измаћи" енглеској публици*,[39] чиме је заправо потврдио сумње у веродостојност цитата.

У претходном делу рада указала сам на употребу различитих мелодијских извора попут народних и духовних песама у стваралаштву Јозефа Хајдна. Међутим, као посебно интересантну, издвајам чињеницу да је Хајдн, поред наведеног материјала, користио и сопствена дела. Тако је, попут барокних композитора, али и Моцарта и Бетовена, често „позајмљивао" од себе. Овакву врсту преузимања сматрам веома занимљивом, пошто су извор и исход заправо дела исте особе.

3. Аутоцитати

Основни разлог употребе аутоцитата, Карл Гајрингер налази у недостатку времена, односно чињеници да су композитори стварајући дела за одређене прилике, морали да поштују рокове. Често се дешавало да је дужина нарученог дела превазилазила време које су композитори имали,[40] те су они прибегавали аутоцитатима како би „ново дело" било на време готово. Број дела у опусима композитора из Хајдновог периода (па и касније) потврђује ову тезу.

Денис Мекалдин у своме раду наводи да постоје добри докази да је Хајдн приликом самопозајмљивања *показивао приврженост одређеним делима, често користећи одређени материјал више пута*.[41] Међу таква дела сврстава Хајднову оперу *Свет на месецу* (*Il mondo della luna*) и Увертиру у Де-дуру (*Overture in D*). Међутим, ове композиције нису у вези са групом симфонија којим се овде бавимо, те их овом приликом нећемо узети у разматрање. Акценат ће пре свега бити на Концерту у Ге-дуру за две лире (*HVIIh: 3*), који представља трећи од укупно пет концерата посвећених Фердинанду IV, краљу Напуља. Тада цењена дела, данас су позната углавном по одломцима цитираним у другим популарним Хајдновим делима, попут симфонија.

[39] Robbins Landon, *Haydn III*, нав. према: David Schroeder, нав. дело, 502.

[40] У своме раду Гајрингер као рок за писање симфоније наводи свега неколико дана. Видети у: Karl Geinringer, Genius Quotes Itself, нав. дело, 9–11.

[41] Denis McCaldin, нав. дело, 177.

Треба напоменути да у овом сету концерата наилазимо на двојни процес,[42] како ову појаву назива Мекалдин, где концерти истовремено представљају дела настала цитирањем ранијих композиција, али и материјал за даље цитирање. Говорећи о трећем концерту Мекалдин наглашава Хајднову креативност, коју види у томе што је *Хајдн био способан да створи врсту divertimento – концертног израза који минимализује слабости лира*.[43] Дакле, дело је само по себи било израз Хајдновог мајсторства који је додатно дошао до изражаја приликом цитирања другог става (*Romance*) овог концерта у познатој Симфонији бр. 100 у Ге-дуру (*Војничка симфонија*). Хајдн је заправо интерполирао готово цео став концерта у Симфонију бр. 100. Нажалост, партитура Концерта у Ге-дуру није доступна, те ће у раду бити изложена запажања до којих је Мекалдин дошао.

Приликом упоређивања партитура, као заједнички елемент II става концерта и симфоније одмах се издвојио тоналитет – Це-дур. Поред тоналитета Хајдн је у симфонији задржао и темпо – *Allegretto*. Најуочљивију разлику између другог става Концерта у Ге-дуру и Симфоније бр. 100 у Ге-дуру представља инструментација (различити инструментални састави су приказани у табели бр. 1).

Табела бр. 1:

Концерт бр. 3 у Ге-дуру (II став)	**Симфонија бр. 100 у Ге-дуру** (II став)
2 лире, 2 хорне, 2 виолине, 2 виоле, виолончело.	2 флауте, 2 обое, 2 кларинета, 2 фагота, 2 хорне, тимпани, триангл, чинели, велики бубањ и гудачки корпус.

Нова инструментација јасно изражава Хајднов третман инструмената карактеристичан за *Лондонске симфоније*, посебно када су у питању дрвени дувачки инструменти. На неколико места Хајдн даје дувачки корпус као самостални ентитет, а своју вештину коришћења дувачких инструмената истиче и новим комбинацијама, стварајући на тај начин нове звучне ефекте.

Поред инструментације, Мекалдин указује на још неке, на први поглед мање приметне разлике које је Хајдн начинио у симфонији. У деоници хорни у тактовима бр. 24–28, наилазимо на паузе, што је случај и са концертом и са симфонијом, с тим што у симфонији композитор даје интензивно преуређену мелодију у гудачком корпусу, као и нову контрамелодију поверену фаготу. Интересантан је и рад са кодом, пошто у 119. такту симфоније налазимо материјал коде II става концерта који је реоркестриран само за дувачки корпус, где фагот преузима деоницу виолончела, док су деоницу прве и друге виолине заменили кларинети. Концерт завршава са три тонична акорда, док симфонија садржи репетицију каденционе формуле (тактови 149–152) и ново проширење коде (такт. 152–186), чиме се и димензије читавог става у симфонији повећавају.

Дакле, иако је интерполирао готово цео став свог Концерта у Ге-дуру у симфонију, Хајдн је ипак доста тога и изменио. Он је заправо мелодију концерта искористио као чврсту основу на којој је изградио нов став показујући на тај начин сопствени развој од периода настанка концерта (око 1786. године) до периода настанка симфоније (1794. година).

У Хајдновом стваралаштву јавља се и друга врста самопозајмљивања која се односи на жељу композитора да слушаоци примете цитат. Композитор сматра да ће управо тако публика схватити поенту. Управо зато у ораторијуму *Годишња доба* (*Die Jahreszeiten*) Симон звиждуће мелодију лаганог става Симфоније бр. 94 приликом рада у пољу (пример бр. 8). Оваквом употребом већ постојећег материјала Хајдн наглашава популарност симфоније – он зна да никога неће изненадити чињеница да сељак звиждуће његову симфонију. Тема II става

[42] Исто, 177.

[43] Исто, 177.

симфоније је готово дословно цитирана, с тим што је Хајдн даје удвојену у октавама, како би је додатно истакао (пример бр. 9 – клавирски извод). Ипак, у ритмичко-мелодијском погледу, тема остаје непромењена. Изразитију разлику налазимо једино на пољу инструментације, пошто је тема у симфонији додељена I и II виолинама, док исту у ораторијуму доносе пиколо флаута, обоа и хорна. Међутим, и то се пре може схватити као тонско сликање пошто се Хајдн, у жељи да дочара звиждук, служи управо дувачким инструментима. То налазим посебно занимљивим, пошто композиторов таленат додатно бива истакнут тонским сликањем.

Као што можемо видети, Хајдн се најчешће служи само појединим сегментима мелодије и ритма, попут специфичног интервала или ритмичке фигуре интерполирајући их у сопствени стил. Наравно, у његовом симфонијском опусу су присутни и дословни цитати, али њих има у мањој мери. „Позајмљујући" материјал из разних извора он одржава заинтересованост публике, стварајући свој јединствени стил. Овде је посебно интересантно приметити да је Хајдн, иако се трудио да се допадне публици, узимао сасвим обичне мелодије које се нису издвајале из „мора" извора, којим се служио. Овакво мишљење налазимо и међу Хајдновим савременицима који су доста хвалили његову способност да направи значајна дела од наизглед безначајних идеја. Штавише, Хајдн је у своје време првенствено цењен због *способности трансформисања очигледно једноставне идеје у нешто што је истовремено било и пријатно и темељно*.[44] Интересантно је да су критичари попут Триста (Johann Karl Friedrich Triest) хвалили и друге особине Хајдна, кроз које су опет указивали на његово мајсторство „стварања нечега из ничега". Тако Трист истиче да Хајдн *користи читав оркестар за развој прелепог и значајног, које лежи у главној идеји – лако схваћеној и често једноставној*.[45] Трист овом тезом указује и на композиторово одлично познавање оркестрације која је играла веома битну улогу приликом цитирања, што смо најбоље могли видети на примеру обрађених аутоцитата. И Шредер истиче ову композиторову вештину као битну наводећи да се интересовање публике (за Хајдна веома важно) може одржати управо допадљивом оркестрацијом и фокусом на индивидуалне свираче у концертантном стилу.[46] Хајдн је дакле, користећи се различитим композиторским техникама, стварао веома занимљиве, и до дана данашњег врло популарне композиције.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Andreis, Josip, *Povijest glazbe* (II knjiga), Zagreb, Liber – Mladost, 1974.
- Clark, Caryl Leslie (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Geiringer, Karl, Genius Quotes Itself, *The Musical Times*, 1943, 84/1199, 9–11, http://www.jstor.org/stable/922175, ac. 17. 02. 2011, at 10:14 AM.
- Gilbert, Henry, Folk-Music in Art-Music – A Discussion and a Theory, The Musical Quarterly, 1917, 3/4, 577–601, http://www.jstor.org/stable/737991, ac. 07. 03. 2011. at 07:10 AM
- Hughes, Rosemary, Haydn and Folk-Song, *Music & Letters*, 1950, 31/4, 383–385, http://www.jstor.org/stable/730527, ac. 06. 11. 2010. at 09:01 AM.
- Kuhač, Franjo, Josip Haydn i hrvatske narodne popievke, *Vienac*, 1880, XII/13–29.
- Kuhač, Franjo, *Južno-slovjenske narodne popievke*, Zagreb, Tiskara i litografija C. Albrechta, 1878–1941.
- Lowe, Melanie Diane, *Pleasure and meaning in the classical symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- McCaldin, Denis, Haydn as Self-Borrower, *The Musical Times*, 1982, 123/1669, 177–179, http://www.jstor.org/stable/961853, ac. 06. 11. 2010. at 8:55 AM.

[44] Mark Evan Bonds, "The symphony as Pindaric Ode", *Haydn and His World*, ed. Elaine Sisman,New Jersey, Princeton University press, 1907, 131–138.

[45] Johann Karl Friedrich Triest, према: Mark Evan Bonds, нав. дело, 137.

[46] David Schroeder, "Orchestral music: symphonies and concertos", *The Cambridge Companion to Haydn*, New York, Cambrigde University Press, 2005, 97.

- Ratner, Leonard, *Classic music (Expression, Form, and Style),* New York, Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1980.
- Schroeder, David, Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quaterly*, 1982, 68/4, 496–515, http://www.jastor.org/stable/742154, ac. 06. 11. 2010. at 09:08 AM.
- Scott, Marion, Haydn and Folk-Song, *Music & Letters*, 1950, 31/2, 119–124, http://www.jstor.org/stable/729111, ac. 07. 03. 2011. at 07:14 AM
- Sisman, Elaine (ed.), *Haydn and His World*, New Jersey, Princeton University Press, 1907.
- Webster, James, "Haydn, (Franz) Joseph", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume Fourteen i, Sadie, Stanley (ed.), New York, Oxford University Press, Inc, 2001.
- Will, Richard James, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, UK, Cambridge University Press, 2002.

Snežana Cvijanović

QUOTATIONS IN HAYDN'S LONDON SYMPHONIES: SOURCES AND TREATMENT

SUMMARY: As a very popular genre, during 18th century symphony had to attract and maintain attention of audience, and because of that composers developed variety of ways to achieve it. Haydn accomplished that by amplifying polarities with use of material that is already known to the audience – folk melodies. For that reason Haydn occasionally quoted secular music in his symphonies by using folk melodies, arias and street songs. Still, composer didn't stop with those melodies, so he turned to quoting religious and his own music. By quoting his own works, Haydn showed consciousness for position he had in musical life of that period.

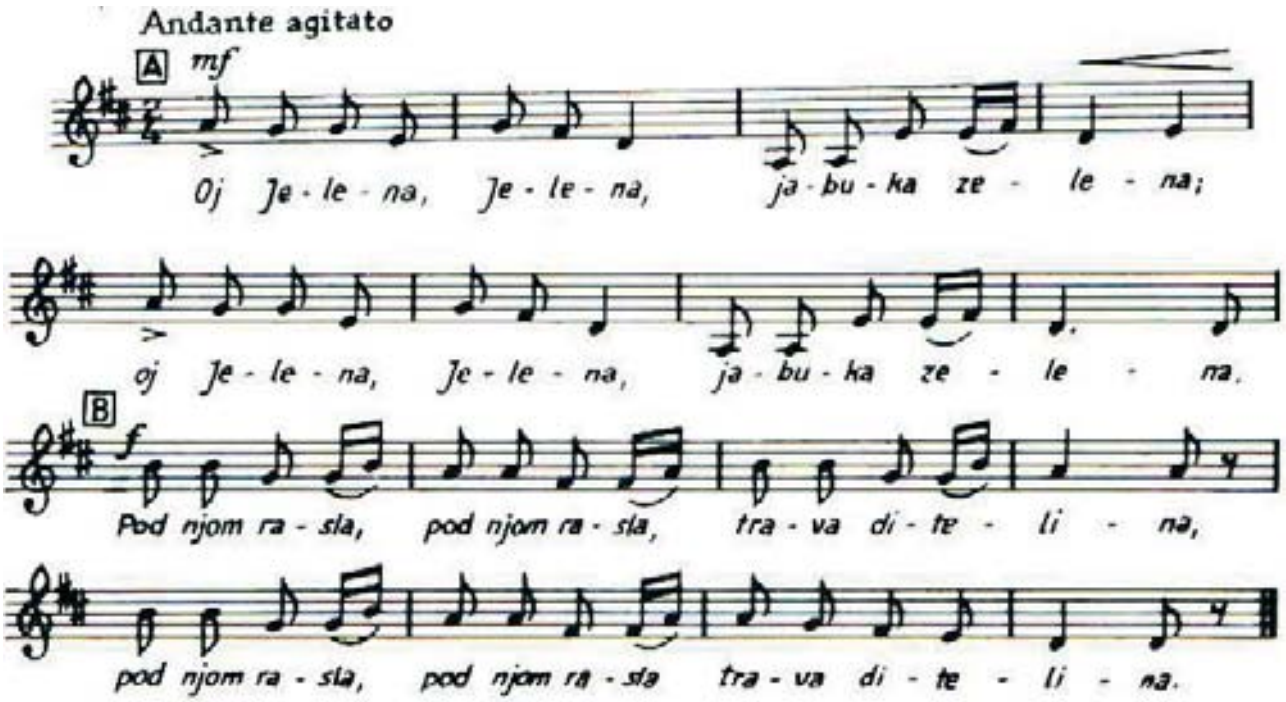
In accordance with genre quoting music is belonging to, this work is divided on part were the folk music has been processed and the part were the religious music has been processed. Special portion is given to the selfquotations were it has been showed on two primary kinds of self borrowing. Still, the main question that occupied author of this work was the question of treatment of quoted melodies in Haydn's symphonies.

KEY WORDS: Joseph Haydn, *London symphonies*, symphony, quoting, self-borrowing, treatment of quotations.

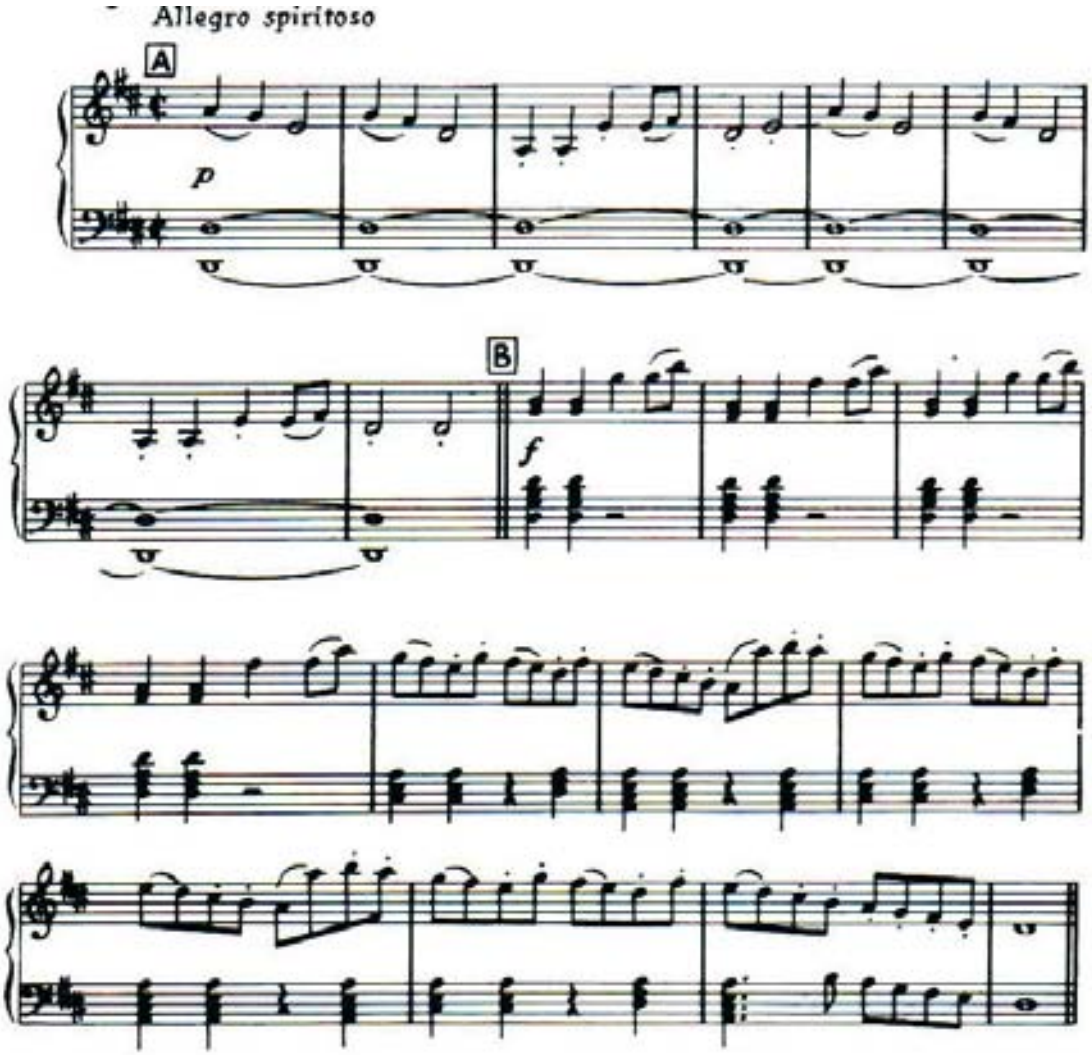
ПРИЛОЗИ:

Пример бр. 1:

а. *Ој Јелена, Јелена*, песма из народа.



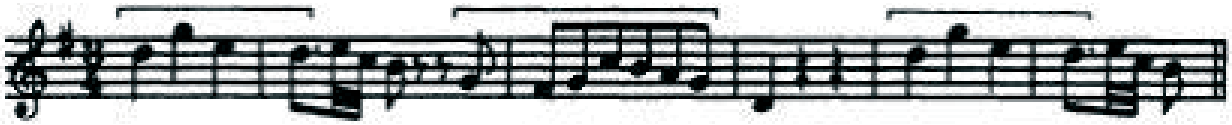
б. Ј. Хајдн, Симфонија у Де-дуру бр. 104, *Allegro spiritoso*, (А) 3–9, (Б) 19–29.



Пример бр. 2:

а. J. Хајдн, Симфонија у Бе-дуру бр. 102, *Largo*, 1–7.

б. J. Хајдн, Симфонија у Ге-дуру бр. 94, *Adagio*, 1–6.



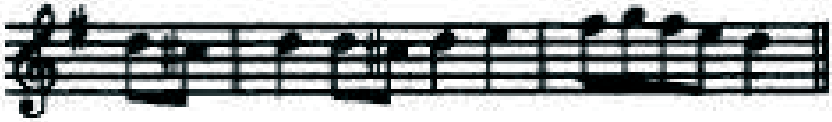
в. J. Хајдн, Симфонија у Ге-дуру бр. 100, *Adagio*, 1–5.

Пример бр. 3:

а. J. Хајдн: Симфонија у А-дуру бр. 87, *Vivace*, 38–39. S-S/ GdMf, Tirol, XXI/ 9, Saltarello.[47]

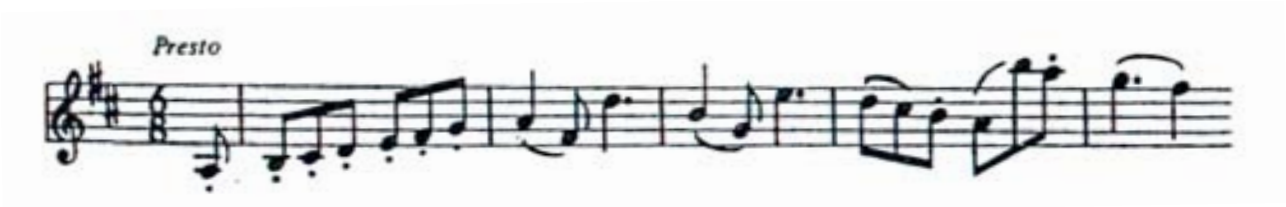
б. J. Хајдн: Симфонија у Ес-дуру бр. 103, *Allegro con spirito*, 82–83. Lach, *Passapied*, 3.

в. J. Хајдн: Симфонија у Ге-дуру бр. 100, *Allegro*, 94–96. MS *Linus*.

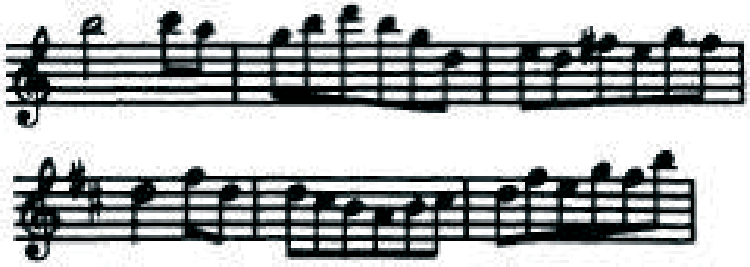


[47] Ознаке попут S/S, Lash и MS Linus се односе на изворе из којих примери потичу. S/S јесте збирка аустријских народних мелодија *Sonnleithner-Sammlung,* док је Linus мађарски манускрипт који садржи народне песме и игре из XVIII века.

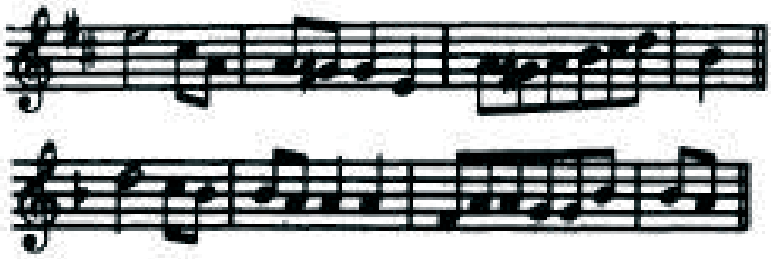
Пример бр. 4:
Ј. Хајдн: Симфонија у Де-дуру бр. 101 (*Cam*), *Presto*, 24–28.



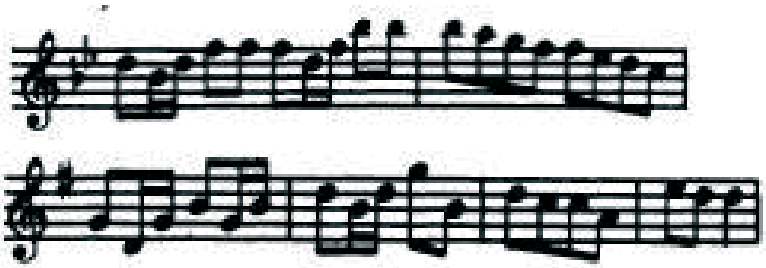
Пример бр. 5:
Ј. Хајдн: Симфонија у Це-дуру бр. 90, *Allegro assai,* 51–53. S-S/ GdMf, Tirol, XV/ 3, *Menuet*.



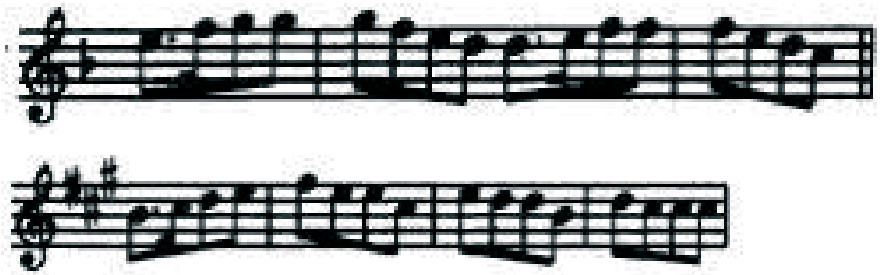
Пример бр. 6:
а. Ј. Хајдн: Симфонија у Де-дуру бр. 93, *Allegro assai,* 76–79. S-S/ GdMf, Niederösterreich, VII/ 13. 5.



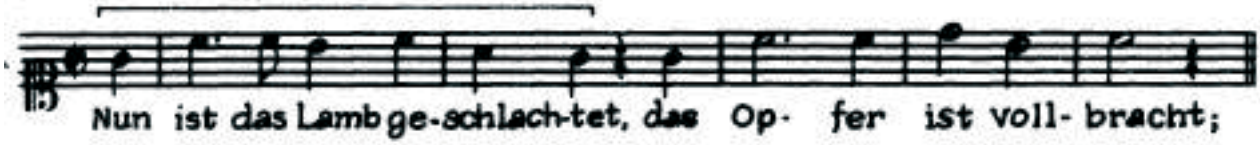
б. Ј. Хајдн: Симфонија у ге-молу бр. 83, *Allegro spirituoso*, 33–34. Böhme II, 164, *Rutscher*.



в. Ј. Хајдн: Симфонија у Еф-дуру бр. 89, *Vivace*, 43–45. Zoder, no. 4, *Der Strohschneider.*



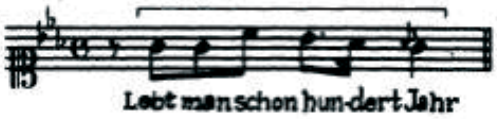
Пример бр. 7:
а. S-S/GdMf, Niederösterreich, XII/13.



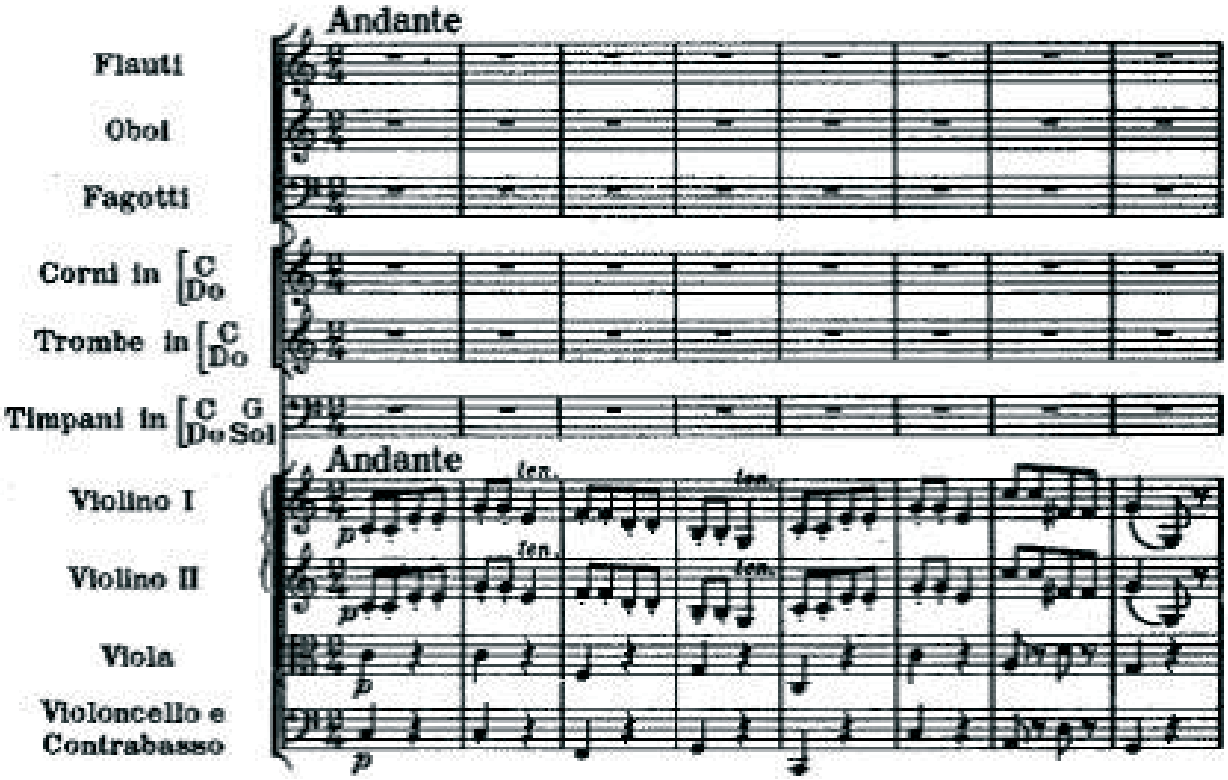
б. Klier, no. 23.

в. S-S/GdMf, *Totenlieder*, 54. 7.

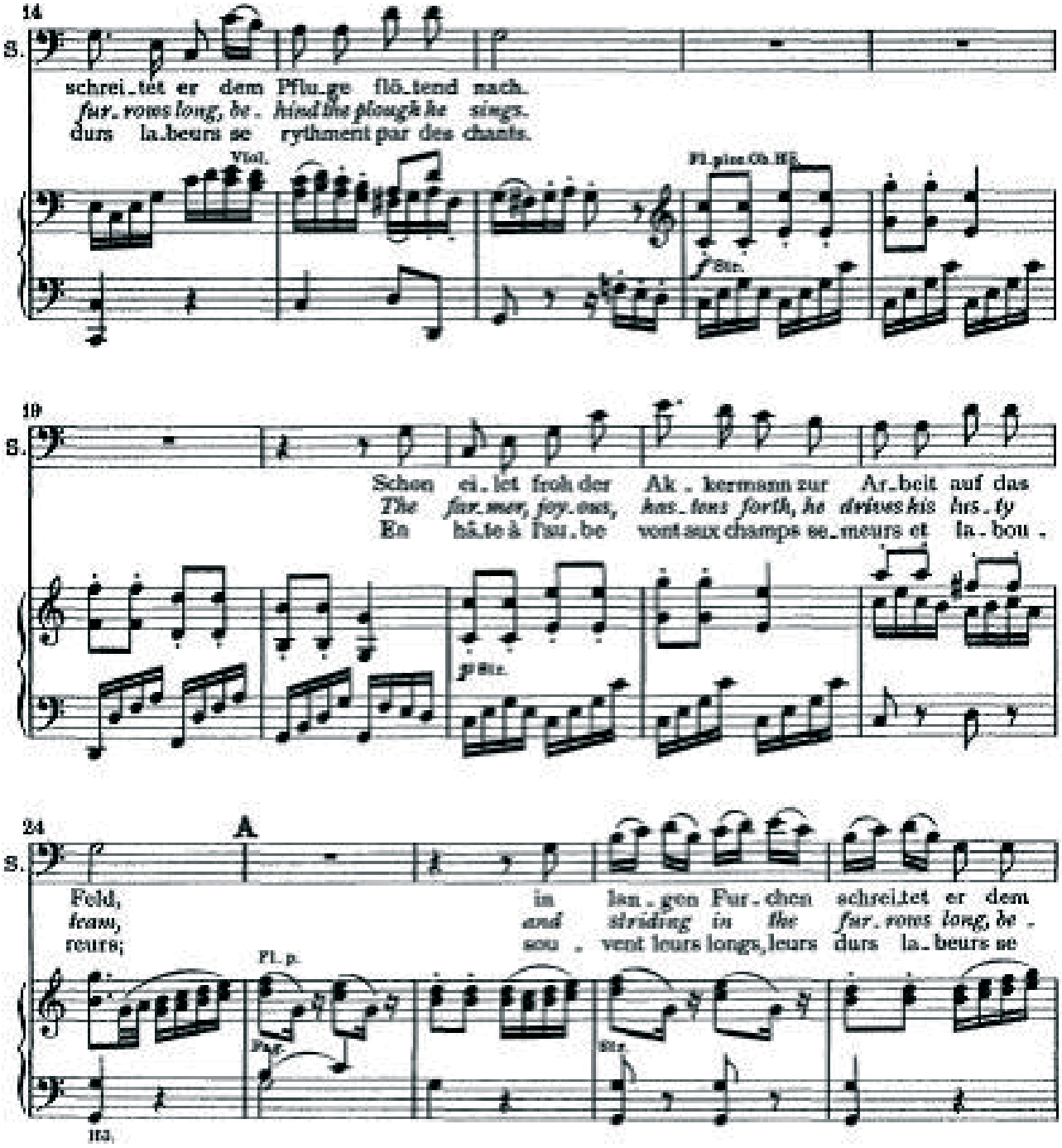
г. S-S/GdMf, *Totenlieder*, 50. 1.



Пример бр. 8:
Хајдн: Симфонија бр. 93, *Andante*, 1 – 8.



Пример бр. 9,
Хајдн: *Годишња доба*, Симонова арија бр. 4, 14 – 28.



Дина Војводић[1]

ОДНОС КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА: ШУБЕРТОВА ЧЕТВРТА И ПЕТА СИМФОНИЈА[2]

САЖЕТАК: Без обзира на говор о романтизму као о негацији класицизма, у већини савремене музиколошке литературе пише се о чињеници како се ове две епохе настављају једна на другу, и како се у романтизму, нарочито раном, може пронаћи велики број музичких елемената који представљају репрезенте класичне епохе. Франц Шуберт (Franz Schubert) врло често је окарактерисан као „рани" романтичар чије стваралаштво садржи у великој мери и елементе класичне епохе. У Шубертовим раним симфонијама могу се пронаћи „класичарски" поступци. У раду су анализиране његова Четврта симфонија у це-молу и Пета симфонија у Бе-дуру са посебним освртом на концепцију циклуса, третман сонатног облика, одлике тематизма, оркестрације и хармонског језика, а све у сврху разумевања ових композиција као „класичарских" са антиципацијом романтичарских стилских и композиционо-техничких решења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Франц Шуберт, Четврта симфонија, Пета симфонија, антиципација романтизма, „класичарски елементи".

Уводна разматрања

Иако се понекад о романтизму говори као о својеврсној негацији класичарских елемената, или као о епохи која представља потпуну супротност класицизму и разликује се од њега по средствима изражавања, савремена музиколошка литература говори о томе како се ове две епохе настављају једна на другу, као и о томе да у романтизму, посебно у раном, можемо пронаћи велики број стилских и музичких елемената који представљају репрезенте класичне епохе. Зато су елементи класичног стила у делима Бетовенових (Ludwig van Beethoven) савременика веома присутни, првенствено у музичком језику и третману форме.

Чарлс Розен (Charles Rosen)[3] указује да стварање класичног стила није у толикој мери остварење неког идеала, већ успостављање оптималне равнотеже између противречних идеала. По Розеновом мишљењу „класични стил није ни рођен" све док Хајдн (Joseph Haydn), Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовен узајамно и појединачно нису створили стил у којем је драмски ефекат деловао као изненађење, а истовремено био и логички профилисан, стил у коме се елеганција и експресија удружују. Однос класичног стила према „музичком катихизму" касног XVIII века састоји се у томе што он не само да садржи синтезу уметничких могућности свог века, него и прочишћавање од мање важних остатака из прошлости. Према Розеновом мишљењу, само у Хајдновом, Моцартовом и Бетовеновом стваралаштву

1 dinavojvodic@yahoo.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмата Општа историја музике 2 под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, школске 2010/2011. године

3 Чарлс Розен, „Бетовен", у: *Класични стил*, Бранка Лалић и Иван Стефановић (прев.), Београд, Нолит, 1979, 379–381.

сви елементи музичког стила (ритмички, хармонски и мелодијски) делују јединствено.[4] Када говоримо о односу класицизма и романтизма потребно је да пре свега схватимо ова два стила на специфичан, музички начин, јер могућности уметности јесу неизмерне, али не и неограничене. Чак и „стилска револуција подлеже надзору природе језика"[5] у којем треба да се оствари а који ће касније и да се трансформише.

Романтизам представља наставак бечког класицизма. Романтичарске тенденције јавиле су се још крајем XVIII века у делима Хајдна и Моцарта, док Бетовенов други стваралачки период у великој мери припада романтизму.

Романтичари су, за разлику од класичара, тежили ка изразитој субјективности и оригиналности својих дела. Ова новина је уздигнута до значаја естетичке норме, она постаје главни критеријум вредновања дела. „Уметничко дело, према замисли романтичара треба да има јединствену концепцију."[6] Другим речима, било које романтичарско дело може се ослањати на неке класичне, или моделе неких других епоха, али мора имати и неку „нову" одлику која припада музичком језику романтизма. Овом констатацијом, поткрепљујемо мишљење Џима Самсона (Jim Samson) о тежњи романтичара ка јединственој концепцији сваког дела.

Већина аутора из прве половине XIX века, међу којима је и Шуберт као један од најзначајнијих, стилски су класификовани тако што је њихова музика окарактерисана било као музика „раног" романтизма било као „музика Бетовенових савременика", а коришћен је и термин попут „класичарски романтичар" управо у вези са Францом Шубертом.[7] Он се са великом лакоћом креће у оквиру облика које је Бетовен створио, али је, међутим, прилично и „разлабавио" оно што их је држало компактним. Синтеза средстава изражавања коју ми називамо класичним стилом није ни у ком случају била исцрпљена када је била напуштена, али подвргавање њеној дисциплини није била лака ствар. Напуштање стила у времену између Бетовена и генерације која је следила за њим је неизбежна хипотеза да би се разумео музички језик XIX века. Шуберт се, међутим, не може једноставно поставити само у једну стилску категорију – романтичарску, пост-класичну или класичну, па он остаје као пример одупирања историјског материјала класификацијама.

Франц Шуберт је био посвећен стварању симфонија већим делом свог живота, тачније у периоду од 1811. године па све до смрти. Започео је да пише укупно тринаест симфонија од којих је реализовао девет. У периоду од 1813. до 1818. године компоновао је првих шест симфонија које су у литератури означене као његове „ране" симфоније.

Многи биографски подаци Франца Шуберта сведоче о томе како је он у великој мери био упознат са симфонијским стваралаштвом својих бечких савременика.[8] Аутори који су се бавили питањем могућег утицаја на Шубертово симфонијско стваралаштво, у великој мери су сагласни са тиме да су његов узор била дела бечких класичара (Хајдна, Моцарта и Шубертовог старијег савременика Бетовена). Управо су се везом између Шубертовог и симфонијског стваралаштва поменутих узора бавили многи музиколози, попут Леона Плантинге (Leon Plantinga)[9] и Брајана Њуболда (Brain Newbould) који указују на Шубертово постепено усвајање жанровских одлика класичара. Тако Леон Плантинга сматра да су Шубертове „ране" симфоније ближе Моцартовом симфонијском стваралаштву него Хајдновом, јер Шуберт избегава јединство тематског материјала прве и друге теме, што је типично за Хајдна.[10]

---

4 Исто, 380.

5 Исто, 381.

6 Jim Samson, „Romanticism", u: L. Macy (ed.): *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

7 Татјана Марковић, „Музички романтизам из стилско-теоријског аспекта", у:Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

8 Brain Newbould, *Schubert and the Symphony. A New Perspective,* London, Toccata Press, 1992, 97.

9 Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth -century Europe,* New York, W. W. Norton & Co, 1984, 270.

10 Исто, 271.

Такође, још један од аутора који се бавио раним Шубертовим симфонијским стваралаштвом, Роберт Винтер (Robert Winter), указује на то да је Шубертово рано симфонијско стваралаштво најмање под утицајем Бетовеновог симфонијског стваралаштва, мада наводи да је Шуберт у својој Четвртој симфонији у це-молу употребио исти тоналитет као Бетовен у својој Петој, али да осим употребе истог тоналитета, ништа друго не одаје утисак да је Шуберт ову своју симфонију писао под утицајем Бетовенове Пете симфоније.[11]

Мада је класични узор у Шубертовом стваралаштву очигледан, он је с временом све више градио свој индивидуани симфонијски стил. Са тим у вези, Харолд Траскот (Harold Truscott) о Шуберту говори као о „последњем класичару" са изразитом тежњом ка романтизму. „Истина је да је његова музика сасвим супротна од класичне, мада је потребна нова одредница јер ни 'романтичарска' такође није валидна. Сасвим природно, Шуберт је користио спољашње оквире форме на којој је израстао, али никада на начин на који су је користили типични класичари." У Шубертовим раним симфонијама могу се наћи класични поступци коришћени довољно да се могу описати класичним терминима, али је манир њихове употребе супротан претходницима тако да производи супротан резултат. Ове поступке налазимо у његовој Четвртој симфонији у це-молу и његовој Петој симфонији у Бе-дуру, и због тога ће ова дела бити издвојена као најзанимљивија да аналитички ову констатацију и докажемо сагледавајући концепцију циклуса, третман сонатног облика, одлике тематизма, оркестрације и хармонског језика.[12]

Концепција циклуса

Шуберт је ове две своје симфоније конципирао на традиционалан, класичарски начин. Наиме, обе симфоније имају по четири става, где су први и последњи став у сонатном облику, а унутрашњи ставови грађени су као сонатни облик без развојног дела (II став Четврте симфоније), троделна песма (II став Пете симфоније). Трећи став Четврте симфоније представља Менует, а у Петој је овај став по карактеру Скерцо иако још увек носи назив Менует. Већ од његове прве симфоније види се другачије Шубертово схватање менуета са трио у односу на класичаре.[13]

Хајдн и Моцарт су писали менуете у својим симфонијама, а Бетовен је менует користио само у својој Осмој симфонији. Менует у Бетовеновој Првој симфонији је то само по називу, а по карактеру је прави скерцо, баш као што је то случај и у трећем ставу Шубертове Пете симфоније.

Из менуета Четврте симфоније увиђамо и закључујемо да карактер те игре потпуно нестаје, што није у потпуности случај у претходне три Шубертове симфоније.[14] Основна одлика овог менуета јесте стална промена места акцената. Та промена настаје фразирањем које се одвија мимо метрике трочетвртинског такта. Хроматски покрет наниже је наглашен управо оваквим фразирањем.[15] (в. пример 1)

„Стилом Менуета Пете симфоније, Шуберт поново постаје сличан својим претходницима, нарочито Моцарту."[16] Тоналитет овог Менуета, као и у Четвртој симфонији, паралела је основног тоналитета симфоније (Бе-дур – ге-мол). Тек у Шестој симфонији први пут срећемо Скерцо, и у карактеру и у називу, уместо Менуета.[17] Иако је Менует код Шуберта добијао скерцозан карактер, и у Четвртој симфонији већ на Менует ни по чему није ни личио, Скерцо

---

[11] Robert Winter, „Schuberts orchestral music", u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

[12] Harold Truscott, „Franz Schubert" u: R. Simpson (ed.), *Symphony, 1. Haydn to Dvorak*, 188–208.

[13] Hans Therstappen, *Die Entwicklung der Form beo Schubert (dargestellt an den ersten Satzen seiner Sinfonien),* Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1931.

[14] Исто, 220.

[15] Цео став је обележен тим променама акцената, али за пример можемо узети само почетак.

[16] George Edwards, A Palimpset of Mozart in Schubert's Symphony No. 5, *Current Musicology* 62, 1997, 18–39.

[17] Исто, 22.

његове Шесте симфоније представља значајну новост, јер је његова појава уствари показатељ Шубертове намене да створи „велику“ симфонију.[18]

Сонатни облик у Шубертовој Четвртој и Петој симфонији

Оквирни ставови Четврте симфоније су сонатни облици, док други став, као што смо већ нагласили, представља сонатни облик без развојног дела. Шубертов циљ био је да напише истоимени дур на крају става, и до њега и стиже покретом у репризи: ге-Ес-Це. У овој симфонији има још необичних карактеристика. Једна од њих огледа се у одређеној непропорционалности између делова у ставу. Прва и друга тема у првом ставу Четврте симфоније имају заједно са прелазом педесет тактова, развојни део око четрдесетак, а обе завршне групе по педесет тактова. Ова несразмерност, која се код класичара ретко јавља, овде је резултат Шубертових намера на хармонском плану. Центар тог плана је управо у обе завршне групе где се одигравају модулације по терцама наниже. Ово развојном делу умногоме одузима значај који је имао код Хајдна и Моцарта, а нарочито код Бетовена. Оно што је код класичарског развојног дела важно јесте принцип понављања и варирања који Шуберт у својим раним симфонијама преноси на цео став.

Поред поменутог, јављају се и многобројне друге новине. На почетку финала Четврте симфоније јавља се четворотактни увод, што је раније било резервисано претежно за почетне ставове. У овом ставу реприза почиње у истоименом дуру (Це-дур), а друга тема у субдоминантном тоналитету (Еф-дур). Експозиција је урађена као и у првом ставу тако да овај став представља комбинацију свега до сад поменутог:

Експозиција: прва тема (це-мол), друга тема (Ас-дур)
Реприза: прва тема (Це-дур), друга тема (Еф-дур)

Кратак четворотактни увод се налази и на почетку првог става Пете Шубертове симфоније и на његовом материјалу ће бити изграђен развојни део овог става.[19] Овде је реч о једној од Шубертових најједноставнијих и најкласичнијих симфонија. Шуберт је ову своју симфонију градио на основу класичног узора али је њене спољашње елементе умногоме усмерио ка романтизму. Овде изузетак представља једино субдоминантна реприза, а у финалу нема никаквих изузетака. Сажетост и једноставност овог дела дозволили су Шуберту да употреби контрастне теме, нарочито у првом ставу, без потребе за повезивањем тема или ставова као у његовим претходним симфонијама.[20]

Упоређујући Пету симфонију и Шубертове претходне симфоније можемо закључити да су лиричност и једноставност ову симфонију учинили донекле сличном Шубертовим соло песмама. „Она је лагана, тиха и ненаметљива“.[21]

Закључак свега претходно реченог је да је Шубертова Пета симфонија класична без обзира на његово одупирање класицизму, као и његовој приметној тежњи да антиципира поједине елементе који ће касније, у романтизму, бити веома присутни.

Тематизам у раним Шубертовим симфонијским радовима

У литератури се среће мишљење да тематизам и његов карактер у раним Шубертовим симфонијским радовима нису оригинални и да је он позајмљивао готово колико и неки његови велики претходници као што је на пример Хендл (Georg Fridrich Handl). Индивидуална мелодијска инвенција долази тек са његовим позним радовима. Али оно што је чињеница, јесте да оно што млади композитор гради на таквом, ’позајмљеном’ тематизму јесте чисто

[18] Исто, 23.

[19] Иако многи аутори попут Роберта Винтера или Леона Плантинге тврде да је Пета симфонија једина Шубертова симфонија која не садржи увод, ипак можемо говорити о његовом постојању јер се прва четири такта, како слушно тако и тематски, препознају као увод у ову симфонију.

[20] Murice Brown, *Schubert's Symphonies,* London, BBC Publications, 1970.

[21] Hans Therstappen, нав. дело, 321.

шубертијанско. Шубертови претходници, попут Моцарта у његовој Ес-дур симфонији, или Бетовена у *Пасторалној симфонији*, много више пажње су посвећивали тематизму.

Прва тема првог става Шубертове Четврте симфоније лирског је карактера, самим тим што је написана у молском тоналитету, це-молу. Тема садржи више романтичарских елемената него што је то случај са првом темом Пете симфоније. Једна од главних карактеристика, и доказа да је Шуберт у овом ставу прави романтичар јесте то да овде не влада доминантни (класичарски) однос тоналитета, већ типично романтичарски – терцни однос (прва тема у це-молу, друга тема у Ас-дуру). Однос тоналитета прве и друге теме у експозицији и у репризи је исти – мол и терцно сродни дур. До Шуберта је био случај да друга тема у молским сонатним облицима у експозицији буде у паралелном дуру. Тога овде нема, већ је све подвргнуто новом хармонском решењу.

Што се прве теме Пете симфоније тиче, она је за разлику од прве теме Четврте симфоније грађена на доста класичнији начин, наравно са антиципирањем романтичарских елемената који се огледају у структури саме теме. Тема је наиме грађена као двопериод, што није специфично за класични симфонијски стил. Међутим, што се осталих параметара тиче, све указује на Шубертово ослањање на стил његових бечких савременика. Оркестрација, хармонска решења, као и сам тематизам у великој мери поистовећују се са стилом класичне епохе. Једини параметар који упућује на Шубертово антиципирање романтичарских елемената јесте то што се прва тема у репризи јавља у субдоминантном Ес-дуру, уместо, како је то било уобичајено у класицизму, у основном тоналитету.

Оркестрација у Шубертовим раним симфонијама

Највећи мајстори оркестрације у класицизму су били несимњиво Хајдн и Моцарт. Они су у том класицистичком духу оркестрирали целог свог живота. Док се Хајднова вештина оркестрације усавршавала кроз читав његов стваралачки опус, Моцарт можда и има прекретницу, чувену *Париску симфонију* у Де-дуру KV 297. Бетовен се не може поредити са овом двојицом композитора, јер је његова музика, за који год извођачки апарат писана у једном потпуно другачијем стилу. Његова револуционарност захтевала је нов, али у његовом случају сасвим спонтан приступ оркестру, и нови „бетовенски" тон симфонијског звука је постао идеал свих композитора XIX века.

Очигледно је да Шуберт није припадао групи композитора као што су Менделсон, Шуман и Лист, који су преко солистичке и камерне музике лагано упловили у велике форме и оркестарске саставе. Шуберт, пак, са својих деветнаест година пише своје велико дело, Прву симфонију у Де-дуру, и подаци из његовог живота нам говоре да је његово знање било углавном практично.[22] Шуберт саставља целу партитуру својих раних симфонија само од мелодије и пратње. Компоновању је приступао на следећи начин: радио је или „партитурни план"[23] или „партичело план",[24] па је тек онда композицију разрађивао до детаља.

Упоређујући готове партитуре са првобитним Шубертовим скицама виде се понекад велике разлике у облику, тоналитетима и оркестрацији. У раним симфонијама Шуберт је врло често био несигуран при избору инструмената.

Техника коју Шуберт захтева од гудачких инструмената није компликована захваљујући његовом практичном познавању инструмената. Он избегава хроматске пасаже. Двохвати и њихова паралелна кретања су такође ретки, осим трозвука и четворозвука у pizzicato, или arco акордима.

---

[22] Otto Erich Deutch, *The Schubert Reader. A Life of Franc Schubert in Letters and Documents*, Eric Blom (transl.), New York, W. W Norton & Company, 1947.

[23] „Партитурни план" је партитура става коме је одређена дужина у тактовима. Ту су уписани предвиђени инструменти, темпо, тоналитет и такт, основни покрети става. Та партитура представља цео план, нпр. става, али она је непотпуна.

[24] „Партичело план" је писан у два система, личи на клавирски извод и такође је у њега унесено целокупно планирано трајање композиције. Овде нема водећих гласова, већ је план хармонски дефинисан.

Лагани ставови и менуети раних симфонија оркестрирани су више по угледу на класичаре. Партитуре лаганих ставова имају више соло наступа и код гудачких и код дувачких инструмената. Слично класичарима, и Трио је у односу на Менует писан за мањи број извођача, с тим да је Менует увек писан за комплетан састав оркестра првог става.

Ране Шубертове симфоније, као што смо већ нагласили, оркестриране су на начин који је већ познат из епохе класицизма. Дакле, користио је стандардне четири деонице гудачких инструмената, уз пар дрвених дувачких инструмената. Неретко је у инструментацији користио хорне, трубе и тимпане. Састав оркестра у свим раним симфонијама није увек исти, оркестар је *a due*, са изузетком Прве и Пете симфоније, у којима је коришћена само по једна флаута, и Четврте симфоније у којој су употребљене четири хорне. У Петој симфонији, за разлику од Четврте, Шуберт је изоставио трубе и тимпане.

Што се тиче Четврте симфоније, новост пре свега представља увод расписан са пуно појединости и са много динамичких детаља у виду наглих прелаза (*forte-piano* и *sforcato-piano*). Дрвени дувачки инструменти су компактнији него у прве три симфоније захваљујући поставци у уском слогу.

Пета симфонија је оркестрационо најсличнија Моцарту, што се види и по саставу ансамбла који је идентичан саставу Моцартове Симфоније у ге-молу KV 550.[25] Једноставност облика, хармоније и лакоћа тематике ове симфоније дошли су до изражаја најједноставнијом оркестрацијом, у којој су дувачки и гудачки инструменти равноправно постављени.

Начин на који је Шуберт оркестрирао своје ране симфоније указује на то да су оне за њега самог имале дидактичку улогу у савладавању одређених композиционих и оркестарских техника.

У Шубертовим раним симфонијама нуклеус оркестра чине гудачки инструменти, а група дрвених и лимених дувачких инструмената појављује се и третира веома слободно. Његова оркестрација је део целовите замисли, а не нешто што долази као одело пошто је тело комплетно осмишљено. „Често је у његовим раним симфонијама управо оркестрација једини видљиви знак јединства, својствен његовој музици." (в. табелу 1).

Избор хармонских средстава у Шубертовим раним симфонијама

Када смо говорили о развоју сонатне форме у Шубертовим раним симфонијама, видели смо од коликог је значаја за тај развој имао хармонски план. У литератури се најчешће констатује да је по питању хармонских средстава Шуберт у много чему наследио своје претходнике, и то без неких великих иновација.[26]

Шуберт у својим раним симфонијама користи „класичарске" тоналитете: Де-дур, Бе-дур, це-мол и Це-дур што није типично за остале жанрове овог композитора.

Избор акорада, ванакордских тонова и модулација је такође класичарски. Међутим, код Шуберта, има новина која ће указати на хармонска решења романтизма, али то увек представља комбинацију неких средстава већ коришћених код његових претходника. Романтичарске тенденције се код Шуберта пре свега огледају у његовим модулацијама.[27] Шубертова омиљена и код њега врло честа романтичарска појава је модулација у тоналитете који су терцно сродни (медијантни) полазном тоналитету што смо и видели на примеру његове Четврте симфоније у првом ставу.

Модулације у медијантну област Шуберт најчешће изводи ланчано у низовима где сваки следећи тоналитет носи име шестог природног или сниженог ступња. Шуберту су понекад довољна и само четири такта да прође кроз четири терцно сродна тоналитета. То мо-

[25] George Edwards, нав. дело, 18–39.

[26] Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском анализом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, 35.

[27] Исто, 36.

жемо видети на примеру првог става Шубертове Четврте симфоније где се кроз четири такта смењују бе-мол, Гес-дур, ес-мол и Цес-дур. (в. пример 2).

Терцни (медијантни) однос тоналитета проузрокује и неке „последице". Главна последица је појава тоналитета са великим бројем снизилица, с обзиром да ти низови терцно сродних тоналитета најчешће воде наниже, што смо могли да видимо на претходно наведеном примеру. Још један од екстремних примера је и појава Фес-дура у другом ставу Пете симфоније што у овом случају није последица терцног већ полустепеног односа тоналитета. (в. пример 3).

Секвенцом по квинтном или квартном кругу, Шуберт гради облике великих димензија.[28] Пример за један карактеристични полустепени покрет узећемо из финала Четврте симфоније где ће секвенцирање поћи од Цес-дура, проћи кроз Це-дур, Дес-дур и Де-дур и завршити у Ес-дуру. (в. пример 4).

Хроматске промене Шуберт користи и на начин сличан класичарима и то у прелазима, где се дурски акорд само замени истоименим молским, што опет омогућава модулацију у удаљене тоналитете.[29] Овакав поступак се комбинује са енхармонијом, нпр. у другом ставу Пете симфоније где се преко заједничке доминанте прелази из Цес-дура у ха-мол. Овако Шуберт комбинује искуства из прошлости са својим романтичарским склоностима. (в. пример 5).

Можемо навести и пример како Шуберт користи једноглас као прелаз између два тоналитета, односно два одсека у симфонији. Такав пример прелаза у удаљенији тоналитет, јесте прелаз из експозиције у развојни део првог става Четврте симфоније. Комбинација хроматике и секвенцирања води из Ге-дура у бе-мол.

На крају овог кратког прегледа примера Шубертовог хармонског језика заступљеног у његовим раним симфонијама мора се рећи да наведени примери не представљају некакве моделе којима је Шуберт ограничавао своје стваралачко умеће. Исто тако, ови примери не могу бити ни некакве особености по којима би се могао препознати специфичан Шубертов хармонски језик. „Он је био композитор који је стварао на једном значајном историјском прелазу и богатство његове хармоније је велико управо због приметне примене старих и нових усвојених хармонских, али и других решења."[30]

Закључна разматрања

Обе симфоније анализиране у централном делу овог рада показују Шубертово ослањање на моделе класичне епохе, али и његову тежњу ка субјективности и оригиналности кроз антиципацију романтичарских елемената. Стога можемо закључити да наши аналитички увиди само потврђују, у музиколошкој литератури често навођену констатацију, да је Шуберт у ове две своје симфоније остао доследан класичним моделима, али је и унео један нов, романтичарски дух у ова, за његово рано симфонијско стваралаштво, најрепрезентативнија дела у погледу стилске еволуције.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Атанасовски, Срђан, *Шубертов пут ка великој симфонији*, Београд, Факултет музичке уметности, (дипломски рад), 2009.
- Bonds, Mark Evan, „Symphony, 19th century", u: L. Macy (ed.) *Grove Music Online,* www.grovemusiconline.com.
- Brown, Maurice J. E. Eric Sams, „Schubert's work-list", u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Carse, Adam, *The History of Orchestration,* New York, Dover Publications inc., 1964.

[28] Исто, 36.

[29] Исто, 37.

[30] Walter Gray, „Schubert the Instrumental composer", London, *The Musical Quarterly*,XIV, 1, 1978, 35.

- Dahlhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća,* Sead Muhamedagić (prev.), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Deutch, Otto Erich, *The Schubert Reader. A life of Franc Schubert in Letters and Documents,* Eric Blom (transl.), New York, W. W. Norton & Company, 1947.
- Edwards, George, „A Palimpset of Mozart in Schubert's Symphony No. 5", London, *Current Musicology* 62, 1997.
- Гостушки, Драгутин, *Време уметности*, Београд, Просвета, 1968.
- Gray, Walter, „Schubert the Instrumental Composer", London, *The Musical Quarterly*, Vol. XIV, No. 1, 1978.
- Kloiber, Rudolf, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie,* Wiesbaden, Breitkopf und Hartel, 1964.
- Newbould, Brian, *Schubert and the Symphony. A new Perspective,* London, Toccata Press, 1992.
- Plantinga, Leon, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-century Europe,* New York, W. W. Norton & Co, 1984.
- Розен, Чарлс, *Класични стил*, Београд, Нолит, 1979.
- Samson, Jim, „Romanticism", U: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Therstappen, Hans Joachim, *Die Entwicklung der Form bei Schubert,* Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1931.
- Tovey, Donald, *Essays in musical Analysis*, Volume I, London, Oxford University Press, 1935.
- Truscott, Harold, „Franc Schubert", u: Robert Simpson, *Symphony 1: Haydn to Dvorak,* Ringwood, Penguin Books Inc., 1966, 188–208.
- Whittall, Arnold, *Romantic Music,* London, Thames and Hudson, 1987.
- Winter, Robert, „Schubert's orchestral music", U: L. Macy (ed.), *Grove Music Online,* www.grovemusiconline.com.

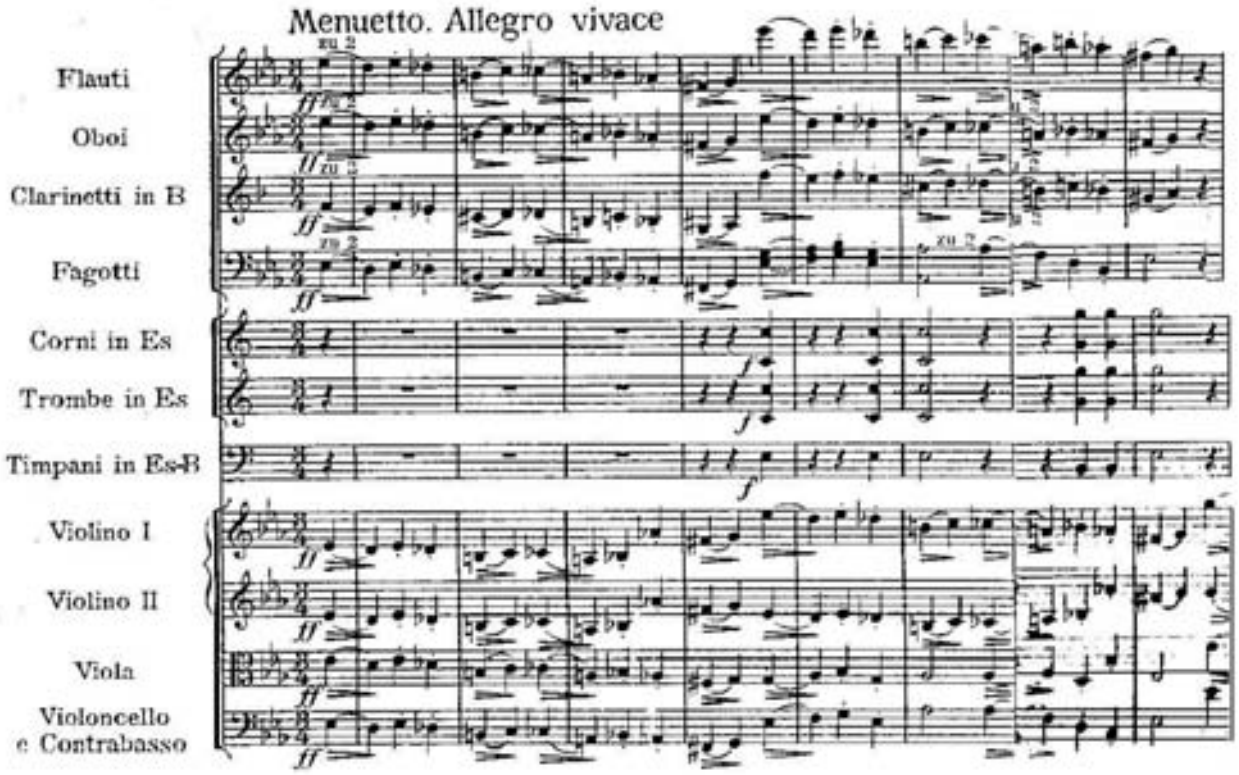
Dina Vojvodić

THE RELATIONSHIP BETWEEN CLASSICISM AND ROMANTICISM: SCHUBERT'S FOURTH AND FIFTH SYMPHONY

SUMMARY: Regardless of the talk of Romanticism as a negation of Classicism, in most modern musicological literature it is written that these two epochs are continued one after another, and that a large number of musical elements that are representative of the Classical period can be found in the Romantic period, especially early on. Franz Schubert is often characterized as an „early" romantic whose work contains, in great deal, the elements of the classical era. In Schubert's early symphonies there are „classical" procedures, used often enough so that they can be described by classical terms. This paper analyzes his Fourth symphony in C minor and the Fifth Symphony in B flat major, with special emphasis on the concept of the cycle, the treatment of the sonata form, qualities of the theme, orchestration and harmonic language, with the purpose of understanding these compositions as „classical" with anticipation of the Romantic stylistic, compositional and technical solutions.
KEY WORDS: Franz Schubert, The Fourth Symphony, The Fifth Symphony, anticipation of the Romantic style, „classical elements".

ПРИМЕРИ

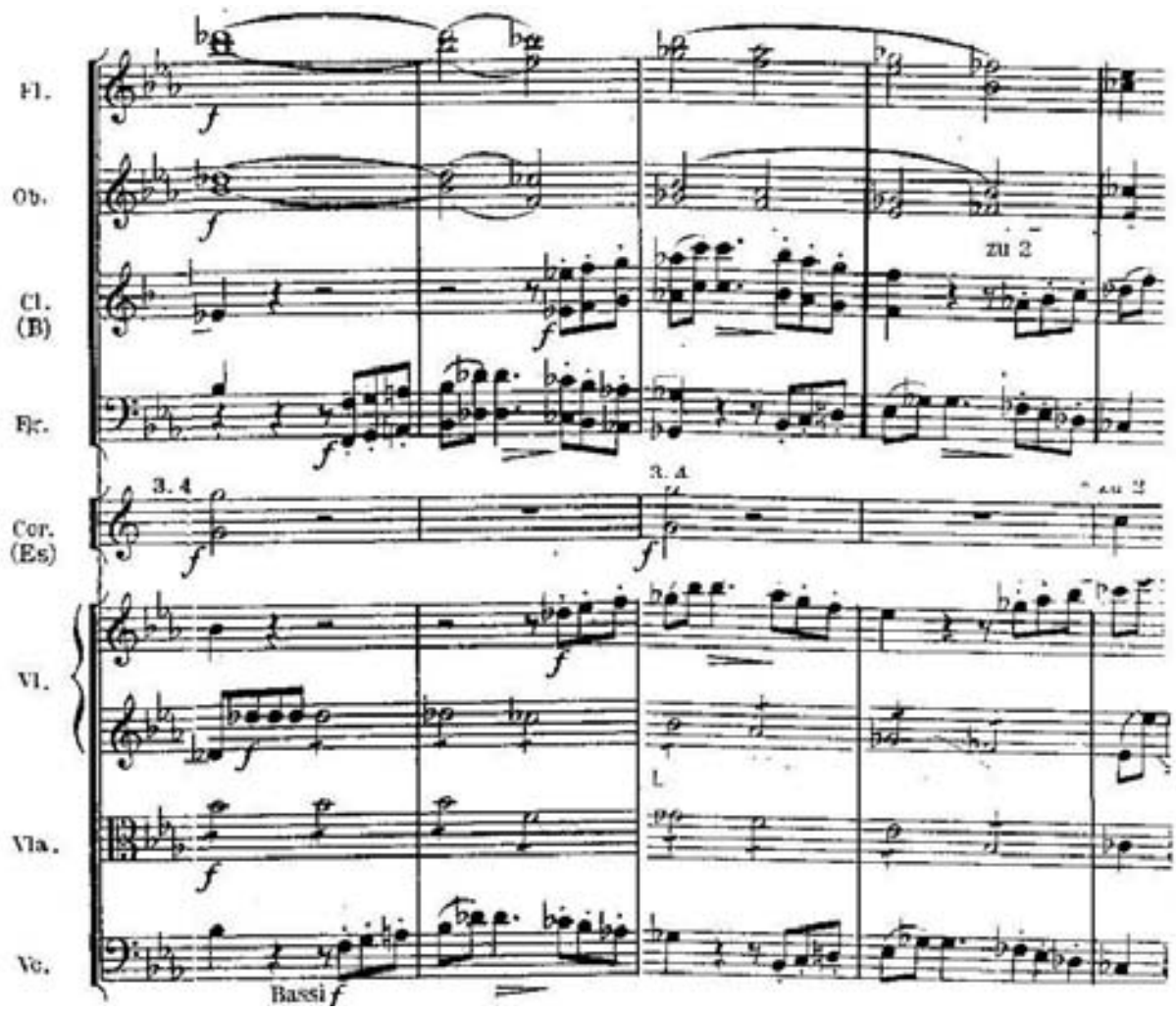
Пример 1: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, III став (т. 1–8)



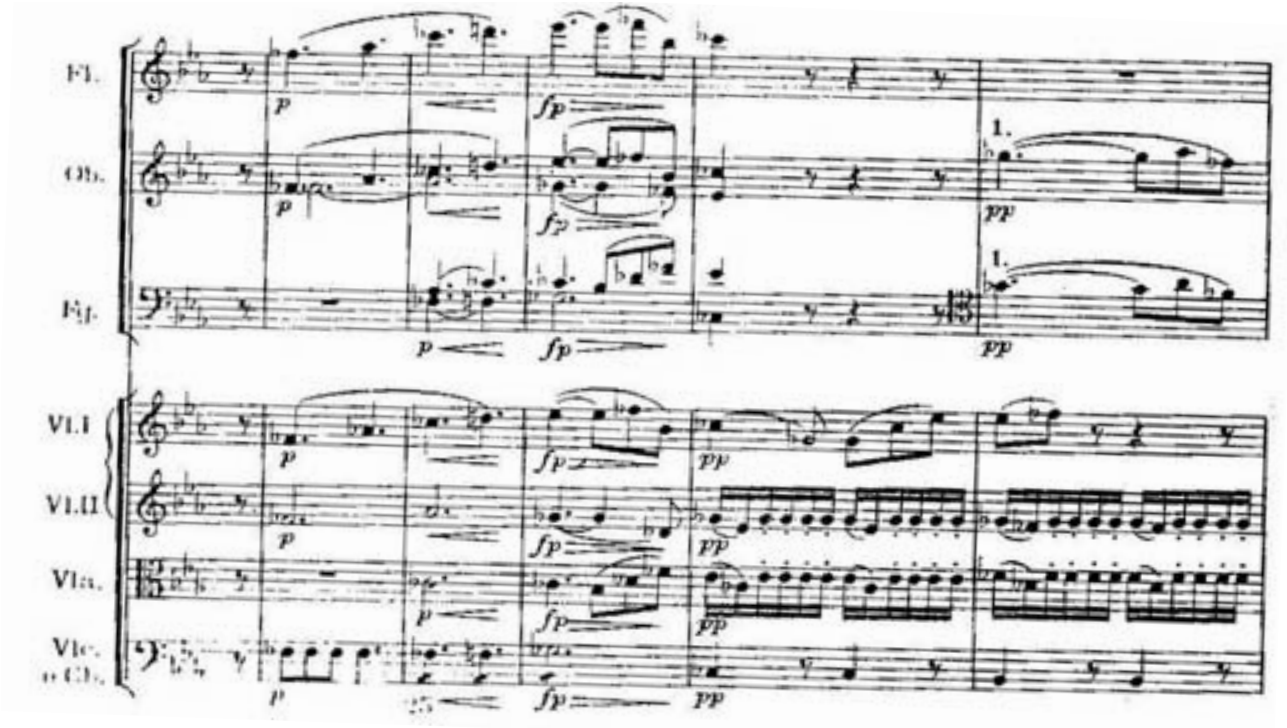
Табела 1: Састав оркестра у Шубертовим раним симфонијама

Simfonije	Fl	Ob	Cl	Fg	Cor	Tr	Tbn	Timp	Gudači
1. D-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
2. B-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
3. D-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
4. c-mol	2	2	2	2	4	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
5. B-dur	1	2	-	2	2	-	-	-	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
6. C-dur	2	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb

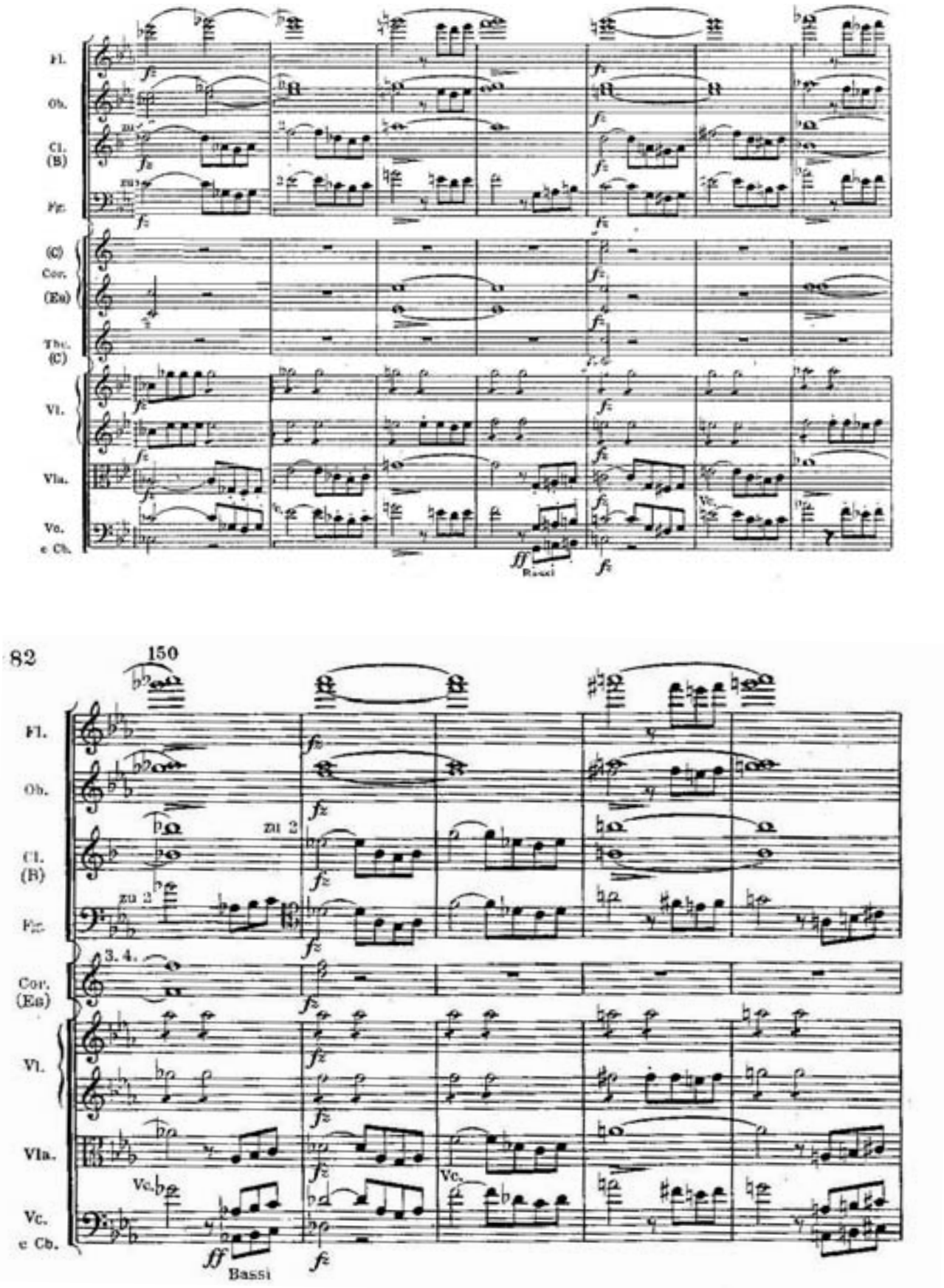
Пример 2: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, I став (т. 161–165)



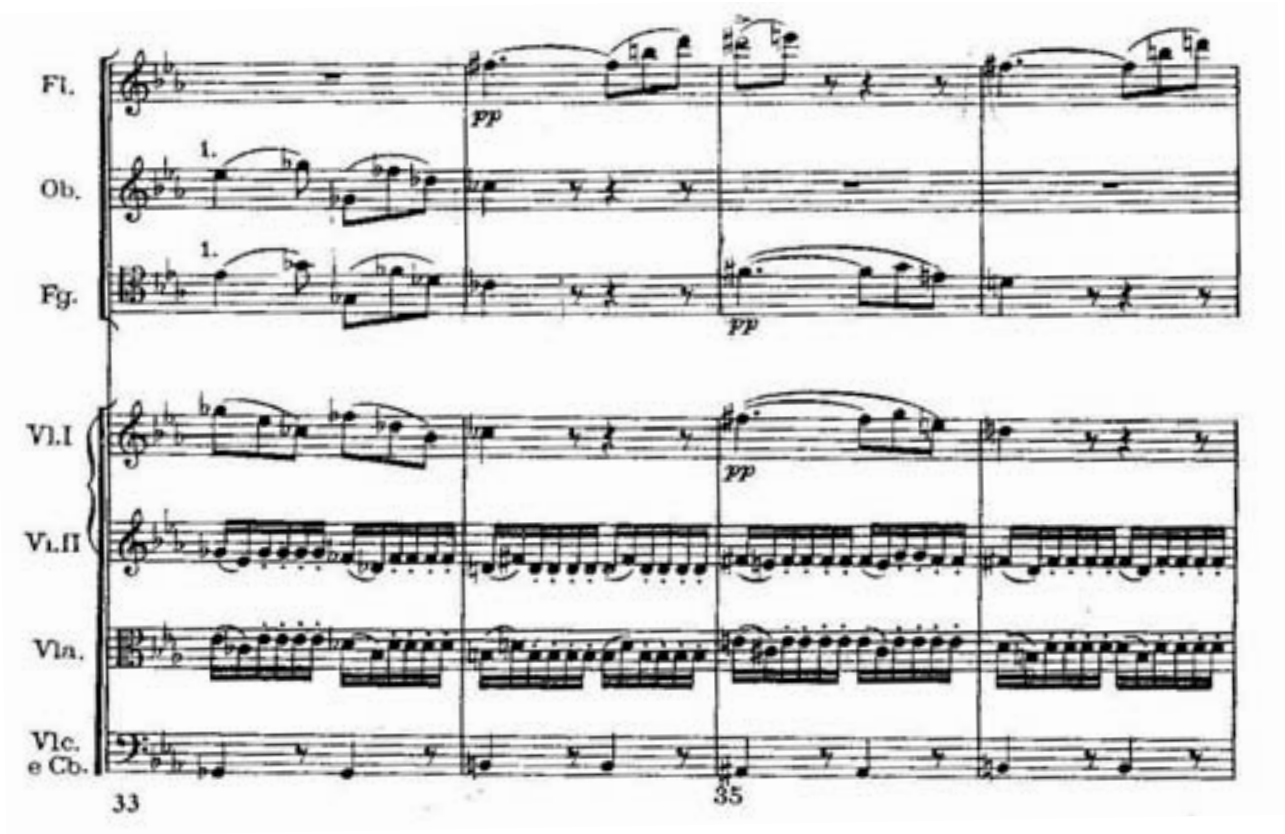
Пример 3: Ф. Шуберт, Пета симфонија, II став (т. 24–28)



Пример 4: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, IV став (т. 143–159)



Пример 5: Ф. Шуберт, Пета симфонија, II став (т. 33–34)



Марија Вељковић[1]

СИМФОНИЈА „СА ОРГУЉАМА“ КАМИЈА СЕН-САНСА КАО РЕПРЕЗЕНТ СИМФОНИЈСКЕ МУЗИКЕ У ФРАНЦУСКОЈ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА[2]

САЖЕТАК: Мој циљ у овом раду је да, на примеру последње симфоније Камија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), представим овог композитора као значајног аутора француске инструменталне музике друге половине XIX века. Покушаћу да покажем да је, уз Сезара Франка (Cesar Franc), Сен-Санс био значајан за покретање/развој симфонијске/инструменталне музике у Француској, као и за иновације у употреби цикличног принципа у симфонији. Симфонијско стваралаштво Сен-Санса дуго је било у сенци Франка. Но, бројни чланци омогућили су да данас стекнемо увид у његова дела. Иако постоји интересовање за симфоније Сен-Санса, његова *Симфонија „са оргуљама*“ остала је неистражена, па чак је и погрешно тумачена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симфонијска музика, Сен-Санс, циклични принцип, *Симфонија „са оргуљама“.*

Увод

Камиј Сен-Санс (1835–1924) композитор, пијаниста оргуљаш, музички писац, један је од важнијих репрезената француске музике друге половине XIX века. Његово уметничко стваралаштво, као и улога организатора/покретача музичког живота је веома битно утицала на младе уметнике. Написао је велики број композиција, посвећујући пажњу скоро сваком музичком жанру који је био актуелан у то време. Међутим, најуспешније композиције биле су му оне које су се ослањале на моделе бечких класичара.[3] Поред соната, камерних дела, опера, концерата, најзначајнији жанр коме је посветио пуну пажњу је симфонијски жанр.

Стваралачки опус Сен-Санса садржи укупно осам симфонија, од којих само три имају број и ознаку опуса. У библиографској јединици о Сен-Сансу из *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, у одељку где се спомињу Сен-Сансова дела, побројане су све његове симфоније, почевши од прве која је настала 1848. године, до последње из 1886. Године 1850. компоновао је два дела, Симфонију у Де-дуру и Симфонију у А-дуру. Нумерисање симфонија почео је 1852/1853. године, када је написао Симфонију бр. 1 у Ес-дуру оп. 2.[4] До краја шесте деценије завршио је још два дела: Симфонију у Еф-дуру, којој није доделио бројчану ознаку (1856) и Симфонију бр. 2 у а-молу оп. 55 (1859). Симфонију у Еф-дуру назвао је *Urbs Roma*. Ово дело не припада области програмске музике, већ је резултат композиторове жеље да прикаже и оживи величину и моћ Римског царства. Симфонија је писана као четворостављни

---

1 marijapo1990@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, школске 2010/2011.

3 Sabina Ratner Teller, “Saint-Saéns, (Charles) Camille”, у: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, New York, Oxford University Press, 2001, 124–135.

4 Симфоније настале у периоду до завршетка Прве симфоније била су дела која су компонована у духу бечких класичара.

циклус са тежиштем на четвртом ставу, који подсећа на последње ставове дела Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven).

Последње симфонијско дело Сен-Санс је написао 1886. године, нумерисавши га као трећу симфонију. Симфонија број 3 у це-молу оп. 78 позната је и под називом *„Оргуљска" симфонија* или, што би било правилније, *Симфонија „са оргуљама"*. Због занимљиве оркестрације и осталих музичких параметара који карактеришу ово дело, многи аналитичари и теоретичари сматрају је најпогоднијом за анализирање, као и репрезентативним остварењем композитора.

Поред симфонија, Сен-Санс је компоновао и симфонијске поеме по узору на дела свог пријатеља Франца Листа (Franz Listz). Како наводи Џералд Абрахам (Gerald Abraham), у *Оксфордској историји музике,* Сен-Санс је своју прву симфонијску поему, *Омфалино вретено*, компоновао 1872. године. Веома је битно споменути да је форма коју је композитор искористио у својој поеми била до тада углавном непозната француској публици. Сам Сен-Санс је овакву иновативност описао као: *[…]* нови модел који ће одразити епоху у историји музике.[5] Техника компоновања симфонијских поема, као и познанство са Францом Листом, доста ће утицати на начин формалног и тематског конципирања *Симфоније „са оргуљама"*.

Мој циљ у овом раду је да, на примеру његове последње симфоније, представим Камија Сен-Санса као значајног композитора француске инструменталне музике друге половине XIX века. Покушаћу да покажем да је, уз Сезара Франка, Сен-Санс био значајан за покретање/развој симфонијске/инструменталне музике Француске.[6] Пре него што приступим анализи дела, и посебно се фокусирам на тематизам симфоније, представићу ситуацију која је владала у области инструменталне музике у Француској, као контексту у ком је деловао Сен-Санс.

Институције инструменталне музике у Француској

Након смрти Хектора Берлиоза (Hector Berlioz), 1869. године, инструментална/симфонијска музика у Француској запала је у кризу. Камерна и симфонијска музика су се ређе и изводиле и компоновале. Почетком, али и током највећег дела XIX века композитори су били примарно оријентисани ка компоновању оперске музике. Наравно, већина оперских композитора опробала се и у компоновању инструменталне музике; нажалост, највећи број тих дела није имао већу вредност како због некритичког усвајања утицаја немачке музике са једне стране, тако и због великог трага у симфонијској музици који је оставио Хектор Берлиоз с друге стране. Због овакве ситуације која је владала музичком сценом све до 70-их година XIX века, младим француским композиторима је било веома тешко да публици представе своју инструменталну музику.

Током последње три деценије XIX века Француска почиње да се обнавља политички, национално и културно. Управо захваљујући промењеним околностима, симфонијска и камерна музика добиле су позитивну шансу да се развију. До 1870. године француски композитори компоновали су под утицајем немачких композитора. Од 1848. године широм Француске, а највише у Паризу, оснивала су се удружења посвећена неговању и извођењу инструменталне музике. Све до седамдесетих година XIX века ова друштва нису презентовала иновативна дела стварана у том периоду, већ су се ограничавала на пропагирање остварења немачких композитора. На концертима које су организовала удружења изводила су се дела бечких класичара, гудачки квартети Менделсона (Felix Mendelssohn) и Шумана (Robert Schumann), као и оркестарска дела Листа и Вагнера (Richard Wagner).

---

5 Gerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, (prevela Vesna Mikić), knjiga br. 3, Beograd, Clio, 2004, 161–164.

6 Веома је занимљиво да постоји релативно мали број публикација о Камију Сен-Сансу, као и његовим музичким достигнућима. У публикацијама као што су *Oxford history of Western Music* и *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* можете наћи изврсно описивање композиторовог живота, као и сјајан преглед редоследа настанка композиција; али оно што је назначено, али не много разрађено је питање и значај Сен-Сансовог симфонијског стваралаштва и иновативности.

Џим Самсон (Jim Samson) у књизи *The late Romantic era* наводи да су од 1848. године постојала друштва која су на различите начине пропагирала инструменталну музику. Постојала су друштва која су била посвећена студирању различитих периода у стваралаштву Лудвига ван Бетовена (*Société des Derniers Quatuors de Beethoven* 1851. године). Такође, постојало је удружење/друштво у ком су се изводили квартети из периода класицизма (*Société Alard-Franchomm*, 1848. године*),* као и многа друга.[7]

У периоду до 1870. године код француских уметника појавило се интересовање за националну музику, односно за тражење нових/старих узора, док их је притом занимала и егзотика.[8] Године 1871. неколико композитора је, из жеље да француској публици презентују своја остварења и на концертни подијум поврати француску инструменталну музику, основало *Национално друштво за музику* (*Société nationale de musique*). Предводници/оснивачи Друштва били су Камиј Сен-Санс, Сезар Франк, Габријел Форе (Gabriel Fauré), Жил Масне (Jules Massenet) и остали. Њихов циљ је, у суштини, био да се француска музика „прочисти” од утицаја музичких струја других земаља, поготово Немачке и да пропагирају само оно што је њихово, то јест национално. У овом кружоку владала је патриотска атмосфера.[9] Мото удружења је гласио *Ars gallica*. На почетку рада Друштва, на музичком репертоару налазила су се превасходно дела намењена камерним ансамблима. Симфоније су почеле да се изводе две године касније, јер до 1873. године није било потребних финансијских услова за овакав подухват. Од оснивања Друштва чланство се постепено проширивало, али сама институција никада није привукла пажњу париске аристократије. У оквиру овог кружока изводила су се разна дела, како премијерно, тако и репризно.

Симфонија у Француској

Инструментална музика у Француској се развијала, као што је показано, током последњих деценија XIX века. До седамдесетих година на француску музику утицале су немачке композиције XIX века. Могле су се чути композиције Бетовена, Менделсона, Листа, Шумана. Немачка струја је била јака и у другој половини XIX века, тако да је постојало неколико жанрова које су пропагирали млади композитори. Углавном су то биле композиције са програмским називима, као што су симфонијске поеме. Сем симфонијских поема, популарне су биле и симфонијске оде,[10] тонске поеме,[11] као и драмске симфоније,[12] које су настале прихватањем композиционих поступака које је користио Хектор Берлиоз. Немачки композитори су критиковали ове жанрове.

Оперски композитори су били „мајстори” који су се опробали у скоро свим жанровима. Поред њих, студенти композиције су имали задатак да као диплимски рад напишу једну симфонију. Педесетих и шездесетих година XIX века, жанр симфоније је био предмет експериментисања.[13] Од четрдесетих до седамдесетих година XIX века, композитори који су писали симфонијске оде и драмске симфоније, тежили су ка повратку писању симфоније у класичном стилу, односно писању симфонијског циклуса од четири става по угледу на Феликса Менделсона и Роберта Шумана. Међу првим композиторима који су покушали да поврате композициони стил претходног века био је Жан Онслоу чије су симфоније биле ближе бечким класичарима, поготову Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart). Шарл Гуно (Charles Gounod)

---

7 Jim Samson, *The late Romantic era*, New Jersey, Prentice Hall inc, Englewood cliffs, 1991, 117–120.

8 Timothy Jones, “Nineteenth-Century Orchestral and Chamber Music”, u: Langham smith, Richard i Potter, Caroline (ed.): *French Music Since Berlioz,* Aldershot, Ashgate, 2006, 53–90.

9 Исто.

10 Композитор Фелисјен Давид (Félicien-César David) компоновао је симфонијску оду под називом *Пустиња* 1864. године.

11 Француски композитор Жан Нилкоде (Jean Nilcode) компоновао је тонску поему *Слава* 1895. године.

12 Композитор Луј Лакомб (Louis Lacombe) написао је драмску симфонију *Ромео и Јулија* за солисте, хор и оркестар. Сматра се да је ово дело настало на траговима Хектора Берлиоза.

13 Timothy Jones, нав. дело, 53–90.

се у своје две симфоније (обе настале 1885. године) надовезује на класични циклус/бечку школу. Жорж Бизе (Georges Bizet), оперски композитор, угледајући се на Гуноа пише Симфонију у Це-дуру, коју касније прерађује у клавирско дело за четири руке.

Крајем осамдесетих година на музичку сцену Француске ступају оснивачи Друштва и тада симфонија доживљава процват. Наравно, премијерна извођења симфонијских дела националних композитора у Друштву била су све чешћа. Првенствено су се интерпретирала дела композитора-оснивача: Сен-Санса, Франка, Фореа, а касније и композиције њихових ученика. Интересовање и жеља за извођењем, као и компоновањем дела овог жанра се појавило тек крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година.

Управо осамдесете су биле плодне године за развијање жанра симфоније. Музиколози Ричард Тарускин (Richard Taruskin), Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), Џон Мендуел (John Manduell) и Катарина Марковић издвојили су Симфонију у де-молу Сезара Фанка као једну од најбољих и најинвентивнијих симфонија са простора Француске. Међутим, Симфонија број 3 или *Симфонија "са оргуљама"* Камија Сен-Санса, такође је иновативна и припада кругу успелијих симфонијских остварења. Иако су у почетку деловали заједно, организујући концерте у оквиру Друштва, касније су се Сен-Санс и Франк разишли у погледу будућности француске музике. Франк је био и остао оријентисан немачки. Тежио је ка симбиози немачке и француске музике. Сен-Санс је такве, као што је Франк, критиковао на „сав глас". Он је гласно почео да се залаже за национално. Захваљујући овим разликама, настале су две струје које су обележиле развој симфоније друге половине XIX века.

Симфонија „са оргуљама"

Након премијере опере *Самсон и Далила* 1877/1878. године у Вајмару, Сен-Санс упознаје Франца Листа, једног од најутицајнијих људи тог доба. Ово познанство је оставило велики утисак на француског композитора. Након што је Лист умро, 1886. године, Сен-Санс одлучује да симфонију коју ју је написао исте године посвети свом преминулом пријатељу. Премијера симфоније догодила се исте те године у Лондону, а на тлу Француске одржана је годину дана касније. На оба прва извођења, оркестром је дириговао сам композитор.[14]

*Форма***. –** *Симфонија „са оргуљама"* је зенит Сен-Сансовог стваралаштва. Веома је занимљиво дело које привлачи пажњу првенствено својом формом, тематизмом, као и инструментацијом.[15]

Симфонија није конципирана у четири става, већ у два обимна дела. Први део је *Adagio*, други *Allegro moderato*. Ипак, у оквиру ова два дела, захваљујући променама темпа и карактера, могу се уочити карактеристике четири става симфоније. Први и други став, *Allegro moderato* и *Poco adagio*, припадају првом делу симфоније, док се трећи и четврти став, *Allegro moderato* и (*Maestoso*) *Allegro*, налазе у оквиру другог дела симфоније. Први став, то јест цела симфонија, започиње краћим лаганим уводом у такту 6/8 и темпу *Adagio*.

Први став симфоније је у сонатној форми у це-молу. Сен-Санс не одступа битније од традиционалног принципа компоновања сонатног облика. У првом ставу није ништа изостављено. Оно што је значајно за овај став је да је он носилац прве теме по којој ће се теме осталих ставова трансформисати и обликовати. Друга тема овог става је прва тематска трансформација прве теме, док се друга тематска трансформација појављује у оквиру развојног дела. Композитор у неким деловима овог става смањује оркестарски састав, скоро на камерни.

[14] Hugh Macdonald, *Camille Saint-Saëns; Symphony No. 3 in C minor, Opus 78 ("Organ Symphony"),* http://www.bso.org/images/program_notes/20080206.pdf, приступљено 9. 03. 2011.

[15] Композиторова виртуозност се огледа у укључивању два инструмента са диркама у велики оркестарски амбитус. Клавир се појављује у трећем и четвртом ставу као соло и у четири руке. Оргуље нису виртуозне, док се у последњем ставу поклапају са трансформацијом симфонијске теме. Поред њих могу се чути и инструменти као што су цимбал и тријангл. Користи „оркестарски крешендо и декрешендо" на одговарајућим местима. Гудачки корпус и тамна, мистична боја преовлађују током целе симфоније.

Други став почиње у новом тоналитету, бе-молу, у темпу *Poco adagio*, у такту 4/4. Став започињу оргуље, које до краја покушавају да „испевају” своју тему. Овај инструмент, ипак, не долази до изражаја, јер га прекривају други инструменти. Оргуље нису виртуозно третиране у симфонији, него су искоришћене као хармонска пратња. Формално, може се говорити о великој троделној песми. Занимљиво је да у овом ставу нема трансформисаних тема.

Трећи и четврти став припадају другом делу симфоније. Трећи став је у темпу *Allegro moderato* и у форми је сложене троделне песме. Јавља се мотив ситних нотних вредности и понављања тона, веома сличан првој теми првог става. У овом ставу, Сен-Санс се враћа првобитном тоналитету, це-молу. Овај став је по карактеру скерцо. Сен-Санс је оркестарски апарат у овом ставу знатно проширио инструментима као што су клавир, тријангл, велики бубањ и цимбал. На крају става налази се краћи прелаз *Maestoso* који води до четвртог става. У литератури се поставља питање функције овог дела у чијем оквиру постоје две теме. Оне су веома аутентичне, али већу важност има друга тема, која је заправо трансформисана централна тематска мисао целе симфоније, изворно прва тема првог става. Ако протумачимо мало боље овај музички сегмент, приметићемо да је од великог значаја. Ипак, он доноси карактеристичне, упечатљиве тематске материјале. Ако би *Maestoso* спојили са финалом, оно што следи некон њега не би звучно дошло до изражаја. Наиме, прихватљивије тумачење је да овај сегмент стоји самостално, као нека врста прелаза или епизоде. Карл Далхаус је један од аналитичара који део *Maestoso* припаја финалном ставу. Он наводи да је овај део сачињен од две теме које су веома важне за цео циклус. Друга тема *Maestosa* је произашла из главне теме/мотива, док прву, коралну мелодију, како описује овај аутор, можемо поредити са темом из дела *Presto* у другом ставу, у деоници виолончела и контрабаса. Џералд Абрахам сматра да је *Maestoso* засебан део, као и да је нека врста прелаза.

Четврти став написан је у сонатном облику у темпу *Allegro* у Це-дуру и заснован је на фугато принципу. Прву тему доносе по два инструмента. Развојни део почиње у Ге-дуру и углавном се развој своди на рад са мотивом. Реприза почиње другом темом, која је у форми мале троделне песме и изостављен је мост. Међу последњим сегментима става, појављује се нова трансформација прве теме.

Тематски план симфоније. – Као и Сезар Франк, Камиј Сен-Сан је применио метод компоновања познат као „циклични” принцип.[16] Франк је био доследнији у спровођењу ове иновације, док је Сен-Санс, на неки начин, био старомоднији. Познанство са Францом Листом је обележило читав живот овог композитора. Наравно, Сен-Санс је пропагирао аутентичност француске методе, али у неким моментима се угледао на немачке композиторе, поготово на Листа. Тако је у *Симфонији „са оргуљама”* користио Листов принцип тематске/мотивске трансформације, због чега је Карл Далхаус критиковао ову симфонију. Далхаус сматра да би техника тематског трансформисања требало да се везује за симфонијске поеме, из чега је првобитно настала. По Далхаусовом мишљењу, велики пропуст је био искористити овај метод у симфонији, поготово зато што није програмска. Овакав поступак се називао листицизмом.

Ричард Тарускин је у *Оксфордској историји западњачке музике* написао да је у *Симфонији “са оргуљама”* главни тематски материјал онај који се излаже у првом ставу првог дела. У осталим ставовима, овај мотив/тема појављује се трансформисан. Тарускин наводи да се ова тема појављује још шест пута током симфоније, док Карл Далхаус као најзначајнија издваја три трансформисања. Ови аутори се слажу да је Сен-Санс принцип повезивања ставова спровео на Листов начин, трансформисањем прве теме, док Тимоти Џонс (Timothy Jones) такође описује прву тему првог става, као и трансформације тема које се налазе у трећем ставу.

Сен-Санс је своје теме/мотиве, почевши од прве теме у це-молу, изложене у почетном ставу првог дела симфоније, компоновао да буду препознатљиве у сваком тренутку, односно

[16] У нашем језику одомаћио се термин „циклични принцип”. У литератури се, међутим, чешће употребљавају термини као што су „цикличност”, „циклична” идеја, циклична форма и сл.

у сваком делу симфоније/става. Централни тематски материјал симфоније, поверен гудачким инструментима, базира се у ритмичком погледу на брзом понављању тонова у шеснаестинама. Амбитус теме досеже до сексте; покрет мелодије је осцилаторан, таласаст, без скокова (в. пример 1). Касније, кроз дело, тему ћемо препознавати управо по овим карактеристикама, иако ће композитор у већини случајева мењати смер интервала.

Ричард Тарускин је за прву тематску трансформацију прогласио другу тему првог става, поверену дувачким инструментима (в. пример 2). У првом делу теме, тротакти се понављају ритмички, док композитор мења смер кретања интервала. У другом делу друге теме, у гудачима се јавља ритмички и интонационално сличан мотив као у првој теми.

У развојном делу првог става, у уводном одсеку, издваја се мотив који је базиран на понављању ритмичких фигура, док интервали мењају смер. Такође, у централном одсеку Сен-Санс користи интонационо-ритмички образац прве теме. Овај тематски/мотивски материјал доносе гудачи (в. пример 3).

Трећи став започиње у темпу као и први став, *Allegro moderato.* Прва тема/мотив је произашла из прве теме првог става (в. пример 4). Овде уочавамо еквивалетност почетног и средишњег става. Наиме, тему/мотив доносе гудачки инструменти у нижем регистру, који је заснован на брзом понављању тонова. Постоји и подударност амбитуса теме, који се креће у оквиру квинте, као и у основној теми/мотиву.

Као што је раније наведено, постоје сличности између првог и трећег става. Други део трећег става (средишње *б* у малој троделној песми), подудара се са другом темом првог става (в. пример 5). Можемо закључити да је Сен-Санс кроз цело дело био вођен истом композиционом техником и на овакав начин повезао све ставове и интегрисао их у два дела.

У финалном ставу, Тарсукин издваја прву тему као једну од значајних тематских/мотивских материјала. Тема је упечатљива, писана као за фугу. Амбитус теме је квинта. Оно што је композитор задржао јесте ритам, као и доносиоце теме, гудачки корпус, док мења смер интервалског кретања (в. пример 6).

Последњи тематски/мотивски материјал налази се у финалном ставу, у делу *Stringendo*. Тему доносе заједно флауте, обое и прве и друге виолине. У пратњи кружи мотив који се понавља, односно понавља се један тон, који у једном тренутку има секундни покрет наниже (в. пример 7).

Из ових примера можемо закључити да Сен-Санс на главним местима у ставовима симфоније користи основну тему са почетка првог става. Јасно је уочљива трансформација, али ипак тема остаје препознатљива. Сен-Санс важност основне теме истиче тако што скоро све трансформације доноси гудачки корпус. Поред ритма, композитор чува и амбитус тонова од којих је изграђена главна, па и остале теме.

Поменути начин компоновања симфоније за Сен-Санса није био стран. Композитор је пре ове симфоније написао неколико симфонијских поема. Карактеристика овог композитора, а разлика од Франка, јесте да Сен-Санс не „рециклира" актуелне теме.[17]

Закључак

Сматра се да је Сезар Франк, композитор који је у француску симфонијску музику доследно спровео „цикличну" идеју/принцип, жанру симфоније вратио „стари" сјај. Његова једина Симфонија у де-молу представљала је виши степеник у односу на симфоније које је писао Берлиоз. Карл Далхаус наводи да је „циклични" принцип/идеја повезивање различитих ставова симфоније или сонате повратним темама, чиме се ставови од обичне скупине претварају у „циклус"[18]. „Цикличну" идеју или принцип наставили су да негују Франкови ученици међу којима је био и Винсент Д'Инди (Vincent D' Indy).

[17] Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2005, volume 3, 774–786.

[18] Karl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*, (prevod Sead Muhamedagić), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007, 262–273.

Франкова симфонија је премијерно изведена 1888. године, две године након почетка компоновања. Практично Сен-Санс и Франк су у истој години писали две најзначајније симфоније за француску музику. Као што сам пре навела, Франк је био прототип немачке школе, невезано што је Сен-Санс био велики поштовалац Листа. Оба композитора су користила „циклични“ принцип и на тај начин унапредили музику са тла Француске. Основна разлика између ова два композитора је баш у коришћењу „цикличног“ принципа. По начину коришћења ове методе, сматра се да је Сезар Франк композитор који је први употребио циклични принцип у својим делима и тако добио титулу изумитеља. Међутим, Катарина Марковић наводи да *овај принцип није Франков изум, јер је пронађен још у симфонијама раног романтизма; […] оно што Франково дело издваја из тог тока јесте првенствено чињеница да је Франк проблему цикличног принципа приступао у свим својим значајнијим инструменталним делима, третирајући овај на изглед крут композициони принцип сваки пут на нов и инвентиван начин, а истовремено осмишљавајући структуралну логику сваког од ових дела тако да управо законитости цикличног принципа, без помоћи било ког другог фактора, створе органско јединство вишеделне целине, као и психолошки утисак обједињеног, поново проживљеног искуства.* Сезар Франк је у својој Симфонији у де-молу користио мотиве на другим местима, тако да се мотив из прве теме првог става, могла наћи на месту друге теме у последњем ставу и тако очувао цикличност. Сезар Франк користи три тематска материјала, док Сен-Санс шири тај број на седам. Оно што их спаја је нетипична концепција симфонијског циклуса. Сен-Санс дели симфонију на два дела, док Сезар Франк своју симфонију конципира на нетрадиционалан начин макроструктуре, где у оквиру три става, можемо приметити назнаку и четвртог.[19] Обојицу је јавност критиковала због лоше оркестрације.

Симфонијско стваралаштво Сен-Санса дуго је било у сенци Франка, али бројни чланци омогућили су да данас стекнемо увид у његова дела. Иако постоји интересовање за симфоније Сен-Санса, његова *Симфонија „са оргуљама“* остала је неистражена, па чак и погрешно тумачена. Овај текст осветљава Сен-Сансов допринос француској симфонијској традицији. На примеру његове *Симфоније „са оргуљама“* уочила сам нетипично коришћење инструмената, као и спровођење „цикличног“ принципа.

Камиј Сен-Санс је био један од великана француске музичке сцене крајем XIX века, који је са Сезаром Франком успео да, након неколико деценија затишја, врати жанр симфоније међу композиције које су биле важан део стваралаштва сваког композитора од Бетовеновог доба.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Abraham, Gerald, *Oksfordska istorija muzike* (prevela Vesna Mikić), knj. 3, Beograd, Clio, 2004.
- Dalhaus, Karl, *Glazba 19. stoljeća* (preveo Sead Muhamedagić), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 262–273.
- Bonds, Mark, Evan, “Beethoven’s contemporaries; Other countries, *1840-1900*”, y. Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, New York, 2001, 836–841.
- Manduell, John “César Franck (1822-96)”, y: Robert Simpson (ed.): *The Symphony. Volume One. Haydn to Dvořák*, Harmondsworth, Baltimore and Ringwood: Penguin Books Ltd, 1971, 275–282.
- Macdonald, Hugh, *Camille Saint-Saëns; Symphony No. 3 in C minor, Opus 78 (“Organ Symphony“)*, www.bso.org/images/program_notes/20080206.pdf, pristupljeno 9. 03. 2011.
- Марковић, Катарина, *Циклични принцип у симфонијама западно-европских романтичара*, Београд, Факултет музичке уметности, дипломски рад, 1997, 39–52.

[19] Катарина Марковић, *Циклични принцип у симфонијама западно-европских романтичара*, Београд, Факултет музичке уметности, дипломски рад, 1997, 39–52.

- Samson, Jim (ed.), *The Late Romantic Era*, New Jersey, Prentice Hall inc, Englewood cliffs, 1991, 117–120.
- Jones, Timothy, "Nineteenth-Century Orchestral and Chamber Music", y: Richard Langham Smith i Caroline Potter (ed.): *French Music Since Berlioz,* Aldershot, Ashgate, 2006, 53–90.
- Taruskin, Richard, *The Oxford history of Western Music*, Oxford University Press, 2005, volume 3, 774–786.
- Teller Ratner, Sabina, "Saint-Saéns, (Charles) Camille", y: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, New York, 2001, 121–135.

Marija Veljković

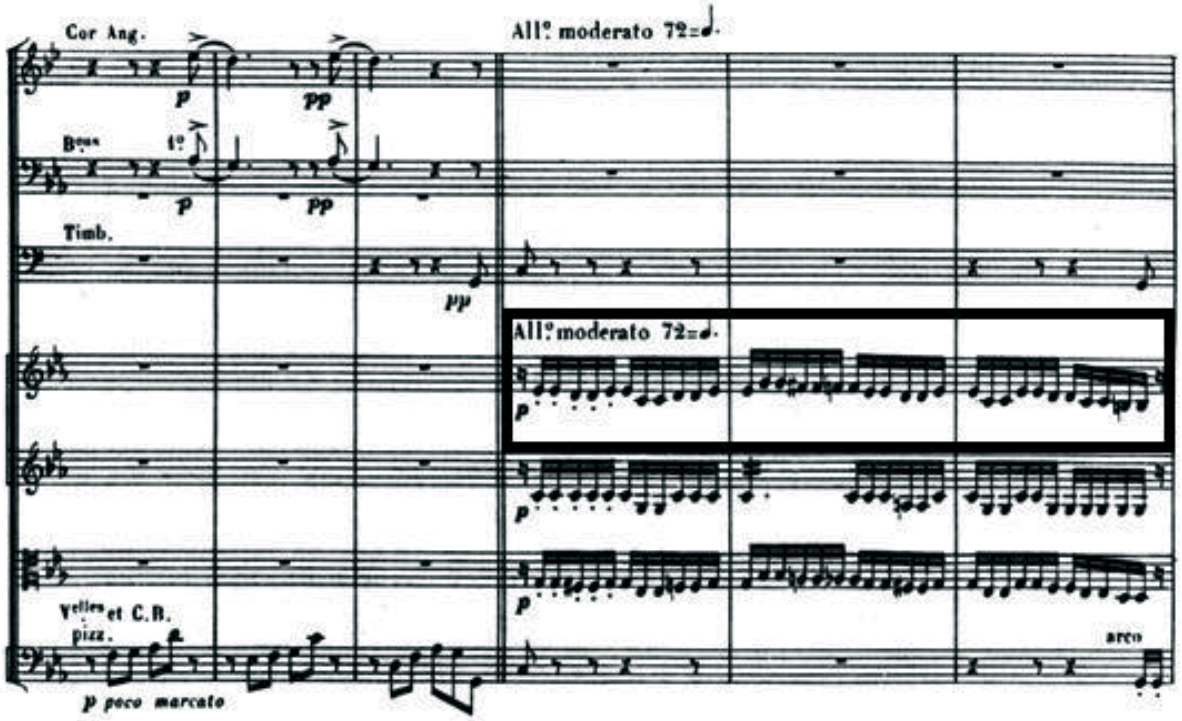
SYMPHONY WITH THE ORGAN BY CAMILLE SAINT-SAËNS AS A REPRESENT OF SYMPHONIC MUSIC IN FRANCE IN SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

SUMMARY: My primary goal in this paper is to introduce Camille Saint-Saëns as an important composer of French instrumental music of the second half of the nineteenth century, by using Saint-Saëns's last symphony as an example. I will try to show that, along with César Franck, Saint-Saëns was important for start/development of symphonic/instrumental music in France, and significant for innovation in the implementation of the cyclic principle in symphony. Saint-Saëns's symphonic creativity has been in the shadow of Frank for a long time, but many articles have enabled to gain insight into his work today. Although there is interest for the symphonies of Saint-Saëns, his *Symphony „with organ"* has remained unexplored and even misunderstood. This work highlights the Saint-Saëns's innovative contribution to the French symphonic tradition, on the example of this symphony.

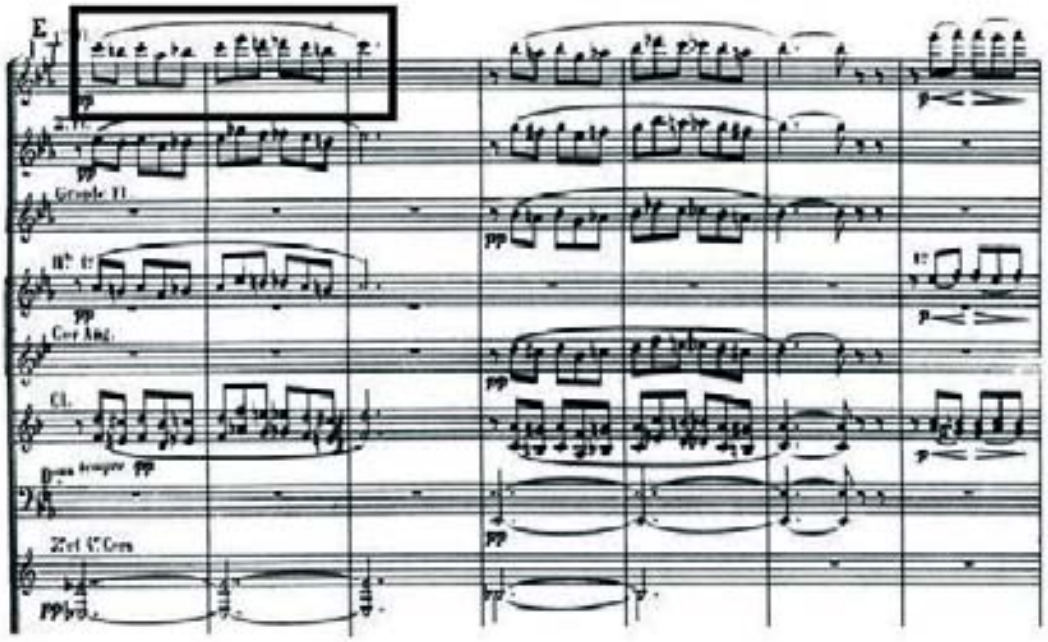
KEYWORDS: symphonic music, Saint-Saëns, cyclic principle, *Symphony „with the organ".*

ПРИЛОГ

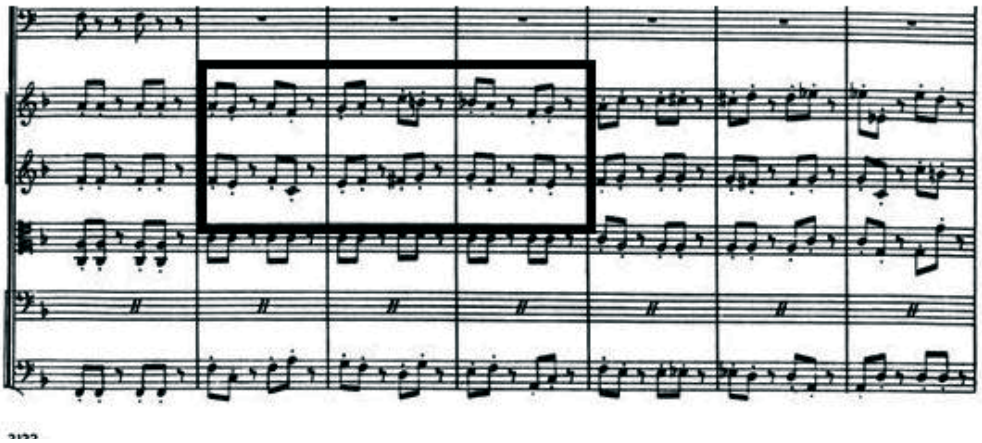
Пример 1, Камиј Сен-Санс, *Симфонија „са оргуљама"*, први став, *Allegro moderato*, т. 12–15 .



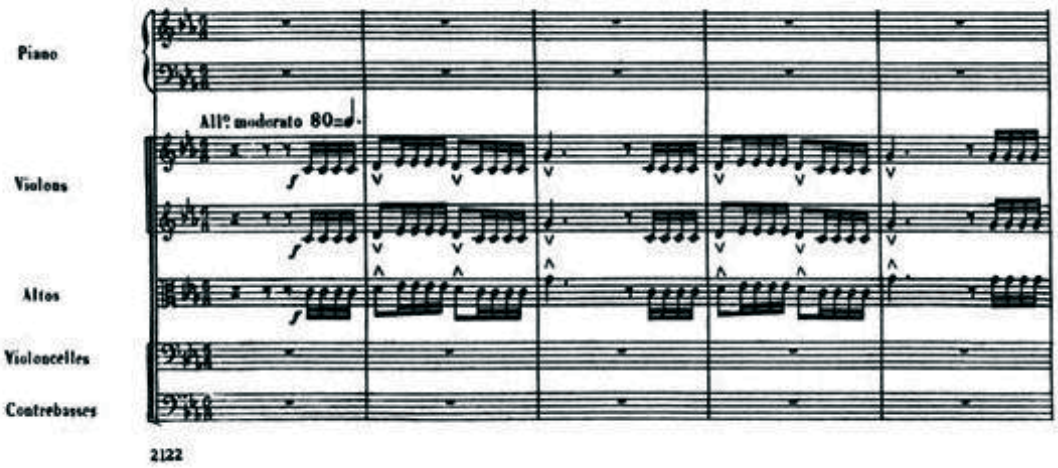
Пример 2, *Симфонија „са оргуљама“*, први став, *Allegro moderato*, т. 85–87.



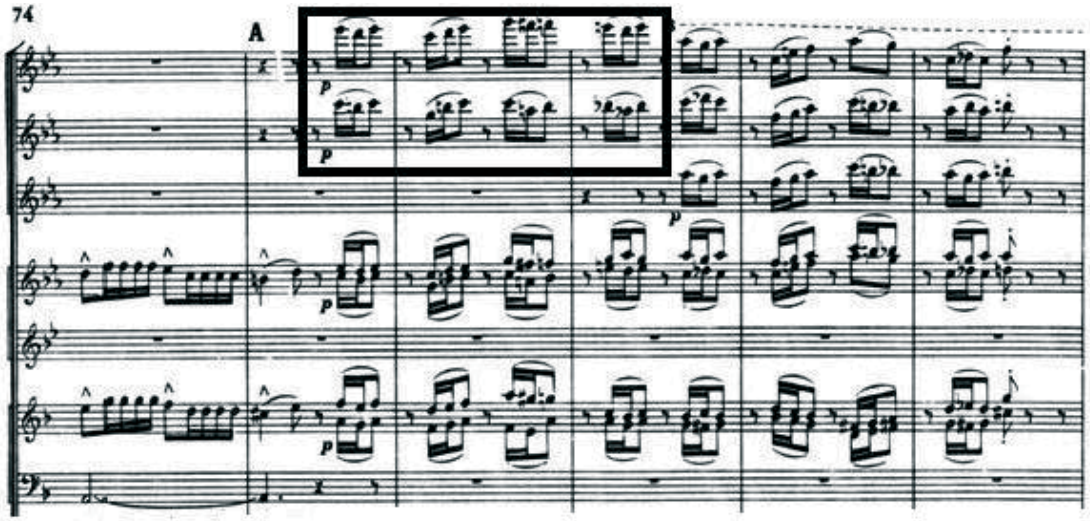
Пример 3, *Симфонија „са оргуљама“*, први став, *Allegro moderato*, т. 154–156.



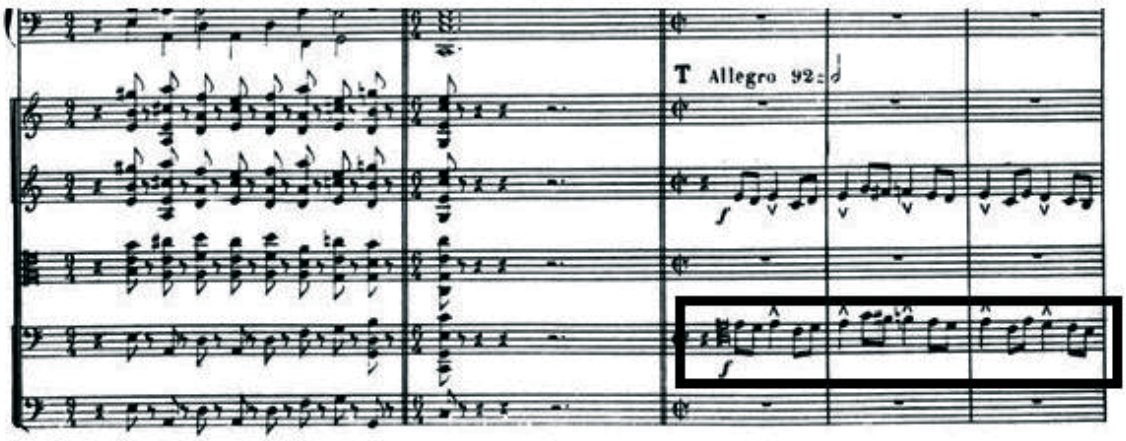
Пример 4, *Симфонија „са оргуљама“*, трећи став, *Allegro moderato*, т. 1–3.



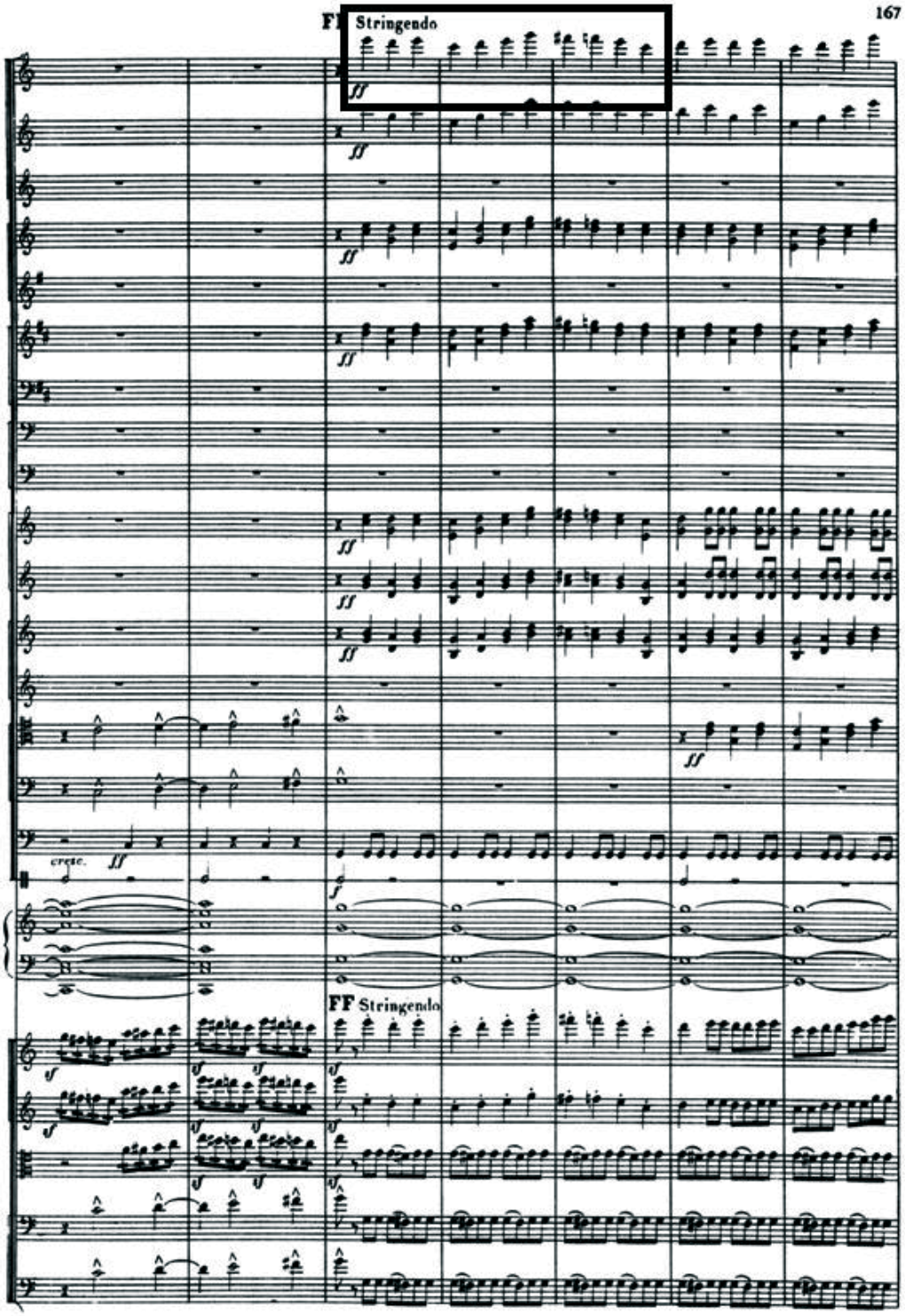
Пример 5, *Симфонија „са оргуљама“*, трећи став, *Allegro moderato*, т. 17–19.



Пример 6, *Симфонија „са оргуљама“*, четврти став, *Allegro moderato*, т. 25–27.



Пример 7, *Симфонија „са оргуљама“*, четврти став, *Stringendo*, т. 256–259.



Милица Лазаревић[1]

СМИСАО ДРАМАТУРГИЈЕ НА МАКРО- И МИКРОПЛАНУ ДРУГЕ СИМФОНИЈЕ ГУСТАВА МАЛЕРА: ХЕРМЕНЕУТИЧКИ НИВОИ[2]

САЖЕТАК: Полазна теза овог рада – да је вишесмерност херменеутичког приступа музици Густава Малера (Gustav Mahler) суштинска како за њено, тако и за разумевање феномена Малер уопште – испитана је овде на примеру композиторове Друге симфоније. Примарно на терену разматрања драматургије на макро- и микро плану овог остварења, указано је на нераскидиву повезаност, у извесном смислу и условљеност, истовременог проматрања Малерове музике кроз остале могуће херменеутичке нивое: комплекс три естетике (мимезис, поезис и естезис) и програм/програмски предложак и његово значење. То је учињено са циљем да се покаже промена значења сонатног циклуса и његових појединачних ставова и у чисто музичком и у ванмузичком смислу, односно, кроз смисао драматургије на макро- и микро плану Друге симфоније. Посреди је једна секвенца из Малеровог сопственог живота, његова „психолошка", „животна" драма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Густав Малер, симфонија, програмска музика, Друга симфонија, мимезис, поезис, естезис, херменеутика музике.

Малерова чувена реченица „Мој живот је(днако) моја музика" не имплицира само оно једноставно значење да је за Малера „компоновање представљало његову животну потребу, а чин стварања огранак његове свакодневнице", већ и једну надасве сложену чињеницу „да је Малер своју музику живео".[3] То значи да је за Малера музика, његова музика била својеврсно поље за пројекцију његовог света, психичког света, његове стварности, а Малерову стварност чини како она музичка тако и она немузичка – оне су део његовог животног универзума.[4] То даље значи, да се та Малерова стварност пројектује у „једном наглашено миметичком кадру музике" (у миметичком слоју);[5] реч је о тонском сликању, односно подражавању ванмузичких феномена – феномена из природе, пре свега, акустичких, али и визуелних – музичким средствима, али, такође, и о подражавању одређених објеката музичке природе/феномена из музичке стварности – било то Малерова или нека друга стварност – реч је о аутоцитатима и цитатима, али и неким елементима на нивоу стила и врсте.[6] И баш зато што су

---

1 milicalazarevic@live.com.

2 Рад је излаган у оквиру обележавања годишњице рођења Густава Малера у организацији студената музикологије Факултета музичке уметности у Београду, маја 2010. године у Задужбини Илије М. Коларца (сала „Милан Грол"). Писан је под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић-Млађеновић.

3 Mirjana Veselinović, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera", *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987, 83.

4 Упор.: Mirjana Veselinović, нав. дело, 86.

5 Исто, 80.

6 Упор.: исто, 81, 83–85.

ти миметички подаци део Малеровог психичког света, његове стварности, они се презначују у композиционом процесу који су иницирали, поставши и сами његов део.[7] Тиме се, дакле, допире до поетичког слоја, „до значења испод слике", а онда и до места тих значења у самом Малеровом живљењу.[8]

Разматрање Малерове музике кроз поменуте слојеве (мимезис-поезис-естезис), који заиста чине њен суштински део, један је од могућих херменеутичких нивоа, односно приступа Малеровом делу. Други могући приступ, за који сам се овом приликом определила, полази од разматрања драматургије на макро- и микроплану дела, а који, пак, не искључује претходно поменути херменеутички ниво; штавише, он је њиме и условљен! Већина аутора који су се бавили композиторовим делом уочили су пре свега промену физиономије, доносно драматургије сонатног циклуса у односу на традиционална решења, и то на његовом макро- и микроплану, а она је (промена) како рекох узрокована прво-поменутим херменеутичким нивоом. Дакле, на нивоу драматургије дела, може се разматрати промена значењна и целог циклуса и његових појединачних ставова и то у оном чисто музичком смислу, али и у оном ванмузичком смислу. Такође, до оба ова херменеутичка нивоа могуће је доћи и читањем оног ванмузичког, а ипак, саставног дела Малеровог опуса – програма/програмског предлошка и његовог значења. Заправо, од било ког од ова три нивоа кренули неизбежно је проћи и кроз преостала два чиме се остварује једно херменеутичко кружење кроз Малерову музику, али не неко излишно и бесциљно, већ, мислим, суштинско за разумевање феномена Малер. Напомињем, при томе, да моја позиција не подразумева конструисање некакве априорне теорије о Малеровој музици (на основу композиторовог чувеног исказа) те стога полазим од саме музике – разматрања драматургије на макро- и микроплану, за ову прилику одабране, Друге симфоније, које ће показати њен смисао.

У Другој симфонији Малер реализује своју првобитну замисао ширења и усложњавања симфонијског циклуса: замишљену петоставачност Прве конкретизује у Другој симфонији. И мада петоставачан циклус није новина у симфонијској музици (познат је још од Берлиозове /Hector Berlioz/*Фантастичне симфоније*), драматургија циклуса свакако јесте, као и драматургија појединачних ставова.

Малер у потпуности мења физиономију сонатног облика који више не почива на контрастној драматургији већ представља својеврсну психолошку драму лика хероја за кога је сам Малер рекао да је то херој из његове Прве симфоније.[9] Стога у првом ставу, који је можда у најпрегледнијој сонатној форми коју је Малер икада написао, делови облика представљају етапе у градацији психолошке драме лика хероја – једне трагичне и, како каже сам Малер, „титанске" борбе са питањима о смислу живота и смрти. „Зашта живиш? Зашто патиш? Да ли је све то само једна велика, застрашујућа шала? [...] Шта сада? Шта је овај живот – и шта је ова смрт? Постоји ли нека егзистенција ван ње? Да ли је све ово празан сан или живот и смрт имају значење? – Морамо да одговоримо на ова питања ако мислимо да живимо", објашњава Малер у програмима дела.[10] Стога цела симфонија отпочиње судбинским мотивом који је персонификација лика хероја (тактови 1–5)[11] и тако представља једно конвенционално место које би се могло сматрати и миметичким, али вишег реда – у једном врло проширеном смислу подражавања, односно дескрипције лика (већ је имплицитно речено да Малер проширује појам подражавања музиком).[12] Овај „миметички" податак Малер користи као им-

[7] Упор.: исто, 80.

[8] Нав. према: исто, 80.

[9] Упор.: Edward R. Reilly, „Todtenfeier and the Second Symphony", *The Mahler Companion*, Donald Mitchell & Andrew Nicholson (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1999, 93, 101 і 124.

[10] Исто, 93 и 124.

[11] Бројеве тактова у овом тексту наводимо према следећем издању партитуре: Gustav Mahler, *Zweite Symphonie in c moll*, Wien – Leipzig, Universal Edition, 1897.

[12] На то је већ указала Мирјана Веселиновић анализирајући Прву и Трећу симофинију Малера у овде цитираној студији (нав. дело, 86).

пулс за контрапунтско грађење јединства објекта.[13] Тако се, најпре, у уводу првог става, у основном, за Малера „трагичном", це-мол тоналитету,[14] над доминантним педалом у виолинама и виолама, који чини један фактурни слој и који траје не само током целог увода већ и током излагања прве теме у експозицији, експонира судбински мотив карактеристичног, пунктираног ритма и карактеристичног, силазног кавртно-квинтног скока, у деоницама фагота; други слој чини покрет шеснаестина у деоницама виолончела и контрабаса, који затим удвајају судбински мотив у деоници фагота (т. 5); потом (тактови 6–15), док виолине и виоле издржавају доминантни педал, шеснаестински покрет и судбински мотив Малер подвргава варијационом процесу градећи слој ниских гудачких инструмената (шеснаестински покрет претвара у покрет триола, квартно-квинтни скок у скок терце), који потом, такође, удвајају судбински мотив у деоници фагота којима је додата и боја контра-фагота. Своју „варијациону игру"[15] Малер наставља и у првој теми у експозицији (тактови 16–25): у уводу оформљен слој ниских гудачких инструмената, незнатно вариран, чини контрапунтски слој првој теми која је изграђена од судбинског мотива; други слој чини остинатно понављање судбинског мотива у фаготу (тактови 18– 20), док се на самом тематском материјалу константно врши варирање боје – боји обоа и енглеског рога у којој је дат тематски материјал, прво се додаје боја кларинета *in B* (од такта 20), при чему се одмах одузима боја енглеског рога, да би се потом додала заједно са бојом хорни (од такта 22). Дакле, већ у првој фрази теме Малер даје три варијанте боје у теми. Све се то одвија на диминантном педалу у виолинама и виоли (постављеном такође још у уводу) којима се такође додаје боја и то прво хорни *in F* (од такта 18), те бас-кларинета *in B* и фагота (од 21. такта).

Варирање боје на једном материјалу, као и полифонија боја/оркестарска полифонија основни су композициони поступци Малера иницирани управо „миметичким" податком – судбинским мотивом, који и сам, како сам објаснила, постаје део тог композиционог процеса. Значи, сасвим условно, овде се и техника може схватити као елемент дескриптивности.[16]Тако, судбински мотив има драматуршку улогу у уводу и првој теми који представљају експозицију/експонирање јунака, али и у целом ставу, мада у другим драматуршким контекстима. Такође, сви други материјали који се излажу у експозицији овог става имају драмтуршку функцију – у служби су различитих психолошких осветљења лика или тачније његове психолошке борбе са питањима о животу и судбини, односно смрти. Тако, друга тема, иако готово на свим музичким плановима контрастира првој теми, представља даљу градацију лика (тактови 45–58): својим пасторалним карактером, ком доприноси и Е-дур тоналитет, јасно указује на известан мир, спокој, наду и веру (Малер ју је у једној скици означио као „Gesang"/ „певање"[17]); о томе сведочи и антиципирање мотива „O Glaube"/„O верујем" у половини хорни (карактеристичан је покрет великих секунди и легато артикулација, тактови 52–54) које су контрапункт на тему. Наиме, поменути мотив јавиће се у финалном ставу где представља симбол вере у универзум. Но, да та вера и нада нису потпуне указује остинато триола из увода, маршевског призвука, који се као својеврсни „црв сумње" „провлачи" у дубоким гудачким инструментима. Дакле, и у другој теми се препознају илустративна „зрна"; међутим, тај слој приказивања није само илустративност већ читава архитектоника јер је сама форма градирана – сви одсеци су етапе различитог психолошког стања лика. Стога, Малер ни у развојном делу тематске материјале не подвргава традиционалним техникама развоја, већ селектује њихове карактеристичне мотиве које онда контрапунтски уодношава и оркестарски богато варира и тиме сугерише унутрашњу борбу јунака са „животним" питањима. Такође, „интерполирајући" нове материјале у развојни део указује на „бесконачност" питања лика хероја

[13] Упор.: Mirjana Veselinović, нав. дело, 85.

[14] Нав. према: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: University Press, 2000, 11.

[15] Mirjana Veselinović, нав. дело, 81.

[16] Упор.: исто, 84.

[17] Нав. према: Edward R. Reilly, нав. дело, 100–101.

(баш како је назначио у програмима дела!).[18] Тако, на пример, појава мелодије *Dies irae* у енглеском рогу и бас-кларинету *in B* над ритмичким остинатом дубоких гудачких инстумената са призвуком посмртног марша (тактови 151–153), као да упућује на потпуну резигнацију лика, његово мирење са судбином/смрћу. Ова мелодија ће, такође, играти значајну улогу у финалном ставу.

Психолошка превирања лика врхуне у својеврсној кризи личности (у уводу за лажну репризу), а потом и потпуном краху јунака (у репризи става). „Палог хероја", како каже Малер (у програму),[19] потом, враћају у живот сећања на младост, љубав, једну епизоду из његовог живота – лежеран аустријски лендлер у другом ставу у Ас-дуру, мада по речима композитора исувише проблематичан. Дакле, став јесте жанр одморишта у емоционалном сплету, али је драматуршки условљен – има драмтуршку функцију у смислу језика музичке драме, односно драме хероја. Оно што овај лендлер, аустријски валцер, чини особеним јесте његова рустична и идилична атмосфера и та пасторалност као да „улази" у сам облик због фолклорног начина експонирања и рада са материјалом који се, стога, у самом излагању варира и варирано, измењено понавља, тако да је и форма става (развијена песма) резултат технике варирања. Та рустична и идлична атмосфера, као и обраћање аустријском фолклору, који је Малеру у детињству био изузетно близак, евоцирају прошло време тако да се ствара утисак да се ток одвија као у сну, у пределима несвесног. Но, свест о томе да је у питању прошло време Малер истиче: 1) константним прекидањем лендлера и то својеврсном „стретом мрачних мисли" у одсеку б (од такта 39) – тиолском покрету шеснаестина у гудачким инструментима у спикату, а над остинатним понављањем тона ес (тј. дис јер је тоналитет гис-мол) у хорни *in F* у стакату, те (тактови 48–66) 2) благим карикирањем мелодије овог одсека који има призвук аустријског валцера, излажући је у кларинету *in B* и *in Es* у размаку „празне", чисте квинте, а над већ познатим триолским покретом гудачких инструмената (тактови 64–66); штавише, Малер иронизује и 3) део самог валцера – у одсеку a_2 (тактови 210–23) и мелодија и пратња излажу се у пицикату гудачких инстумената са повременим варијантним удвајањем партње у стакату пиколо-флауте, флауте и харфе, а у чему се огледа тежња негирања форме њом самом. Такође, прекидањем валцера цео став делује као недовршена целина унутар себе, као целина која се слути, а јер се уосталом издвајањем фрагмента живота јунака ни не може добити целина.

Херојево „буђење из меланхоличног сна", како каже Малер,[20] односно његово враћање у „садашњост", у агонију „садашњег" живота, композитор је приказао у скерцу трећег става у це-молу, такође, једној епизоди из живота јунака („садашњег живота" јунака), „сећајући се", при том, своје непосредне музичке прошлости – песме за глас и оркестар „Св. Антоније из Падове проповеда рибицама" компоноване (непосредно пре овог става!) на текст из збирке *Дечаков чудесни рог*. Ова песма, коју Малер цитира готово у потпуности, чини, пак, само један слој скерца – хумор – те, на једној страни, представља наивну хумористичну сличицу миметички интонирану (тактови 1–18): моторичан, „таласасти" покрет шеснаестина илуструје рибице које брзо пливају и слушају проповед, док дистрибуирање тог материјала у „таласима"/„валовима" кроз различите инстументе подражава таласање (тактови 19–36). „Светлу скерцозност" и „наивну комику" Малер, на другој страни, оркестарским интервенцијама презначава у „перпетуум мобиле човековог неспокојства",[21] трагику враћања у живот лишеног живота, која представља други слој; или како објашњава Малер: „када се[...] пробуђен[и] из [...] меланхоличног сна [...] врати[те] у овај замршени живот, врло лако се може десити да вам талас овог живота, који је стално у покрету, никада се не зауставља и никада није разумљив, одједном изгледа *језив*, као таласање играча [на балу] који посматра[те]

[18] Упор. у: исто, 123–124.

[19] Edward R. Reilly, нав. дело, 123.

[20] Исто, 124.

[21] Mirjana Veselinović, нав. дело, 85.

споља из мрака – и са тако велике *дистанце* да *више не можете* да чујете *музику*! Живот тада постаје *без значења*, [постаје] једно сабласно фантомско стање у ком можете само да јаучете са гађењем."[22] Дакле, рибице су симбол „таласасте" масе (народа), а њихово пливање симбол „усталасалости живота" у ком јунак не може да се снађе и који посматра са гађењем. Стога, Малер отпочиње скерцо злокобним ударцима тимпана у којима експонира интервал кварте као да ће да започне посмртни марш своје Прве симфоније, те интервенцијом кларинета *in Es*, између осталог, излагањем моторичне фигуре шеснаестина у овом инстументу, а при том, у легато артикулацији, ствара, како би то сам рекао, „горко-слатки хумор" (тактови 91–5). Такође, херојево јаукање са гађењем због „усталасалости" овоземаљског живота, композитор је представио својсврсним вриштањем оркестра – педалом на дисонантном акорду датом углавном у високим регистрима оркестарских инстумената над ритмичким остинатом тимпана и остинатним арпеђирањем харфе (тактови 455–459).

Наједном, пак, „дирљив глас наивне наде одзвања у херојевом уху"[23] у четвртом ставу у Дес-дуру у ком Малер уводи соло алт који пева текст фолклорног порекла из композиторове песме „Urlicht"/„Првобитно светло" или „Прасветлост", такође из *Дечаковог чудесног рога*. Израз једноставности, наивности, односно наивне вере, детиње вере у универзум, који сугеришу стихови, остварен је кроз једноставну мелодику, каткад шкрту у покрету, као и једноставна решења, кроз готово бизарану оркестрацију у једном коралном, односно камерном, као и динамички „суздржаном" протоку, а све због очувања фолклорне једноставности. Тај израз детиње вере кулминира у речима „Долазим од Бога и Богу ћу се вратити / Драги Бог ће ми подарити светлост, подариће ми вечни живот", са постепеним замирањем оркестраског звука и илустративним „зрнима" – узлазним покретом у харфама као стремљењу ка нечем недостижном на самом крају става (тактови 58–68), што припрема, такође и*attacca*повезивањем, својеврсну метафизичку секвенцу питања и одговора у финалном ставу у це-молу; или, финалну борбу хероја са, како каже Малер, „страшним питањима првог става".[24]

Композитор у овај став уводи соло алт, соло сопран и мешовити хор који певају текст добрим делом заснован на Клопштоковој (Friedrich Klopstock) поеми „Васкрсење", а цео ток гради по принципу грађења музичке драме: 1) употребом лајтмотива и то добрим делом мотива из претходних ставова који активно учествују у драматургији; затим 2) богатим радом/трансформацијама мотива и самим тим 3) богатом симфонизацијом ткива. Зато материјале и разрађује по принципу музичке драме – у смислу експозиције, развоја и разрешења/репризе али не сонатног облика, већ прокомпонованог, програмског облика грађеног од низа одсека или епизода (остали су само фрагменти сећања на некадашњу сонатну форму јер Малер репризира само неке одсеке).

Херојева „борба", унутрашња борба, започиње „јауком" Скерца, који иницира својеврсно ауторефлексивно преиспитивање мотива из претходних ставова (осим поменутог, квартно-квинтног као и мотива прве, друге теме и *Dies irae* из првог става, те материјала корала „Urlicht"-а итд), а наставља се, потом, такорећи, халуцинативним визијама. Пред херојевим „унутрашњим оком" „земља се тресе, гробови се отварају, мртви устају и корачају у бесконачној колони на позив Страшног суда"; то је маршевска поворка „богатих и сиромашних, великих и малих" којима се са свих страна придружују „црквени милитанти, папе"[25] у једној вешто урађеној епизоди (тактови 343–348). Диференцирајући две врсте музике – „уметничке" (лирског карактера) и „неуметничке", квази-милитарне, популарне, вернакуларске – различитим типом звучности (дрвени дувачки и гудачки инструменти насупрот банди труба и удараљки), и, што је најважније, просторно (оркестром на сцени и бандом иза сцене), Малер је сугерисао „дистанцираност" хероја у односу на процесију или, тачније, да се „радња" од-

[22] Edward R. Reilly, нав. дело, 124.

[23] Исто, 125.

[24] Исто, 125.

[25] Исто, 123.

вија пред херојевим „унутрашњим очима". Малерова „игра" са музичким простором кулминира у епизоди Страшног суда, кључном месту у драматуршком смислу (тактови 448–463) – једном језивом дијалогу између инстументалних група ван сцене (труби, хорни и тимпана) и на сцени (пиколо-флауте и флауте), „нијансирајући", при том, просторне разлике између инструмената у оквиру групе ван сцене (од ознака „на десној страни, са велике дистанце", преко „мало ближе и гласније, на левој страни" до „много ближе и гласније"). Тако, на позив хорни и труба, који је постепено све гласнији и ближи, одговара метрички слободан пев славуја „као последњи ехо земаљског живота" (тактови 464–472).[26] И из овог имитативног зрна Малер варијационо разлистава етапу облика, која дејствује као својеврсна зона неизвесности у ишчекивању објаве Страшног суда. Но следи дрматуршки обрт јер нема, како каже Малер, „хорора тог дана дана",[27] већ се готово ни из чега „помаља" хор светаца са солистима у *ppp* динамици, доносећи одговор – коралну тему „Васкрсење". Стога, цело дело завршава транспарентним, мирним протоком корала и кулминира, на самом крају, у речима хора „Умрећу да бих живео". Јер за Малера тајна није у нестајању већ у настајању.

Баш као херој у Другој симфонији и Малер се цео свој живот борио са питањима о смислу и зачењу живота и смрти (са којом је врло често био суочен), као што је у природи и у музици (и својој и свакој другој), покушавао да пронађе „пројекцију себе самога, свог психичког света, и налазећи је у одређеним акустичким, визуелним или музичким ситуацијама као њеним симболима, поново је враћао себи самоме тако што је на основи тих симбола градио сопствено биће звука";[28] или једну секвенцу из сопственог живота, односно „психолошку" или, тачније, споствену „животну драму" као што је то Друга симфонија. Јер каже Малер, „За свакога ко зна како да [је – додала М. Л] слуша, цео мој живот постаће му јасан [подвукла М. Л]"[29] – дакле, Малеров свет, његов живот у музици и*vice versa*.

ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, W. Theodor, *Mahler. A Musical Physiognomy*, Translated by Jephcott, Edmund. Chicago: The University Press, 1992.
- Feder, Stuart, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Hefling, E. Stephen, *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: University Press, 2000.
- Micznik, Vera, „Music and aesthetics: the programmatic issue", *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 35–49.
- Reilly, R. Edward, „Todtenfeier and the Second Symphony", *The Mahler Companion*, Donald Mitchell & Andrew Nicholson (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1999, 84–125.
- Revers, Peter, „Song and song-symphony (I). Des Knaben Wunderhorn and the Second, Third and Fourth Symphonies: music od heaven and earth", *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 89–107.
- Solvik, Morten, „The literaty and philosophical worlds of Gustav Mahler", *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 21–34.
- Veselinović, Mirjana, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera", *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987, 79–88.

[26] Исто, 125.

[27] Исто.

[28] Mirjana Veselinović, нав. дело, 86.

[29] Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, New Haven, Yale University Press, 2004, 7.

Milica Lazarević

MEANING OF DRAMATURGY OF MACRO- AND MICROSTRUCTURE OF SECOND SYMPHONY BY GUSTAV MAHLER: HERMENEUTICAL LEVELS

SUMMARY: This paper starts with the idea that the complex hermeneutic approach to Gustav Mahler's music is essential not only for understanding his music, but also for understanding *Mahler phenomenon* in general. Composer's Second Symphony is a case study for examination of this idea. By consideration of dramaturgy of the work's macrostructure and microstructure, it has been indicated that reflection on Mahler's music is inextricable and, in certain sense, caused by the other possible hermeneutical levels: complex of three aesthetics (mimesis, poiesis and aesthesis) and meaning of extra-musical narrative (program). This has been done with the intention to show the change of meaning of sonata cycle and its individual movements in the both pure musical and extra-musical sense. In other words, that there is one sequence of Mahler's life, his "psychological" drama, i. e. this paper invokes the idea that Mahler's world and life are presented in his music and *vice versa*.

KEY WORDS: Gustav Mahler, symphony, programme music, Second Symphony, mimesis, poiesis, aesthesis, hermeneutics of music.

Неда Колић[1]

ПРЕДСТАВЕ ПОЈАЦА НА СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ СПОМЕНИЦИМА[2]

САЖЕТАК: Од покрштавања Словена започетог 860. године музика се јавља као неизоставни елемент при разноврсним обредима. Ово је доба када је црква имала велику и значајну улогу у друштву, а музика у оквиру богослужења постала саставни део живота сваког човека. Доказе за то проналазимо у разним списима светаца, али и на фреско-сликарству многих српских манастира. У раду је разматрано значајно питање – анализа приказивања појаца на средњовековним српским споменицима. Разматрана су и питања која се тичу одеће певача, њиховог положаја у оквиру сцена и хирономије, при чему су издвојене три сцене које су аналитички обрађене – сцена Извора мудрости, сцена Уздизања крста и сцена Погреба.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: средњовековно фреско-сликарство, Извор мудрости, Уздизање крста, сцена Погреба, Воздвижење Часног крста, манастир Лесново, Старо Нагорчино.

Увод

Хиљадугодишњи период (од V до XV века) током којег је византијска цивилизација „створила самосвојну културу... која је одушевљавала савременике... и утицала на народе што су се следом историјских услова нашли под њеним утицајем“[3], у општој историји човечанства познат под називом „мрачни“ средњи век, у савременој науци посматра се као раздобље вере.[4]

Заснована на специфичним традицијама антике и хришћанства, уз присуство источњачких елемената, византијска култура утицала је на развој средњовековне културе како Словена тако и Срба. Он се може пратити већ од VIII века, када се, како наводи Димитрије Богдановић, „српски народ везао за византијску цркву и преко ње усвојио источни тип и доктрину хришћанства, источне, не само грчке, него и сиријско-палестинске и друге културне традиције“[5]. Од покрштавања Словена, које су 860. године започели Ћирило и Методије, „музика попут тамјана лебди у олтарима, певницама, на хоровима и у припратама словенских манастира и цркава“[6], јављајући се као неизоставни елемент при обредима и другим свечаностима. Заправо, ово је било доба када је црква имала водећу улогу у друштву, те је самим тим и музика у оквиру богослужења постала саставни део живота сваког хришћанина.

---

1 nedica.kolic@gmail.com

2 Семинарски рад рађен у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске, 2010/2011. године

3 Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici,* Beograd, Clio, 2004, 21.

4 Роксанда Пејовић и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века,* Београд, Универзитет уметности, 1998, 17.

5 Димитрије Богдановић, *Стара српска књижевност*, *Историја српске књижевности I,* Београд, Досије, 1991, 97.

6 Димитрије Стефановић, „Музика у Средњовековној Србији“, *Српска православна црква 1219–1969. Споменица о 750—годишњица аутокефалности,* Београд, 1969, 117–127.

Сведочанства о томе налазимо како у многим списима, као што су житија светаца и канони везани за цркву и свештенство, тако и на фреско-сликарству многих наших манастира.

Сама тема овог рада буди у нама питање – како то да су на фрескама које красе ликови Богородице, Христа, светих отаца, приказани појци? Одговор је већ делимично дат. Хришћанство које постаје државна религија, вршило је утицај на васпитање људи и њихов поглед на свет, те не чуди што су богослужења, праћена различитим песмама које су певали појци, постала атрибут живота сваког човека.[7]

О појцима, њиховом животу и њиховој улози у хришћанском богослужењу сазнајемо из текста Нила Морана (Neil Moran), који је навео неколико канона из целокупне серије канона *Constitutiones Apostolorum,* написаних у Сирији, крајем XIV века:

> појцима и чтецима, насупрот вишем свештенству, дозвољено је да се жене након рукоположења; субђакони, појци и чтеци не смеју да учествују у играма на срећу и да се напијају и иду у кафане; и појци и чтеци, као и читаво свештенство, обавезни су да се придржавају поста.[8]

Велики значај музике у црквама и манастирима изискивао је одлично васпитање појаца, како би на високом музичком нивоу извели целокупно богослужење. Они су се од раног детињства васпитавали при црквама и манастирима. О томе је писао Теодор Студит у типику Студитског манастира. Он наводи да је готово сваки дан живота у манастиру био беспрекорно уређен, а при богослужењу се тачно знало када се читају стихови псалама, када се одређене песме поју, у ком гласу, ко их пева, а за нарушавање поретка песама биле су утврђене казне. Сваки појац морао је да зна читав репертоар песама. Песме нису изводили само солисти, него и хорови, смештени у две певнице, тачније бочне апсиде цркве, изнад којих су, у средњовековним манастирима, због боље акустичности, били уграђени лонци од глине.

Ако се водимо овим чињеницама, очигледно је да је читаво богослужење било прожето музиком. Она је утицала на емоције верника и била један од главних чинилаца који је допринео да богослужење временом постане комплексно и грандиозно. Сложеност богослужења захтевала је вешто организационо и уметничко руковођење појцима, те је постојала и одређена хијерархија међу личностима којима је припао овај задатак. У њој се спомињу термини: канонарх, доместик, протопсалт. Улога канонарха, како то истиче Херцман, била је пре свега да позове људе на појање, а потом да неприметно приказује основни тон песме и текст. Најважнија дужност припадала је доместику (од латинског *domesticus* – начелник, предводник). Он је био професионално припремљен музичар, чији су задаци били да: обучава хорове, учи појце њиховим деоницама, поседује добар глас јер је солистичке деонице и одломке изводио углавном он. Доместик је био онај који је стварао хирономију (*cheironomia, cheir* – рука, *nomos* – закон) – уметност руковођења хором, односно појцима, својеврсном гестикулацијом којом се могло указати на кретање мелодијске линије, на интервале, мелодијске и ритмичке фигуре. Сваки хор имао је свог доместика – хором у десној певници руководио је протопсалт, а у левој лампадариос.[9] На питања која се тичу одеће певача, хирономије, њиховог положаја у оквиру сцена на којима су приказани одговорено је у наставку текста, при чему су издвојене три сцене на којима су, када је реч о фрескама у српским манастирима, појци најчешће приказани, а то су: сцена Извора мудрости, сцена Уздизања крста и сцена Погреба.

Сцена Извора Мудрости

Међу многим сценама које су даровити сликари приказивали на зидовима манастира, изузетно место заузима сцена фонтане живота која је гасила жеђ људима у рају. Близак овој теми, био је и мотив поновног рођења крштењем. Експанзија хришћанске митологије у

[7] Jevgenij Hercman, нав. дело, 31.

[8] Neil Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic painting*, The Netherlands, Leiden, E. J. Brill, 1986, 14.

[9] Jevgenij Hercman, нав. дело, 173–177.

првим вековима нове ере, доводи до развоја три различита мотива фонтане живота, који ће имати важну улогу у религиозној свести средњег века:

1. мотив четворице јеванђелиста који су извори живота преко којих ће хришћани непрекидно обнављати своју снагу;

2. мотив у којем се спајају крштење, поновно рођење и васкрсење;

3. мотив мариолошке природе који се односио на повезивање крстионице са утробом Богородице; у позадини овог мотива налази се идеја да је вода крштења заправо слика Богородичине утробе, при чему је исти Свети Дух који је оплодио Богородицу, оплодио и крстионицу.[10]

Приказивање сцена са овом тематиком започето је још током X–XII века, када су централне личности на сцени били јеванђелисти, али ће њихов процват обележити касновизантијски период. Тада ће се сликари, уместо четворици јеванђелиста, радије окретати приказивању црквених отаца, не као изворима живота, већ као изворима мудрости. Једна од карактеристика готово свих сцена јесу бројне личности у оквиру њих, међу којима ћемо као неизоставне учеснике пронаћи управо појце.

Представе појаца у оквиру оваквих сцена, насталих током периода у којем влада наративни стил (1300–1370), пронађене су у неколико манастира. На зидовима капеле Мајке Божије, у манастиру Светог Јована Богослова – једном од најпознатијих православних светилишта и највишој тачки на острву Патмос, основаном у првим вековима хришћанства, рушеном под најездама страних освајача, а потом реконструисаном и завршеном 1090. године заслугом монаха Христодула[11] – налази се фреска са овом темом.[12] Певачи се такође појављују на икони Извора мудрости из Лавердос колекције, збирке Дионисија Лавердоса, на којој су приказани свети Павле и Јован Златоусти. Иста сцена налази се и у манастиру Бронтохион у Мистри, а описана је и у *Сликарском приручнику* Дионисија из Форуне, као и у текстовима Тање Велманс (Tania Velmans) и Паула Андервуда (Paul Underwood).[13]

Црква арханђела Михајла и Гаврила у манастиру Лесново, подигнутом 1341. године, заслугом угледног војводе Јована Оливера, садржи чак четири овакве сцене. Лесновска припрата, дозидана манастирској цркви 1349. године, око чије се ликовне декорације бринуло образованије свештенство, уметничке и теолошке културе, представља, како то Светозар Радојчић истиче, врсту „галерије теолошке учености".[14] На пандантифима куполе у нартексу налазе се до тада јединствене сцене учитеља црквених отаца – светог Атанасија, Василија Великог, Јована Златоустог и Григорија Богослова, које надахњују персонификације божанске премудрости. Оне датирају из периода око 1348–1349. године.[15]

На североисточном пандантифу насликан је свети Јован Златоусти. Основне карактеристике сликарске технике и стила, које красе читав манастир, уочавамо и на овој сцени, између осталог драматичност и хук немира; фигуре истрзаних покрета које помажу дочаравању догађаја, смештене су са друге стране сцене супротстављајући се централној личности, у овом случају светом Јовану Златоустом.[16] Додирнут руком анђела, персонификацијом божанске мудрости, Златоусти исписује књигу седећи за столом, представљеном попут извора из којег тече река мудрости. С обзиром на „поуку исписану на свитку који лежи на пулту великог црквеног учитеља, у којој се препоручује зографима да подражавају природу, али да је разблажују, темперирају идејама мудрости"[17], очигледно је да су сликари послушали овај

[10] Neil Moran, нав. дело, 66.

[11] Ивана Радовановић, Ходочашће светињама Грчке 2. део, *Православље*, http://pravoslavlje.spc.rs/broj/1002/tekst/na-ostrvu-apostola-ljubavi/print/lat (21. мај 2011, у 11.16h).

[12] Neil Moran, нав. дело, 66–67.

[13] Исто, 66.

[14] Светозар Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд, Нолит, 1966, 146.

[15] Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд, Југославија, 1974, 65.

[16] Исто, 66.

[17] Светозар Радојчић, нав. дело, 147–148.

савет, реалистично приказујући на сцени читав свет који је живео при црквама и епископским седиштима. Пет различитих група људи, који малим крчазима захватају воду у нади да ће обновити своју снагу, могу се уочити на овој сцени. Испред свих налазе се три свештеника са белим скараниконима (*skaranikon*)[18] у белим одорама. Иза њих захваљујући својој одећи и капама, истиче се група певача. Као и у већини сцена, и овде су приказана тројица певача, од којих је у први план стављен један старији са брадом, у улози протопсалта. Одевени у сфиктурионе (*sfiktourion*)[19], са шиљастим тророгим капама на главама (*skiadion*)[20], они гледају у страну и не остварују контакт са посматрачем; насупрот осталим учесницима делују статично, као да стрпљиво чекају тренутак када ће запевати. Ту су још и монаси, ђакони, и деца – мали придворни ђаци[21] (в. пример 1).

Сцене са светим Василијем, Атанасијем и Григоријем имају исту основну структуру као сцена са Златоустим. Основна разлика јесте сам извор мудрости – уместо реке, приказана је крстионица у облику крста, са које световна лица захватају воду. И на овим сценама уочавамо три појца са скиадионима. Као и обично, протопсалт је постављен у први план. На сцени са светим Василијем протопсалт носи тамно плави скиадион оивичен златом, а одевен је у наранџасти сфиктурион.[22] Важна карактеристика која се може издвојити на овој сцени, у односу на претходну, јесте гест протопсалта, који нас упућује на хирономију. Међутим, управо положај његове руке одаје утисак као да протопсалт појце, а и све присутне, позива на тишину (в. пример 2 и 3).

На сцени са светим Атанасијем група певача је мало другачија – један млађи певач налази се у позадини између двојице старијих који рукама хирономишу одређене музичке знаке. Уколико се водимо текстом Михаила Влемида (Michael Vlemid), који је обрадио и изложио Јевгениј Херцман у својој књизи *Византијска наука о музици,* можемо претпоставити да један од њих хирономише оксију.[23] Иако је црно-бела илустрација коју нам у својој књизи нуди Н. Моран лошег квалитета, те смо у немогућности да опишемо боју одоре, констатујемо шаре на раменима појаца, које указују на склоност лесновских сликара ка декоративном стилу XIV века (в. пример 4).

У поређењу са фрескама из манастира Лесново, фреска са овом темом, насликана на зидовима капеле Мајке Божије у манастиру Светог Јована Богослова, на острву Патмос, указује на монументални стил XII века. Линеаризам ране уметности Комнина даје фресци строгост, спиритуалност и монументалност. Доминантан плави тон колорита знатно појачава општи утисак мира.[24] На фресци су приказане четири личности, по две са обе стране реке као извора живота, односно мудрости, од којих се горње две фигуре, на основу одоре, могу сматрати певачима. Певач са леве стране на глави има бели скараникон. Нажалост, због лошег стања фреске немогуће је видети положај руке певача, што би нам помогло у анализирању и потврдило претпоставку да се ради о појцима. (в. пример 5).

На критској икони из средине XVI века, ствараној по старијим моделима из Лавердос колекције, видимо један извор, односно проповедаоницу за којом седи Јован Златоусти, из које теку четири млаза воде симболишући четири реке раја.[25] Појци су заједно са свештенством смештени у други план, у доњи десни угао сцене, и препознајемо их само захваљујући великим белим скараниконима. На основу овога можемо помишљати да су певачи били при-

[18] *Skaranikon* – висока, купаста, као кошница уобличена капа.

[19] *Sfiktourion* – спољна хаљина/огртач, широм отворених рукава са појасом око струка.

[20] *Skiadion* – специфична шиљаста капа, оштрих контура које подсећају на бродић, може бити различитих боја, често украшена везом, намењена појцима.

[21] Светозар Радојчић, нав. дело, 148.

[22] Наведено према тексту Н. Морана, иако се на основу црно-беле илустрације дате у његовој књизи не може тврдити о бојама одеће приказаних фигура.

[23] Evgenij Hercman, нав. дело, 311–312.

[24] Светозар Радојчић, нав. дело, 30.

[25] Neil Moran, нав. дело, 69.

дружени групи окупљених, односно, да сликари заправо нису били свесни колики је био њихов значај, него су их приказивали као и све друге учеснике датог догађаја (в. пример 6).

Међутим, симболично значење певача превазилази њихову функцију као представника нижег свештенства. Уколико погледамо уназад, далеко у историју, у време грчких филозофа, уочићемо да је читава наука математике и акустике настала међу музичким консонанцама и математичким односима, пропорцијама, садржаним у вишем хармонском реду. Зато се сматра да су четворица јеванђелиста, односно црквених учитеља, удружена да створе хармонију, по угледу на хармонију васионе, да створе склад и једнозвучност спајањем различитих звукова, баш као и четири реке из истог извора. С обзиром на дубоку симболику коју исказује идеја извора давања живота, истакнутост певача вероватно представља скривену алузију на црквене оце као ствараоце космичке, музичке хармоније. Распоред и начин украшавања цркава, предложен према *Сликарском приручнику* Дионисија из Форуне, ставља космичке и музичке аспекте још више у први план. На пандантифима куполе нартекса, насупрот црквеним оцима приказаним у Леснову, насликана су четири химнографа: Јован Дамаскин, Козма Јерусалимски, Анатолије и Кипријан. Овај развој, визуелно приказан, указује на повећање важности музике и химнографије у животима православних хришћана током турског периода.[26]

Сцена Уздизања Крста

Воздвижење Часног крста је празник који се обележава 14. септембра по старом, односно 27. септембра по новом јулијанском календару; познат је и као Крстовдан. То је дан када се слави проналажење Часног крста на Голготи, захваљујући светој царици Јелени, мајци Константина Великог. Том приликом је патријарх Макарије подигао крст високо изнад верника који су желели да га виде, додирну и целивају.

Постоји неколико начина на који су сликари дочаравали овај догађај, са певачима или без њих. Илустрација врло блиска литургијском обреду појавила се у X веку у минејским књигама Василија Другог.[27] Бројни су манастири који садрже ову сцену. Један од њих је манастир Старо Нагорчино – фреска Уздизања налази се у цркви Светог Ђорђа. Међу фрескама школе у Новгороду (Русија), најпознатија је скица из касног XV века, из Свете Софије у Новгороду. Сличне сцене Уздизања проналазимо и међу два касна примера са Свете Горе, где су уметници много више пажње посветили детаљима. То су фреске из манастира Велика Лавра и Дохијару.

Међу касновизантијским представама Уздизања крста, фреска у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагорчину – Милутиновој задужбини подигнутој 1313. године на темељима старије византијске цркве из X века, живописаној пет година касније, рукама двојице угледних и плодних мајстора, Михаила и Евтахија – представља вероватно најстарији приказ ове сцене са певачима.[28] Епископ смештен испод циборијума на врло лепо конструисаном амвону, благосиља грчким крстом четири фигуре испод њега. Две личности у првом реду, са белим скараниконима на главама, могу нас асоцирати како на певаче тако и на свештенике. Међутим боја њихових сфиктуриона – црвена и плава – отклања недоумице, с обзиром на то да су те боје намењене одећи појаца. Два човека иза њих, без капа, носе светло плаве сфиктурионе. Оно што збуњује јесте њихов гест рукама – све четири личности држе руке подигнуте према епископу, дланова окренутих ка горе, као да се моле (в. пример 7).

Уколико ову сцену упоредимо са претходним сценама друге тематике, али и са сценама на којима је приказана тема Уздизања крста, на пример са сценама из Свете Горе или Новгорода, уочавамо да је овакав гест карактеристичан за свештенство и световна лица, док се доместици јасно издвајају хирономишући исон, оксију или какав други музички знак.

[26] Neil Moran, нав. дело, 70–71.

[27] Исто, 60.

[28] Светозар Радојчић, нав. дело, 102.

Међутим, минијатура из *Дионисијевог кодекса* са Свете Горе, из XI века, руши ове тврдње. На њој су, како истиче Нил Моран, приказани појци распоређени са леве и десне стране епископа који, стојећи на средини амвона, држи високо подигнут крст. Одевени у беле химатионе (*himation*)[29] са црним оковратником, заједно са протопсалтом у црвеном камисиону (*kamision*)[30], држе руке у истом положају као четири фигуре на сцени у Старом Нагорчину. О којем се знаку тачно ради, не можемо са сигурношћу тврдити, можемо само да претпоставимо да је реч о једном од узлазних знакова[31], с обзиром на то да су руке подигнуте ка горе (в. пример 8).

Свака нејасноћа око препознавања певача губи се у касновизантијским примерима, нарочито на руским фрескама на којима је приказана ова сцена. Најпознатија је фреска из касног XV века, насликана на зидовима Свете Софије у Новгороду, најстаријој цркви у Русији, подигнутој захваљујући кнезу Владимиру Јарославичу 1045–1050. године. Насупрот поменутим сценама, појци су овде приказани у групи, у улози хорских певача, који се међу мноштвом учесника – свештенства, световних лица, верника – препознају по својим специфичним белим скиадионима. Стављајући их у средину сцене, уметник им је дао изузетну важност и приказао основне карактеристике византијске иконографије за појце, што заправо одговара њиховој улози у стварном животу тог периода. У центру, испред свих, окружен двојицом протопсалта, приказан је доместик. Као и у сцени у Старом Нагорчину, они се могу разликовати по својим црвеним (доместик) и плавим (протопсалти), богато извезеним сфитурионима са широким рукавима[32], који су били попут заштитног знака поствизантијских сликара. Они рукама хирономишу одређене музичке знаке, које је нажалост немогуће разазнати на основу Моранове илустрације, али претпоставимо да се ради о оксији и исону, као што је и уобичајено на готово свим сценама (в. пример 9).

Сличне сцене Уздизања проналазимо и међу два касна примера са Свете Горе. То су фреске из манастира Велика Лавра – најстаријег међу светогорским манастирима, чији је оснивач 963. године био свети Атанасије Атонски – и фреске из манастира Дохијару – православног грчког мушког манастира, чији је оснивач био игуман Јефрем Атонски, монах манастира Велике Лавре.

На обе фреске појци су приказани са леве, односно десне стране патријарха Макарија, који стојећи на амвону држи крст високо изнад окупљеника, међу којима је приказана и владарка господарица, Јелена, у пратњи седам жена, са леве, односно десне стране патријарха, на месту које је према естетичарима било привилеговано. У овом хорском тривијуму, два члана су старија, беле браде, а трећи је потпуно обријан. Ова фреска доказ је да се сликари враћају ранијим представама на којима су приказивана само тројица појаца. На то указује и њихова одећа која подсећа више на сфиктурионе византијских певача, него на касновизантијске прототипе у којима се акценат ставља на украсе и детаље. Својим рукама хирономишу уобичајени музички знак исон, односно поновљени тон. Насупрот осталим учесницима, појци су приказани фронтално са погледом усмереним директно у посматрача. Тиме што гледају изван оквира сцене, одвојени су од главног догађаја, свечаног чина, у циљу да служе као спона између људи и историјске проповеди[33] (в. пример 10 и 11).

Сцене из манастира са Свете Горе, као и оне из манастира у Новгороду, представљају очигледну мешавину наративног и декоративног стила, у којем су сликари појце смештали

[29] *Himation* – дугачка спољна хаљина са рукавима, најчешће беле боје.

[30] *Kamision* – отворени платнени огртач ношен на раменима преко химатиона, беле или црвене боје.

[31] У рукописима у којима су објашњени неумски знаци, које су хирономи рукама дочаравали, од којих је најзначајнији *Пападика,* налазимо поделу знакова на тела и душе – тела се крећу поступно и означавају покрет секунде навише и наниже (узлазни: *olygon, oxia, petasti, kuphisma*... силазни: *apostrophos*...), а душе се крећу у скоковима и њихова интервалска вредност се одређује у комбинацији са телима и неким другим знаковима (узлазни: *kentima, ipsili*... силазни: *elaphron, hamili*...).

[32] Наведено према опису илустрације коју је приложио Нил Моран у свом делу.

[33] Neil Moran, нав. дело, 63–64.

међу мноштвом људи, као активне учеснике догађаја; док су се сликари из доба Палеолога, којем припадају фреске манастира Старо Нагорчино, трудили да на што вернији начин прикажу литургијски обред, смештајући појце заједно са епископом на амвон, одвојене од осталих верника. Захваљујући овим сценама, могао је бити прегледан развој сликарстава, који је допринео сагледавању два различита момента у служби и помогао при лакшем уочавању промена везаних за одећу појаца, њихов положај и на крају готово приближио улогу појаца при богослужењу, у свакодневном животу, њиховом третману и важности.

Сцена Погреба

Током последњих година владавине краља Милутина, утицај цркве осетно је порастао. И у културном животу осећао се већи углед архиепископије. Уз краљеве задужбине ничу и цркве архиепископа. Никодим (1326–1324) подиже храм у седишту Архиепископије у Пећи, док је Данило II (1324–1337), Никодимов наследник, највећи градитељ међу српским архиепископима, подигао две цркве при истој патријаршији – цркву Богородице Одигитрије и Светог Николе, и пространу припрату испред све три цркве: Светог Димитрија, Светих Апостола и Богородице Одигитрије. По кратком циклусу фресака из живота светог Арсенија у Пећи, види се да је и српско сликарство тек око 1330. добило прве илустрације архиепископских живота у монументалном живопису.[34]

Еволуција мотива појаца (ψαλτες, гр. псалти, појци) у српској уметности, средином XIV века, може се пратити у оквиру самосталних сцена при Пећкој патријаршији. Иако су оне стваране у периоду од око двадесет година, фреске у свакој од три цркве у Пећи служе као пример ретроспективе од карактеристичног стила XIV века у српској уметности, до крајње јасног, готово класичног стила Комнина.

Сцена погреба патријарха Јоаникија у цркви Светих Апостола, централној цркви патријаршије, настала 1355. године изнад гроба поменутог патријарха, представља контраст и одступање од монументалног стила и тежњу ка новом, наративном изразу. „Широки осветљени простор испред тамне дубине", многи учесници у догађајима међусобно повезани живом дискусијом унутар саме сцене, без иједног контакта са посматрачима, издужене, немирне фигуре, „смели реализам старачких глава снажне драматике"[35] – све то уочавамо на овој сцени. Први пут, како истиче Светозар Радојчић, у историји српског сликарства мртви предмети, простор и архитектура, постају равноправни људском лику.[36] Фигуре су поређане једна поред друге у ритмичким односима: распоређене су у групе у три различита плана: једној групи припадају световна лица, другој свештенство, док су у трећој, централно постављеној, појци. Препознајемо их по одећи, тачније, капама. Као и у већини случајева приказана су тројица појаца: један од њих је старији, а окружују га двојица млађих музичара. Централна фигура на глави има црвени скиадион, а двојица млађих појаца носе беле скаранике.[37] Потврду претпоставке да се ради о појцима видимо у гесту протопсалта, који руком прави одређени хирономски знак. Он палац и кажипрст држи спојене налик слову „о", док су остала три прста заједно подигнута. Претпостављамо да се овде ради о исону, знаку којим се показује поновљени тон. Ликовна представа у складу је са пападичким текстуалним упутствима које је написао Михаил Влемид, а које налазимо у студији Јевгенија Херцмана: „исон се хирономише по слици Свете Тројице. Он, као и Света Тројица, тројединје и ни Отац, ни Син, ни Свети Дух по Божанској суштини нису већи један од другог. Тако се поје и исон, хирономи-

[34] Светозар Радојчић, нав. дело, 103.

[35] Исто, 103.

[36] Исто, 103.

[37] На основу црно-беле илустрације дате у поменутој књизи Н. Морана, немогуће је тврдити било шта када су у питању како боје капа код појаца, тако и боја њихове одежде. Али, ако верујемо речима овог аутора, да су боје њихових огртача црвена, плава и светло љубичаста, могуће је чак направити и дистинкцију између тројице певача, с обзиром на то да су црвена и плава боја „сачуване" за појце, појац насликан у средини, који се издваја како по облику и боји капе, тако и по боји одоре, представља вођу, односно протопсалта.

шући се спојеним прстима".[38] У већини сцена појци су крутог изгледа, али на овој фресци су немирног духа. Покретима главе остварују израз као да ће управо почети да певају, као да у себи ослушкују основни тон, исон, припремајући се да отпевају основну формулу једног од осам гласова у којем треба да отпоју наредну песму (в. пример 12 и 13).

Сличне овој, али ипак у битним детаљима, када је о појцима реч, различите, јесу сцене погреба у цркви Богородице Одигитрије и цркви Светог Димитрија, такође у Пећкој патријаршији. Структура композиције у цркви Богородице, на којој је приказан погреб архиепископа Арсенија, готово је иста као у ранијим примерима ове сцене – са свештеницима, монасима, нижим свештенством, појцима, смештеним око гроба архиепископа. Оно што је посебно у вези са овом фреском јесте наглашеност дата двојици певача без капа, смештених у централни део композиције, како хирономишу музичке знаке. Нил Моран претпоставља да се ради о знацима као што су исон и оксија, а то потврђује и Влемидов опис који наводи Херцман: „оксија се хирономише по слици оштрих копаља, или као подражавање оштрих клинова"[39], што у потпуности одговара општем значењу термина оксија (оштро). Боје одеће појаца на фресци у цркви Богородице Одигитрије су уобичајене – светло плава и црвена.[40] Битна разлика у односу на приказ ове сцене у цркви Апостола јесте чињеница да су појци приказани фронтално, не посматрајући догађај у којем учествују: они гледају изван сцене директно у посматрача (в. пример 14).

Оно што је карактеристично за фреске у цркви Светог Димитрија, у истој патријаршији, ствараним руком уметника Јована, око 1345. године, а при том различито у односу на обе претходно поменуте сцене, јесте шареноликост одежде свештеничких и световних фигура, као и појаца. Готово сваку одежду красе шаре, везови на њиховим раменима у облику траке у горњем делу рукава. Са десне стране епископа уочава се група певача, захваљујући пре свега упадљивим белим скараниконима. Најстарији међу њима, приказан испред свих, потврђује своју улогу доместика образујући прстима хирономски знак. Враћајући се опису оксије, у вези са претходном сценом, очигледно је да доместик хирономише исти овај знак. Детаљ који уочавамо на овој фресци, чија је важност изузетна када се у питање доводи препознавање певача, а пре свега доместика, а који нисмо имали прилике да сретнемо ни на једној поменутој сцени, јесте отворена књига у његовим рукама. Иако не видимо корице књиге, можемо да претпоставимо да њен садржај чине псалми или које друге песме, химне или молитве које се поју приликом богослужења, а по којима је доместик хирономисао музичке знаке показујући појцима, како и шта да певају (в. пример 15).

Закључак

Захваљујући ликовним изворима у стању смо да се колико-толико приближимо времену у којем су појци имали значајну улогу како у цркви, при богослужењу, тако и у свакодневном животу, изван ње. А колико су сами сликари били свесни важности појаца можемо погледати ретроспективо, враћајући се у XII век, када су појци били приказани само као активни учесници при обредима, измешани међу већином других учесника. Да нису сликани са специфичним капама – скараниконима и скиадионима различитих боја – тешко бисмо их могли разликовати од свештенства и световних лица. Временом уочавамо да се и став сликара према значају појаца мењао, те су почели да их издвајају у групе и да их стављају у први план. Више пажње посвећивали су не само положају појаца у оквиру сцене – стављајући их готово у центар композиције, приказујући их фронтално, погледа директно упртих у посматрача, одржавајући тако везу са спољним светом, него и њиховом гесту – хирономији, приликом чега су најчешће истицали два музичка знака, оксију и исон; потом, украшавању њихове

[38] Jevgenij Hercman, нав. дело, 311.

[39] Исто, 311–312.

[40] Neil Moran, нав. дело, 67.

одеће, сфиктуриона у карактеристичној црвеној или плавој боји, са разним везовима на раменима.

Нама остаје само да уживамо у богатим приказима насликаним рукама врхунских уметника средњег века, и да се препустимо машти, замислимо да смо на том светом месту, како придружени мноштву учесника посматрамо пројце и дубоко у себи ослушкујемо небеску, анђеоску музику коју су стварали.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Богдановић, Димитрије, Стара српска књижевност, *Историја српске књижевности I,* Београд, Досије,1991.
- Ђурић, Војислав, *Византијске фреске у Југославији,* Београд, Југославија, 1974.
- Moran, Neil K., *Singers in late Byzantine and Slavonic painting*, Leiden, The Netherlands, E. J. Brill, 1986.
- Пејовић, Роксанда и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*, Београд, Универзитет уметности, 1998.
- Радојчић, Светозар, *Старо српско сликарство,* Београд, Нолит, 1966.
- Radovanović, Ivana, *Hodočašće svetinjama Grčke – 2. deo,* Pravoslavlje, http://pravoslavlje.spc.rs/broj/1002/tekst/na-ostrvu-apostola-ljubavi/print/lat (21.мај 2011, u 11.16h)
- Hercman, Jevgenij, *Vizantijska nauka o muzici,* Beograd, Clio, 2004.

Neda Kolić

REPRESENTATION OF SINGERS ON SERBIAN MEDIEVAL MONUMENTS

SUMMARY: Since Christianization of Slavs during 860 year, music occurs as indispensable element in church rites. This is the period when church had big and significant role in society, and music within service (worship) became integral part of every days life. Proofs for this statement are founded in diverse writtings of saints, but also on fresco-paintings of many Serbian monasteries. In this paper – analysis of representation of singers on Serbian medieval monuments has been done. The questions about singers clothes, their position within scenes and chironomia are also deemed. Special focus was given to the three analiticaly processed scenes – scene Source of wisdom, scene Uprising the cross and scene Funeral.

KEY WORDS: medieval fresco-painting, Source of wisdom, Uprising the cross, Funeral, Exaltation of Holy cross, monestery Lesnovo, Staro Nagorčino.

ПРИЛОЗИ

Пример 1

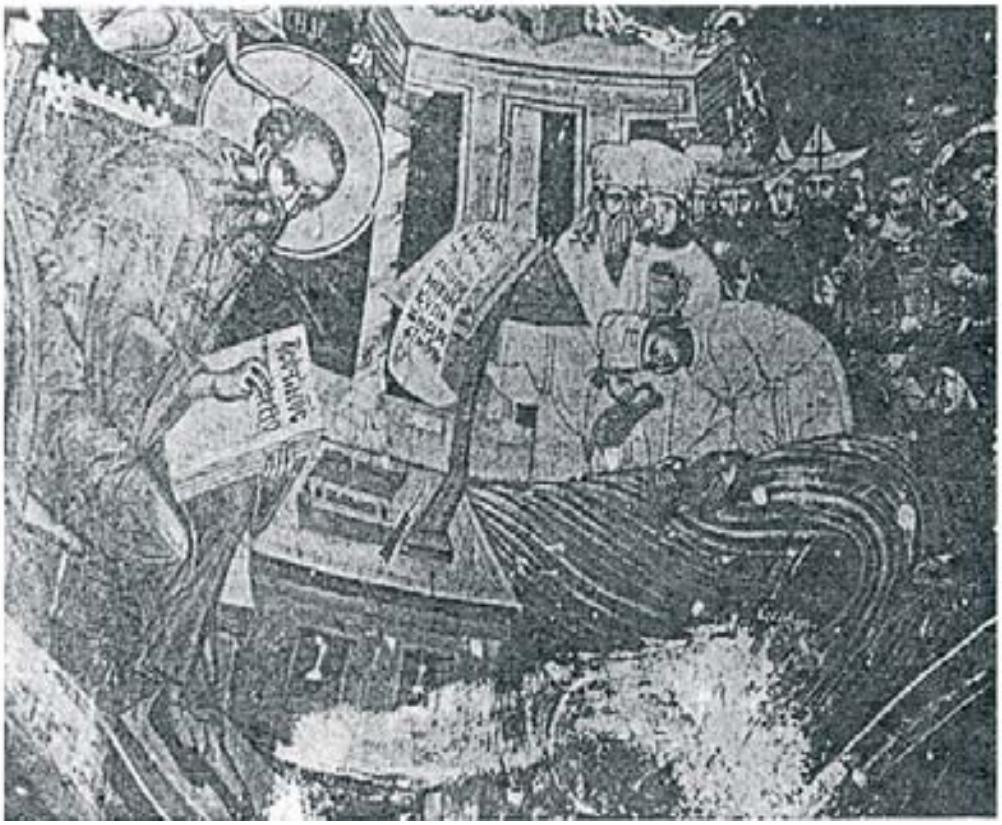
Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Јованом Златоустим, 1349. година

Пример 2

Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Василијем Великим, 1349. година

Пример 3
Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Василијем Великим, детаљ.

Пример 4
Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Атанасијем, 1349. година



Пример 5

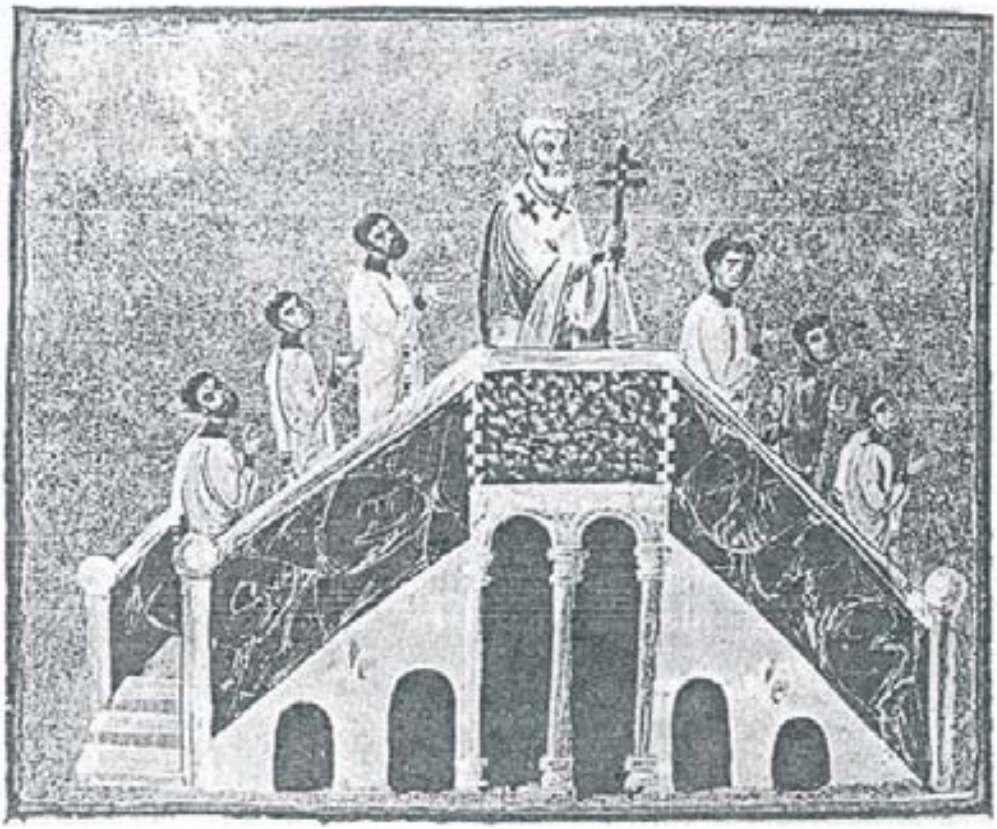
Патмос, манастир Светог Јована Богослова, капела Мајке Божије, фреска, сцена Извора мудрости, касни XII век.

Пример 6

Атина, Лавердос колекција, икона, сцена Извора мудрости са светим Јованом Златоустим, XVI век.

Пример 7
Старо Нагорчино, фреска, сцена Уздизања крста, 1318. година

Пример 8
Света Гора, *Дионисијев кодекс,* сцена Уздизања крста, XI век.

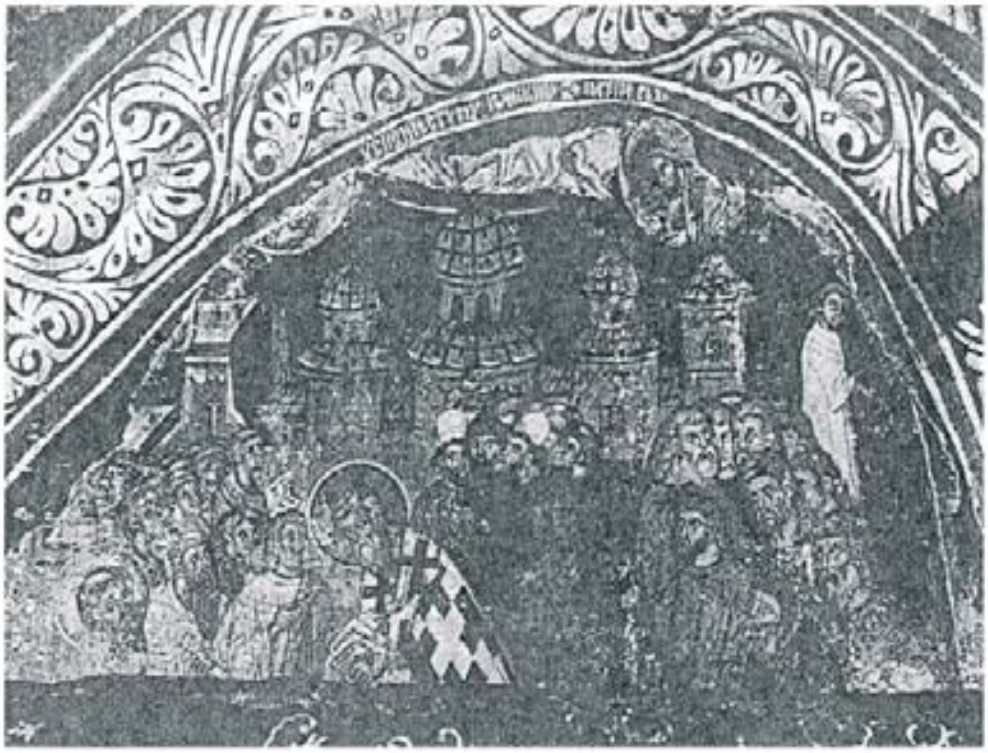


Пример 9
Новгород, фреска у цркви Свете Софије у Новгороду, сцена Уздизања крста, XV век.

Пример 10
Света Гора, фреска из манастира Велика Лавра, сцена Уздизања крста, XVI век.

Пример 11
Света Гора, фреска из манастира Дохијару, сцена Уздизања крста, XVI век.

Пример 12
Пећ, фреска из цркве Светих Апостола, сцена Погреба патријарха Јоаникија, 1355. година



Пример 13

Пећ, фреска из цркве Светих Апостола, сцена Погреба патријарха Јоаникија, детаљ.

Пример 14

Пећ, фреска из цркве Богородице Одигитрије, сцена Погреба архиепископа Арсенија, средина XIV века.

Пример 15

Пећ, фреска из цркве Светог Димитрија, сцена Погреба светог Димитрија, детаљ, средина XIV века.

Александра Јовановић[1]

БЕТОВЕН КАО ПРОМЕТЕЈ?[2]

САЖЕТАК: Ауторка разматра тему која као да је Бетовену постала опсесија будући да се појављује у четири његова дела, а нарочито у два дела дела херојског карактера, чија концепције показују изразиту сличност – балет *Прометејева створења* и симфонија *Ероика*, што је у раду и аналитички приказано. Ауторка такође испитује ко би могао да буде херој Бетовенових дела, као и композиторов однос према херојском топосу у њима, приказујући могућност да се Бетовен поистоветио са Прометејем као прототипом хероја и да је уметност видео као пут ка спасењу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симфонија, *Ероика*, *Прометејева створења*, херојски топос, тема као опсесија, Наполеон, митологија, балет.

Увод

Бетовен (Ludwig van Beethoven) је често компоновао на већ постојеће теме, међу којима су биле и народне песме различитих земаља,[3] али и дела других композитора.[4] Неретко, Бетовен је користио и сопствене теме.[5] Једна од њих се посебно издвојила: та тема као да је била опсесија овог аутора. Прво ју је употребио у уводу балета *Прометејева створења* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, оп. 43, 1800/1), затим у Варијацијама (са фугом) за клавир (*Eroica-Variationen*, оп. 35, Ес-дур, 1802), потом у Контраданци за мали оркестар (WoO 14/11, Ге-дур, 1800–1802) и, на крају, у финалу Треће симфоније (*Symphonie Eroica*, оп. 55, Ес-дур, 1803). Овакво „рециклирање материјала" није било типично за Бетовена;[6] самим тим питање његовог, готово опсесивног, враћања на једну тему постаје веома провокативно. Поред тога што је, у односу на друге теме које је употребљавао више пута, ову тему чешће користио, специфичан је и њен третман, те пажњу привлаче и везе између жанровски различитих остварења као што су балет *Прометејева створења* и симфонија *Ероика*, које се овим путем граде. Јасна спона између ова два дела је присуство хероског топоса, али питање које неизоставно морамо поставити када је Бетовен у питању, јесте – ко је херој ових дела?

---

1 asandra.jovanovic@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

3 Занимљиве су Варијације за клавир и флауту (или виолину) оп. 105, као и оп. 107, које је Бетовен компоновао на велшке, шкотске, аустријске, руске и немачке народне песме.

4 Међу тим композиторима место су нашли: Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart), Вензел Милер (*Wenzel Müller*), Ернст Кристоф Дреслер (*Ernst Christoph Dressler*), Винћенцо Ријини (*Vincenzo* Maria *Righini*), Ђовани Паизјело (*Giovanni Paisiello*) и други.

5 Међу такве примере, између осталих, спадају: Менует Сонате за клавир оп. 49 бр. 2 је (који је искористио за Септет оп. 20), као и Шест клавирских варијација оп. 76 (чију је тему касније употребио у *Рушевинама Атине* оп. 113).

6 Нав. према: Beethoven Reference Site (www.lvbeethoven.co.uk/page22.html)

Идентитет хероја

Када се питамо да ли се „велики човек" из поднаслова *Ероике* односи на Наполеона или Бетовена, требало би да имамо у виду да је пре ове симфоније настао балет *Прометејева створења*. Вилијам Киндерман (William Kinderman) је чак изнео могућност да је комплетна Трећа симфонија алегорија на мит о Прометеју, на начин на који је он приказан у Бетовеновом балету.[7]

Верзија мита о Прометеју Бетовена и Вигана реинтерпретира античку сагу о пркосном поборнику људскости у маниру који одговара духу просвећености. Прометеј је оплеменио људску врсту кроз своје дарове знања и уметности, створивши их од ватре коју је украо од богова.[8] У грчким верзијама мита, Прометеј је кажњен везивањем за стену где му орао кљуца јетру која се регенерише сваке ноћи, а након много година патње, ослобађа га Херкул. У свету митова вероватно не постоји симбол који више показује отпор арбитрарном спровођењу ауторитета – иако је физички био у ланцима, Прометеј је психички био слободан.

У Бетовеновој и Вигановој верзији избачен је део мита са Пометејевим мучењем и везивањем за стену, али је казна учињена још одлучније – Прометеј је убијен. Још једна битна промена у односу на антички мит односи се на увођење два створења, праљуди (*Urmenchen*), архетипа мушкарца и жене. Такође, за разлику од грчких извора, где је присутна борба читавог човечанства, које са Прометејем дели његову жртву, у Бетовеновој верзији балета су Прометејева дуга страдања замењена процесом од смрти до поновног рођења, све док се Прометеј поступно не врати у живот. Балет завршава апотеозом Прометеја који је слављен од праљуди и он који коначно увиђа стварно значење и значај своје херојске смрти. Дакле, верзија мита помера драмски нагласак са пркосног мученика на рецепцију прометејског дара културе од стране људске врсте. Могућност да је *Ероика* симфонијско проширење балета *Прометејева створења*, чије главне карактеристике симболизују мученог и несхваћеног уметника, је више него прихватљива. Паралела – херојско, трагично, радосно – врло се лако може повући између овог балета и тадашњих Бетовенових животних околности.

Услови настанка „херојских" дела

Зиме 1801/02. године Бетовен је потражио савет новог лекара, Јохана Шмита (Johann Schmidt), поводом својих проблема са слухом. У циљу опоравка, Шмит је саветовао композитору да се одмара у селу Хајлигенштат у околини Беча. Бетовен га је послушао, међутим, његово здравствено стање се није побољшало. Крајем септембра или почетком октобра, Бетовен је веровао да је време за писање тестамента. У њему композитор пише о болести, као и суицидалним мислима које је одагнала његова вера у моћ уметности.

Постојање овог тестамента донекле може да објасни изненадне промене у Бетовеновом стилу око 1803. године. Убрзо након хајлигенштатског тестамента, његова музика постаје далеко смелија. Како је сам себи одредио нови стваралачки пут, у далеко мањој мери се ослањао на правила која је раније прихватио од својих претходника и учитеља, а Трећа симфонија, *Ероика*, је прави пример те промене. Након само неколико недеља, или чак дана, од састављања тестамента, Бетовен је почео да пише прве скице за *Ероику*. Мејнард Соломон (Maynard Solomon) сматра да су хајлигенштатски тестамент и симфонија *Ероика* нераскидиво повезани и да се, у одређеном смислу, могу посматрати као две верзије истог дела.[9]

Рецепција Треће симфоније обележена је терминима попут „преважилажење", „борба", „људско искуство" и, изнад свега, „хероизам". Природа херојског искуства подразумева неопходност борбе и коначни тријумф као показатељ величине једног човека, тј. његовог „херојског потенцијала". Штавише, овакав приступ пренео се касније на читав Бетовенов опус (нарочито након 1803. године), па се чак стиче утисак, како је то Ханс Хајнрих Егебрехт

[7] Исто.

[8] Нав. према: raptusassociation.org/creation2_e.html

[9] Нав. према: raptusassociation.org/creation2_e.html

(Hans Heinrich Eggebrecht) истакао, да се сви написи о Бетовену могу читати „као једна књига коју је написао један аутор“.[10]

С тим у вези, Скот Бурнхам (Scott Burnham) поставља, савим исправмо, низ питања: ко је Бетовенов херој? Он сам или неко други? Да ли се ради о индивидуи чије се искуство преноси на универзални ниво или се, као што Милан Кундера на једном месту истиче, ради о Атласу који „на својим плећима носи метафизички терет“?[11] Одговоре на нека од ових питања можда можемо наћи у односу балета *Прометејева створења* и Треће симфоније.

Composta per festeggiare il suovenire di un grand' Uomo

Симфонија *Ероика* и Наполеон Бонапарта су постали заувек повезани причом која потиче од Фердинанда Риса (Ferdinand Ries), Бетовеновог ученика и пријатеља.[12] Међутим, у последње време та повезаност је почела да бива преиспитивана из више разлога:

1) Мејнард Соломон не доводи у питање Бетовенову реакцију на вест о Наполеону, али наводи могућност Рисове другачије интерпретације композиторових речи. Такође, исти аутор сматра да је податак о композиторовом цепању насловне стране симфоније и промени њеног назива нетачан, јер назив *Ероика* није коришћен пре октобра 1806. године.[13]

2) Из Шиндлерове (Anton Schindler) биографије Бетовена,[14] сазнајемо да је тадашњи француски амбасадор у Аустрији, генерал Бернадот (Jean-Baptiste Bernadotte), предложио Бетовену, који је тада био веома цењен, да највећем херојy њиховог доба посвети једну композицију. Међутим, Шиндлер се преварио у једном делу – генерал Бернадот није био ни близу Беча 1804. године. Заправо он није био ту још од 1798. године када је био „замољен“ да оде, а његова амбасадорска служба је у Бечу трајала само неколико месеци. Такође, из Шиндлерових речи: „Ово сам чуо од неколико Бетовенових пријатеља“, можемо закључити да он сам није упознао Бетовена до 1814. године, тако да су подаци које износи, у најбољем случају, из друге руке.[15]

3) Издавач, Франц Хофмајстер (Franz Hofmeister), предложио је Бетовену да напише сонату која ће славити Наполеона и револуцију, на шта је Бетовен одговорио недвосмислено: „Из овога ћете морати да ме изоставите. Нећете добити ништа од мене“.[16] Ова чињеница са собом носи питање – да ли је Бетовен могао одлучно да одбије понуду да напише сонату посвећену Бонапарти, а да годину дана касније напише симфонију у његову част?

4) Мејнард Соломон је дошао до прагматичнијег решења поводом посвете ове симфоније, а оно се тиче Бетовенових планова да се пресели у Париз. Наиме, његов могући пут у Париз је вероватно повезан са посветом симфоније Бонапарти и предложене посвете Сонате за виолину оп. 47 Рудолфу Кројцеру (Rodolphe Kreutzer); требало је добро припремити Бетовенов долазак у француску престоницу. Међутим, путовање је отказано и то је можда условило коначно уклањање Бонапартиног имена из ове симфоније.[17]

Наведени подаци не решавају у потпуности питање посвећења те симфоније Бонапарти. Докази да је Наполеоново име уклоњено су неоспорни. Требало би да на уму имамо три ствари: Бетовен је увек био плаховит, чинећи смеле поступке у каприцу, које је касније са лакоћом мењао; био је познат по повлачењу посвете због најмање провокације (нпр. Кројцер соната је у почетку била посвећена Џорџу Бриџтауеру (George Bridgetower), али се Бето-

[10] Scott Burnham, *Beethoven Hero*, New Jersey, Prinston University Press, 1992, XIII–XIV.

[11] Исто, XIV.

[12] Прича се односи на Бетовеново цепање посвете Неполеону, као последицу великог разочарања у овог импертора.

[13] Maynard Solomon, *Beethoven*, New York, Schrimer Trade Books, 2001, 174.

[14] Антон Шиндлер био је Бетовенов пријатељ и лични секретар у последњим годинама живота.

[15] Нав. према: raptusassociation.org/creation2_e.html

[16] Разлог за Бетовеново незадовољство овом приликом тицао се Бонапартиних преговора са папом. Нав. према: Maynard Solomon, нав. дело, 177.

[17] Исто.

вен предомислио због неумесног коментара о жени); мање од четири године пре промене посвете, аустријска војска је била поражена од стране Наполеона и за Бетовена не би било корисно да могућег непријатеља почаствује на тај начин.

Веза *Ероике* са балетом *Прометејева створења*

На везу Бетовенове Треће симфоније и балета *Прометејева створења* упућују многи аутори, али њихово виђење те везе је најчешће ограничено на запажање да је композитор у оба дела искористио исту тему, као и да су оба херојског карактера. Константин Флорос (Constantin Floros) је, међутим, истражио њихову дубљу повезаност поредећи ставове *Ероике* са појединим деловима балета.[18]

Први став. Анализирајући став, Флорос је највише пажње посветио развојном делу сонатног облика, који је поделио на девет целина ослањајући се на анализу Хуга Лахентрита (Hugo Leichentritt) и Алфреда Лоренца (Alfred Lorenz). Поменути аутори сматрају да постоји веза између два одсека развојног дела *Ероике* и два дела из музике за балет *Прометјева створења*. При поређењу и анализи, они нису посматрали повезаност између тактова, већ између целина.

Трећи део развојног дела (т. 182–224) има 43 такта, који се могу сегментирати на следећи начин: 8 + 12 + 12 + 11 тактова, а Лоренц, посматрајући овако сегментирање, говори о „уводу" (првих 8 тактова) и више „строфа" (остали тактови, сегментирани на приказан начин). Флорос, на основу анализе Алфреда Лоренца, пореди ова два дела. Сличност запажа посматрајући:

- две „строфе" из развојног дела првог става *Ероике* и њихове паралеле у другој нумери балета, и то такође са ознаком *Allegro con brio* (т. 15–27). Иако су ови делови у *alla breve* такту, приметно је да имају делимично сличан мелодијски ток и ритам (в. Пример 1), као и упадљиву сличност акордског тока и модулационих планова.[19]
- пети део развојног дела (т. 240–288), састављен од 48 тактова (који се могу сегментирати као: 4 x 12), који почиње у еф-молу, а потом модулира у е-мол. У првих 12 тактова, на које се Флорос фокусирао, постији фугато заснован на два мотива: први је из моста и у њему доминира кретање у интервалу сексте, а други је контрапунктирајући мотив који је слободно уведен, у ком доминира октавно кретање. Упадљиво је још и то да се на сваком слабом делу сваког такта, налази ознака *sf*.

Упечатљиву паралелу овом фугату можемо наћи у Херојској игри (*Danza eroica*) у осмој нумери балета, и то у трећем куплету који има карактер борбене игре. Овде постоје два двотактна мотива која су по структури и карактеру слична онима из фугата *Ероике*, упечатљиви су такође и скокови великих интервала, нарочито октаве, а на слабим тактовим деловима се налазе ознаке *sf* (в. пример 2).

Истраживање скица нам је помогло да откријемо да је Бетовен унапред планирао да ну Трећа симфонија буде херојска, односно да ће имати елементе војне музике. Наиме, у московским скицама налазимо мотив налик фанфарном, који се није нашао у финалној верзији овог дела. Занимљива је и сличност прве верзије развојног дела првог става *Ероике* и главне теме Марша оп. 45 у Це-дуру (в. пример 3).[20]

Пажњу привлачи и одсек развојног дела првог става *Ероике*, који је изразито хомофоно конципиран и садржи хемиолијски синкопиран мотив из експозиције, што носи ванмузичку семантику сцене борбе. Нарочито је занимљива сличност једне од верзија скица овог дела *Ероике* са петом нумером Глуковог *Дон Жуана*, која представља сцену борбе (в. пример 4).

---

[18] Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik (Sujet-Studien),* Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher, 2008.

[19] Упор. са: Исто, 96.

[20] Constantin Floros, нав. дело, 97.

Имајући у виду да је Бетовен осму нумеру балета такође компоновао као војну сцену и посматрајући описане сличности између развојног дела *Ероике* и друге и осме нумере балета, лако можемо извући закључак да између ова два Бетовенова дела постоји дубља психолошка веза.

Други став. Бетовен је један од првих композитора који је посмтни марш искористио за „чисту" инструменталну музику, која није била позоришна или световна.[21] Константин Флорос у разматрању разлога за Бетовеново интересовање за посмртни марш, налази да је оно вероватно последица честе праксе компоновања истих у XVIII веку због актуелних војних догађаја.[22] Поједини аутори се слажу са овом констатацијом, али такође указују и на могућност да су Бетовена на компоновање посмртних маршева навеле смрти неких од личности које је он сматрао херојима.

Будући да је јасно да се у *minore* деловима евоцира погребна музика за хероја, Флорос се пита каква је семантика дела *maggiore* – да ли симболизује наду за тешку Наполеонову судбину и да ли тај део уопште има ванмузичко значење? Он га тумачи као „и би светлост"[23] моменат у Бетовеновим посмртним маршевима, који одликује ефекат нагле динамичке градације (в. пример 5).[24] Флорос налази да је функција ових делова прављење прелаза између мрачних боја посмртног марша, као и наговештавање наредног *Allegretta*.[25]

Флорос поставља још једно важно питање – која је семантика коде посмртног марша? На почетку коде (т. 217–233) можемо запазити експресивно излагање теме у терцама у деоницама виолина. Мелодија садржи задржичне акорде и испрекидана је паузама, а деоница виолончела се креће у осминама. У другом делу коде се јавља главна тема посмртног марша, која се појављује у назнакама кроз велики број *soto voce* одвојених мотива (в. пример 6).

У коди девете нумере *Прометејевих створења* такође можемо запазити два одсека, која показују изразиту сличност са оним из *Ероике*. Први одсек има поднаслов – *Дечји крик*, са напоменом: *Прометејева смрт*. Карактерише га мелодија налик хокетусу, која се креће над басовом основом. У овом делу је осликан крик Прометејевог детета, које је сазнало за смрт свог оца, управо том испрекиданом мелодијом, са ознаком *tangendo* и каденцом у цемолу, надовезујући се на други део коде.

Оба дела коде имају за циљ осликавање трагичне сцене (*Tragica scena*), па нам стога својим поднасловом, као и музичким карактеристикама, сугеришу да је и кода *Ероике* конципирана као врста нарицаљке (или тренодије), а цео други став као трагична сцена.

Трећи став. Намеће се питање – какву функцију има став оваквог карактера, након посмртног марша, у херојској симфонији? Флорос види везу између Скерца *Ероике* и финала *Прометејевих створења* по истој динамичкој концепцији и чак сматра да је финале *Прометејевих створења* узето као модел за Скерцо *Ероике*. Наиме, први део Скерца траје 166 тактова, а у првих 91 је записана динамика *p* или *pp*, деоница гудачких инструмената има ознаку *sempre pianissimo e stacc.*, а дувачки инструменти се тек повремено истичу и имају динамику од *p* до *pp***.** Након овог дугог осека у *piano* динамици, следи један такт *crescenda*, а затим *fortissimo* део који свира цео оркестар, што је својеврстан ефекат изненађења. Затим следе три звучно и динамички различита дела: први – поверен гудачким инструментима који се крећу унисоно и у чијој је деоници записан *sforzato*; други – у којем се гудачки и дувачки инструменти смењују у *piano* динамици; и трећи – који почиње у *piano* динамици, а затим преко четворотактног *crescenda* стиже до *fortissima***.** *Allegro molto* (т. 192–273) финала *Прометејевих створења* показује невероватну сличност са наведеном шемом (в. табелу 1).

[21] Први композитор који је у ову сврху искористио посмртни марш је Јозеф Мартин Краус (Joseph Martin Kraus) у *Посмрној симфонији* (*Symphonie funébre*) 1792. године. Нав. према: Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven,* Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 217.

[22] Constantin Floros, нав. дело, 99-101.

[23] По делу Хајдновог ораторијума *Стварање света* који прати текст: „И би светлост".

[24] Исти ефекат Бетовен користи и у Варијацијама за клавир оп. 34 (*Klaviervariationen* оп. 34, 1802).

[25] Constantin Floros, нав. дело, 104.

Табела указује на сличност у динамици, инструментацији и артикулацији, тако да је звучност Скерца *Ероике* и финала *Прометејевих створења* веома слична. Важно је напоменути да сличност можемо повремено запазити и у одређеним мелодијским линијама. Када се упореде прва реченица из прве теме Скерца са темом фугата у *Allegro molto*-у, приметићемо одговарајуће унисоно кретање (в. пример 7).

Питање семантика Скерца након посмртног марша и даље остаје отворено, те Флорос настоји да је га открије поредећи делове балета и њима одговарајуће делове Треће симфоније, при чему запажа да:

1) између развојног дела првог става *Ероике* и *Danza eroica* из *Прометејевих створења* има сличности

2) постоји паралела између посмртног марша *Ероике* и трагичне сцене *Прометејевих створења*

3) трагичну сцену у *Прометејевим створењима* прати „разиграна" сцена у којој се убијени титан враћа у живот.

Флорос такође испитује и значење Трија и налази да занимљива облигато појава три хорне, које су у XVIII веку коришћене да дочарају војну тематику, поготово када наступају заједно са трубама.

Четврти став. Питања везана за четрвти став *Ероике* су бројна: Какву функцију има овај став у симфонији? Која је његова семантика? Зашто су у његовој основи две теме контраданце из балета *Прометејева створења*?

Постоје и недоумице по питању музичког облика овог става. Јасно је да су у питању карактерне варијације, али аутори се нису сложили по питању тога шта те варијације на крупнијем плану граде. Курт фон Фишер (Kurt von Fischer) тако сматра да оне граде образац сонатне форме, а Пол Мајс (Paul Mies) сматра да ту доминирају елементи форме ронда, где би варијације бас теме биле риторнела, а варирања дискант теме куплети. Констнтин Флорос оставља обе идеје као могућност анализе форме коју варијације граде и анализира наступе и третман тема, уочавајући сличност са појединим деловима *Прометејевих створења* (в. табелу 2).[26]

На основу приложене табеле можемо запазити да тема у басу у Финалу *Ероике* има статус главне теме (за разлику од клавирских варијација оп. 35, где је тема у дисканту доминантна). Овде се седам варијација заснива на теми у басу или њеном чеоном мотиву (вар. 1–4 и 6–8), у две варијације се две теме налазе заједно (вар. 3 и 7), а само у три варијације се тема у дисканту налази сама (вар. 5, 9 и 10). Важно је запазити и елементе контрапунктских варијација, нарочито у варијацијама 4 и 8, где је присутан фугато.

Из табеле се такође може запазити и да у ставу постоји и из неколико тематски независних делова. Наиме, самостални материјали се налазе у уводу и међуставу, а реминисценцију на материјал из увода можемо запазити и у коди (т. 431). У њој је такође заступљен чеони мотив теме у дисканту (која је ту доминантна) праћен фанфарним ритмом дувачког копуса (т. 435–447), након чега следи каденца.

Треба запазити да нису све варијације у основном тоналитету (Ес-дуру). Централни блок варијација (вар. 4–7) је модулаторан[27] (в. табелу 2) и по томе би се веома лако могао имплементирати у идеју сонатне форме на крупнијем плану облика овог става. У питању су карактерне варијације, а у том смислу нарочито би требало размотрити варијације број 5, 6, 9 и 10. Пета је скерцандо карактера, шеста је (по мишљењу Џорџа Гроува) енергично-ратничког карактера,[28] а девета и десета варијација су химничне.

[26] Constantin Floros, нав. дело, 113.

[27] По овоме је финале *Ероике* веома слично клавирским варијацијама оп. 35.

[28] Constantin Floros, нав. дело, 116.

Као што је на почетку поменуто, изразито је упечатљива веза увода Финала *Ероике* и каденце Интродукције *Прометејевих створења*, али повезаност можемо запазити и на другим пољима:

- Материјал интродукције балета се налази у уводу, као и коди финала *Ероике*.
- Заједнички је и стални пуктирани ритам који се налази у шестој варијацији Финала *Ероике* и другом куплету, *Danza eroica,* из *Прометејевих створења* (в. пример 8). Такође и два дела из нумере *Danza eroica*, у е-молу и де-молу (т. 91–112), показују изразиту сличност са варијацијом у ге-молу, из чега можемо закључити да је ге-мол варијација замишљена као херојска игра.[29]

Даље се намеће питање – због чега су у Финалу *Ероике* присутне две теме из интродукиције балета? По мишљењу Константина Флороса, одговор на ово питање није тешко дати – финале *Прометеја* је било свечана сцена у част јунака. Први део Финала (*Allegretto*) има елементе слављеничких игара, а *Ероика* је, како је сам Бетовен написао, написана да слави сећање на једног великог човека. С тим на уму, треба напоменути да се формулација из наслова симфоније – *per festeggiare* – највероватније односи на финале.

Закључак

Приложене анализе показале су да је повезаност ова два дела несумњива и да не би могла бити случајност. Бетовен је, дакле, свесно направио сличну концепцију два херојска дела, у која је инкорпорирао тему, која као да му је у том периоду постала опсесија.

Како је Бетовен „видео“ хероја ових дела, не можемо знати, али нас његова писана заоставштина може упутити. На основу хајлигенштатског тестамента и појединих Бетовенових писама можемо запазити да је композитора у суицидалној идеји спасила уметност. Такође, упућени смо у то да је желео да нађе „нови пут“ у свом стваралашву (којим је и потом кренуо). У овом смислу, Скот Бурнхам, налази да је Бетовен херој, у том смислу да је он „човек који је ослободио музику“ и новим херојским стилом увео дискурс који ће потом бити доминантан у Западној музици. „Бетовенов херојски стил, који дочарава нешто попут судбине, заправо постаје судбина музике“.[30]

Овакву могућност Бетовеновог виђења себе као хероја не бих искључила, мада бих пре такав начин посматрања приписала његовим савременицима и наследницима. У овом раду сам настојала да прикажем могућност да се Бетовен поистоветио са Прометејем као прототипом хероја и да је уметност видео као пут ка спасењу, а не себе као њеног хероја. Питање да ли је себе видео као „великог човека“ остаје отворено.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, New Jersey, Prinston University Press, 1992.
- Floros, Constantin, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik (Sujet-Studien),* Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher, 2008.
- Solomon, Maynard, *Beethoven*, New York, Schrimer Trade Books, 2001.
- Will, Richard, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven,* Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- www.lvbeethoven.co.uk
- www.raptusassotiation.org
- *Пацшифровка книги эскизоь Бетховена за 1802–1803 годы*, Москва, Гоцудапцтвенное музыкальное издательство, 1962.

[29] *Danza eroica* има важну улогу и када говоримо и о финалу Бетовенове Седме симфоније. Сличност овог става са нумером балета се, поред пунктираног ритма и сфорцата на слабом тактовом делу, огледа и у структури реченица. Нав. према: Constantin Floros, нав. дело, 116.

[30] Scott Burnham, нав. дело, 155.

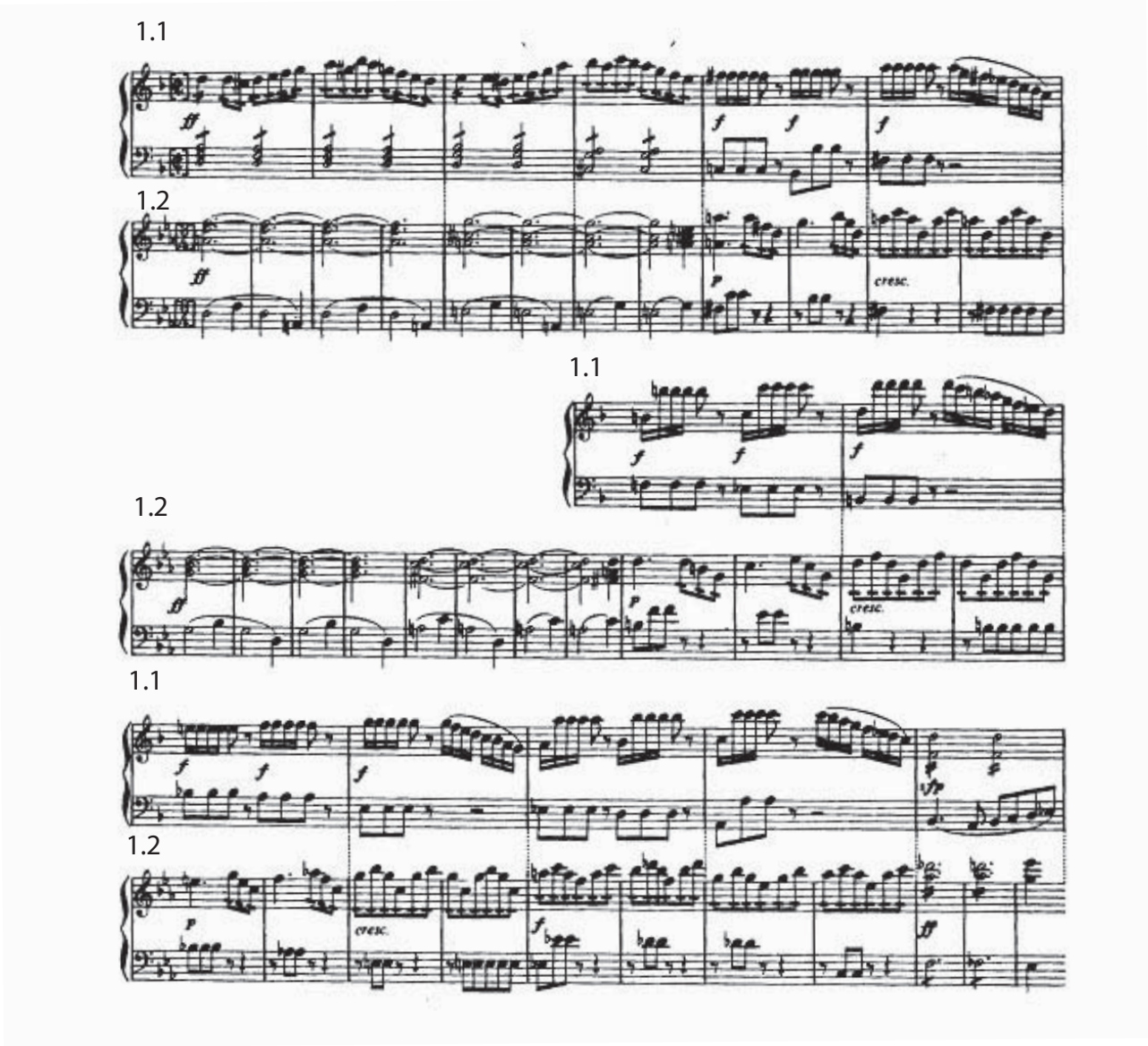
Aleksandra Jovanović

BEETHOVEN AS PROMETHEUS?

ABSTRACT: The author discusses a topic that seemed to Beethoven became obsessed by, since it appears in four of his works, especially in the two works of heroic character, whose conception shows a striking similarity – *The Creatures of Prometheus* ballet and symphony *Eroica*, which is presented analytically in this study. The author also examines who could be the hero of Beethoven's works and what kind of relationship is between composer and the heroic topos of his works, showing the posibility that Beethoven equated himself with Prometheus as a prototype of the hero and that he saw art as a way to salvation.

KEYWORDS: *Eroica* symphony, The Creatures of Prometheus, heroic topos, topics like obsession, Napoleon, mythology.

ПРИЛОГ:
Пример 1
Однос друге нумере *Прометејевих створења* и првог става *Ероике*
1.1 *Прометејева створења*, друга нумера, т. 15–27
1.2 *Ероика*, први став, т. 190–224

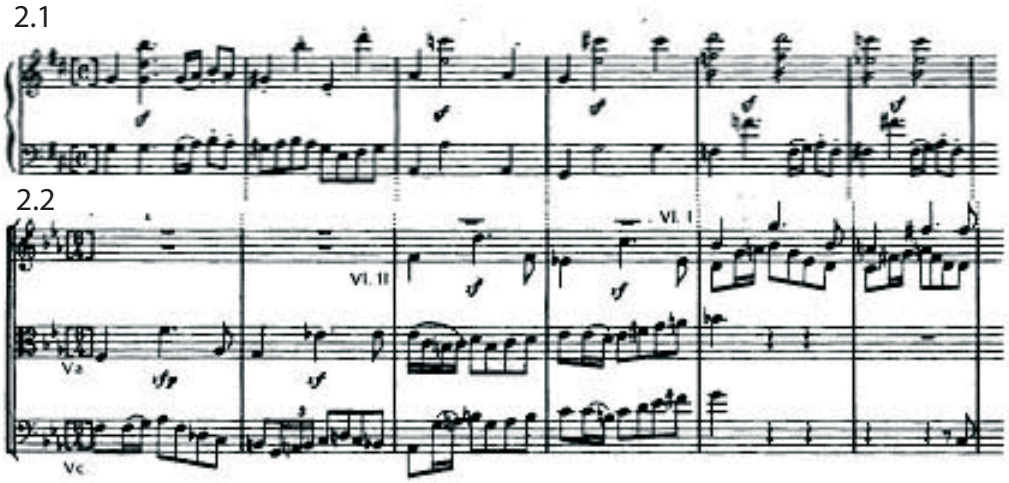


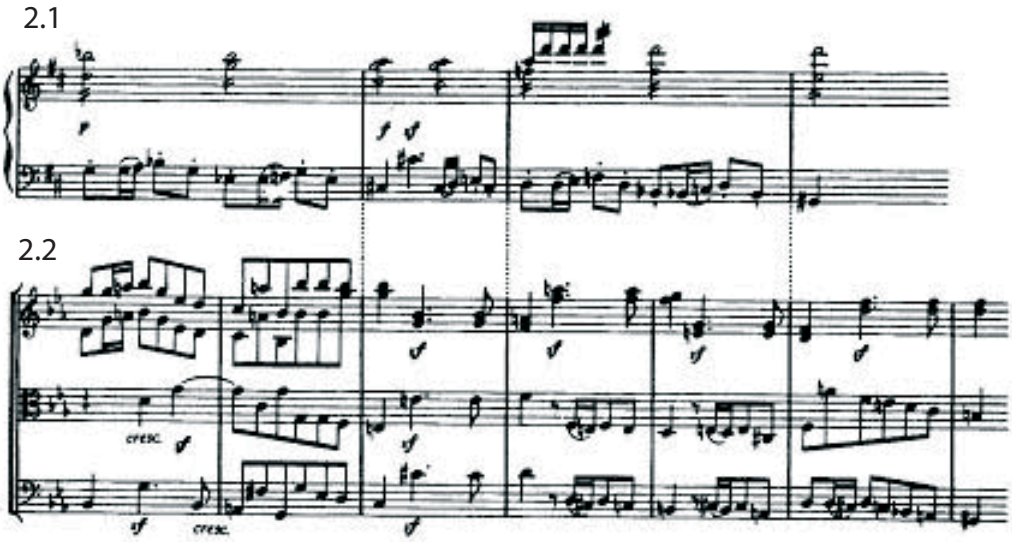
Пример 2

Однос Херојског плеса (*Danza eroica*) из *Прометејевих створења* са првим ставом *Ероике*

2.1 *Прометејева створења*, осма нумера, т. 152–161

2.2 *Ероика*, први став, т. 240–252





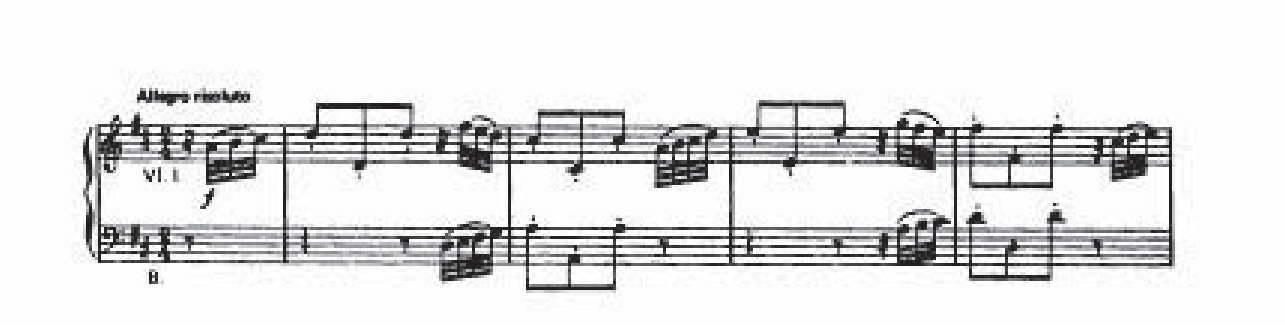
Пример 3

Однос тема *Ероике* и Марша оп. 45

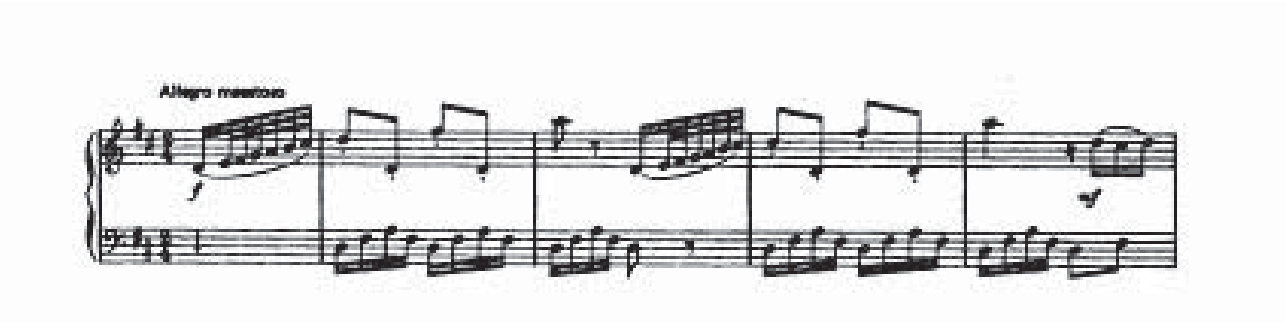
3.1 *Ероика*, прва верзија развојног дела првог става

3.2 Марш оп. 45, прва верзија главне теме првог става

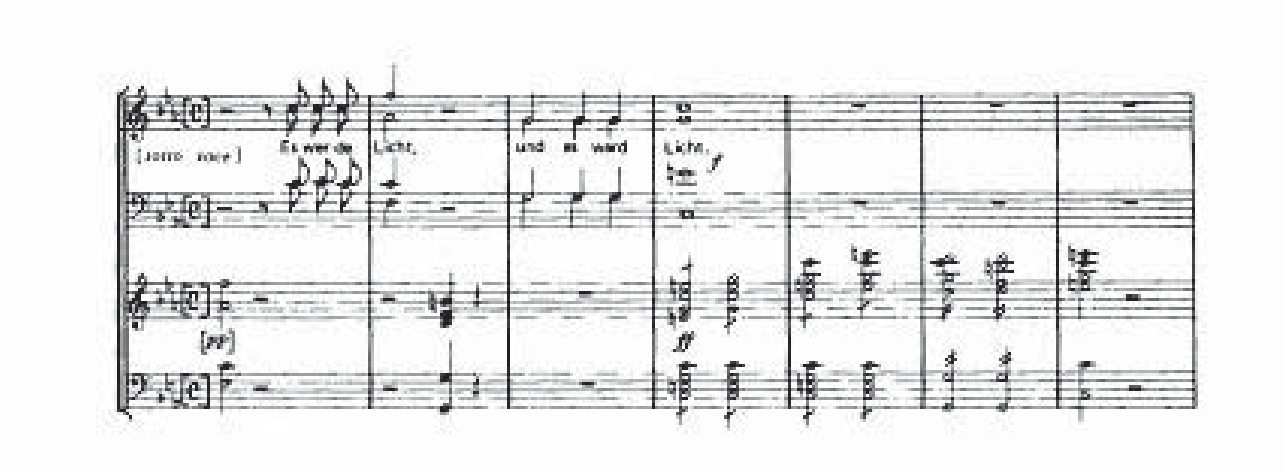
Пример 4
Однос Глуковог *Дон Жуана* и прве верзије развојног дела *Ероике*
4.1 Глук, *Дон Жуан*, *Combat du Commandeur et de Don-Juan*



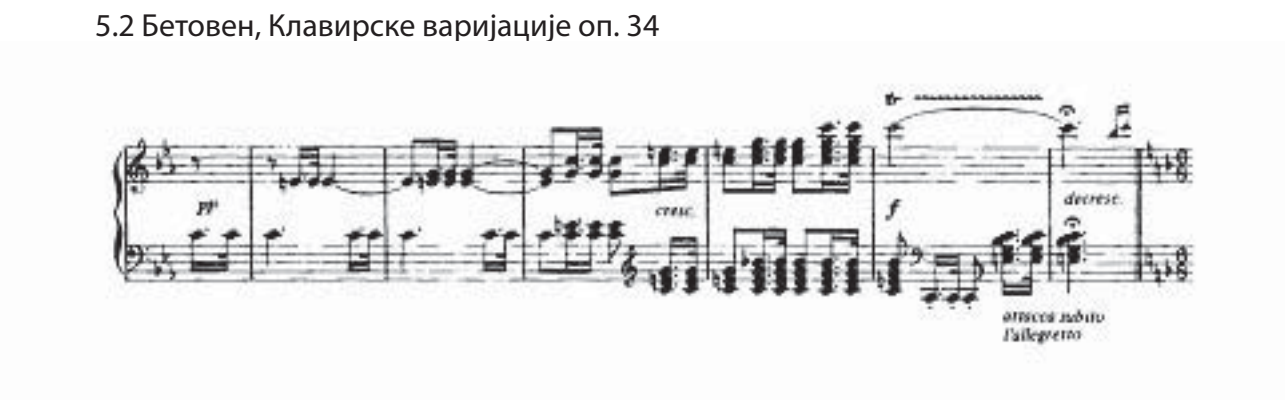
4.2 Ebenda Nr. 3



Пример 5
Повезаност делова са семантиком „И би светлост“
5.1 Хајдн, *Стварање света*, нумера 1



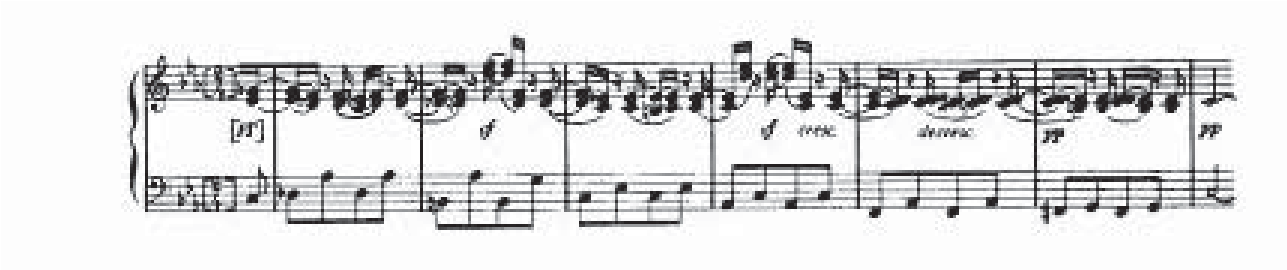
5.2 Бетовен, Клавирске варијације оп. 34



5.3 *Еросика*, Посмртни марш

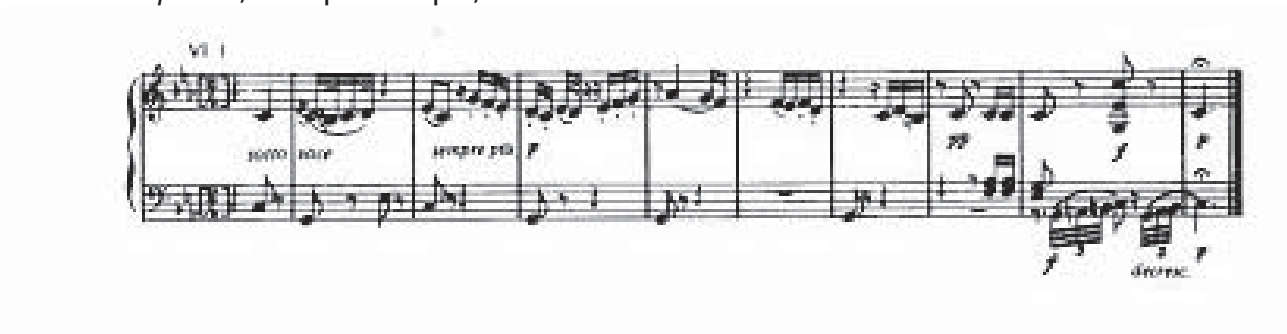
Пример 6
Однос посмртног марша *Еросике* и трагичне сцене *Прометејевих створења*
6.1 *Прометејева створења*, девета нумера, скице Ландсберг

6.2 *Еросика*, посмртни марш, т. 217–223



6.3 *Прометејева створења*, нумера 9, скице Ландсберг

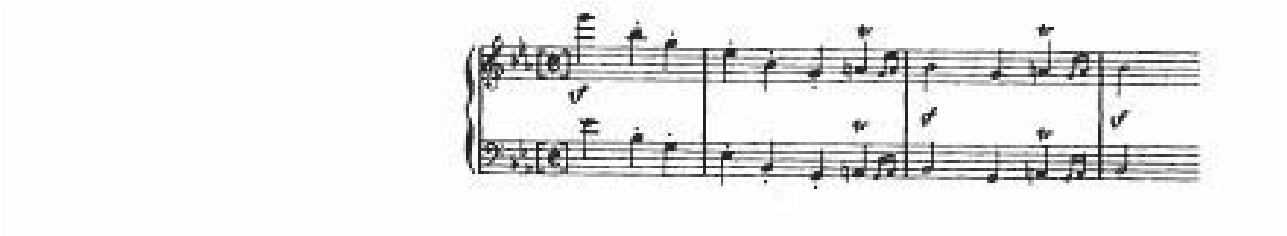
6.4 *Еросика*, посмртни марш, т. 238–247



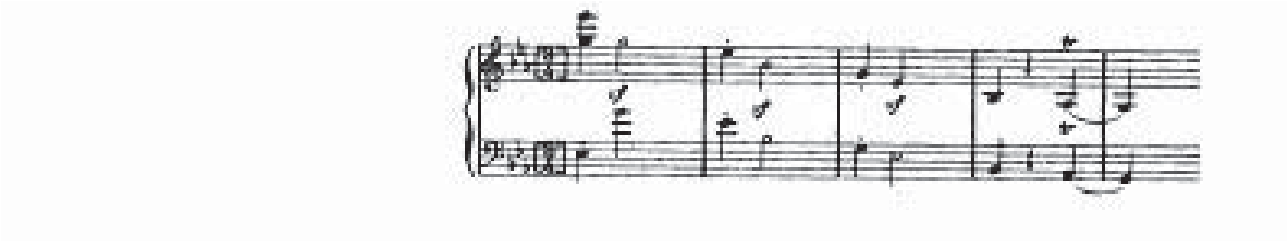
Пример 7

Сличне теме и мотиви из *Скерца Ероике* и финала *Прометејевих створења*

7.1 *Прометејева створења*, нумера 16, т. 212–215, унисон са трилером



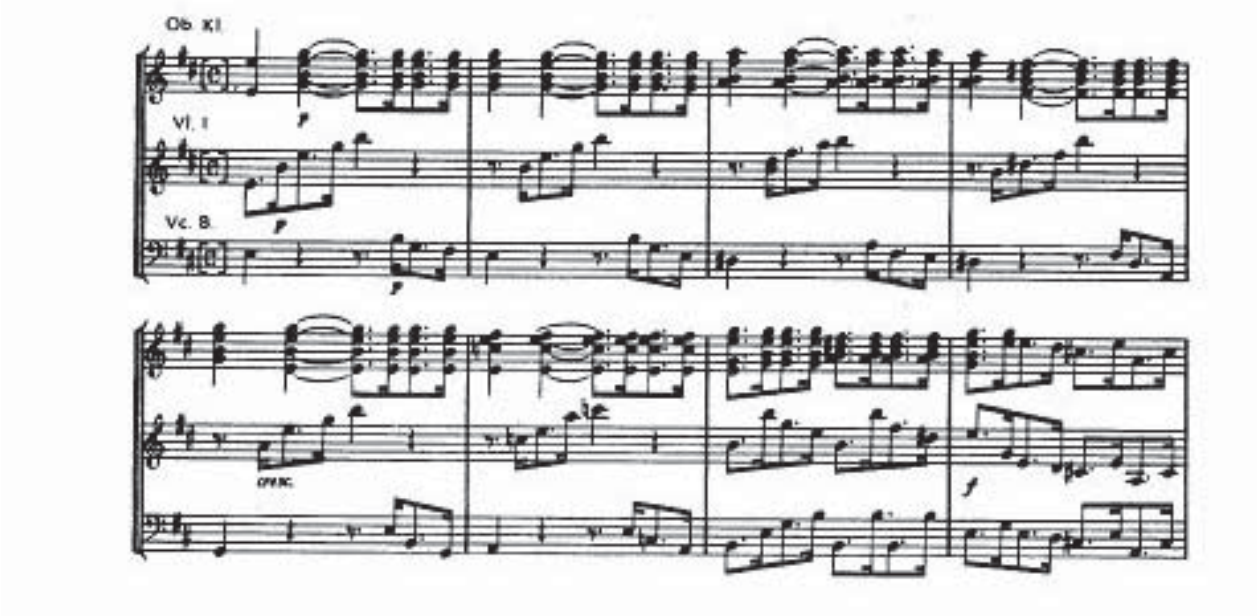
7.2 *Ероика*, *Скерцо*, т. 115–119, унисон са трилером



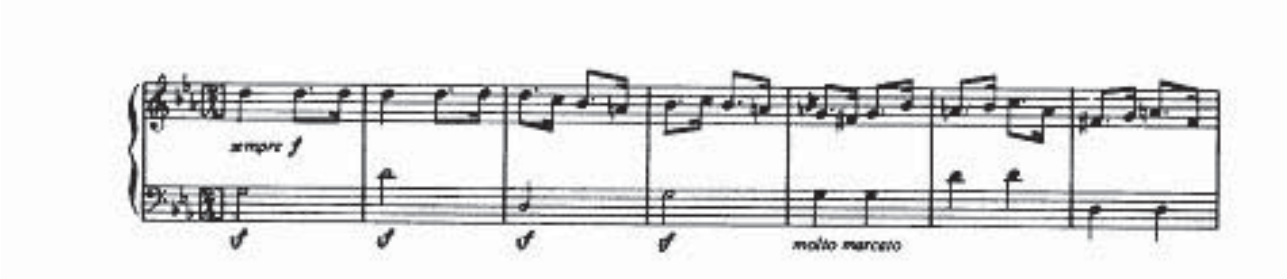
Пример 8

Однос осме нумере балета са шестом варијацијом финала *Ероике*

8.1 *Прометејева створења*, осма нумера (*Danza eroica*), т. 96–98



8.2 *Ероика*, Финале, шеста варијација, т. 211–217



Табела 1[31]
Однос *Скерца Ероике* и финала *Прометејевих створења*

елементи сличности ставова	*Ероика* - Скерцо	*Прометејева створења* – Финале (*Allegro molto*)
експозиција и разрада теме/а *sempre pianissimo e stacc.* (гудачки инструменти, местимично и дувачки)	т. 1–91	Т. 192–206
1 такт *crescendo*	т. 92	Т. 207
fortissimo tutti	т. 93–115	Т. 208–212
унисоно са *sf* и трилеромима	т. 115–119 и 12 –127	т. 212–219 и 243–259
чешће смењивање наступа гудачких и дувачких инструмената (*piano* динамика)	т. 127–143	Т. 259–267
завршни део	т. 143–166	Т. 267–173

[31] Constantin Floros, нав. дело 109.

Табела 2
Флоросова анализа финалног става *Ероике:*[32]

део става и његово трајање	**полиција и третман теме/а**	**тоналитет**	**додатна запажања**
интродукција (т. 1–11)	тематски материјал „а"	Ес-дур	одговара т. 54–58 из интродукције *Прометејевих створења*
тема у басу (т. 12–43)		Ес-дур	
1. варијација (т. 44–59)	контрапунктска варијација теме у басу *a tre*	Ес-дур	
2. варијација (т. 60–75)	контрапунктска варијација теме у басу *a quattro*	Ес- дур	
3. варијација (т. 76–107)	тема у басу + тема у дисканту	Ес -дур	
мост/прелаз (т. 107–116)		Ес-дур	
4. варијација (т. 117–174)	фугато на чесни мотив теме у басу	це-мол	

[32] Исто, 113–114.

5. варијација (т. 175–210)	варијација теме у дисканту	ха-мол Де-дур	*scherzando* карактера
6. варијација (т. 211–257)	контрапунктска варијација теме у басу	ге-мол	у стилу *danza eroica*
7. варијација (т. 258–276)	тема у басу + тема у дисканту	Це-дур це-мол еф-мол Ес-дур	
8. варијација (т. 277–348)	фугато на чеони мотив теме у басу у инверзији	Ес-дур	присутни су цитати теме у дисканту у деоницама флаута и 3. хорне (т. 292–296 и 303–307)
9. варијација (т. 349–380)	тема у дисканту	Ес-дур	химнична варијација
10. варијација (т. 381–404)		Ес-дур	химнична варијација
међустав (т. 404–430)	материјал теме у дисканту	Ас-дур ге-мол	садржи и материјал посмртног марша (т. 169–180)
кода (т. 431–473)	материјал „а" + материјал теме у дисканту	ге-мол Ес-дур	

Мина Шуковић[1]

БЕРЛИОЗОВА *ФАНТАСТИЧНА СИМФОНИЈА* КАО ПРИМЕР АНТИХЕРОЈСКЕ СИМФОНИЈЕ[2]

САЖЕТАК: У овом раду сам настојала да покажем на који начин је модел бетовеновске симфоније утицао на промену идеје симфонијског жанра код композитора који су наставили да компонују у овом жанру после Бетовенове смрти и како се то одразило на Берлиозово симфонијско стваралаштво. На примеру *Фантастичне симфоније* приказано је како је Берлиоз променио идеју симфоније. Актер *Фантастичне симфоније* је романтичар који је изолован од остатка света и који се бори са сопственим унутрашњим силама таме и на крају пада у понор својих заблуда. Моје истраживање је довело до сазнања да је Берлиоз успео да, као непосредни настављач симфонијског жанра, промени идеју симфоније каква је постојала до тада и да створи тип антихеројске симфоније.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: идеја симфоније, Берлиоз, Бетовен, „стрепња од утицаја", херојска симфонија, антихеројска симфонија.

Овај семинарски рад инспирисан је Бондсовим (Mark Evan Bonds) текстом о симфонији *Харолд у Италији* Хектора Берлиоза (Hector Berlioz).[3] На основу тог текста и Берлиозове биографије дошла сам на идеју да представим *Фантастичну симфонију* као антихеројску симфонију. До тог сазнања долази се путем разумевања самог симфонијског жанра, његовог социјалног и естетског значаја виђеног кроз историју, што је објашњено у првом поглављу.

На основу историјске позадине и климе у којој је Берлиоз стварао и његове представе о томе шта је симфонија, долазим до закључка да је Берлиоз пројектовао и поимање живота на своје симфоније. Берлиозова субјективност и херојство у предузимању тако радикалних потеза добијају и реализацију кроз музику и програм *Фантастичне симфоније*.

Идеја симфоније

Симфонија постаје водећи жанр инструменталне музике у касном XVIII веку, а од Бетовеновог (Ludwig van Beethoven) доба почиње да се сматра за највишу и најузвишенију музичку форму. Идеја симфоније није била да представи емоције и схватања индивидуе или самог композитора, него читавог друштва или човечанства. Перцепција симфоније као „израза заједнице" опстала је и у XIX веку. Кох (Heinrich Christoph Koch) је 1802. године, описао да симфонија „има свој циљ, као хор, да допринесе изражавању мишљења или осећања читаве гомиле".[4] Током XIX века однос између индивидуалних инструмената и оркестра у целини,

---

1 sukovic_mina@hotmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ван. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, школске 2010/2011.

3 Mark Evan Bonds, "Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence", *The Journal of Musicology*, 1992, X, 4, 417–463.

4 Jan Larue, Eugene K. Wolf, "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* II, 24, Stanley Sadie (ed.), New York, Macmillan Publishers Limited, 2001, 824.

често је довођен у везу са односом појединца и идеалног друштва или државе, друштва у ком ниједна фигура не доминира и у ком индивидуе могу потпуно да развију своје способности само као функционални чланови заједнице.[5] Такво схватање симфоније родило се под утицајем просветитељских идеја.

Током XVIII века у Европи је написано пуно критичких расправа о инструменталној музици и њеном естетском значају. Неки филозофи, као Јохан Матесон (Johann Matteson), оспоравали су „говор" инструменталне музике, док су је други оправдавали и бранили од пресуда да је празно звучање. У Паризу у XVIII веку музику без речи нису сматрали за озбиљну, а Русо (Jean-Jacques Rousseau) је о њој говорио као о тричарији. Инструментална музика која не слика или не говори није имала значај. У време када се појавила Бетовенова Прва симфонија (1801), инструментална музика, а поготово симфонија, почела је да добија и естетски значај. „Симфонија – како пише Јохан Абрахам Петер Шулц (Johann Abraham Peter Schulz) у Зулцеровој (Johann Georg Sulzer) *Општој теорији лепих уметности* – посебно је подесна за изражавање великог, свечаног и узвишеног".[6] Инструментална музика која подражава звукове из природе, као *Пасторална симфонија*, припада пре естетици XVIII века, него XIX века где долази до промене у доживљају инструменталне музике.[7] Е. Т. А. Хофман (E. T. A. Hoffmann) је 1810. године прогласио симфонију „опером инструмената" и поистоветио ју је са драмом. Такво схватање је помогло да симфонија добије естетски статус и да у себе инкорпорира више идеја. Естетичар тог времена схватао је инструменталну музику као звучну рефлексију неког вишег, апстрактног идеала. Критичари раног XIX века су могли зато да поставе везу између музике и идеја. Са овом променом у естетском доживљају, долази до тога да сада инструментална музика може да подржи моралне, филозофске и социјалне идеје. Међутим, идеал симфоније као естетски узвишеног дела какав је представљан у теорији, није имао много одјека у пракси. Тек након уважавања и схватања Бетовенових симфонија ове идеје прерастају у узвишени идеал који нам дочарава Бетовен.[8]

Управо због Бетовена, његови савременици и следбеници нису могли да компонују симфоније „стрепећи од утицаја", како је књижевни критичар Харолд Блум (Harold Bloom) назвао страх који неко осети када слути да неће надмашити претходникова дела. Током друге четвртине XIX века композитори су постали свесни значаја Бетовеновог наслеђа, али и све битнијег императива оригиналности. Пред крај XVIII века оригиналност је почела да добија велику важност, поготово у таквом жанру као што је симфонија. Критички коментари тог времена указивали су на кризу симфоније као жанра. Неки композитори се окрећу другим инструменталним жанровима, док многи настављају да пишу симфоније, али без музичко-естетског значаја. Бетовене симфоније нису само спречавале његове савременике да пишу симфоније, већ су и утицале на њих. Било који композитор који је означио ново дело као „симфонију" у тако самосвесном историјском веку, био је врло свестан естетског значаја које је признат овом жанру. Због њеног сада привилегованог статуса, симфонија је представљала посебно тежак предмет одговорности за композиторе XIX века. Енглески критичар Хенри Ф. Чорли (Henry F. Chorley) је 1854. године запазио да „мора постојати прича, унутрашњи смисао, мистична важност – интелектуална тенденција".[9] Е. Т. А. Хофман описао је Пету симфонију као ширу путању борбе која води ка победи. Ова слика Пете симфоније, као дела у ком херојски конфликт кулминира у тријумф била је широко распрострањена и прихваћена у XIX веку, као и утисак да музичке идеје могу репрезентовати супротстављене силе и да је симфонија упоредива са драмом у којој борба супротних елемената тражи разрешење. И заиста, критича-

[5] Mark Evan Bonds, "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* II, 24, Stanley Sadie (ed.), New York, Macmillan Publishers Limited, 2001, 837.

[6] Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica, 1992, 39.

[7] Исто, 36–37.

[8] Mark Evan Bonds, „After Beethoven", *Imperatives of originality in the symphony*, Cambrige, Harvard University Press, 1996, 12–15.

[9] Исто, 8.

ри су увидели да „дијалектички развој“ музичких идеја постаје водећа сила инструменталне музике, а поготово симфоније. Оно што је било ново је веровање да недостатак специфичног значења може инструменталну музику чак да учини супериорнијом од вокалне. По естетичару Фердинанду Ханду (Ferdinand Hand), композитор инструменталне музике „мора прожети форму са природом, идејама и ставовима на тај начин да они подражавају духовни живот у својим многоструким емоцијама. Музичка идеја мора носити у себи духовну идеју“.[10]

Нажалост, веровања у метафизичке квалитете инструменталне музике у XIX веку често су негативно утицала на критику. Писци су ретко могли да јасно и убедљиво објасне „духовне идеје“ у природи инструменталне музике. Али веровање у духовни квалитет инструменталне музике је ипак било тако јасно уграђено у естетику XIX века да би било погрешно исмевати или одбацити такву интерпретацију. Уздизање инструменталне музике у сферу идеја подразумевало је фундаменталну промену начина на који су нова дела стварана и доживљавана. Идеја да симфонија може да пренесе серије контрастних и развојних слика или психолошка стања кроз више ставова, променило је саму идеју шта симфонија може бити. Композитори XIX века борили су се са Бетовеновом величином да би дошли до услова за овај нови смисао жанра.[11]

Појам хероја у симфонији

Једини композитор из 30-их година XIX века који је, посматран из данашње перспективе, могао да се мери са Бетовеном као симфоничарем био је Хектор Берлиоз. Он је, уз Шуберта (Franz Schubert), пратио Бетовена у писању симфоније која има вредност. Двадесетих година XIX века Берлиоз је био у прилици да чује Бетовенове симфоније у извођењу оркестра Париског конзерваторијума под диригентском палицом Хабенека (François Antoine Habeneck) и на тај начин је у време писања своје *Фантастичне симфоније* 1830. године већ увелико био упознат са Бетовеновим делима и посебно са Деветом симфонијом. Све Берлиозове симфоније испољавају „стрепњу од утицаја“, а то се управо огледа у начину на који је Берлиоз доживљавао Бетовена и његове симфоније. Видео је Бетовена и као инспирацију и као препреку, као модел за имитирање и као претходника кога треба превазићи.[12]

Позиција *Фантастичне симфоније* унутар симфонијске традиције може се посматрати не само кроз Берлиозово схватање Бетовенових симфонија, већ и кроз дефиницију природе Бетовенових композиција која је настајала током XIX века. По Бусонију (Ferruccio Busoni), са Бетовеном је први пут основна тема музике постала човечанство, његова музика је била чута као директно изражавање људских врлина и нуђења доказа људске воље и њене унутрашње и спољашње борбе. Виктор Иго (Victor Hugo) је описао Бетовенову музику као универзално људско искуство, у ком се свака индивидуа препознаје. Специфичан стил који је својствен Бетовеновим делима препознат је као херојски стил, и то несумњиво под утицајем његове Треће симфоније. Постављало се питање – ко је херој овог дела: Наполеон, сам Бетовен или је симфонија сама по себи представљала херојски чин? У сваком случају, теоретичари музике и филозофи се слажу да његова музика осликава херојску потрагу за слободом и тријумф. Бетовенова музика успешно уобличава људску самосвесност, ако се разуме као морална сила којом индивидуа схвата сопствену судбину превазилазећи драматичне ситуације. А. Б. Маркс (A. B. Marx) је тврдио да Бетовенова музика има могућност да осликава „стања душе“. Али не само њена осећања, него Бетовенова музика изражава и виши ниво људске душе.[13] Есенцијално у херојском квалитету Бетовенове музике је осећај борбе. Херојски елементи не леже у победи, него у процесу борбе.[14]

[10] Исто, 9.

[11] Исто, 10.

[12] Mark Evan Bonds, нав. дело, 417–420.

[13] Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, 100.

[14] Више о томе како се херојски елементи музички манифестују у Бетовеновим симфонијама видети у: Scott Burnham, нав. дело.

Музика Бетовеновог херојског стила је снажно укорењена у културне и интелектуалне нагоне композиторовог доба. Бетовен је, компонујући Девету симфонију следио принципе Шилерове (Friedrich Schiller) и Кантове (Immanuel Kant) естетике. Естетика идеализма која је владала Немачком пред крај XVIII века и почетком XIX века указивала је да инструментална музика остаје неодређена музика, али да је та неодређеност видљива у односу са вишим, идеалним светом, по Хофмановим речима „чудесним краљевством бескраја". „Веровање да уметност, а поготово музика, може да обезбеди уточиште од пропалог света социјалног и политичког живота, темељ је романтичарске естетике".[15] Бетовен у својој Деветој симфонији музиком дочарава борбу са силама таме и тријумф радости и братства међу људима. „Бетовенова музика која је пратила Шилерове стихове била је много комплекснија и заправо је оваплећавала и један од најбитнијих постулата Шилерове естетике и поетике: постулат дочаравања узвишеног кроз сукоб са насиљем, са приземним, то јест 'ниским'".[16]

У свом чланку 1824. године, Маркс говори о неколико Бетовенових херојских симфонија (Трећој, Петој и Седмој) проглашавајући их високо драматичним и представљајући њихове вредности као што су индивидуална слобода и храброст. Кроз Бетовена музичка уметност не само да добија израз људског херојства, већ постаје оруђе ослобођења.[17]

Берлиоз је такође био упознат са херојским асоцијацијама *Ероике* и цело дело видео као „посмртни свечан говор за хероја". Први став Пете симфоније, по Берлиозовом мишљењу, био је „посвећен описивању помешаних осећања која обузимају узвишену душу бацајући је у очајање", док је финале окарактерисао као „џиновску песму победе" у којој се „душа музичара коначно ослобађа од земаљских окова и патњи и блештаво лебди ка небесима". Финале Девете симфоније видео је као „глас самог Бетовена" и као „опраштајућу песму хероја сигурног у победу". Берлиозова идеја да напише симфонију у којој се описују осећања и размишљања једног протагонисте, повезана је са оваквим херојским поимањем Бетовена и његових симфонија.[18] Из ових Берлиозових представа о Бетовеновим симфонијама може се закључити да је Берлиоз врло субјективно и лично доживљавао ове симфоније и то се одразило на његово поимање самог жанра симфоније и на то шта би симфонија требало да представља. У то време Бетовен је био Берлиозов највећи херој.

Текстови разних критичара, међу којима је и Шуманов (Robert Schumann), објашњавају да Берлиоз није променио концепт симфоније на формалном плану. Као што Бетовен не одбацује класичарске форме, већ их само проширује и обогаћује новим средствима звука, тако и Берлиоз остаје у домену класичарских облика. *Фантастична симфонија* се може упоредити са *Пасторалном симфонијом*. Обе имају пет ставова и инспирисане су ванмузичким асоцијацијама. Бетовен даје програмске називе за сваки став, што чини и Берлиоз. Први став *Фантастичне симфоније* је у класичном сонатном облику, са спорим уводом, I и II темом, која модулира у доминантни тоналитет, са развојним делом и репризом, чији је тонални план у складу са класичарским начелима. Други став је играчког карактера, као Хајднов менует. Трећи став, иако карактерно различит од мирнијег звука *Пасторалне*, инспирисан је природом. Четврти и пети став формално су слободније конципирани, али када се упореде са Бетовеновом *Пасторалном* или финалом Девете симфоније види се да на формалном плану нема много изненађења.[19]

Теме које су биле заједничке у романтизму, индивидуализам и интензитет осећања виде се у многим делима, како композитора, тако и књижевника. Интензитет осећања или

[15] Mark Evan Bonds, „Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century", *Journal of the American musicological society,* 1992, X, 4, 387–390.

[16] Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP "Filip Višnjić" a.d, 2009, 40.

[17] Scott Burnham, нав. дело, 156.

[18] Mark Evan Bonds, нав. дело, 453.

[19] Julien Tierson and Theodore Baker, „The Berlioz of the Fantastic symphony", *The Musical Quarterly,* 1993, XIX, 3, 314–315.

осећање светске жудње који у екстремима могу да воде у патолошка стања била је честа појава у књижевним делима. Гетеов (Johann Wolfgang von Goethe) *Вертер* (1774), у ком се протагониста убија због неузвраћене љубави, постаје прототип овог патолошког очаја у литератури. Оваква патологија пребацује се и на музику романтичара, па је и Берлиоз следио овај романтичарски занос.[20] Оно што је Берлиоз променио кроз *Фантастичну симфонију* је идеја симфоније. Актер *Фантастичне симфоније* је романтичар који је изолован од остатка света и бори се са сопственим унутрашњим силама таме и на крају пада у понор својих заблуда. По борби која ипак постоји у његовој души, овај протагониста добија звање романтичарског хероја, а тај прототип је претеча данашњег антихероја.

Али није само Бетовен утицао на то да Берлиоз промени идеју симфоније. На ту промену утицало је још неколико фактора.

Програм и музичка реализација

За Берлиоза је музика била драматично изражавање емоционалног искуства, имитација самог живота. Он је гледао на живот као на драму у којој је сам био херој. До *Фантастичне симфоније* ниједна симфонија није садржала изражајног протагонисту, чија се промењена психолошка стања могу пратити кроз ставове. И због тога је Берлиоз направио програм који ће да одговара музичком развоју у симфонији. У уводном делу Берлиоз напомиње да је програм као говорени текст у опери, који служи да представи музичке нумере. Ово није значило да је *Фантастична симфонија* опера без речи, већ да је Берлиоз био инспирисан и оперском традицијом. Али поред програма нема никаквих доказа да је опера утицала на стварање ове симфоније. Берлиоз је написао пет програма за своју симфонију, да би на адекватан начин слушаоцима приближио своје емоционално стање. Много пута касније покушано је да се оспори значење програма. Али управо Берлиозов програм има велику улогу у новој концепцији симфоније, не због свог експлицитног садржаја, већ због уплитања нечег сасвим личног у жанр који је претендовао на то да представља свеобухватне идеје и замисли. Повезаност програма са Берлиозовим личним животом је незанемарљива, стога је и првобитни назив симфоније био *Епизоде из живота једног уметника* (*Épisode de la vie d'un artiste*). На основу овога се може закључити да Берлиоз није свесно намеравао да промени установљени поглед на жанр симфоније, већ да јасно искаже свој унутрашњи, духовни живот. Програм ове симфоније био је посвећен Хариет Смитсон (Harriet Smithson) која, што се може и потврдити из писма који је Берлиоз упутио свом пријатељу Амберу Феранду (Humbert Ferrand), није обраћала пажњу на његове покушаје да јој се приближи и да је упозна.[21]

У првом делу своје анализе Берлиозове *Фантастичне симфоније*, Роберт Шуман је представио своје виђење програма. Шуман нас упознаје са човеком који први пут спознаје љубав, види жену коју симболише главна тема читаве симфоније. Протагониста јури ка њој, нестрпљив да је загрли, а затим без даха узмиче пред њеном хладноћом и равнодушношћу. Нудећи јој своју љубав, понизно подиже руб њене хаљине ка својим уснама, а затим стоји поносно и захтева њену љубав, јер је његова љубав према њој застрашујућа.[22] Тако Шуман представља први став. Даље наводи да се Берлиозова драга појављује пред њим на сваком месту. Слике природе оцртавају његова осећања. Али Берлиозов бес се удвостручава, обузима га и он покушава да се убије. Звона звоне и скелети свирају оргуље за свадбени плес, јер он, плачући, тај плес и заслужује.[23] Овај Шуманов приказ битан је јер приказује романтичарски занос уз помоћ ког је промењена функција симфоније. На сличан начин као и Берлиоз и Шуман нам дочарава свој романтичарски сензибилитет.

[20] Rey M. Longyear, *Ninetheenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice-Hall Inc, 1969, 10.

[21] Nicholas Temperley, "The 'Symphonie Fantastique' and its program", *The Musical Quarterly,* 1971, LVII, 4, 602–603.

[22] Robert Schumann, *A Symphony by Berlioz*, New York, Norton & Company, 1971, 222–223.

[23] Исто, 224.

Берлиоз се такође налазио у константној борби против академиста Париског конзерваторијума, за које је музика била вежба у примени запамћених правила, против француске музичке културе која је још увек ограничено гледала на естетику Бетовенових дела, против извођача који су одбијали да прате композиторова јасна упутства и против публике која је толерисала све то са равнодушношћу зато што су музику сматрали видом забаве.[24] Због свега тога и несреће у љубави, Берлиоз се осећао одбачено од света и несхваћено, што је и сам говорио. Из овога се може закључити да је програм субјективни приказ и израз Берлиозове потребе да буде схваћен, као композитор и као личност. Неки романтичарски композитори, иако су уплитали личне приче у своју музику, никада нису инсистирали на саосећању својих слушалаца. Улога програма била је у томе да се осети оно што је музика оставила недоречено. А музика Берлиозу није служила само да репродукује догађаје у причи, већ да саопшти страсти и емоције које су побуђене драматичним догађајима. Иако програм не подржава реалне догађаје и дешавања, он описује одређене емоције и атмосферу коју овим емоцијама даје индивидуални печат. У том смислу програм је аутобиографски.

Есеј о Берлиозовој *Харолд* симфонији Франца Листа (Franz Liszt) такође подржава постојање поетског решења инструменталне музике садржаног у програму. Франц Лист је сматрао да је реализација програма један од много корака које уметност тек треба да начини, неопходан резултат развоја тог времена, а не декаденција уметности. „Програм тражи једино признање за могућност прецизне дефиниције психолошког момента који надахњује композитора да ствара своје дело и за мисао коју даје изван форме. Може да делује детињасто, чак и погрешно да речима објасни оно што инструментално дело и чини целовитим, али с друге стране композитор жели да донесе дефинитиван утисак и потпуну реализацију утиска код слушаоца. Симфониста-сликар ставља пред себе задатак да створи са једнаком јасноћом слику која је јасно представљена у његовом уму и развија серије емоционалних стања која су непогрешиво и дефинитивно скривене у његовој свести – зашто он не може, да кроз програм настоји да направи себе потпуно разумљивим?“[25]

Уз помоћ програма, композитор упућује на правац својих идеја. Функција програма тада постаје неопходна и њен улаз у највише сфере уметности постаје оправдан. Захваљујући неуништивом животном принципу које је људска душа унела у то дело, поетско уметничко дело живи кроз сва времена и преживљава све формалне револуције.[26]

Повезаност између програма и музике огледа се у Берлиозовом посебном осећају да препозна на које начине музика може бити повезана са сценама, идејама и емоцијама. Берлиоз говори о две врсте повезаности између музике и њеног програма – оној врсти која доноси везу између имитације која има већ познате асоцијације (имитирање звукова из природе) и оној врсти која је произведена музичким изражавањем емоција. Берлиоз је видео такво изражавање осећања као основни начин у ком музика добија свој ефекат.[27]

Најснажније својство имитације, по Берлиозовом ставу, је оно које ствара емоције и страсти – изражајност. Ова врста имитације ствара у нама појам бројних страсти срца и буди кроз чуло слуха слике које човек искушава само кроз друга чула. Музика може да изрази врло лако љубав, љубомору, патњу, страх, али да ли ће ова осећања да проузрокује неки призор или нешто друго, то музика не може да нам каже. И пре него што буде препозната слика коју је музичар хтео да створи, Берлиоз упућује на то да слушалац буде упознат са композиторовом идејом на неки индиректан начин. На тај начин Берлиоз ствара контрасте и драматичне ефекте, произведене различитим бојама инструментата и различитим мелодијама које репрезентују емоције. За Берлиоза имитација ради самог имитирања је осуђена на пропаст, јер у таквој имитацији нема поезије, ни драме ни истине. Музика није служила

[24] Edward T. Cone, *Berlioz Fantastic symphony*, New York, Princeton University, 1971, 3.

[25] Oliver Strunk, *Source Readings in Music History Volume V: The Romantic Era*, London, Faber and Faber Limited, 1981, 127.

[26] Исто, 128.

[27] Leon Plantinga, *Romantic Music*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1984, 212.

да представи догађаје приче, нити да ослика сцену, него да саопшти страсти и емоције које су настале поводом драматичних ситуација. Ово се више може односити на прва три става, а мање на друга два. Композиторова главна брига у коначном програму финала је била да публика постане свесна шта се догађа на музичком плану.[28]

Као што је програм повезан са композиторовим животом, тако је и музика повезана са програмом на више начина. Протагониста ове симфоније приказан је кроз *idée fixe*, главну тему која се појављује у сваком ставу и која се константно трансформише.

У првом ставу *idée fixe* је представљена као лирска тема коју доносе флауте и I виолине уз пратњу осталих гудачких инструмената у поновљеним осминама, дочаравајући наслов става – *Сањарења. Страсти*. У овом ставу приказана је унутрашња борба хероја који се бори са својим емоцијама. Увод првог става прожет је меланхоличним расположењем, које се мења када наступа *idée fixe* као прва тема овог сонатног облика. Константна унутрашња борба хероја кулминира у развојном делу кроз хроматско кретање у гудачким инструментима. Оно описује немир који херој осећа. *Idée fixe* која се затим опет појављује (у трећем одсеку развојног дела) трансформисана је на пољу оркестрације. При овој појави главну мелодију изводе флауте, кларинети и фаготи, док су у гудачким инструментима осмине у скоковитом кретању, што представља немирније импулсе у срцу хероја. Кулминација ведрих осећања и страсти приказана је у репризи. У оркестрацији главне теме сада учествује читав симфонијски оркестар што повећава интензитет доживљаја ових осећања. Последња појава *idée fixe* у првом ставу (у I виолинама, без пратње) указује на смирење и овладавање емоцијама хероја и његов духовни мир, што је и сам Берлиоз означио називом *religiosamente*.

Други став почиње са тремоло потезима у гудачким инструментима и арпеђима харфи и јасно указује на узнемиреност хероја. *Idée fixe* која се појављује у делу Б играчког је карактера као и сам став. Овим ставом преовлађују ведра осећања и без увода у овај став не би могло да се наслути колебање и немир у срцу хероја.

Трећи став такође ствара атмосферу немира кроз тремоло потезе виола, што се касније преноси на дрвене дувачке инструменте. Појаву *idée fixe* у делу Б прати тремоло у виолинама и виолама, док фаготи и дубоки гудачки инструменти свирају другу мелодију која преузима и „покрива" главну тему која нестаје у таласу ове мелодије. Ова имитација олује и њеног каснијег смирења верно је приказана што можемо закључити и по називу овог става и његовом програму. Али то не представља само пуко имитирање звукова из природе него и херојево душевно стање, окружење у ком се он налази подражава његов немир, његову немоћ да се одупре негативним и злослутним мислима и ситуацијама у којима се нашао. Увод и кода овог става су од истог тематског материјала, само што тимпани који нису били у уводу сада наговештавају шта ће се догодити са херојем у наставку симфоније.

Четврти став маршевским ритмом, лименим дувачким инструментима и читавом ударачком секцијом као да поздравља хероја у његовом путу до потпуног самоуништења. Актер ове симфоније више не може да се избори са својим страховима и када се једини и последњи пут у овом ставу појаве почетни мотиви *idée fixe* у кларинету, у 169. такту тема се прекида тоничним квинтакордом ге-мола у *ff* динамици коју изводе дувачки и гудачки инструменти (в. пример 1).

Финални став представља потпуну трансформацију *idée fixe* у којој се тема музички и ритмички мења. Пискутави звук кларинета in Es, који доноси ову мелодију уз пратњу обоа и кларинета in C, указује нам да протагониста ове симфоније више није херој већ антихерој. Овај антихерој више нема никаква ведра расположења, никакве емоције повезане са сањарењима и заљубљеношћу, немоћан да се избори за сопствену слободу и да тријумфује, постаје мрачан и злослутан. У ронду звона најављују судњи дан – парафразу секвенце *Dies irae*. Прво је свирају две тубе у спором темпу, затим се понавља у бржем темпу у хорнама да би се секвенца пародирала у дрвеним дувачким инструментима и *pizzicato* свирањем у гудачким

[28] Edward T. Cone, нав. дело, 40–41.

инструментима. Кулминација овог става и читаве симфоније је у контрапунтском споју секвенце *Dies irae* и ронда у ком се зле и натприродне силе, вештице, ноћне море и све што је узнемиравало овог хероја сада удружују и стреме ка тријумфу. Крај симфоније завршава се у Це-дуру, али овакав завршетак представља тријумф зла над добром, трансформацију хероја у антихероја.

Берлиозов циљ био је да прошири Бетовенову идеју о херојској симфонији, што је и сам изјавио 1829. године, после слушања Бетовенових симфонија.[29] То је учинио тако што је кренуо супротним путем од оног ког су многи Бетовенови савременици и следбеници следили – путем имитације и погрешног разумевања Бетовеновог наслеђа. Берлиоз је кроз писање програма, новина у оркестрацији, инструментацији и промене идеје о симфонији постао прави херој свог времена, јер је успео да превазиђе све препреке које су му стајале на путу у доношењу оваквих радикалних промена и уздигне се у ранг са Бетовеновим наслеђем.

ЛИТЕРАТУРА:

- Cone, T. Edward, *Berlioz Fantastic symphony*, New York, Princeton University, 1971, 36–46.
- Plantinga, Leon, *Romantic Music*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1984, 209–219.
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History Volume V: The Romantic Era*, London, Faber and Faber Limited, 1981.
- Temperley, Nicholas, "The 'Symphonie Fantastique' and its program", *The Musical Quarterly,* 1971, XVII, 4, 593–608.
- Bonds, Evan Mark, "Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence", *The Journal of Musicology,* 1992, X, 4, 417–463.
- Longyear, M. Rey, *Ninetheenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice-Hall Inc, 1969.
- Tierson, Julien and Theodore Baker, "The Berlioz of the Fantastic symphony", *The Musical Quarterly,* 1993, XIX, 3, 303–317.
- Burnham, Scott*, Beethoven hero*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Nestajање uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić" a.d, 2009.
- Bonds, Evan Mark, "Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century", *Journal of the American musicological society,* 1997, L, 2, 387–420.
- Bonds, Evan Mark, "After Beethoven"*, Imperatives of originality in the symphony*, Cambrige, Harvard University Press, 1996, 1–27.
- Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica, 1992, 35–43.
- Bonds, Evan Mark*,* "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, 24, New York, Oxford University Press, 2001, 833–840.
- Larue, Jan and Eugene K. Wolf, "Symphony", *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, II, 24, New York, Oxford University Press, 2001, 812–831.

Mina Šuković

BERLIOZ'S *FANTASTIC SYMPHONY* AS AN EXAMPLE OF ANTI-HEROIC SYMPHONY

SUMMARY: In this paper I have tried to show how the model of Beethoven's symphonies influenced changing of the idea of symphonic genre with composers who continued to compose in this genre after Beethoven's death. I have also tried to show how all of this affected Berlioz's symphonic creations. I used the *Fantastic Symphony* as an example on which is shown how Berlioz changed the idea of the symphony. Actor of the *Fantastic Symphony* is a romanticist isolated from

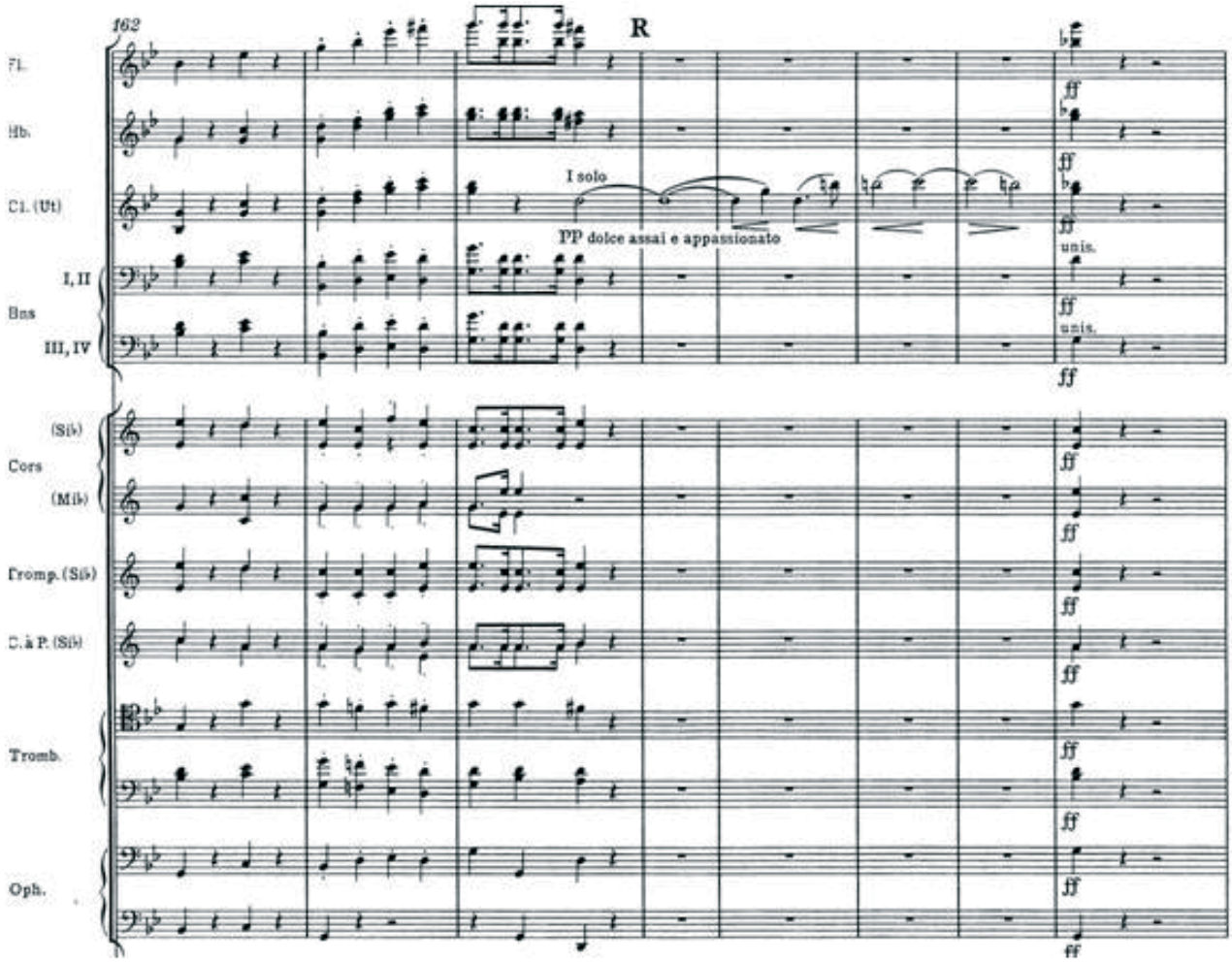
[29] Mark Evan Bonds, нав. дело, 450.

the rest of the world and struggling with its own internal forces of darkness and eventually fall into the abyss of their misconceptions. My research has led to the conclusion that Berlioz did succeeded, as the direct successor of the symphonic genre, to change the idea of the symphony as it existed until then and to create a type of anti-heroic symphony.

KEYWORDS: the idea of symphony, Berlioz, Beethoven, "anxiety of influence", heroic symphony, anti-heroic symphony.

ПРИЛОГ:

Пример 1, Хектор Берлиоз, *Фантастична симфонија*, IV став, Allegretto non troppo, т. 162–169.



Мина Божанић[1]

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА У БАРТОКОВИМ МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ДЕЛИМА (ОПЕРИ *ЗАМАК ПЛАВОБРАДОГ* И БАЛЕТИМА *ДРВЕНИ ПРИНЦ* И *ЧУДЕСНИ МАНДАРИН*)[2]

САЖЕТАК: У овом раду је објашњена репрезентација женског лика у Бартоковим (Béla Bartók) музичко-сценским делима, остварена на експресионистички начин, који подразумева израженију улогу жене у драми. Затим, изведено је тумачење жене као извора трагичних догађаја (у опери *Замак Плавобрадог*) и приказивање жене као препреке у испуњењу мушкарца (у балету *Дрвени принц*) и посебно кроз појачану еротичност и сензуалност женског лика (у балету *Чудесни Мандарин*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бела Барток, музичко-сценска дела, опера *Замак Плавобрадог*, балет *Дрвени принц*, балет *Чудесни мандарин*, репрезентација женског лика.

Музичко-сценска дела Беле Бартока (1881–1945)[3] могуће је посматрати у оквиру два различита дискурса. Први је дискурс који се односи на рађање мађарског националног покрета почетком XX века и идеју о националној култури и уметности. У оквиру идеје о националној уметности Бартокова дела су имала значајну улогу у промовисању типично мађарских музичких вредности оличених у фолклору, са чијим је проучавањем композитор започео 1909. године. У погледу коришћења фолклора, опера *Замак Плавобрадог* (1911) представља тачку у којој се стапају елементи западноевропске музике и мађарског фолклора. Треба напоменути да је Бартоков однос према фолклору специфичан у том смислу што је извршио поделу на „чист" мађарски фолклор, са пентатонском основом, и на фолклор мађарских Цигана и традиције фербункоша. Ове поделе Барток се придржавао и у својим делима, што се најјасније уочава управо у опери *Замак Плавобрадог*. Међутим, национално буђење Мађарске са почетка XX века има своје корене у политичким, социолошким и културолошким факторима, те се Бартокова дела могу тумачити и као једна карика у ланцу модернистичких промена које су се одвијале на почетку XX века а чији су носиоци били водећи интелектуалци попут филозофа Ђерђа Лукача (György Lukács), писаца Ендреа Адија (Endre Ady), Беле Балажа и других.[4] Пратећи импулс ових промена, Барток у својим музичко-сценским делима осваја

---

1 minabozanic88@gmail.com

2 Семинарски рад писан је из предмета Општа историја музике 4: савремена музика 1, под менторством др Мирјане Веселиновић-Хофман, школске 2010/2011. године.

3 Опера *Замак Плавобрадог* (A kékszakállú herceg vára, 1911) рађена је према драмском тексту Беле Балажа (Béla Balázs), са којим је композитор сарађивао и на наредном делу, балету *Дрвени принц* (A fábňl faragott királyfi, 1917). Либретиста последњег балета, *Чудесни Мандарин* (A csodálatos mandarin, 1918), био је Мелхиор Ленђел (Melchior Lengyel).

4 Лукач, Балаж, Карл Манхајм (Karl Mannheim), историчар уметности Арнолд Хаузер (Arnold Hauser), књижевница Ана Лезнај (Anna Leznai), Барток и композитор Золтан Кодаљ (Zoltán Kodály) окупљали су се у Балажевом стану или Лукачевој кући и расправљали о актуелним темама у уметности и друштву. Група је позната

просторе модернизма третирајући теме типичне за уметност и друштво са почетка XX века и користећи музички језик са јасном референцом на фолклорну традицију виђену кроз призму модернизма.

У оквиру другог, експресионистичког дискурса, Бартокова дела могу се тумачити двојако. Једно тумачење односило би се на концепт паганског или фолклорног експресионизма, будући да се у сва три Бартокова дела могу пронаћи интензивирана ритмичка компонента, одређене мелодијске структуре које израстају из пентатонске или модалне основе, поступак метроритмичког варирања, као и специфичан начин коришћења одређених инструмената. Наведени поступци и обрасци се јасно могу довести у везу првенствено са европским фолклорним наслеђем. Стога је неизоставно поређење Бартокових дела са раним балетима Игора Стравинског, нарочито *Петрушком* (*Petrushka,* 1911) и *Посвећењем пролећа* (*Le Sacre du printemps,* 1913).[5] Друго тумачење могло би се извести из типа експресионизма Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), који се може уочити у монодрами *Ишчекивање* (*Erwartung,* 1909) и Густава Климта (Gustav Klimt) са слика *Јудит I* и *II* (1901, односно 1909). Из те перспективе, Бартокови женски ликови припадају традицији приказивања жене-заводнице и освајачице која је доминирала визуелним уметностима и књижевношћу на прелазу из XIX у XX век.[6] Дакле, репрезентација женског лика у Бартоковим музичко-сценским делима остварена је на експресионистички начин, који подразумева израженију улогу жене у драми, тумачење жене као извора трагичних догађаја (у опери *Замак Плавобрадог*), приказивање жене као препреке у испуњењу мушкарца (у балету *Дрвени принц*) и појачану еротичност и сензуалност женског лика (у балету *Чудесни Мандарин*). Са тим у вези, занимљиво је посматрати начин рецепције Бартокових дела у Будимпешти на почетку XX века. Интересантно је да је композиторов успех остварен (тек) након премијере балета *Дрвени принц* 1918. године, што је иницирало и премијеру опере која је завршена 1911, али је одбијена на конкурсу за

под називом *Недељни круг* (Sunday circle). Стивен Килпатрик (Steven Kilpatrick) сматра да су идеје о којима се расправљало унутар круга у великој мери утицале на концепцију балета *Дрвени принц*. Steven Kilpatrick, "'Life is a Woman': Gender, Sex and Sexuality in Bartók's *The Wooden Prince*", *Studia Musicologica,* 48/1–2, 2007, 165 и даље. Карл Лифстед (Carl Leafstedt) поставља ову групу у шири контекст интелектуалних промена у Будимпешти на почетку 20. века, којем су припадали и песник Ендре Ади (Endre Ady), сликари Роберт Берењ (Róbert Berény) и Карољ Кернштoк (Károly Kernstock), композитор Ерне Донањи (Ernő Dohnányi) и писац Ференц Молнар (Ferenc Molnár). Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York: Oxford University Press, 1999, 3 и даље.

5 Утицај Стравинског на Бартока најинтензивнији је у првој деценији XX века, када балети *Петрушка* и *Посвећење пролећа* доживљавају премијерна извођења у Будимпешти. Дејвид Шнајдер (David E. Schneider) проналази одређене музичке референце у Бартоковим делима које се могу третирати као одјеци Стравинскијевих балета. David E. Schneider, *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modenity and Nationality*, Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 2006, 122 и даље. Утицај Стравинског на Бартока биће детаљније обрађен у даљем току рада.

6 Корисна и темељна расправа која се односи на приказивање жене на прелазу из XIX у XX век може се наћи у: Carl S. Leafstedt, "Judith in *Bluebeard's Castle*: The Significance of a Name", *Studia Musicologica Academiae Scientarium Hungaricae,* T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquim, Szomlathely, July 3–5, 1995, Part I (1995), 429–447, www.jstor.org/stable/902224, приступљено у децембру 2010. године. Позивајући се на неколико текстова који обрађују, пре свега, култ Саломе као доминирајући начин приказивања женског лика на почетку XX века, Лифстед предочава поступке у креирању женског лика у визуелним уметностима и књижевности повезујући их са ликом Јудит из опере *Замак Плавобрадог*. Аутор напомиње да су ликови Јудит и Саломе често поистовећивани због одређених заједничких карактеристика – младости, лепоте, сензуалности и фаталности пред којима су мушкарци „посустајали", трагично завршавајући своје животе. Такође, Лифстед говори о Саломи, односно Јудит, као о жени које су се мушкарци плашили због тога што је могла да их савлада својом физичком привлачношћу, а волети или чезнути за таквом женом често је значило и насилну смрт. Такође, око 1900. године лик Јудит се поистовећује са ликом модерне жене, док у истом периоду расте и интересовање за лик Јудит у централној Европи. Лифстед напомиње да лик Јудит из Бартокове опере одговара лику Јудит у визуелним уметностима око 1900. године. Такође, аутор сматра да је Јудит из опере симбол одређеног типа жене, коју карактерише рационалност, хладнокрвност и способност контроле над мушкарцем.

мађарску националну оперу.[7] Балет *Чудесни Мандарин* повучен је са сцене због наглашене еротичности. Барток је ово дело ревидирао 1924. и 1936. године, бавећи се трима сценама завођења. Заправо, тек након Бартокове смрти (1945) његова сценска дела бивају препозната и прихваћена као вредна и модерна. Разлози за негативну рецепцију Бартокових дела могу се наћи у укусу публике која, навикнута на репертоар састављен претежно од италијанских и националних опера у италијанском стилу и у вечитој потрази за забавом и разонодом, није била у том тренутку спремна да се суочи са модернизмом Бартокових дела.

Још једна околност условила је обликовање женског лика у Бартоковим делима. Према речима Јудит Фрићеши (Judit Frigyesi), која темељно обрађује интелектуални контекст у којем се Барток формирао, жена је почетком XX века приказивана кроз два подједнако присутна стереотипа – један се односио на поимање жене као деспотског и демонског бића које иницира мушкарчево уништење, док се други тицао жениног наивног и младоликог (односно, детињег) изгледа.[8] Међутим, ауторка скреће пажњу на то да уметничка транспозиција или употреба једне или друге представе жене у уметничком делу није значила и уметников (лични) став према жени. Уметник је могао да изабере на који начин ће приказати жену у свом делу, али његов избор није нужно означавао његов лични став. Такође, многи мађарски уметници који су живели и стварали почетком XX века добијали су инспирацију из својих љубавних веза или пријатељстава са женама, од којих су неке биле важне јер су, на пример, Барток, Ади и Атила Јожеф (Attila József) управо њиховом заслугом постали део уметничког и интелектуалног миљеа. Занимљива чињеница јесте да се – према мишљењу Ј. Фрићеши – конкретно Барток осећао непријатно у друштву старијих жена и жена јеврејске вероисповести, попут Еме Грубер (Emma Gruber, која ће постати супруга Золтана Кодаља), као и то да је композитор заступао мишљење да жена не може имати важну улогу у развоју мушкарца. Фрићеши наводи да је Бартоков став одраз актуелног мишљења већине мушкараца да жене нису једнаке са њима у интелектуалном и емоционалном смислу, што се рефлектује у његовим писмима не само женама са којима је био у љубавној вези, већ и у писмима мајци или сестри, којима често поставља одређене интелектуалне задатке и питања. Ипак, ауторка наглашава да је Барток, осим што је делио Балажево мишљење о томе да је жена инфериорна у односу на мушкарца, био у „расцепу" између потребе да пласира мушку супериорност и жеље да се „отвори" према женама и изабере женско пријатељство. Стога се посматрање жене у композиторовим делима чини провокативнијим и узбудљивијим, јер се одзвуци Бартокових ставова могу пронаћи у концепцији Јудитиног и Принцезиног лика, док лик Девојке из последњег балета означава „отклон" од композиторових личних ставова и продор другачијег виђења жене.

Однос између мушкарца и жене као најдубљи слој Бартокових музичко-сценских дела

Једна од основних тема експресионистичке уметности[9] јесте однос између мушкраца и жене, представљен у светлу актуелних друштвених дешавања и промена које су се одиг-

[7] Међутим, 1919. године забрањено је извођење и опере *Замак Плавобрадог* и балета *Дрвени принц* због политичког изгнанства либретисте Беле Балажа. Након тога, опера је изведена 1937. у Мађарској, а 1974. и 1989. године у њујоршкој Метрополитен опери. Elliot Antokoletz, "Bartók's *Bluebeard*: The Sources of Its 'Modernism'", *College Music Symposium,* vol. 30, no. 1 (Spring 1990), 75, www.jstor.org/stable/40374001, приступљено у децембру 2010. године.

[8] Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest,* Berkley–Los Angeles: University of California Press, 1998, 196 и даље.

[9] Цитирајући Ивана Гола (Yvan Goll), Лајонел Ричард (Lionel Richard) наводи да је експресионизам „стање ума које је, у интелектуалној сфери, утицало на све уметности, попут епидемије – не само на поезију и сликарство, већ и на прозу, архитектуру, театар, музику, науку, реформу високог, средњег и основног школства." Lionel Richard, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, translated by Stephen Tint, Hertfordshire, Omega Books, 1984, 7. Такође, Ричард реферира на експресионизам у смислу покрета који је уско повезан са осећањем кризе на преласку из XIX у XX век. Исти, 19.

рале на прелазу из XIX у XX век. Тако се и у Бартоковим делима може пратити однос између савременог мушкарца и жене, која сада више није пасивни посматрач или неми учесник, кокетна и љупка припадница аристократских кругова или напаћена и осећајна супруга и мајка, већ жена која осваја, која се супротставља, која покреће дешавања на сцени и која је узрок трагичних догађаја. Женски лик у Бартоковим делима постепено еволуира и издваја се као доминантан у односу на мушки лик.[10] У том смислу, еволуција се може пратити не само у либрету већ и у музици; Барток различитим средствима израслим из фолклора обликује женски лик, пратећи његов развој садржан у либрету. Јудит из опере *Замак Плавобрадог* јасно је диференцирана у односу на Плавобрадог, а током опере њихове „музичке" улоге са почетка дела бивају замењене. Наиме, музички материјал који прати наступ Јудит претежно је заснован на мотивском језгру са почетка опере (фис-а-ха-цис-е)[11], а њен лик је постављен као „позитиван" у односу на Плавобрадог.[12] Јудит на почетку има кратке, динамичне и уметнуте одговоре на супругова питања, а динамички је позиционирана у форте сфери, да би након сцене са отварањем петих врата „заменила" улогу са Плавобрадим и постала тиша, умиренија, крећући се у дијатонској сфери.

Интересантно је приметити да на самом почетку опере постоји музичка поларизација између мушкарца и жене, која је присутна и у балету *Дрвени принц*. Такође, начин на који се Плавобради односи према Јудит, која махнито граби за сваким новим вратима да би на крају остала закључана иза седмих, навео је Елиота Антоколеца на закључак да у опери доминира мушки лик, док је женски, иако снажно супротстављен мушком, ипак под његовом контролом.[13] Сличан став износи и Сјузан Меклери (Susan McClary) сматрајући да се Плавобради представља Јудит онако како њему у том тренутку одговара, наводећи је да прихвати слику коју јој он сам о себи нуди, што значи да он доминира над њом и њом управља.[14] Међутим, ниједан од ових аутора не узима у обзир чињеницу да Јудит, у музичком смислу, доминира у односу на Плавобрадог, што се може потврдити већ и бројем наступа у току опере. Тако Барток ипак поставља женски лик у фокус драмске радње. Дејвид Купер (David Cooper), позивајући се на фројдовско тумачење, описује Јудитино понашање у опери као чин одрастања, који је повезан са губитком невиности.[15] Купер посматра однос Јудит и Плавобрадог кроз призму односа кћерке и оца, а последњу сцену, када Јудит бива „крунисана" и послата иза седмих врата, аутор тумачи као чин одрастања. Такође, мотив крви који се често појављује током опере Купер тумачи као крварење девојке која губи невиност. Међутим, Антоколецово тумачење у погледу овог мотива ослања се на чињеницу да је Балажев либрето заправо пример симболистичке драме, нарочито симболизма Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck).[16] То се чини оправданијим јер је у првим деценијама XX века била запажена симболистичка

[10] Иако Јудит, због већег броја наступа, доминира у односу на Плавобрадог, њена улога још увек није у тој мери значајна колико улога Девојке у *Чудесном Мандарину*, која је главни лик балета. Јудит се још увек појављује у пару са Плавобрадим, а тема којом се Барток бавио у овом делу јесте трагедија мушког лика. Antokoletz, наведено дело, 80 и даље. Међутим, Јудит Фрићеши указује на чињеницу да су у Балажевом тексту усамљеност и трагедија заједничке и за мушки и за женски лик, али се ауторкин став ипак може посматрати као сличан Антоколецовом, јер ауторка говори о доминантности мушког лика. Frigyesi, наведено дело, 218 и даље.

[11] Када се изузму понављања одређених тонова, добија се наведени тонски склоп.

[12] Исто, 80.

[13] Исто, 78 и даље.

[14] Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality,* Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1991, 3 и даље. Ауторка се поистовећује са ликом Јудит, што може говорити о универзалном и свеприсутном карактеру Бартокове јунакиње.

[15] David Cooper, "Béla Bartók's *Duke Bluebeard's Castle*. A Musicological Perspective", *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock,* edited by Griselda Pollock and Victoria Anderson, London–New York: I. B. Taurus, 2009, 58 и даље.

[16] Antokoletz, наведено дело, 75.

струја у уметности, која је имала нарочитог одјека у мађарској уметности.[17] Парадигматичан пример мађарске симболистичке драме јесте Балажев текст *Замак Плавобрадог,* у којем се могу наћи различити језички симболи (попут симбола крви, замка, ноћи, кружног покрета, светлости и других) који учествују у свеукупној драмској радњи и доприносе мистериозности која окружује ликове. Балажев симболизам у овој драми може се интерпретирати и као начин поистовећивања уметности и живота, што је остварено употребом поменутих језичких симбола али и „недоумице" где се заправо одвија драмска радња – унутар гледалаца или на сцени. Као што Јудит Фрићеши наводи, поменути језички симболи су превише очигледни да би били занемарени.[18] Међутим, ауторкино тумачење о односу између мушког и женског лика делимично подржава Антоколецову тезу да мушки лик доминира у опери. Ауторка проналази аргументе у чињеници да је, с обзиром на крајњу идеју дела, Балаж морао да истакне један лик, односно род у односу на други.[19] Такође, Фрићеши сматра да је Балажев концепт из којег произилази однос између мушког и женског лика сасвим случајан. Користећи се Балажевим белешкама ауторка наводи да се писац често поистовећивао са улогом коју носи Јудит – често је он био тај који је „лутао" и разоткривао тајне собе људске душе.

Доминантна тема у Бартоковој опери јесте однос између мушкарца и жене, док се у балетима, поред ове основне нити, појављују и споредне. Тако се у *Дрвеном принцу* Барток бави питањем односа између уметника и уметничког дела, које је сагледано кроз призму односа између мушкарца и жене, док у балету *Чудесни Мандарин* композитор обрађује тему отуђења које је повезано са животом у метрополи као и тему повратка природи као јединoм личном испуњењу. Стивен Даунс (Stephen Downes) правилно запажа да се Барток везује за актуелна питања која су сматрана круцијалним културолошким питањима,[20] што указује на још један елемент модерности Бартокових дела. На обликовање балета *Дрвени принц* у великој мери су утицали ставови Бартокових пријатеља, Беле Балажа и Ђерђа Лукача. Наиме, Балаж је инспирацију за либрето пронашао у неуспелој љубавној вези Лукача и Ирме Зајдлер (Irma Seidler), односно у Лукачевом ставу да је брак између мушкарца и жене препрека мушкарчевом испуњењу а одбијање жене је, заправо, потврђивање интелекта као основне снаге мушкарца.[21] У том контексту, жена је прихваћена као оличење оног инстинктивног, ирационалног, мрачне примитивне силе, која има моћ да прихвати уметност коју ствара мушкарац и која, у симболичком смислу, означава живот, односно основну силу природе. Килпатрик наводи да је појам жене за Балажа близак појму сељака за Бартока, док је Лукач сматрао да жена има предност у односу на мушкарца због инстинкта али да јој недостаје креативна/стваралачка снага коју поседује мушкарац.[22] Са друге стране, жена је симбол телесног света и живота, што се јасно осликава у лику Принцезе. Као и у опери, мушкарац и жена су поларно супротстављени једно другоме, али за разлику од трагедије и мушког и женског лика у опери, на завршетку *Дрвеног принца* ликови се сједињују у љубави. Међутим, уједињење са женом означава, на неки начин, мушкарчеву смрт јер он тиме негира свој интелект и дух зарад љубави и живота. Јудит Фрићеши говори о Лукачевом ставу као о делу тадашње мађарске модернистичке мисли, односно као о једном учесталом и уобичајеном стању усамљености у којем су се налазили тадашњи интелектуалци.[23] Лукачеве идеје (које су конципиране у периоду до 1907. до 1910. године што, према ауторкином мишљењу, коинцидира са Бартоковом

[17] Јудит Фрићеши темељно прати и тумачи симболизам у мађарској уметности на почетку XX века. Frigyesi, наведено дело, 218 и даље.

[18] Исто, 219.

[19] Исто, 218.

[20] Stephen Downes, "Eros in the Metropolis. Bartók's *The Miraculous Mandarin*", *Journal of Royal Music Association,* vol 125, no. 1 (2000), 41, www.jstor.org/stable/3250681, приступљено у децембру 2010. године.

[21] Kilpatrick, наведено дело, 164 и даље.

[22] Исто, 164 и даље.

[23] Frigyesi, наведено дело, 220 и даље.

љубавном кризом која ће се одразити на стварање опере годину дана касније) у великој мери су производ тадашњег начина мишљења.

У балету *Чудесни Мандарин* женски лик несумњиво доминира у односу на мушки лик (односно ликове). Безимена Девојка, принуђена да се у бучној метрополи бави проституцијом да би обезбедила новац за три битанге, означава отуђену и изгубљену индивидуу, која покушава да пронађе сопствени глас у градској вреви која прети њеном опстанку.[24] Она је, такође, жртва урбаних дешавања којима подлеже због жеље за истицањем, што се огледа у музичком материјалу који прати њене игре завођења. Музика се рађа *ex nihilo,* из интервала квинте, постепено се одвајајући од „лажног" порекла чисте квинте[25] у циљу откривања Девојчине природне, експресивне, па и женствене стране.

Њена женственост тријумфује осмехом, који представља и њену трансформацију из немоћног бића у некога ко је једнак Мандарину. Осим тога, Бартоков последњи балет привлачи пажњу и због наглашавања еротичности и сексуалности као средства приказивања женског лика. Међутим, еротичност је у уској вези са Девојчином проституцијом, на коју је приморавају три битанге. Дакле, у овом делу Барток не обрађује само однос између мушкраца и жене већ и могућност еманципације жене од утврђених позиција у модерном друштву.[26] Самим тим, лик Девојке је комплекснији од претходна два женска лика, јер се директно односи на позицију жене у модерном друштву. Барток у овом делу не посматра жену само у односу на мушкарца, већ прати живот проститутке, „обичне" жене, било које жене као жртве отуђености и живота у урбаној средини.

Јудит – освајачица на почетку XX века

Млада Јудит,[27] нова жена војводе Плавобрадог, напушта своје родитеље и долази да живи са супругом, упркос гласинама које га прате а односе се на његову прошлост и карактер.

На почетку опере, Плавобради има улогу наратора, казивача драмске радње, док се Јудитине реплике своде на потврђивање и кратко учествовање у разговору које је испевано *dolce* (в. пример 1 б). Музички материјал који прати њен лик заснован је претежно на хроматици или целостепеним структурама, што контрастира пентатонски конципираном материјалу који прати наступ Плавобрадог. У музичком смислу, Јудит је од почетка постављена као уљез.[28] Пошто је у Балажевом тексту Јудит жртва окрутног и насилног војводе, Михаљ Сегеђ-Масак (Mihály Szegedy-Maszák) закључује да је додатним изменама текста Барток изменио концепцију женског лика, наглашавајући и истичући њено „страно" порекло у односу на мушкарца.[29] Композитор је поставио Јудит као агресивну жену, освајачицу, уљеза којем није место у мушкој свести и међу тајним собама мушке душе. Бартоков женски лик умногоме подсећа на Климтове слике *Јудит I* и *II*, настале у првој и другој деценији XX века.[30] На

[24] Downes, наведено дело, 51 и даље.

[25] Исто, 50.

[26] Исто, 58.

[27] Карл Лифстед износи тезу да женски лик у Балажевој драми и Бартоковој опери има дугу критичку традицију третирања жене као генерализоване јединке женског рода, а да се женски идентитет конституише једино путем њених вредних индивидуалних особина. Такође, аутор упозорава на тенденцију у приказивању жене, која је у случају Јудит потекла из визуелних уметности са почетка XX века а односи се на концепт *femme fatale*. Осим тога, аутор подвлачи сличности између Саломе и Јудит – обе су пленили својом сексуалношћу, мушкарци су их се плашили, а оне су их побеђивале физичком привлачношћу. У тај контекст поставља и Јудит из Бартокове опере. Leafstedt, "Judith in *Bluebeard's Castle*", наведено дело, 430 и даље.

[28] Mihály Szegedy-Maszák, "Bartók and Literature", *Hungarian Studies,* vol 15, no. 2/2001, 247.

[29] Исто, 247.

[30] Климтов начин приказивања жене може се узети као парадигматичан, али не и искључив и може се довести у везу са сликом жене која је била присутна у мађарским интелектуалним и уметничким круговима. Приказујући жену као сензуалну, изазовну и еротски пожељну али и као изопачену, извитоперену и неженствену, Климт умногоме доприноси изградњи начина приказивања жене на почетку XX века. Осим тога, на поменутим сликама третира врло популарну тематику, која је у вези са ликом Бартокове Јудит – Јудит и Холоферн. Помену-

слици *Јудит I* Климт приказује сензуалну, самоуверену жену, која „користи" своје атрибуте и супротставља се мушкарцу. Истурена дојка и поглед који истовремено изазива и позива на додир откривају њену сензуалност и еротичност, док на другој слици (која носи назив и *Салома*, због сличности двеју библијских јунакиња и поистовећивању лика Јудит са култом Саломе на крају XIX и почетку XX века[31]) сликар приказује изнурену, помало изопачену жену, не толико привлачну и сензуалну као на првој слици. Сличним средствима као Климт на првој слици, лику Јудит прибегава и Барток у својој опери – Јудит се умиљава Плавобрадом, наслањајући му главу на раме, грлећи га, говорећи му да га воли да би добила оно што жели. На супругово питање зашто се удала за њега, с обзиром да зна за гласине које круже о њему, Јудит узбуђено (*sempre agitato*, f) одговара да ће осушити влажне зидове замка својим дахом и да ће их угрејати својим топлим телом,[32] што асоцира на еротичност присутну и на Климтовој слици.

Дакле, Јудит свесно користи своје тело да би добила оно што жели. Тиме се, на неки начин, доводе у питање границе женског понашања, односно репрезентација жене у друштву у целини. Ову тезу, која је у Бартоковом делу само назнака проблема који је третиран у Шенбергову монодрами *Ишчекивање,* разрађује Елизабет Китли (Elisabeth Keathley).[33] Иако Балажев текст није провокативан на начин на који је то текст Марије Папенхајм (Marie Pappenheim, која је подржавала феминистичке идеје и била друштвено активна), идеја о жени која је у фокусу драмске радње и која, ступајући на пут који води кроз шуму заправо прелази одређене устаљене норме понашања женског бића које су јој наметнуте од стране (мушког) друштва, идеја коју експлоатише М. Папенхајм присутна је у рудиментарном облику и у Бартоковој концепцији Јудит. Бартоков женски лик није психолошки изнијансиран као Шенбергов, али изазива мушкарца, супротставља му се, тражи одговоре који јој нису доступни и који, можда, и не треба да буду доступни. Осим тога, она је свесна свог „најјачег" оружја – своје младости и свога тела, којег се не либи да употреби када њој то одговара. Стога мишљење да је Јудит под контролом свог мужа, односно да је он доминантан у односу на њу није сасвим доречено, јер Јудит је та која тражи да се врата отварају, не обазирући се на упозорења свог супруга. Такође, број њених наступа већи је од броја наступа Плавобрадог, што је још једна чињеница која говори о активности и присутности женског лика. И у овом тренутку је корисно осврнути се на мишљење Јудит Фрићеши. Она анализира поступке женског и мушког лика као „детерминисане", с обзиром на то да у позадини њихове љубавне трагедије леже самоћа и трагична судбина које „управљају" њиховим поступцима.[34] Међутим, оног тренутка када почне игра са отварањем врата Јудит као да посустаје, њене изјаве су тихе, испрекидане, али одлучно наставља игру, говорећи да мора да отвори сва врата и унесе светлост у замак. Иако Плавобради (испоставиће се, недовољно убедљиво) инсистира на томе да врата морају остати затворена, он је тај који, на неки начин, иницира њихово отварање, нарочито од четвртих надаље.[35]

та дихотомија у Климтовом приказивању жене приметна је на његовим двема сликама: на првој, насталој 1901. године Јудит је похотна, изазовна, самоуверена освајачица, обнажене дојке и дрског погледа са главом Холоферна у рукама, док друга слика, настала десетак година после, приказује још увек привлачну, готово потпуно обнажену Јудит, која као да тражи нову жртву. Такође, на првој слици лик Јудит је сликан *en face*, док је на другој лик дат из профила, а примећује се и одређена „универзалност" Јудит са друге слике: прва Јудит подсећа на врло одређен тип жене, на једну одређену Јудит док се жена са друге слике може довести у везу са било којом женом јер њен лик није приказан на специфичан начин као што је лик прве Јудит.

[31] Leafstedt, "Judith in *Bluebeard's Castle*", наведено дело, 430.

[32] Два такта пре партитурног броја 15, стр. 17. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, Opera in one act by Béla Balázs, op. 11, English version by Christopher Hassall, New York: Boosey and Hawkes, 1952.

[33] Elisabeth L. Keathley, „*Erwartung*. Monodram in einem Akt, op. 17", *Arnold Schönberg: Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber, Band I, Wien: Laaber und Laaber, 2002, 240–243.

[34] Frigyesi, наведено дело, 228.

[35] Четири такта пре партитурног броја 60, стр. 81.

Са друге стране, Плавобради пита Јудит неколико пута у току опере да ли се плаши онога што види, као и шта види иза врата;[36] такође, упозорава је на гласине које круже о њему а нарочито од сцене са четвртим вратима Плавобради моли Јудит да га воли и да не поставља питања о његовој прошлости.[37]

Једини услов да Јудит буде слободна јесте да прихвати супруга онаквог какав јесте, што она није у стању да учини. Са сваким новим отварањем врата она, заправо, смањује могућност срећног завршетка. Њу привлачи Плавобради делимично због онога што је чула о њему, а када има прилику да то и види (јер се иза сваких врата крије соба која симболише његову одређену особину) жели само да докаже приче које је чула и које су, испоставиће се пре отварања седмих врата, нетачне. Након отварања петих врата, која симболизују војводино пространство, Јудит постаје тиша, певајући безизражајно (*senza espressione*).

Ова промена у наступу Јудит наводи на закључак да она не жели љубав свог супруга, већ истину о њему, а њен глас остаће тих и безизражајан до краја опере. Након отварања шестих врата, Јудитина деоница је у пијанисиму. Јудит постаје пасивна, али остаје при замисли да отвори и последња врата. Када саопштава супругу да зна његову тајну и да мора да је потврди отварањем седмих врата, њеним поступцима управља љубомора. Несигурна да ће моћи да буде ваљана супруга, испитује Плавобрадог о претходним женама, сумњајући да су убијене и да њу чека иста судбина. Међутим, остаје запањена када се отворе седма врата и појаве се војводине три претходне жене. У том моменту доминира Плавобради, говорећи о својој прошлости. Када дође тренутак да и Јудит нестане иза врата, она је свесна последица својих дела и покушава да уразуми супруга и измоли спас. Међутим, Плавобради остаје неумољив, а Јудитине опаске да престане и да су круна и плашт (које је, парадоксално, сама одабрала када је отворила трећа врата, супругову ризницу) претешки, губе се у пијанисиму.[38] На крају, Јудит прихвата своју казну и нестаје иза седмих врата.

Принцеза – симбол живота

Женски лик из балета *Дрвени принц* није детаљно и слојевито обрађен као ликови Јудит и Девојке из *Чудесног Мандарина*. Њена површност и таштина које се огледају у одбијању Принчеве љубави зарад његове „копије" – дрвеног лутка који, уз помоћ Виле и њених моћи оживљава, асоцирају на лик Балерине из Стравинскијевог балета *Петрушка* (1911).[39] Са друге стране, Барток уноси одређене новине у погледу третмана односа између мушкарца и жене. Наиме, док је овај однос био у примарном плану у опери *Замак Плавобрадог*, у балету *Дрвени принц* композитор уводи и однос између уметника и уметничког дела, који је оличен кроз ликове Принца и његове алтернативе. Осим тога, лик Принцезе „антиципира" поступке које ће Барток применити у обликовању наредног лика; Принцеза користи плес као средство изражавања и „дозивања", задобијања мушкарчеве пажње. Тај аспект телесности, укључивање телесности и активно коришћење тела као средства изражавања присутан је код сва три лика а може се тумачити као другачији у односу на традиционално приказивање жене. У том смислу, лик Принцезе представља прелаз према лику Девојке, с обзиром на то да Јудит не користи у толикој мери своје тело (наиме, она само говори да ће својим телом угрејати зидове замка, али нема директног коришћења тела као у плесу Принцезе и Девојке).

Приликом приказивања лика Принцезе, у сцени њеног првог плеса, Барток поступа слично као и са ликом Јудит, озвучавајући материјал који асоцира на „страно", односно „немађарско" и „нечисто". Принцезин плес на почетку Балета дат је у форми фербункоша, који је

[36] Чин виђења, посматрања, гледања (looking) врло је значајан за мађарску књижевност и поезију, као и за Бартокову оперу. Тај чин означава исказивање љубави, на чему инсистира и Балаж у свом либрету. Frigyesi, наведено дело, 224 и даље.

[37] Партитурни број 73, стр. 97.

[38] Два такта после партитурног броја 131, стр. 164.

[39] Поред *Петрушке*, Дејвид Шнајдер сматра да су на концепцију *Дрвеног принца* утицали и Стравинскијеви балети *Жар-птица* (L'Oiseau de feu, 1909) и *Славуј* (Rosignol, 1914). Schneider, наведено дело, 122.

Барток сматрао „страним“ видом мађарског фолклора, на који је наслојен валцер са ритмом полонезе.[40]

Слично као и Јудит, и Принцеза је „означена“ као уљез у односу на Принца. Њени поступци су прилично површни, с обзиром на то да одбија Принца због дрвеног лутка.[41] Међутим, Принцезина пажња се усмерава на дрвеног принца тек након додавања златног медаљона.[42]

Интересантно је да је централни део балета, који представља уједно и тачку златног пресека, плес између Принцезе и Дрвеног принца. Заправо, Принцеза, након умиљавања Дрвеном принцу, покушава да га натера да плеше са њом,[43] пошто не показује никакво „интересовање“ за њу. Њена сензуалност неће успети да „омекша“ Дрвеног принца, а она ће у очају схватити да се ради о обичном лутку.

Након превазилажења препрека, долази до уједињења и срећног завршетка, јер Принц успева да освоји Принцезу. Принцезини поступци могли би се упоредити са поступцима Балерине из балета *Петрушка* Игора Стравинског. Концепција женског лика у овим делима може се међусобно поредити, јер су површност и привржeност спољашњем и тренутном утиску заједнички и за Принцезу и за Балерину. Кључна разлика односи се на чињеницу да Принцеза има могућност да изабере између „правог“ Принца и Дрвног принца, док је Балерина, у том погледу, врло пасивна. Наравно, у Стравинскијевом балету женски лик представља део друштва, „масе“ која осуђује и „меље“, тако да је улога Балерине споредна у односу на мушки лик. Бартокова концепција Принцезе, која различитим плесовима покушава да „освоји“ мушкарца, готово да коинцидира са његовим личним мишљењем и виђењем жене као инфериорне и површне. Његово решење да уједини мушкарца и жену на крају балета одудара од актуелног „мушког“ става по питању брака и жене. Међутим, уједињење и прихватање жене означава и почетак живота, јер жена јесте живот, снага, енергија и љубав које недостају мушкарцу, али које му не обезбеђују интелектуалну сатисфакцију.

У потрази за сопственим бићем – Девојка у *Чудесном Мандарину*

Из анализе женског лика из претходна два дела могао се приметити Бартоков однос према жени као према немоћном, ништавном и интелектуално инфериорном бићу у односу на мушкарца. Тај однос није експлицитан, али се може ишчитати из начина на који Барток уводи и гради женски лик. Најупадљивија чињеница јесте музичка карактеризација жене као уљеза; у оба дела Барток користи „нечисту“ варијанту мађарског фолклора у приказивању жене, што представља оштар контраст у односу на музички материјал мушког лика. Такође, Бартоково виђење жене које је присутно у овим делима део је његовог личног става и односа према женама. Према речима Јудит Фрићеши, Барток се постављао супериорно у односу на жену са којом комуницира, а његов став није био усамљен нити изузетак у тадашњим интелектуалним круговима.[44] Међутим, у последњем делу, једночином балету *Чудесни Мандарин*, Барток није уписао свој лични став у репрезентацију женског лика. Дајући жени водећу улогу у делу, третирајући њен свет, њене проблеме и њен положај, не само у односу на мушкарца већ и у односу на друштво у целини, Барток приказује једну нову димензију женског лика, која није присутна у концепцији претходна два. Наиме, током целог дела композитор прати Девојчину борбу за истицање и избављење из окова проституције и метрополе, која кулминира доласком Мандарина и његовом страственом и безусловном љубављу према Девојци.

[40] Исто, 130. Поменуто место налази се код партитурног броја 11, на страни 26. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Der holzgeschnitzte Prinz,* Tanzspiel in einem Akt von Béla Balázs, op. 13, Wien–London: Universal Edition, 1951.

[41] Четири такта пре партитурног броја 52, стр. 128. Тада Принц добија идеју да од дрвеног штапа направи лутка који ће подсећати на њега.

[42] Четири такта после партитурног броја 73, стр. 162.

[43] Партитурни број 156, стр. 298.

[44] Frigyesi, нав. дело, 196 и даље.

Такође, Барток прати развој и сазревање Девојке кроз њено проналажење сопствене женствености и сопственог „гласа". Осим тога, у овом делу композитор супротставља и уједињује две „другости": жену и Мандарина. Чин уједињења доводи у везу Бартоков последњи балет са балетом из 1917. године. Разлика је, чини се, у значају чина уједињења у оквиру драматургије балета. У *Чудесном Мандарину* уједињење представља драмски врхунац дела, а одвија се кроз катарзично сједињавање, односно признавање сопствених осећања, и, на неки начин, сопственог бића. Са тим у вези, Дејвид Шнајдер истиче да су, у музичком смислу, Девојка и Мандарин снажно повезани, јер се одређени мотивски материјал који прати наступ и кретање Девојке може довести у везу са материјалом Мандарина.[45] Такође, композитор у овом делу не поларизује мушки и женски лик, већ, самим одабиром две „другости", дефинише њихову међусобну сличност и повезаност.

Доминација женског лика[46] огледа се у чињеници да је Девојка присутна током читавог дела, а целокупна радња тиче се њене судбине. Приморана на проституцију како би обезбедила новац за три битанге, Девојка плесом „мами" потенцијалне клијенте.[47] Испрва, њен плес делује „извештачено", јер се Девојка упушта у плес против своје воље.[48] Истовремено, музика директно произилази из Девојчине потребе за привлачењем потенцијалних сексуалних партнера. Сва три плеса одвијају се над тритонусом у ниским гудачким инструментима, који представља педални слој, док се „мелодија" поступно рађа из чисте квинте али је мелодијски ток у првој игри завођења усиљен. Сваки пут Девојка покушава да створи сопствену, аутентичну мелодију (која ће потврдити њену индивидуалност и помоћи јој да се одвоји од окружења), алудирајући, према мишљењу Стивена Даунса, на „зов парења".[49] Извештаченост прве песме рефлектује присилу, а музика која прати Девојчин наступ постаје, током другог и нарочито трећег плеса, све заводљивија и сензуалнија и мање зависна од „лажног" порекла чисте квинте. У другој сцени завођења,[50] њена игра постаје мање извештачена јер Девојка чезне за другом жртвом.

Мелодија је „природнија" јер произлази из њене унутрашње субјективне експресије. У музичком смислу, трећи плес[51] је најразрађенији и „најприроднији", јер је мелодија најмање зависна од интервала чисте квинте, који карактерише почетак прва два плеса. Та промена може се видети ако се упореде почетни тактови сва три плеса.

У том плесу, Девојчина еротичност долази до изражаја и кулминације, што се може ишчитати и из сценарија и из музике. Врло интензивирана ритмичка компонента, као и „разузданост" музичког тока могли би се довести у везу са Стравинскијевим балетом *Посвећење пролећа* (1913). Дејвид Шнајдер говори о снажном утицају овог балета на Бартоково дело, који се огледа у сложености ритмичке компоненте и учесталој употреби дисонантних сазвучја.[52] Такође, одјеци Стравинскијевог писма могу се запазити у квалитету музике, која, попут плесних сцена и сцене жртвовања у *Посвећењу пролећа*, алудира на екстатично стање, стање транса и немогућности контроле над сопственим телом и поступцима. Та енергија и ослобађање које у Бартоковом делу води до катарзичног уједињења протагониста про-

---

45 Schneider, наведено дело, 142 и даље.

46 Иако Барток заиста додељује значајну улогу женском лику, Балет носи назив према мушком лику.

47 Из Шнајдерове анализе тематског материјала који прати лик Девојке може се уочити двослојност у смислу припадања како свету битанги, тако и свету женствености и „женскости" (feminity). Schneider, наведено дело, 142.

48 Downes, наведено дело, 46 и даље. Први плес или прва сцена завођења може се наћи испред партитурног броја 13, на 38. страни. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Der wunderbare Mandarin,* Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyel, op. 19, Wien–London: Universal Edition, 1955.

49 Исто, 49 и даље.

50 Партитурни број 22, стр. 58. Испред партитурног 26 на страни 71 Девојка стидљиво започиње плес испред младића, да би се полако ослободила и почела да игра интензивније и страственије.

51 Три такта пре партитурног броја 31, стр. 80.

52 Schneider, наведено дело, 135.

дубљују структуру и концепцију женског лика. Битна компонента у осликавању женског лика јесте еротичност која, иако је у спрези са Девојчином улогом проституке, носи и квалитет једног другачијег виђења жене. Та еротичност је, на неки начин, елемент средине из које Девојка потиче – метрополе. Спознајом своје еротичности Девојка осваја и Мандарина, а у том тренутку проналази и сопствени глас, за којим трага од почетка дела. Девојчин глас јесте спознаја праве љубави и спознаја сопствене телесности и сензуланости и, у крајњој линији, сопствене егзистенције. Такође, Девојчина женственост, исказана осмехом, надграђује еротичност њеног лика, дајући му људску, хуману димензију.

Шта је женски лик за Бартока?

Анализом три женска лика из Бартокових музичко-сценских дела начињен је покушај да се Бартоков однос према женском лику сагледа из неколико различитих аспеката.

Кључна идеја Бартокових дела јесте однос између жене и мушкарца, а начин на који композитор уводи и представља женски лик под утицајем је његових личних ставова о улози жене у друштву (што се сагледава из концепције ликова Јудит и Принцезе). Својим последњим сценским делом композитор је указао на постојање другачијег схватања, разумевања жене, које није у толикој мери зависно од његовог личног става. Такође, женски лик се код Бартока постепено „пробија" кроз музичко-драмско ткиво, да би доминација жене над мушкарцем/мушкарцима била потпуна у балету *Чудесни Мандарин*. Чињеница је да Бартоково виђење жене у опери *Замак Плавобрадог* и балету *Дрвени принц* умногоме зависи од његовог личног разумевања и тумачења жене као интелектуално инфериорног бића, која не може имати никакав утицај на мушкарца јер му није ни интелектуално ни емоционално дорасла. Стога не изненађује „кажњавање" Јудит, која поставља превише питања и покушава да у потпуности разоткрије мушкарца који је моли да га воли. Њена радозналост, смелост и љубомора предодредиле су њену несрећну судбину.[53] Са друге стране, Принцеза је осликана као површна, хировита и таштa жена која не мари за праве вредности и искрену љубав. Ипак, њено уједињење са Принцом може се учинити као необично, али интелектуални контекст у којем је Барток сазревао и у којем је градио и размењивао своје ставове, сведочи о „оправданости" композиторовог гледишта. Као што је споменуто, жена је поистовећивана са животом, јер је омогућавала мушкарцу да спозна своју емотивну страну. Бартокови пријатељи интелектуалци сматрали су да је жена оличење ирационалне и недокучиве енергије која, упркос мушкарчевој супериорности, недостаје мушкарцу. У балету *Дрвени принц*, жена поседује примитивну енергију, инстинкт и емоционалност који недостају мушкарцу и који га могу усрећити и испунити. Лик Девојке из *Чудесног Мандарина* доноси нови начин Бартоквог тумачења и грађења женског лика. Наиме, додељујући водећу улогу жени, третирајући првенствено проблематику њеног света и проблематизујући жену не само у односу на мушкарца (који није више поларно супротстављен жени као у опери и балету *Дрвени принц*) већ и у односу на друштво, композитор се ослобађа „мушког" читања женског лика. Стога питање „Шта је жена?" у Бартоковом случају може имати различите одговоре. Жена је истовремено подређена мушкарцу али и способна да сама доноси одлуке и руководи својим поступцима; жена је живот, љубав, снага и мушкарчево испуњење у истој мери колико и његова трагедија и смрт; и, на крају, жена је самостална, али друштвено и морално деградирана индивидуа која

[53] У случају Бартокове опере, могуће је да је лик Јудит конципиран на такав начин управо због одређеног подсвесног и скривеног страха који је композитор осећао према женама. Јудит је јасно осликана као уљез, упркос Плавобрадовој жељи да заснује брачни живот са њом. Дакле, мушкарац жели жену у свом животу, али не дозвољава да га жена контролише и разоткрива његове тајне. И сам композитор је имао велики проблем у комуникацији са женама, а познато је да, осим пријатељства са Кодаљем, није имао мушког пријатеља. Једина жена која је успела да помогне Бартоку да прихвати и спозна своја осећања била је Ема Грубер, касније Кодаљева супруга, према којој је Барток имао амбивалентан однос. Свакако није желео да призна да му је она једина права пријатељица, јер би признавање такве чињенице значило повреду његовог поноса. Детаљније о овом аспекту Бартоковог живота видети у: Frigyesi, наведено дело, 196 и даље.

тражи своје право место у друштву и амбијенту савремене метрополе, отуђене од природе и праве љубави. Женина самосталност, предузимљивост, сексуалност и еротичност јесу део експресионистичког или, у ширем смислу модернистичког света, у којем жена постаје индивидуа која се, исто колико и мушкарац, бори и опстаје. Стога, Бартоков женски лик јесте део експресионистичког света, јер је саткан од различитих особина које се могу пронаћи и у делима Густава Климта, Арнолда Шенберга и Игора Стравинског. Бартокова „жена" јесте „друго" у односу на мушкарца али то истовремено и није, јер ипак заједно са мушкарцем покушава да пронађе сопствени пут до чистоте и љубави, који се налазе изван урбаног окружења и друштва које осуђује.

ЛИТЕРАТУРА:

- Antokoletz, Elliot: "Bartók's *Bluebeard*: The Sources of Its 'Modernism'", *College Music Symposium*, vol. 30, no. 1 (Spring, 1990), 75–95, www.jstor.org/stable/40374001, приступљено децембра 2010. године.
- Bartók, Béla: *Bluebeard's Castle,* Opera in one Act by Béla Balázs, op. 11, english version by Christopher Hassall, New York: Boosey and Hawkes, 1952. [партитура]
- *Der holzgeschnitze Prinz*, Tanzspiel in einem Akt von Béla Balázs, op. 13, Wien–London: Universal Edition, 1951. [партитура]
- *Der wunderbare Mandarin*, Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyel, op. 19, Wien–London: Universal Edition, 1955. [партитура]
- Cooper, David: "Béla Bartók's *Duke Bluebeard's Castle*. A Musicological Perspective", у: *Bluebeard's Legacy: Death and Secret from Bartók to Hitchcock,* edited by Griselda Pollock and Victoria Anderson, London–New York: I. B. Tauris, 2009, 53–70.
- Downes, Stephen: "Eros in the Metropolis: Bartók's 'The Miraculous Mandarin'", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 125, no. 1 (2000), 41–61, www.jstor.org/stable/3250681, приступљено децембра 2010. године.
- Frigyesi, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest,* Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1998.
- Keathley, Elisabeth L.: „*Erwartung*. Monodram in einem Akt, op. 17", *Arnold Schönberg: Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber, Band I, Wien: Laaber und Laaber, 2002, 229–248.
- Kilpatrick, Steven: "'Life is a Woman": Gender, Sex and Sexuality in Bartók's *The Wooden Prince*", *Studia Musicologica* 48/1–2, 2007, 163–170.
- Leafstedt, Carl S.: "Judith in *Bluebeard's Castle*: The Significance of a Name", *Studia Musicologica Academiae Scientarium Hungaricae,* T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquim, Szomlathely, July 3–5, 1995, Part I (1995), 429–447, www.jstor.org/stable/902224, приступљено децембра 2010. године.
- *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera,* New York–Oxford: Oxford University Press, 1999.
- McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1991.
- Richard, Lionel: *The Concise Encyclopedia of Expressionism,* translated by Stephen Tint, Hertfordshire: Omega Books, 1984.
- Scheneider, David E: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkley–Los Angeles–London: Univesity of California Press, 2006.
- Szegedy-Maszák, Mihály: "Bartók and Literature", *Hungarian Studies,* vol. 15, no. 2/2001, 245–254.

– Vasić, Aleksandar, „Muzičko-scenska dela Bele Bartoka“, рукопис, преузето из ридера за курс Историја музике 5, уредила Драгана Стојановић-Новичић, Београд: Катедра за музикологију, 2002, 110–123.

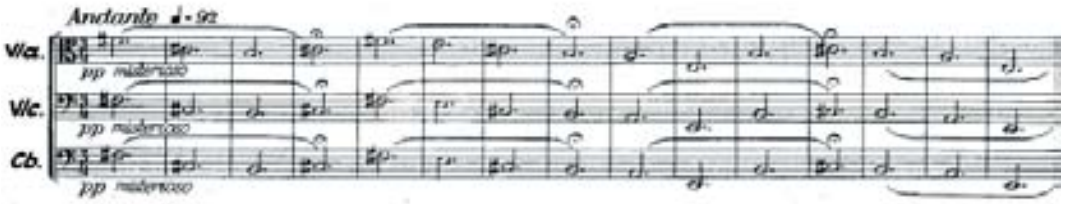
Mina Božanić

REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTER IN BARTOC`S TEAM IN MUSIC THEATER PIECES (OPERA *BLUEBEARD CASTLE*, BALLETS *WOOD PRINCE* AND THE *MIRACULOUS MANDARIN*)

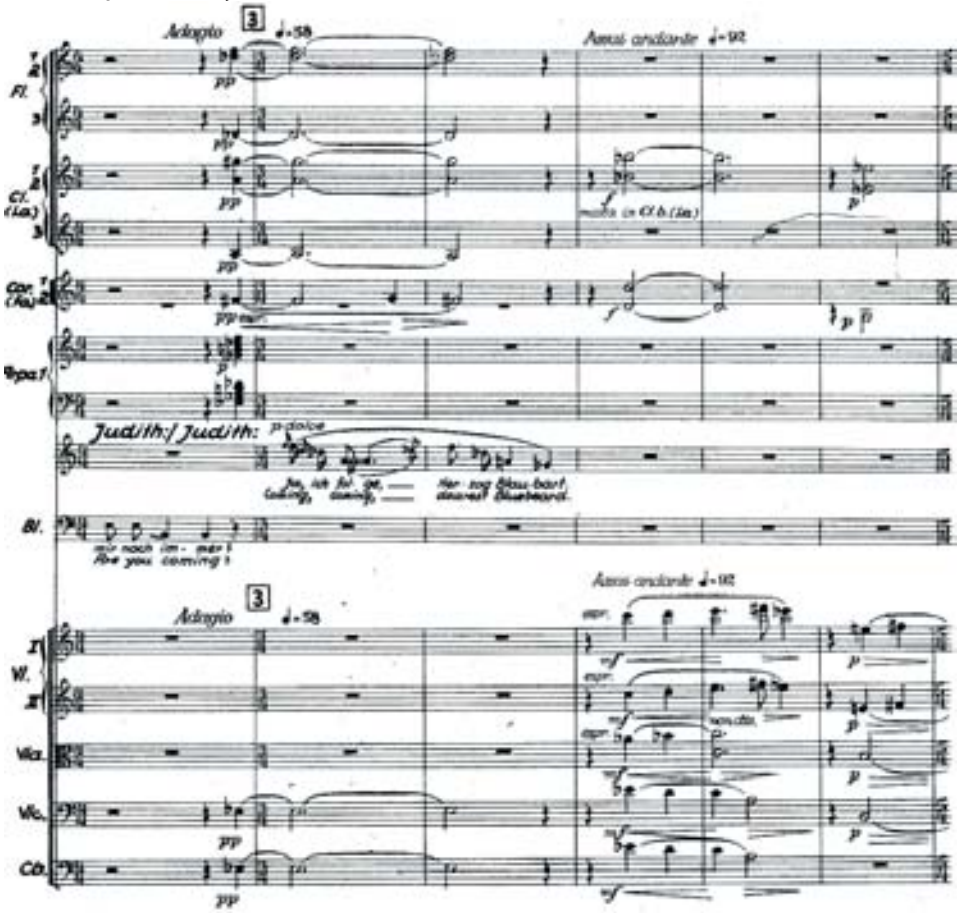
SUMMARY: The subject of this paper is to explain the representation of female characters in Bartók's musical-theater pieces, realized in an expressionist manner, which means the more prominent role of women in the play. It is carried out through the interpretation of women as the source of tragic events (in the opera *Bluebeard Castle*) and view of women as an obstacle to the fulfillment of man (in ballet *Wooden Prince*) and heightened eroticism and sensuality of the female figure (in ballet *Miraculous Mandarin*).

KEY WORDS: Bela Bartok, music and stage acts, opera *Bluebeard Castle*, ballet *Wooden Prince*, ballet *Miracle Mandarin*, representation of female character.

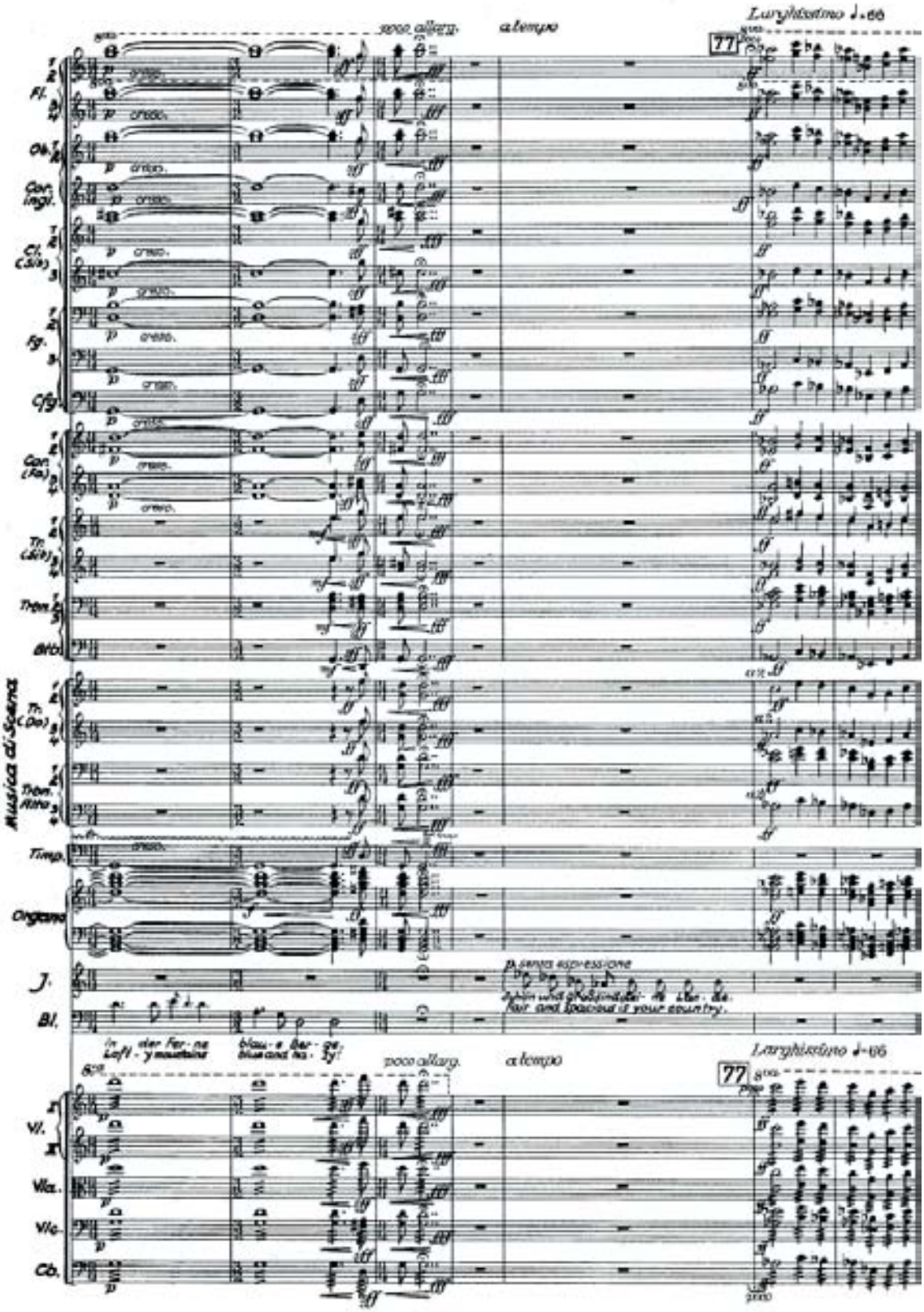
Пример 1, а) почетак опере *Замак Плавобрадог*, т. 1–15;



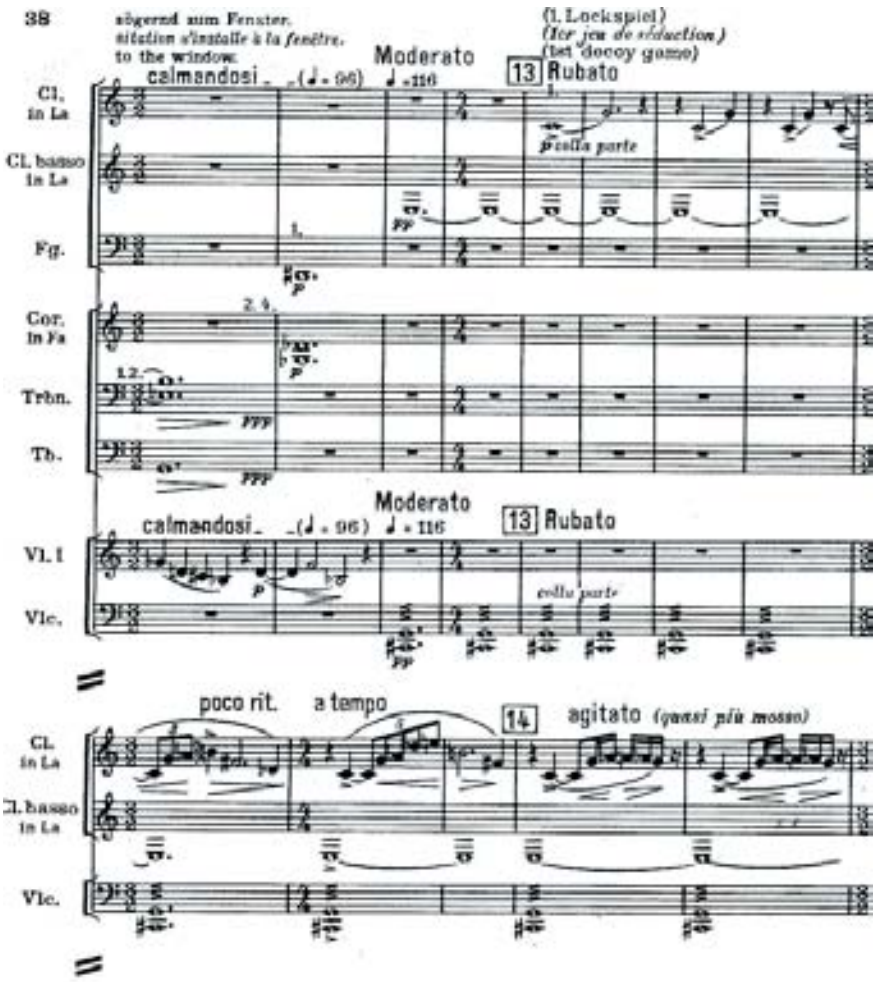
б) Јудитин први наступ, т. 39–43.



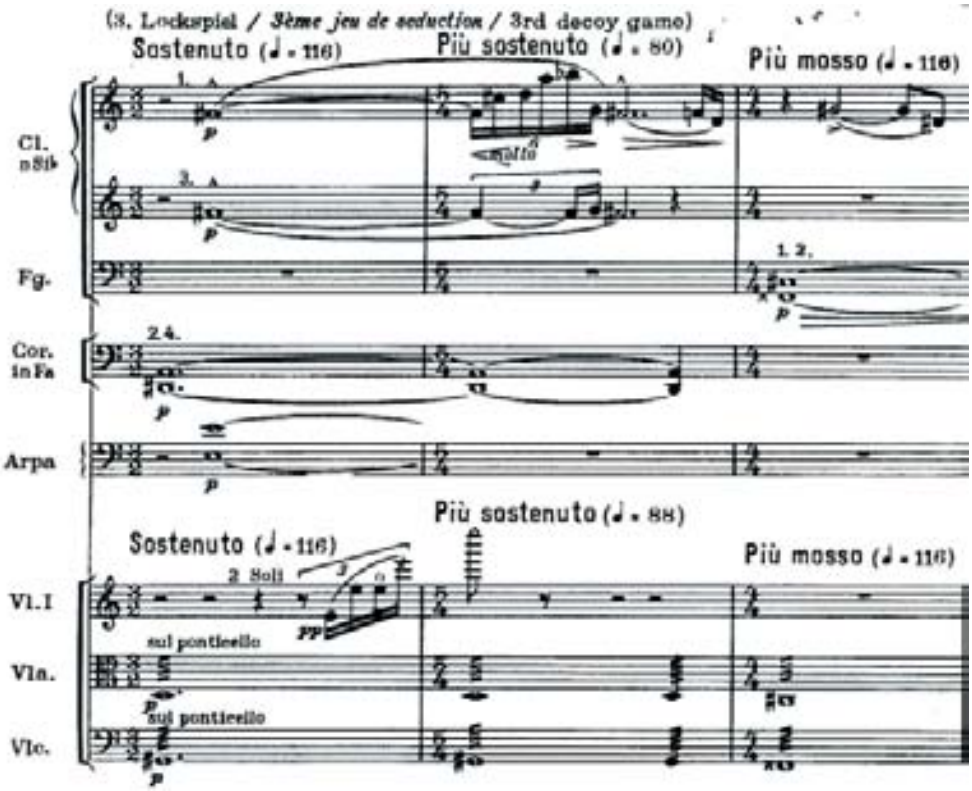
Пример 2, Јудитин наступ након отварања петих врата, т. 757–764.



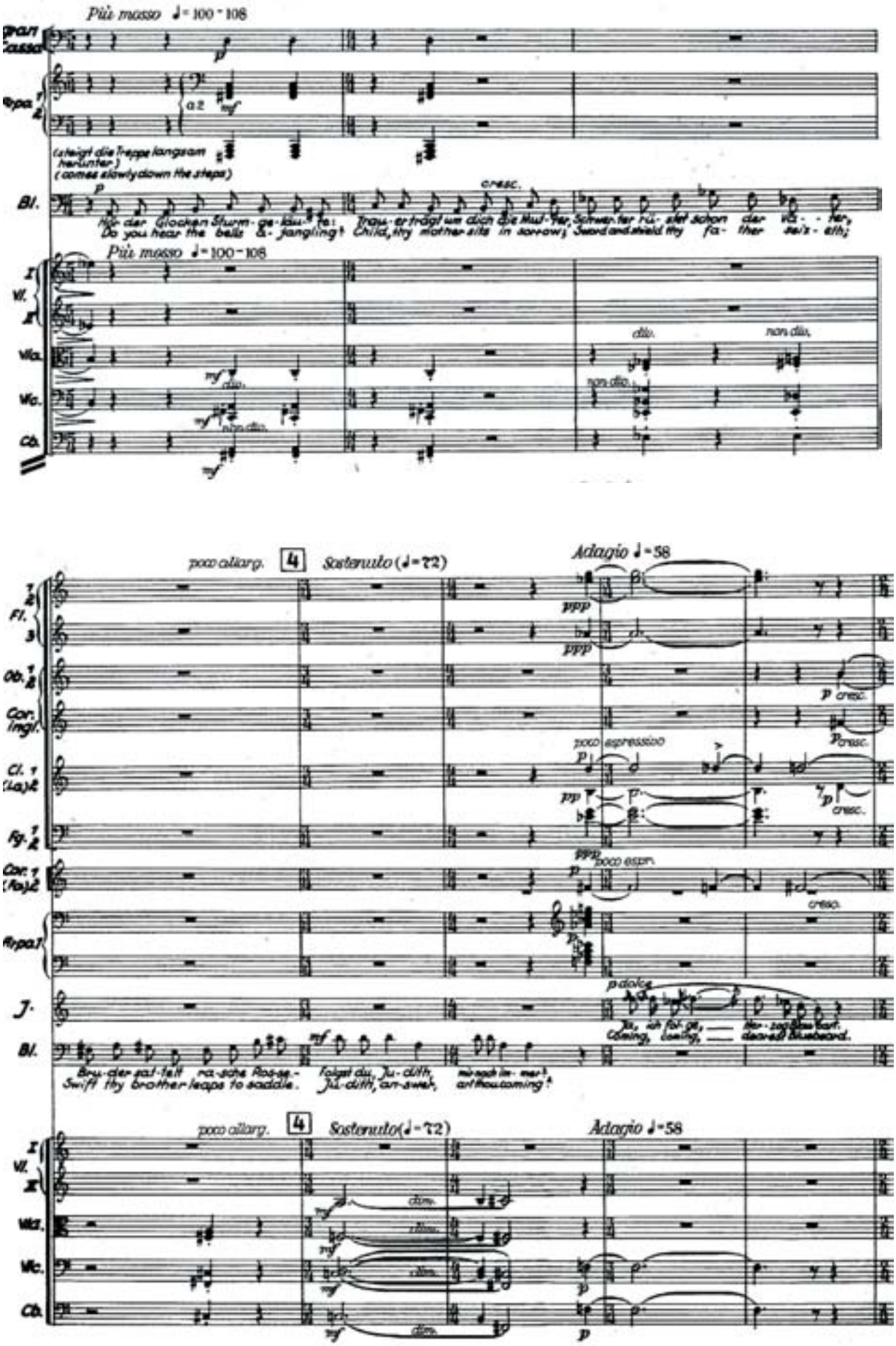
Пример 3, а) почетак прве сцене завођења, партитурни број 13–два такта после партитурног броја 14;



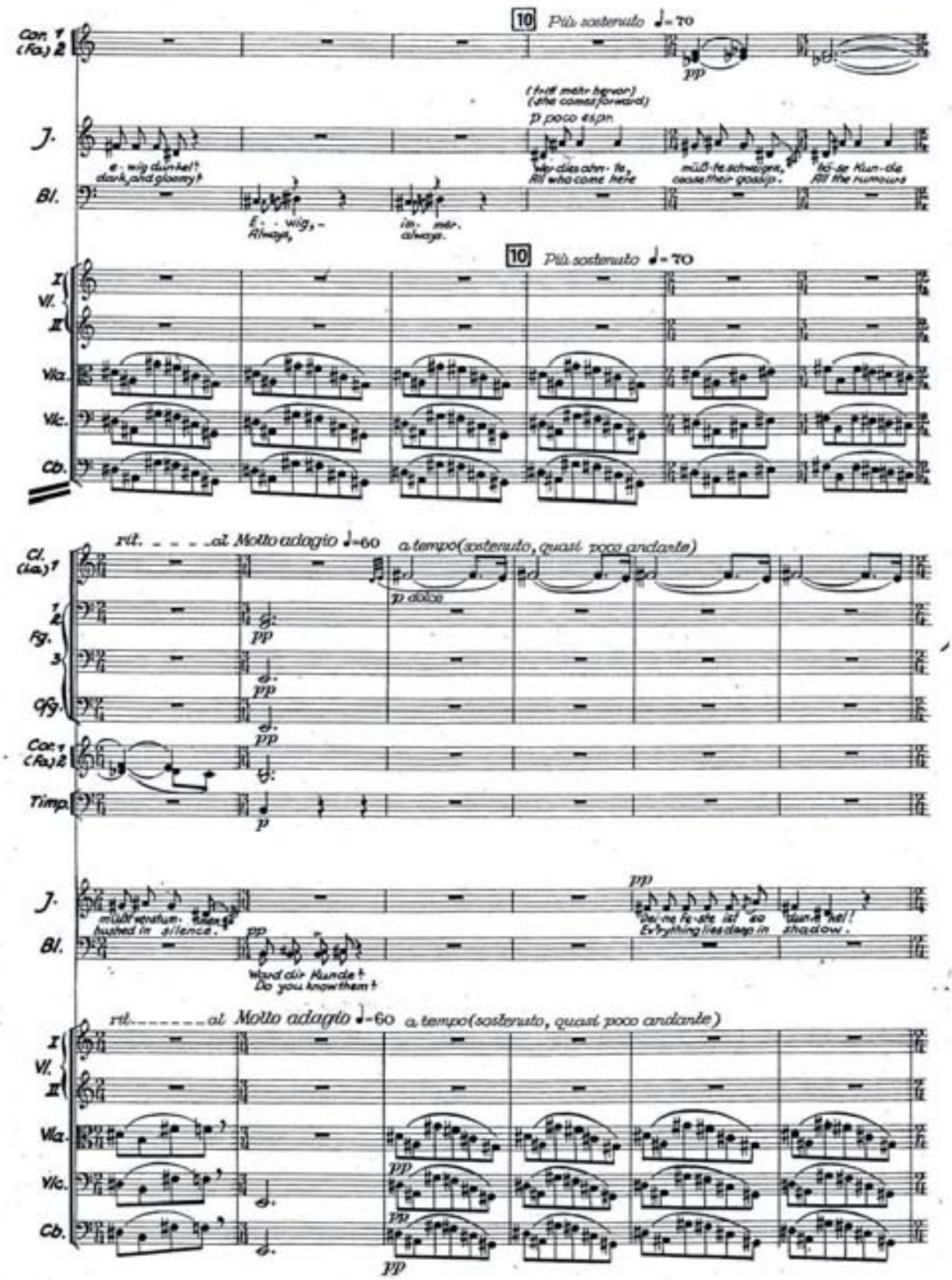
б) почетак треће сцене завођења, три такта пре партитурног броја 31.



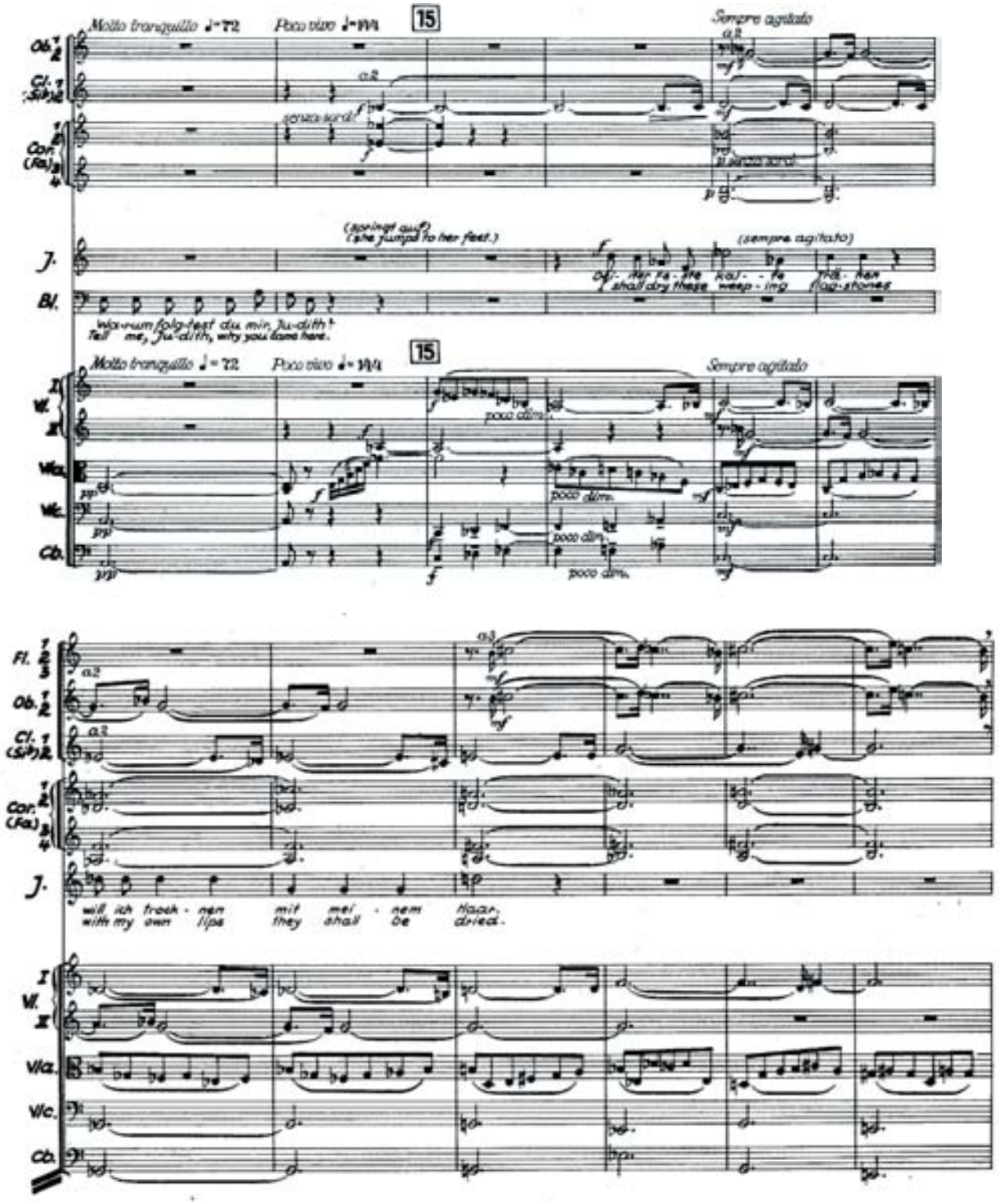
Пример 4, а) Плавобради говори како је Јудит напустила родитеље, т. 44–51;



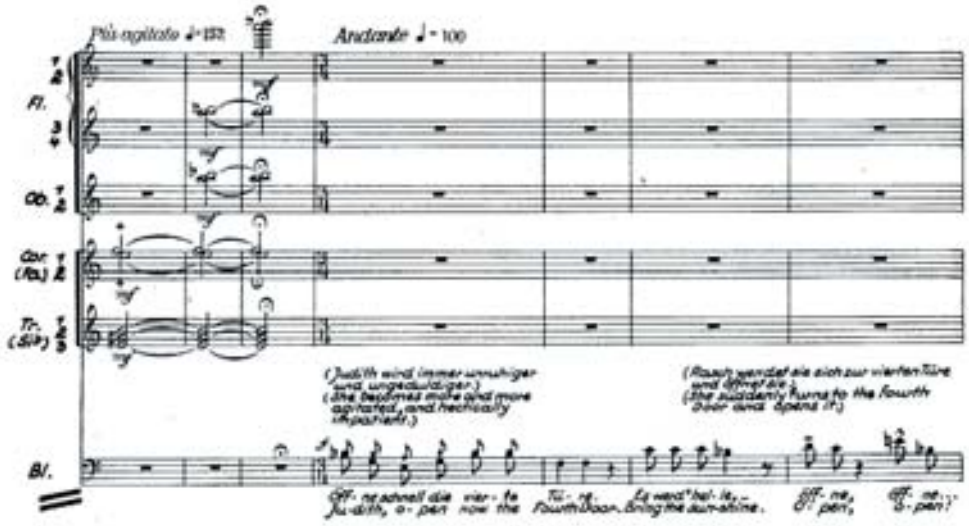
б) дијалог Јудит и Плавобрадог који се тиче гласина које круже о Плавобрадом, т. 95–103.



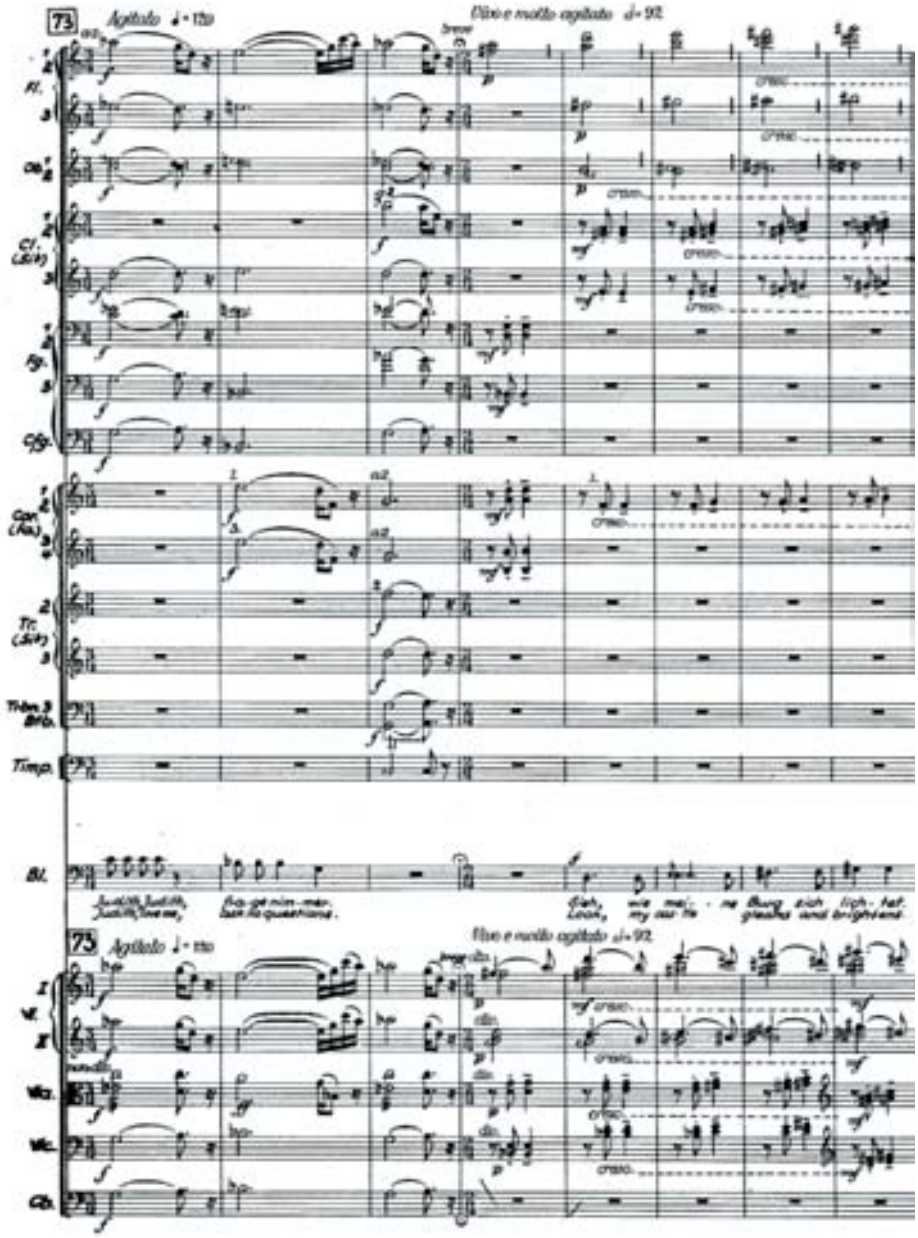
Пример 5, Јудит говори како ће осушити зидове својим топлим телом, т. 153–167.



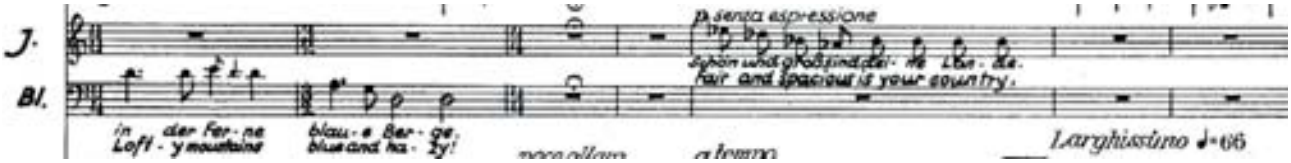
Пример 6, Плавобради инсистира да Јудит настави са отварањем врата, т. 604–607.



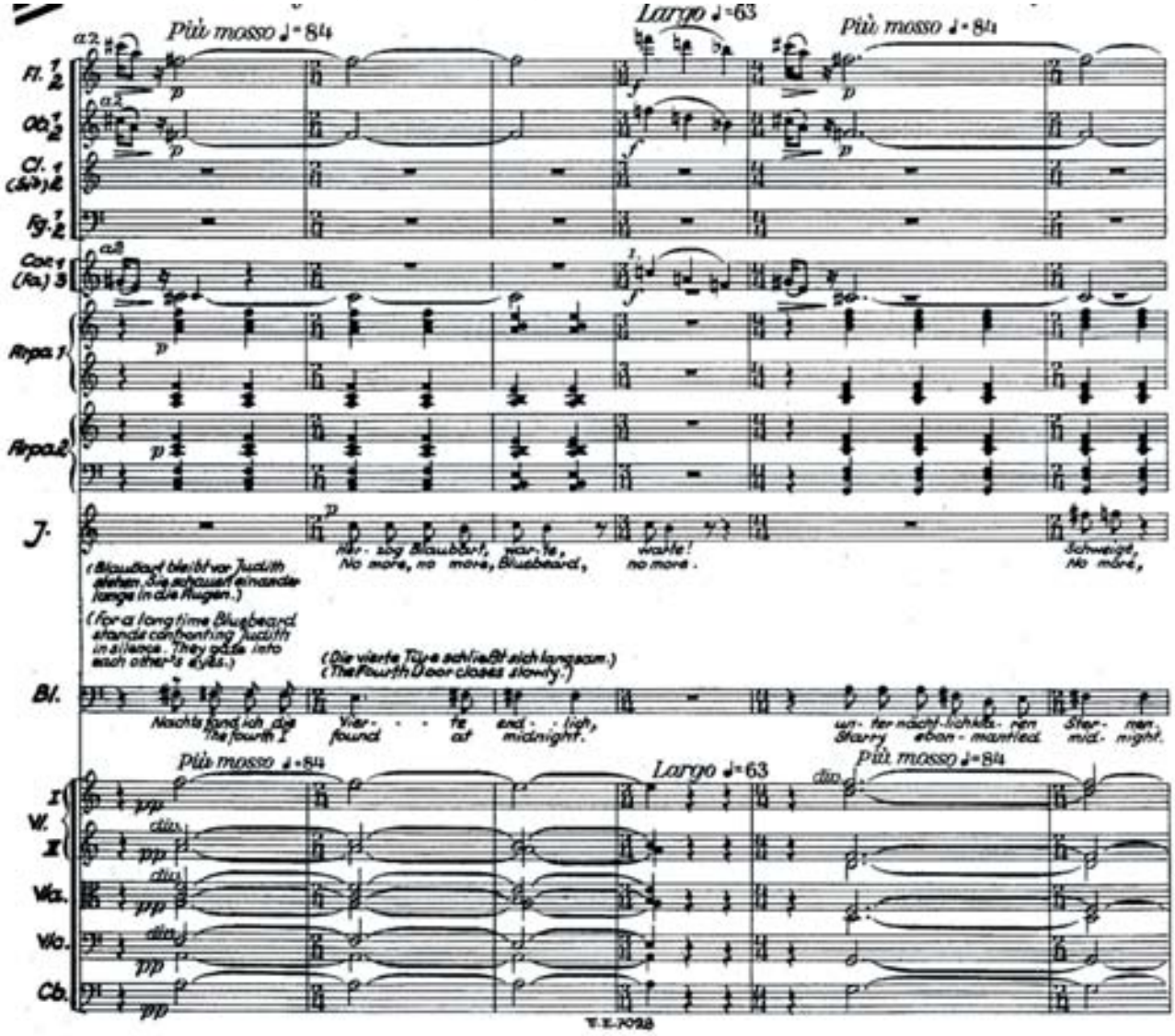
Пример 7, Плавобради моли Јудит да не поставља питања, т. 714–721.



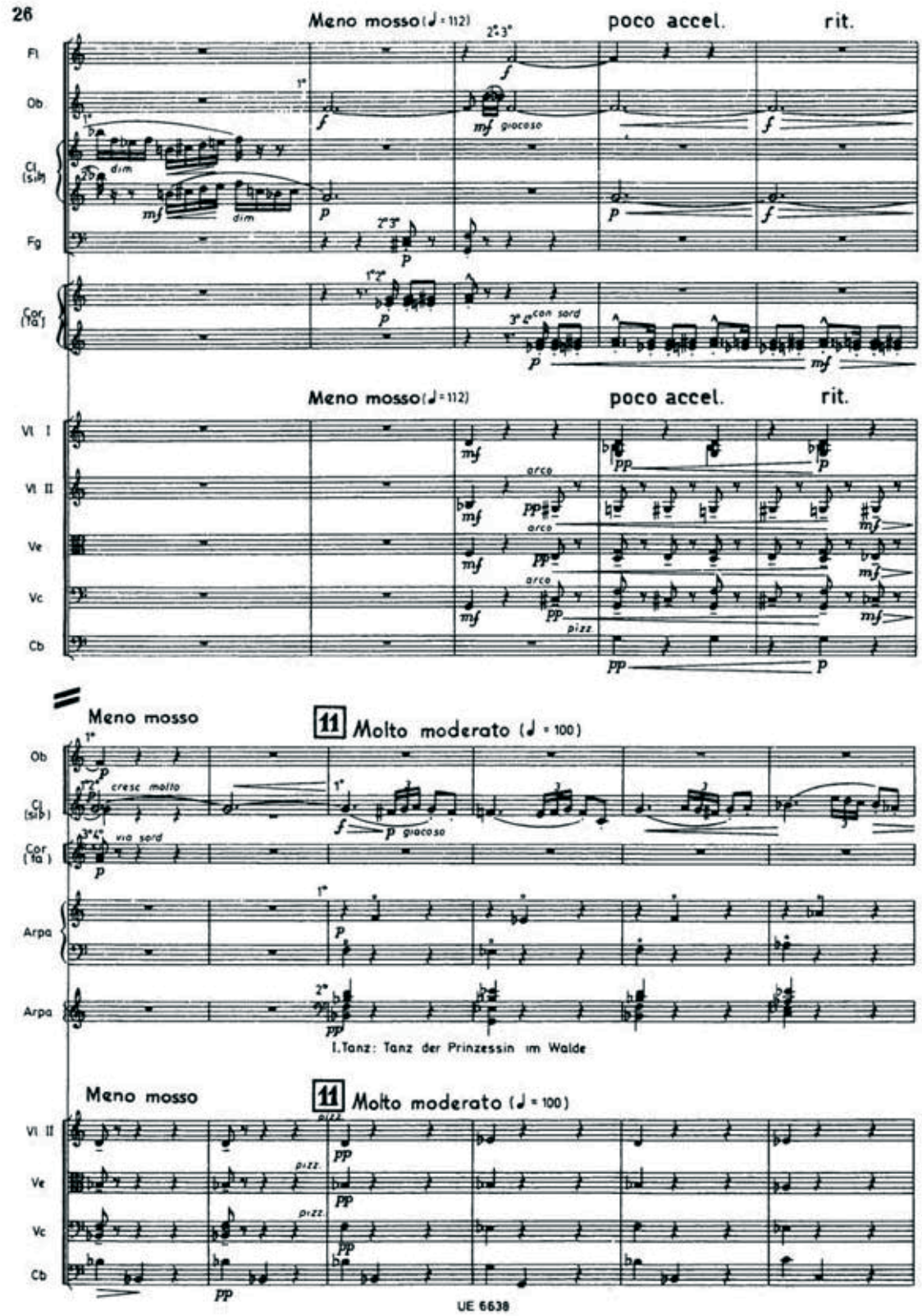
Пример 8, Јудитина деоница, пета врата, т. 776.



Пример 9, Јудита покушава да уразуми Плавобрадог, т. 1284–1289.



Пример 10, Принцезин плес, партитурни број 11–партитурни број 12 (мелодија је дата у деоници кларинета).



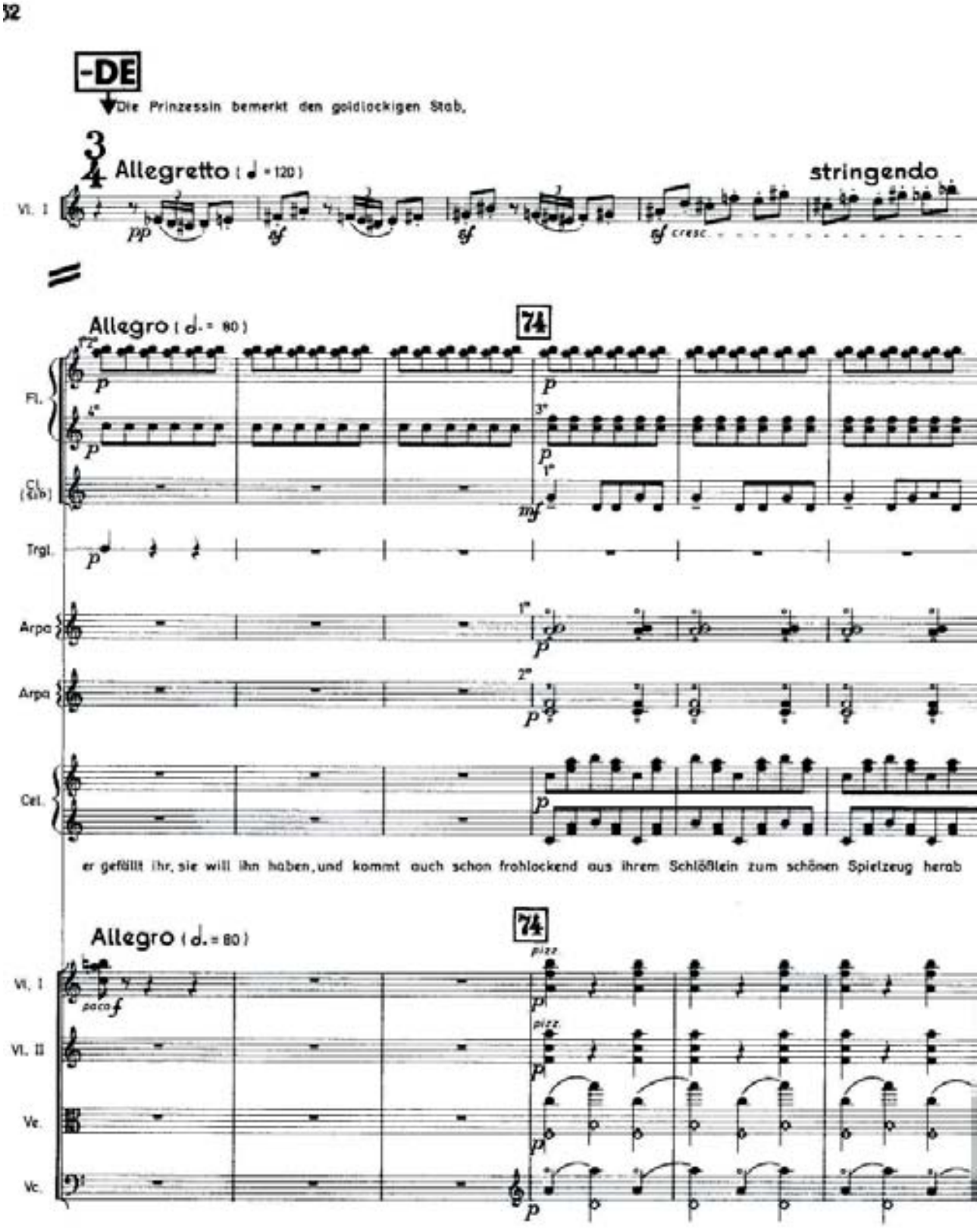
poco più vivo

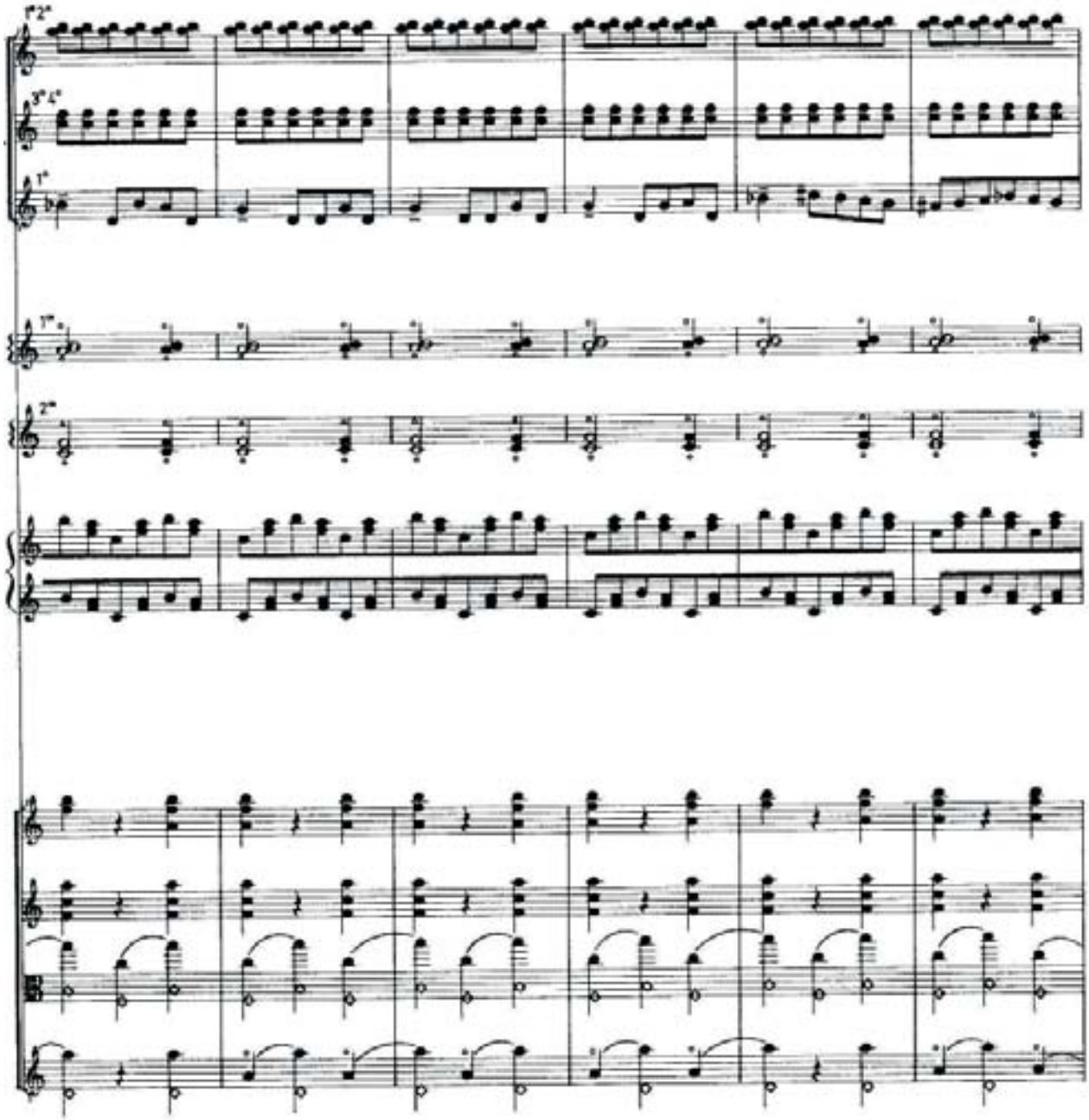
poco più vivo

12

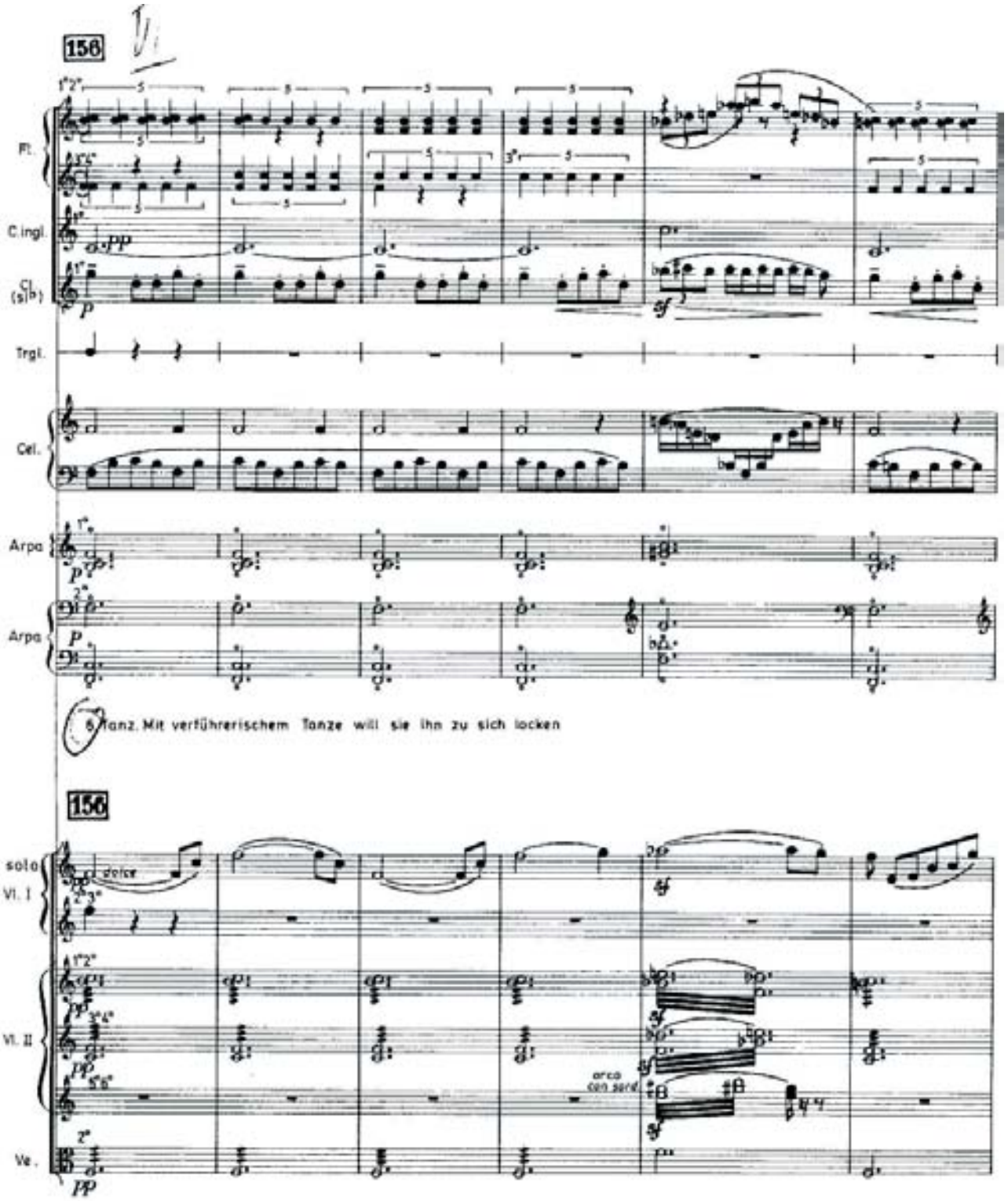
12

Пример 11, Принцеза примећује Дрвеног принца, четири такта после партитурног броја 73–осам тактова после партитурног броја 74.

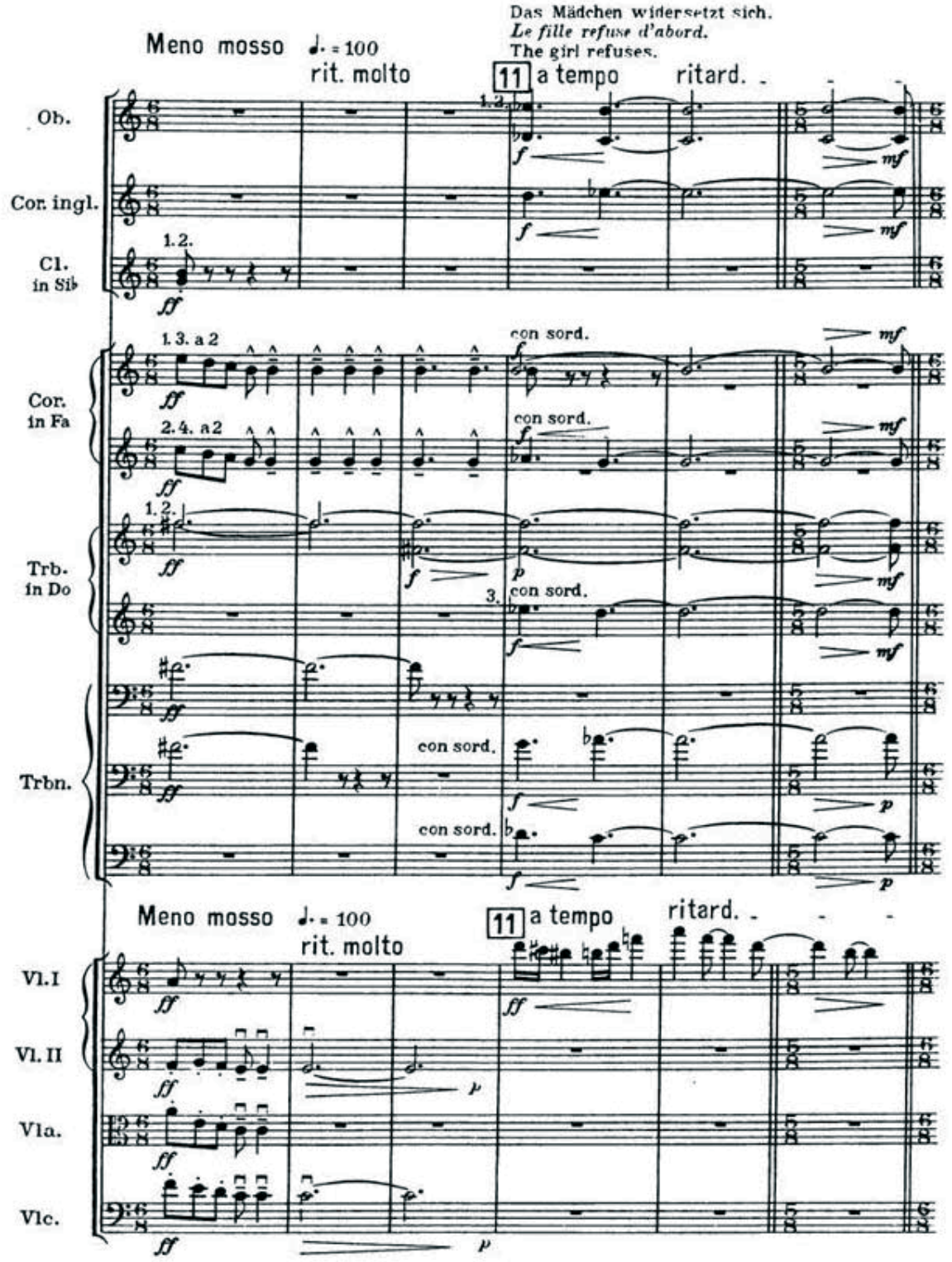




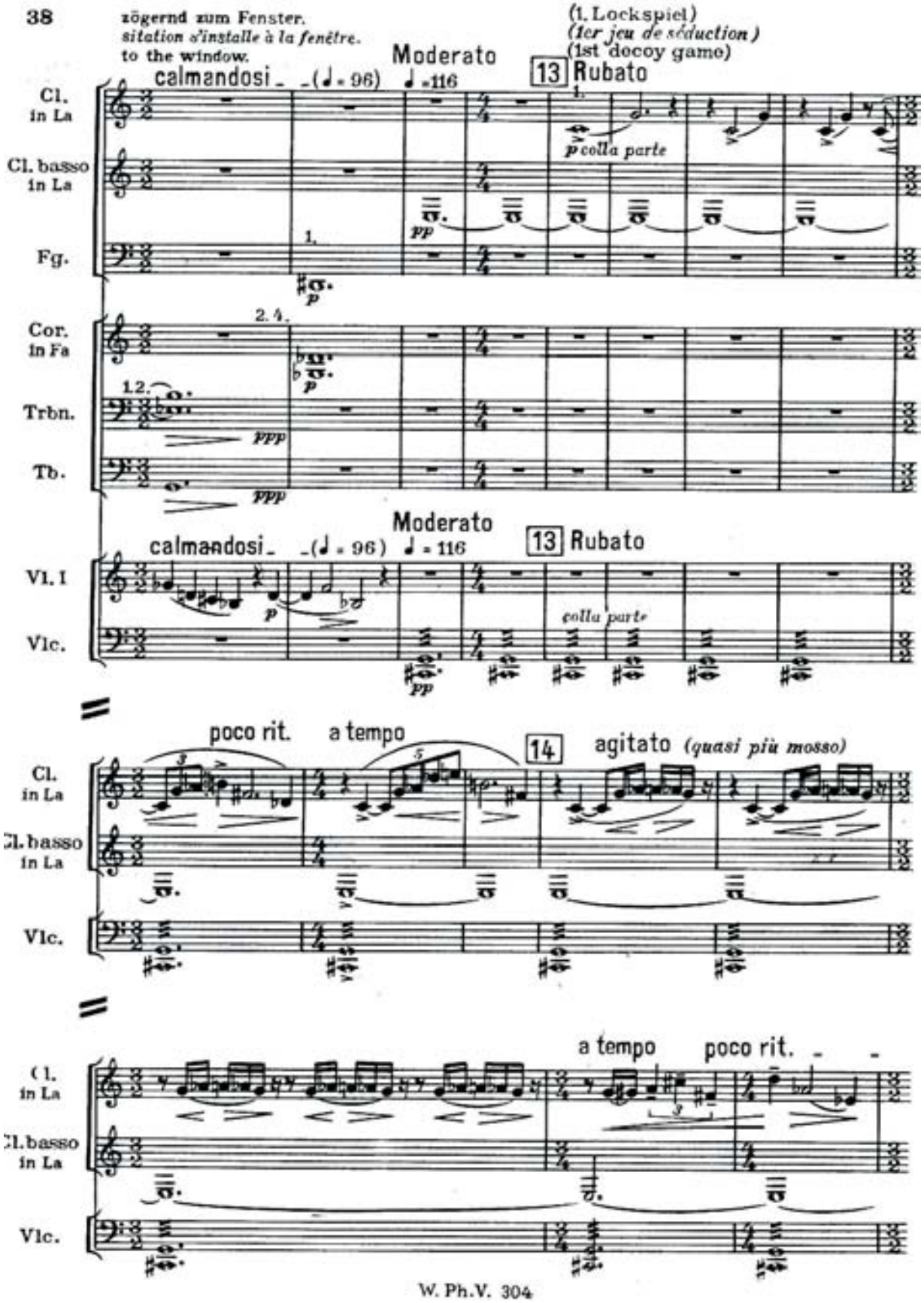
Пример 12, Принцеза покушава да освоји Дрвеног принца, партитурни број 156.

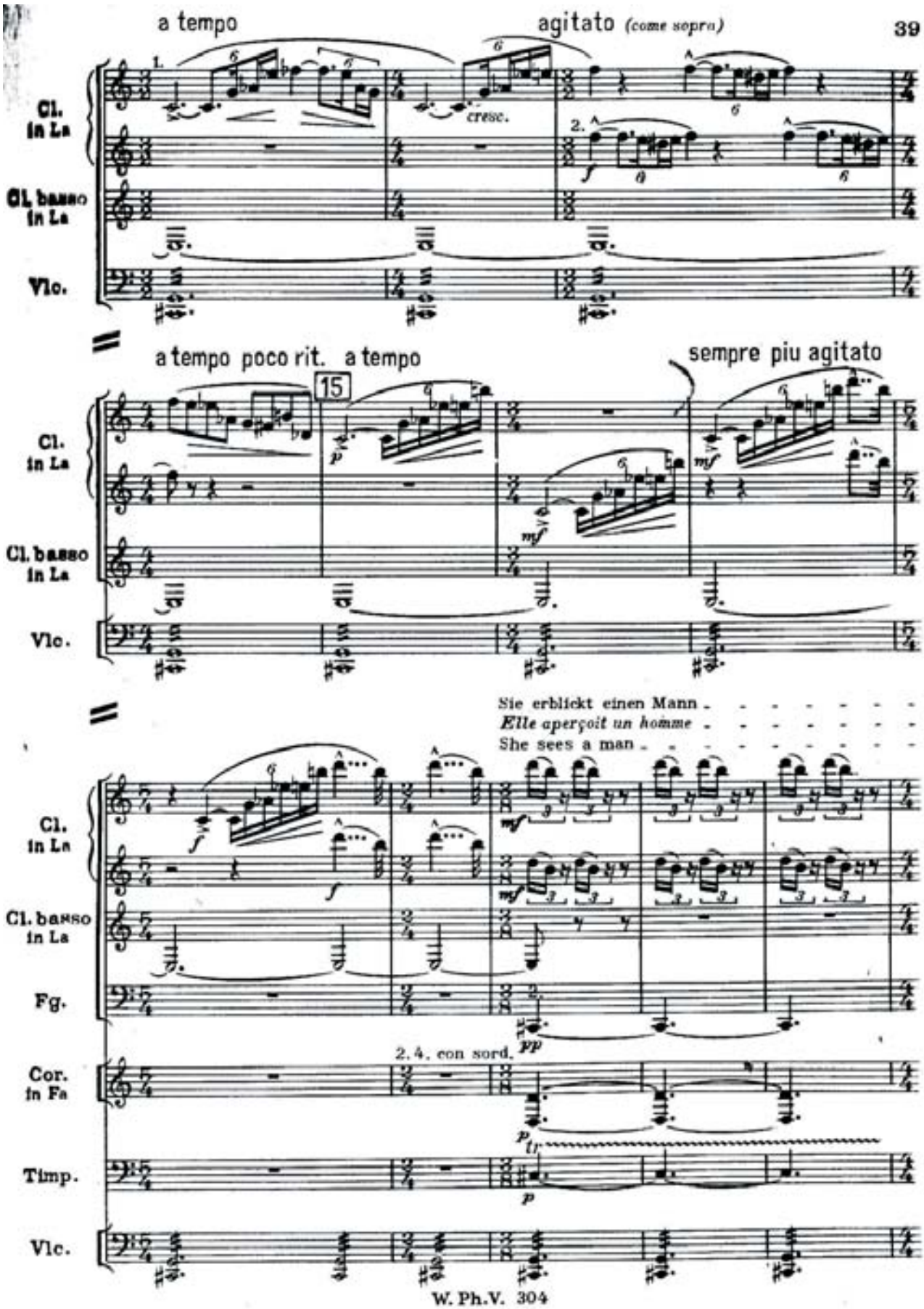


Пример 13, Девојка одбија три битанге, партитурни број 11.

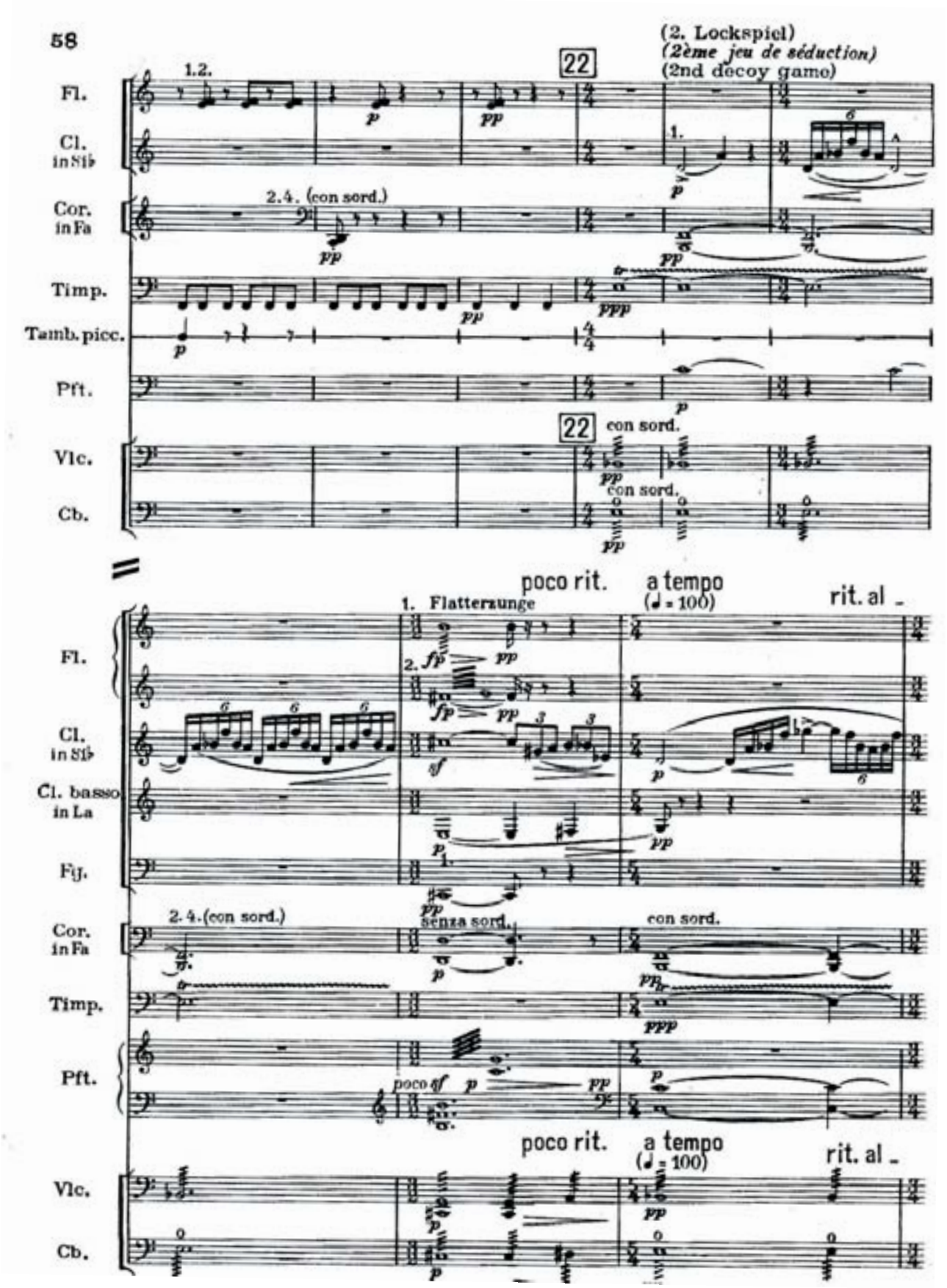


Пример 14, прва игра завођења, партитурни број 13–три такта после партитурног броја 15 (мелодија је дата у деоници кларинета).

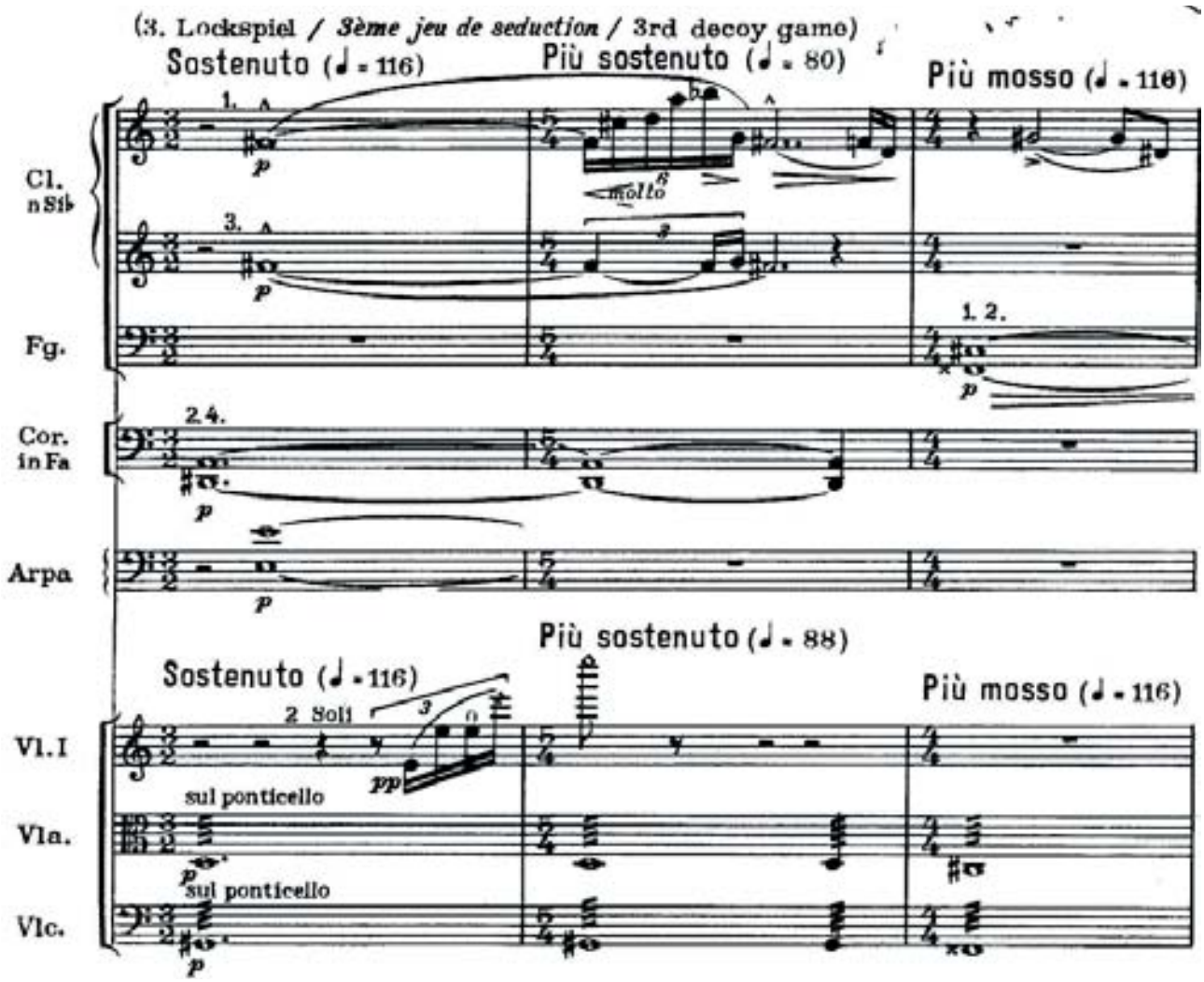


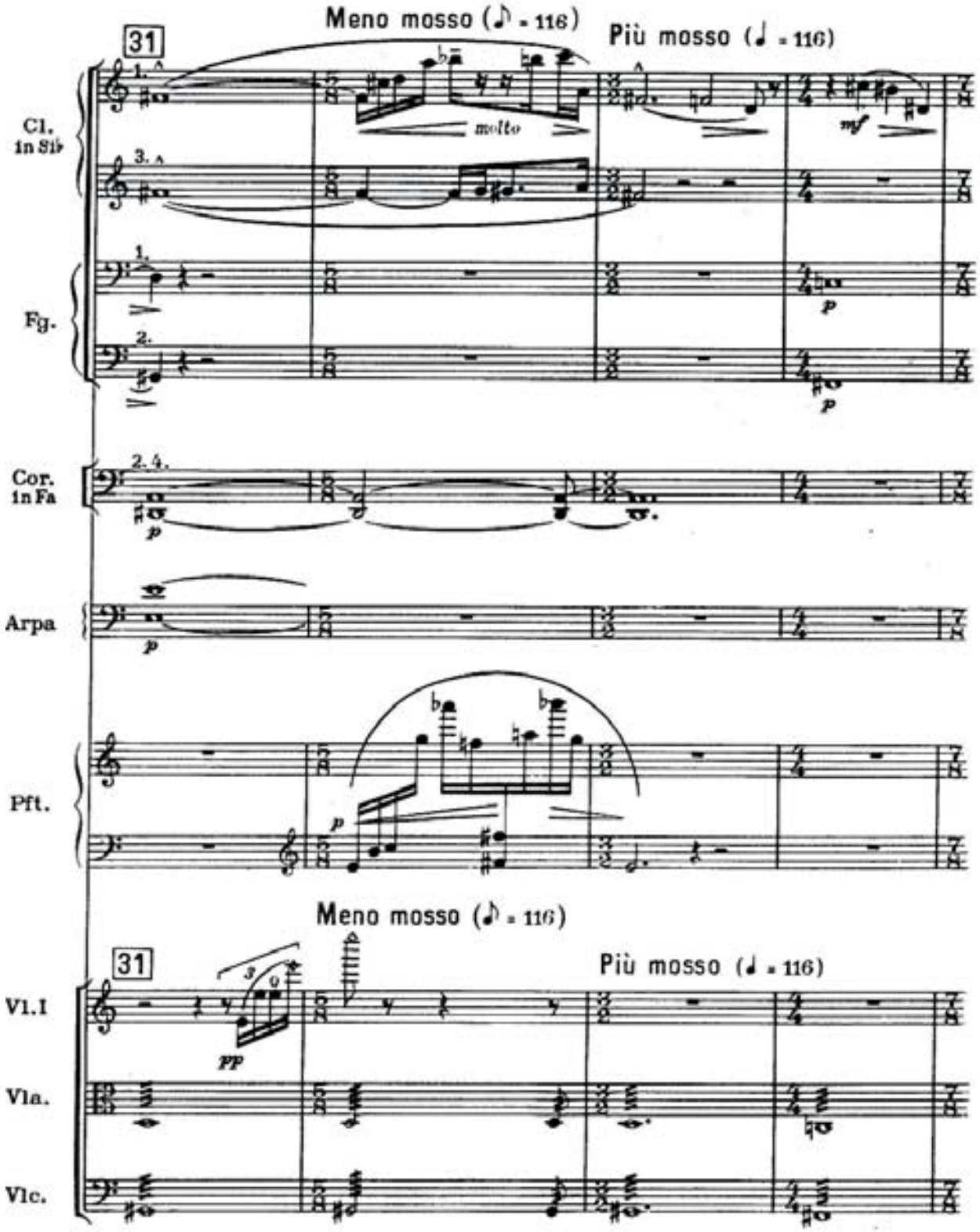

a tempo
agitato (come sopra)
39
Cl. in La
Cl. basso in La
Vlc.
cresc.
a tempo poco rit. a tempo
15
sempre piu agitato
Sie erblickt einen Mann
Elle aperçoit un homme
She sees a man
Fg.
Cor. in Fa
2, 4, con sord.
Timp.
W. Ph.V. 304

Пример 15, друга игра завођења, партитурни број 22–пети такт после партитурног броја 22 (мелодија је дата у деоници кларинета).



Пример 16, трећа игра завођења, три такта пре партитурног броја 31–три такта после партитурног броја 31 (мелодија је дата у деоници кларинета).




31
Meno mosso (♪ = 116)
Più mosso (♩ = 116)
molto
mf
Cl. in Sib
Fg.
Cor. in Fa
Arpa
Pft.
Meno mosso (♪ = 116)
31
Più mosso (♩ = 116)
pp
Vl.I
Vla.
Vlc.

Катарина Митић[1]

СОНАТА ЗА ФЛАУТУ, ВИОЛУ И ХАРФУ КЛОДА ДЕБИСИЈА. ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ, ТРЕТМАН ИНСТРУМЕНАТА И ФУНКЦИЈА БОЈЕ[2]

САЖЕТАК: Ауторка се бави једним од ретких Дебисијевих дела која припадају жанру камерне музике, које се истиче по занимљивој звучности необичног инструменталног састава, те је фокус рада усмерен на све оно што чини „Дебисијев звук" у Сонати за флауту, виолу и харфу, посебно на однос инструмената и на коришћене регистре које композитор употребљава да би добио потребну боју и текстуру која ово дело чини специфичним. Пре детаљне анализе овог типа, ауторка прави осврт на последње године Дебисијевог живота и на његов однос према музичкој прошлости у смислу „обраћања француској заоставштини", али и окретања ка сопственој стваралачкој прошлости у којој је пронашао инспирацију за дела из последње стваралачке фазе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: камерна музика, звучне боје, француска музика, Дебисијев последњи стваралачки период, необична инструментација, необичан третман инструмената, музика и филм.

Увод

Последња дела Клода Дебисија (Claude Debussy) настају за време Првог светског рата (1914–1918). То је време када конфликт између Немачке и Француске достиже свој врхунац, иако је он постојао већ деценијама пре светског сукоба. Поред оружаног рата, ове две земља су водиле и „културни рат" који је, поготово код француских уметника пробудио „оно национално" у њиховом стваралаштву.[3] Дела су била та која су говорила уместо књижевника, сликара и композитора који су очувањем оног „правог француског" заправо покушавали да се изборе са јаким немачким утицајем у уметности.

Дебисијев однос према политичким, актуелним збивањима у Француској у годинама које су претходиле рату, у великој мери се одразио на дела која су настала у ратном периоду. Према речима Тијане Поповић Млађеновић:

„Рат га, по његовим речима, није дотакао физички, али га је уништио духовно. Сам тренутак избијања Првог светског рата и суочавања са његовим катаклизмичним дејством, произвео је у Дебисију осећање неописивог ужаса, очаја, непревладиве узнемиреності и немоћи која је у потпуности блокирала, између осталог, и његову стваралачку енергију".[4]

---

1 katarinamitich@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, школске 2010/2011. године.

3 Tijana Popović Mlađenović,„Debussy's wartime compositions: The Politically motivated thematization of nationality and licence of (auto)poetics", у: Rűta Stanevičiűtė and Lina NavickaitėMartinelli (Eds.), *Poetics and Politics of Place in Music*, Helsinki, Umweb Publications, 2009, 47.

4 Исто, 51.

Из писама које је написао током 1914. и 1915. године може се закључити да је Дебиси у то време имао креативну кризу и да скоро годину дана уопште није компоновао. Можда је то разлог због кога је након почетка Првог светског рата (1914) отишао у Пурвил (Pourville) где је провео лето 1915. године. Ова промена средине му је очито доста пријала и он ће у овом малом месту „поново открити своју изгубљену способност да мисли у музици".[5] У том периоду написаће композиције за клавир (*En blanc et noir, Douze Etidues*), али и два дела која припадају жанру камерне музике. У питању су две камерне сонате – Соната за виолончело и клавир (1915) и Соната за флауту, виолу и харфу (1915). Ове две сонате припадају групи од три камерне сонате (трећа Соната за виолину и клавир настала је 1916. године) које заједно, са Гудачким квартетом из 1893. године, чине једина дела из жанра камерне музике које је Дебиси икада написао.

Првобитна замисао Дебисија била је да искомпонује групу од шест соната, у којој би пет од шест камерних соната биле посвећене различитим, интересантним и дотада ретким комбинацијама инструмената, док би шеста, последња соната била намењена за састав са свим инструментима искоришћеним у претходних пет композиција. Од замишљених шест, композитор је нажалост, због нарушеног здравља, написао само три сонате од којих се по необичној комбинацији за камерни састав посебно истиче Соната за флауту, виолу и харфу. Занимљив избор инструмената и њихов третман су нешто што у овом делу неизоставно ствара доживљај „деликатног и етеричног звука".[6] Колико је познато, музика за овакав камерни састав до тада није постојала, тако да је и то једна од интересантних карактеристика. Квалитетан резултат укупног звука флауте, виоле и харфе захтевао је истанчан осећај при њиховој употреби, јер виола са својом бојом у дубљим регистрима може да одудара од флауте која најбоље звучи у нешто вишим лагама. Дебиси је свакако успео да успостави баланас између сва три инструмента и да врло успешно искористи све нијансе боја и регистарске могућности које су му биле на располагању. Из тог разлога, фокус овог рада биће усмерен на све оно што чини „Дебисијев звук"[7] у Сонати за флауту, виолу и харфу, посебно на однос инструмената, као и на коришћење регистара које композитор употребљава да би добио потребну боју и текстуру која ово дело чини специфичним. Пре тога, осврнућемо се на последње године Дебисијевог живота и на његов однос према музичкој прошлости (како према оној општој, тако и француској, али и непосредној сопственој), јер је то нешто што је неизоставно утицало на настанак Сонате за флауту, виолу и харфу.

Питање прошлости у Сонати за флауту, виолу и харфу Клода Дебисија

Иштван Кешкемети (István Kecskémeti) у свом тексту *Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas*[8] говори о томе да су Дебисијеве последње сонате заправо једна врста тестамента. Повратак у прошлост, према речима Кешкеметија, за Дебисија има једно дубоко значење: „Цитирајући Рамоа и Купрена, Вијона и Ватоа пред крај његовог живота он је још једном пробудио француску прошлост у нади да ће можда из те прошлости успети да пробуди снове који ће обезбедити бољу будућност његовом народу".[9]

Осврт ка прошлости Дебиси чини на неколико начина. Поред „обраћања француској заоставштини" он се заправо окреће и ка сопственој стваралачкој прошлости у којој је пронашао инспирацију за дела из последње стваралачке фазе. Како наводи Тијана Поповић Млађеновић: „У дванаест Етида (Études) за клавир (посвећених сећању на Шопена, у подтексту и на Купрена, насталим исте 1915. године), у фрагментима или крхотинама такође, али експло-

[5] François Lesure and Roger Nicholas (ed.), *Debussy lettres*, London, Faber and Faber, 1987, 290.

[6] Victor Lederer, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007, 138.

[7] Mark Devoto, "The Debussy sound: colour, texture, gesture", *Debussy*, ed: Simon Trezise, Cambridge, Cambidge university press, 2003, 179.

[8] István Kecskémeti, "Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas", *Revue Belge de Musicologie*, XVI, 1 /4, 1962, 117.

[9] Исто.

зивно бљештаво, алудира се на Клементија, Чернија, француске клавсенисте, Море *Пелеаса*, *Месечину* (*Clair de lune*), *Минстреле* (*Minstrels*), *Прекинуту серенаду* (*La sérénade interrompue*)... А у последњим трима камерним сонатама (у старом француском стилу), саозначавају се Пјеро (Соната за виолинчело и клавир је првобитно требала да носи назив *Пјеро у свађи са месечином /Pierrot fâché avec la lune/*), Купрен, Вато (Watteau), позориште XVIII века у Француској…".[10]

Питање преиспитивања како француске, тако и сопствене прошлости није дотицало Дебисија само у време рата, већ је његово интересовање за ову сферу почело још на самом почетку прве деценије XX века. Ту чињеницу можемо потврдити и његовим написима из 1904. године (*La revue bleu*, 2 Април 1904, 122) у којима Дебиси пише о француској музичкој прошлости и њеним карактеристикама, које су према његовом мишљењу прави „репрезент" француске музике. Дебиси говори и о томе да је због утицаја немачке музике, француска музика „скренула са правог пута".[11] Вероватно је овај против-немачки став био један од разлога због којих је Дебиси у својим последњим сонатама на неки начин „сумирао" француску музичку традицију и успео да створи фузију сопственог стила и трагова прошлости који су га, од тог тренутка иснпирисали до краја живота.

Прва спона између француске (музичке) прошлости и последњих соната Дебисија може се уочити у самим насловима ставова. Соната за виолончело и клавир има називе *Пролог*, *Серенада* и *Финале*; у Сонати за флауту, виолу и харфу сусрећемо са насловима *Пасторала*, *Интерлудијум* и *Финале*; док је у Сонати за виолину и клавир Дебиси написао три става са наловима *Allegro vivace*, *Интерлудијум* и *Финале*. Из наведеног можемо уочити да постоји сличност између соната у самим насловима, као и у броју ставова (све три сонате су троставачне). У свакој од њих, Дебиси на различите начине испољава виђење „личног француског канона" укључујући и његов доживљај „класичног"[12] као нешто што се „супроставља комплексности његове сопствене истине".[13] То ћемо показати на примеру Сонате за флауту, виолу и харфу.

У првом ставу, *Пасторали* „одзвања топос пасторалног". На самом почетку харфа на сниженом тону ге прави арпеђо који ствара „подлогу" за магловиту и мистичну атмосферу у којој ће након тога наступити флаута (в. пример 1). Ова појава флауте се у литератутри најчешће назива „Пановом фрулом". Темпо *Lento, dolce rubato* на почетку става са ознаком *mélancoliquement* испод првог наступа флауте, омогућава скоро потпуну слободу у доношењу главног тематског материјала у овом ставу. Осим пасторалне мелодијске линије и хармонија је та која код слушаоца производи осећај архаичног звука. Основни тоналитет првог става је Еф-дур, али Дебиси као да на почетку „избегава" да потврди ову дурску лествицу осцилирајући између пентатонике и модалности (микосолидијске лествице *in F*). Према речима Иштвана Кешкеметија: „Ово је био увод, буђење античког духа у новом облику (идиому) форме: експозицији сонате."[14]

Поред увода, у *Пасторали* постоји још један тренутак у коме се у мелодији коју доноси виола јасно може уочити спона са прошлоћу, прецизније речено са музиком XVII века. То је је одсек који носи ознаку *Vif et joyeux* у коме нас тема коју доноси виола подсећа на неку од барокних француских игара (в. пример 2). Виола износи читаву тему, да би се на њу надовезала флаута само са иницијалним мотивиом (од ознаке *Gracieux*), који би се постепено потуно изгубио. Овај играчки одсек је уједно и највећи контраст читавој „меланхолији" првог става, али је и поред тога успешно „утопљен" у његову„пасторалну" атмосферу.

---

[10] Tijana Popović Mlađenović, нав. дело, 53.

[11] Исто, 48–49.

[12] Jane F. Fulcher, "Speaking the truth to power: The dialogic element in Debussy's wartime composition", *Debussy and his world*, ed: Jane F. Fulcher, Princeton, Princeton University Press, 2001, 203.

[13] Tijana Popović Mlađenović, "Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography", y: Tatjana Marković and Vesna Mikić (Eds.), *(Auto)Biography as a musicological discourse*, Belgrade, Faculty of Music University of Arts in Belgrade, 2010, 231.

[14] István Kecskémeti, нав. дело, 138.

У другом ставу (Interlude) Дебиси се враћа на свој омиљени плес, менует.[15] Трећи став *Petit Suite* (Мала свита), други став *Suite bergamasque* (Бергамска свита), као и један од ставова *Children's Corner* (Дечји кутак) су само неки од примера Дебисијевих најпознатијих менуета. Почетна мелодија је написана у стилу *Hommage a Rameau* (Омаж Рамоу; 1905),[16] композиције коју је Дебиси посветио великом композитору, тако да овај став у сваком смислу реферира на француску музику XVIII века (в. пример 3).

Ипак, иза ознаке *Tempo di Minuetto*, осим темпа и карактера, мало тога „има од самог менуета". У овом ставу се могу уочити и утицаји шпанске хабанере. Према речима Иштвана Кешкеметија: „Последња нота водеће мелодије, ово шпанско спуштање, Дебиси је сматрао јако важним тако да је крај првог дела овог става нагласио са квази-импровизацијом медитације на флаути, у иницијалном ритму теме".[17] То нас упућује на то да је Дебиси у Сонати за флауту, виолу и храфу поред инспирације коју је пронашао у француској барокној музици, користио и елементе музике других народа.

Последњи став, као и код Сонате за виолончело и клавир и Сонате за виолину и клавир, носи назив *Финале*. Слично као и код првог става, на почетку влада мистична атмосфера, али само овај пут не толико утопијски већ наметљивије водећи нас ка самом крају читаве сонате – чује се тонични педал који свира харфа са повременим упадом виоле (в. пример 4). Написан у форми ронда, овај став има још једну занимљиву карактеристику. На крају *Финала* се још једном, последњи пут појављује тема увода из Пасторале. Поступак реминисценције прве теме на крају композиције није био необичан за Дебисија, тако да можемо говорити о једној теми која се посебно издваја у Сонати за флауту, виолу и харфу и да управо њом почиње и завршава читав циклус (в. пример 5).

Третман инструмената и коришћење инструменталних боја у Сонати за флауту, виолу и харфу

Жанр камерне музике у Француској је кроз историју развио специфичне карактеристике инструментације и сопственог стила. Још у време Рамоа (Jean-Philippe Rameau) и Купрена (François Couprein) осећала се разлика у третману инструмената и њихових комбинација у саставима у односу на музику других европских композитора. Французи су одувек често користили дувачке инструменте и то посебно флауту, а затим и обоу и фагот. Елеганција и грациозност која се некако увек провлачила кроз музику овог народа, била је врло лако омогућена употребом флауте или обое чији је звук могао да произведе „лакоћу" потребну француским композиторима при компоновању камерних дела.

У последњим камерним сонатама, Дебиси чини један корак унапред када је у питању третман инструмената. Као што сам раније у тексту навела, његова замисао је била да искомпонује циклус од шест камерних соната са различитим и занимљивим комбинацијама инструмената, али је ипак написао само три сонате од којих је свакако због необичног избора најзанимљивија Соната за флауту, виолу и харфу. Првобитно је постојала идеја да дрвени дувачки инструмент буде обоа, али се композитор ипак определио за „његову омиљену" флауту и то највероватније због звука који је је био најближи пановој фрули која му је била потребна док је писао ову композицију.[18] Излгеда као да је Дебиси користио флауту попут неког медиа за испољавање оног „унутрашњег и најинтимнијег". Сама чињеница да је написао композицију за соло флауту (*Syrinx*, 1913), а познато је да у историји музике оваква дела нису била честа (скоро да их није ни било), доста говори о његовом односу према овом инструменту. Свакако да је на Дебисија имала утицај и француска традиција у којој је флаута још од времена барока била заступљена у свим музичким жанровима. Чак је и Берлиоз (Hector

[15] István Kecskémeti, нав. дело, 139.

[16] Victor Lederer, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007, 139.

[17] István Kecskémeti, нав. дело, 139.

[18] Исто, 136.

Berlioz) у својој *Великој расправи о инструментацији и оркестрацији* имао врло позитиван став према флаути као инструменту који је, према његовом мишљењу, био погодан за све прилике:

„Чинило би се, према томе, да је флаута инструмент скоро сасвим лишен израза, који се може применити свуда и у свему – због лакоће у извођењу низова брзих нота и држању високих тонова, у оркестру корисних ради попуне високих хармонија. Уопштено говорећи, ово је тачно. Ипак, посматрајући је пажљиво, можемо опазити њену нарочиту изражајност и способност да пренесе извесна осећања, у чему јој ниједан други инструмент не може бити раван".[19]

Други инструмент за који се Дебиси определио у камерној сонати била је виола. Недовољно истакнута, виола је одувек била у сенци виолине и најчешће се сматрало да су виолу свирали уметници који су били лошији при свирању на виолини.[20] Овакав став према виоли у историји музике до почетка XX века резултирао је малим бројем соло композиција намењених овом инструменту. Када је у питању камерни жанр, виола је најчешће била у саставу гудачког квартета. Дебисијева соната написана за флауту, виолу и харфу је свакако била искорак – како по питању самог третмана виоле, тако и по питању необичне комбинације овог инструмената са флаутом и харфом која до тада никада није коришћена.

Сирил Скот (Cyril Scott) у свом тексту *Chamber-music: its past and future* из 1921. године говори о инструментима који чине будућност камерне музике и међу њима прво истиче харфу као веома битну и корисну:

„Харфа, заправо, није довољно коричена у камерној музици, делимично због њене немогућности за брзим модулирањем, и, мада је то сада превазиђено коришћењем хроматских харфи, делимично због предрасуде људи, под изговором да њихов звук није тако богат као онај који производи дијатонска харфа. Ипак, веома звучан тон није неопходан за сврху камерне музике, и ја ћу, од сад, врло радо ишчекивати дан када ће и други композитори осим Дебисија запослити овај драгоцени инструмент".[21]

Употреба харфе заузима врло битно место у Дебисијевом стваралаштву и он је свакако променио и унапредио третман овог инструмента. Могло би се рећи да је Дебиси из харфе „извукао њен максимум". У Сонати за флауту, виолу и харфу, овај инструмент постаје „протагониста" и добија подједнаку важност као и флаута и виола – њена функција није више само обично арпеђирање, већ често доноси и тематски материјал и има битну улогу у стварању атмосфере читавог дела. Док је писао ову камерну сонату, Дебиси је можда био упознат са Берлиозовим ставом да „мистериозним нотама харфе ништа није равно по звуку када су у заједници са акордима флауте у средњој лаги".[22] И заиста, ако би требали да направимо селекцију и одабир инструмената који би на прави начин дочарали музику имспресионистичког стила, харфа и флаута заједно у комбинацији би биле одличан избор.

Истакла бих и навела неколико питања када је реч о боји и третману инструмената у *Сонати за флауту, виолу и харфу*:

- начин на који је Дебиси успоставио однос између сва три инструмента,
- тонски регистри флауте, виоле и харфе и њихова употреба,
- третман харфе,
- повезивање фраза (делова) соло деоницама неког од ова три инструмента.

Када говоримо о односу између инструмената у Сонати за флауту виолу и харфу свакако прво треба поменути почетке сва три става и начин на који Дебиси комбинацијом њихових боја покреће музику. У првом ставу могло би се рећи да се звук рађа из ништавила.

[19] Hektor Berlioz, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji* (prev. Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2007, 146–147.

[20] Исто, 43.

[21] Cyril I. Scott, "Chamber-Music: Its Past and Future", *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 1, Oxford, Oxford University Press, 1921, 17.

[22] Hektor Berlioz, нав. дело, 79.

Харфа започиње разложеним акордом на сниженом другом ступњу (гес) да би се на њу надовезала флаута са својим звуком Панове фруле и темом за коју ће се испоставити да ће појављивањем на крају сонате заокружити читаву композицију (в. пример 1). Док траје ова уводна тема, харфа у другом такту једва чујно свира педал на тону гес, да би након тога, у трећем такту у другом систему поред педалног тона били и тонови цес-а-це у осминама. Након одсвираног првог тематског материјала у флаути, наступа виола са другом темом која се разликује у односу на прву по дужим и испеванијим нотним вредностима, а и сам карактер је мало другачији (испод првог појављивања виоле налази се ознака *doux et pénétrant* што би у дословном преводу значило *слатко и продорно*, а то нам доста говори о разлици у крактеру између ове теме и прве теме испод које стоји ознака *mélancoliquement* (меланхолично). Пошто виола соло одсвира другу тему, у седмом такту флаута и харфа заједно улазе и мало покрећу музику унапред (стоји ознака *En serrant* или у преводу махање), али је убрзо враћају на првобитни темпо у осмом и деветом такту и од тог тренутка (тачније од деветог такта) почиње друга етапа музичког тока у првом ставу. За првих девет тактова могли бисмо рећи да представљају увод из неколико разлога, а сви они су резултат постигнут одређеним третманом инструмената. Први разлог свакако јесте појава два главна тематска материјала *Пасторале* готово солистичким излагањима флауте и виоле (први наступ флауте једва чујно прати харфа, док виола без пратње ниједног инструмента излаже другу тему). На овај начин Дебиси је истакао сваку тему понаособ (посебно прву која се више неће појављивати у овом ставу) и оставио простора да следећи пут, када их понови, то уради на другачији начин. Затим, један од разлога је и „магловита" атмосфера у првих шест тактова постигнута специфичним начином на који флаута и виола износе тематксе материјале који већ због своје структуре одају утисак „меланхоличног" стања, што се разликује од преосталог дела првог става. И последњи разлог би био тај да се ових првих девет тактова поред тога што су увод првог става и целе композиције, могу сматрати и „уводом за саме инструменте", пре свега мислим на флауту и виолу који се на неки начин представљају кроз своја „солистичка излагања".

Сличан поступак „солистичког излагања теме" са почетка *Пасторале* употребљен је и на почетку другог става. Флаута на бордуну виоле доноси главни тематски материјал. Харфа, попут виоле у *Пасторали*, за то време има паузу и укључује се тек у четвртом такту. По карактеру, главна тема другог става (други став је написан у облику ронда) слична је уводној теми из Пасторале (в. пример 3).

За разлику од прва два става, на почетку *Финала* постоји другачији третман и однос између инструмената. Харфа започиње мелодијским скоком кварте навише који се константно понавља, док виола „упада" на свакој првој тези на почетку такта. Тек у четвртом такту флаута почиње да свира главни мотив трећег става. У овом случају, за разлику од излагања тематског материјала у *Пасторали* и *Интерлудијуму*, како на почетку, тако и у току става никада нећемо до краја чути читаву тему већ само тај иницијални мелодијски покрет који је увек подржан пратњом преостала два инструмента (в. пример 4). Сва три инструмента кореспондирају у тренутку доношења главне теме (мотива). Не постоји „солистичко истицање" водеће мелодије, пошто ову тему чини укупан звук најмање два инструмента, а понекад и сва три (иницијални мелодијски покрет у једном, узастопни квартни покрет у другом, док трећи најчешће доноси тонове који припадају датом хармонском склопу).

Одређене ситуације између инструмената у Сонати за флауту, виолу и харфу је известан број музиколога инспирисао да повежу ово дело (као и остале Дебисијеве композиције настале након 1915. године) са раним немим филмом. Један од тих аутора је и Ребека Лејдон (Rebecca Leydon). Она у свом тексту говори о вези између необичних музичких елемената (који су интригирали слушаоце) и раног немог филма који је имао доста сличности са касним Дебисијевим стилом.[23] Поред осталог она наводи пример филмских кадрова у којима,

[23] Rebecca Leydon, „Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema", *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2, University of California Press, 2001.

док траје једна сцена, имамо убацивање других слика (Лејдонова наводи пример у коме се повремено, док зликовац везује своју жртву за железничке шине, убацују слике воза који долази)[24] и овај поступак повезује са Дебисијевим поступком понављања одређених фрагмената између који умеће повремене упаде другог мотива. Један такав пример постоји у *Финалу* када се између дијалога харфе и виоле уплиће виола са триолама одсвираним само на тону ге (в. пример 6). Ово узастопно понављање тона још више доприноси драматизацији наведеног одсека последњег става.[25]

Веома занимљива је употреба тонских регистара сва три инструмента у камерној сонати. Када је флаута у питању, Дебиси је ретко користи у трећој октави. Најчешће је употребљава у горњој половини прве и другој октави у којој она најбоље и звучи. Чињеница да ретко користи флауту у њеним „највишим висинама" говори нам да је композитор имао на уму боју звука виоле која и није идеална у високим лагама, већ управо најбоље звучи у том средњем регистру. На овај начин Дебиси је омогућио утисак „преливања" звука у читавој сонати. Занимљив је поступак „преузимања" мелодије за који смо издвојили неколико примера. Први овакав пример је на самом почетку *Пасторале* где флаута завршава прву тему на тону е2 док у исто време виола на истом тону започиње другу тему (в. пример 1). Други пример је у трећем ставу где се на крају иницијалног мотива у флаути који се завршава на тону це2, надовезује виола која започиње тоном де2, тако да звучи као да виола наставља тамо где је флаута стала (в. пример 7). Још један пример „преузимања" се издваја и у другом ставу у ком слушалац стиче утисак да је при излагању теме употребљен само један инструмент, али заправо су питању два инструмента – виола започиње главну тему и у тренутку када одсвира тон гес2 који се понови три пута, флаута на истом тону наставља преостали део теме (в. пример 8).

Харфа је у периоду романтизма била често коришћен инструмент. Ипак, постојала је једна врста стереотипне употребе, односно најчешће је њена функција била та да дочара одређену атмосферу која је била потребна композиторима. Овај инструмент би за такве прилике најчешће у свом парту имао велики број арпеђираних тонова који су уједно и најпогоднији поступак (техника) свирања на харфи. Ретке су биле ситуације у којима би харфа донела неку од главних тема. У Сонати за флауту, виолу и харфу, харфа добија један сасвим нови третман и другачију димензију употребе. Харфа попут флауте и виоле, постаје подједнако важна. Често и она сама износи главне тематске материјале, па се из тог разлога може рећи да харфа заиста добија улогу једног од „протагониста" овог дела. То ћемо показати у два примера, један из *Пасторале*, а други из *Интерлудијума* у којима харфа доноси главне мелодије ових ставова. У првом случају (в. пример 9) харфа свира тему коју је претходно први пут изнела виола, док за то време у флаути и виоли траје једна врста пратње. Други случај представља прави пример солистичког третирања харфе, јер харфа соло, без пратње осталих инструмената доноси главну тему (в. пример 10).

Иако је харфа добила нови третман у камерној сонати, она и даље учествује у стварању различитих расположења у току композиције. Навешћемо само пример почетка првог става у коме, иако флаута доноси прву тему, харфа има важну улогу у самој перцепцији теме, јер она омогућује да се стекне утисак меланхолије и магловитости, а то је, према ознаци која стоји и била композиторова намера (в. пример 1).

У прелазима између одсека у другом и трећем ставу постоји једна занимљива појава. Дебиси често одсеке унутар ставова завршава звуком само једног инструмента. Тим постиже ефекат ишчезавања, нестајања мелодије и настајања нове фразе. Бавећи се анализом *Интерлудијума* и *Финала*, дошли смо до неких закључака. Приметно је да су најчешће ситуације у којима је виола та која завршава фразе у музичком току ова два става (у *Пасторали* нема

[24] Исто, 228.

[25] Исто.

оваквих поступака). Дебисијева употреба виоле у ситуацијама када „музика треба да нестане" или да се надовеже на нешто ново може се упоредити са Берлиозовим мишљењем:

> Њена звуковна боја тако снажно привлачи и заробљава пажњу, да није неопходно имати у оркестру онолико виола колико других виолина; а изражајне могућности те боје тако су упадљиве, да у ретким случајевима у којим би јој старији композитори допустили да се искаже, она никада није изневерила очекивања.[26]

И заиста, од сва три инструмента, виола је та која својим звуком у оваквим ситуацијама најбоље привлачи пажњу слушаоца, односно константно је одржава. Навешћемо пример из трећег става у коме на крају, пред поновно појављивање теме из *Пасторале*, неколико тактова после ознаке *Piu mosso* и великог „захуктавања" у звуку сва три инструмента, у једном тренутку виола остаје сама свирајући осмине након којих следи цела нота на тону ге који служи као припрема и најава за тему Панове фруле која се након тога појављује у флаути (в. пример 11). Боја коју виола има је била најбољи избор у овом случају, јер је једино њен звук могао да ублажи прелаз између два контрасна одсека, а да у исто време та два такта не звуче празно.

Постоје и примери у којима виола нема само улогу да повеже одређене музичке токове, већ и да у буквалном смислу речи одржи пажњу слушаоца, као да су сва три инструмента присутна у том тренутку. Овај утисак је постигнут узастопним понављањем триола које одржавају напету ситуацију (в. пример 12).

Закључак

Артур Симонс (Arthur William Symons) је 1908. године написао: „Дебиси је Маларме музике"[27] и тиме га довео у нераскидиву везу са водећим књижевницима тога доба. Према речима М. Т. Е. Кларка (M. T. E. Clark): „Дебиси употребљава акорде као што Маларме употребљава речи".[28] Ипак, поред књижевности и сликарство је уметничко поље које има сличности са начином на који се Дебиси изражавао у музици. Различите боје звука одређених инструмената, њихово преклапање и комбиновање попут оног у *Сонати за флауту, виолу и харфу* је свакако нешто што се може упоредити са сликарским платном неког од великих импресиониста попут Монеа (Claude Monet) или Реноара (Pierre-Auguste Renoir) и њиховом техником наслојавања боја и поигравања светлости. Ова успостављена веза на релацији између два различита поља уметности (сликарства и музике) је нешто што доприноси изузетности и посебности последњег Дебисијевог стваралачког опуса, коме припада и ова камерна соната. То је један од разлога због којих се Дебиси често доводи у везу и са визуелним уметностима – фотографијом и филмом који су се пробијали на прелазу између два века, а који ће тек доживети прави развој у будућности. Можда ова повезаност има везе са изјавом композитора коју је једном приликом написао: „Волим слике скоро колико и музику."[29]

---

[26] Hektor Berlioz, нав. дело, 43.

[27] Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?", *Музички талас*, год. 4, св. 3–6, 1997, 62.

[28] Исто.

[29] François Lesure and Roger Nicholas (ed.), нав. дело, 1987, 237.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):
- Berlioz, Hektor, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji* (prev. Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2007.
- Fulcher, Jane F, *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Kecskémeti, István, "Claude Debussy, musicien français – His Last Sonatas", *Revue Belge de Musicologie*, XVI, 1 /4, 1962, 117–149.
- Langam Smith, Richard (ed.), *Debussy on Music*, New York, Secker & Warburg, 1977.
- Lederer, Victor, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007.
- Lesure, François and Nicholas, Roger (ur), *Debussy lettres*, London, Faber and Faber, 1987.
- Leydon, Rebecca, "Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema", *Music Theory Spectrum*, XXIII, 2, University of California Press, 2001.
- Петковић, Ивана, *Позно стваралаштво Клода Дебисија - 'Истине' о француском миту* (дипломски рад), Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Popović-Mlađenović, Tijana, "Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography", in: Tatjana Marković and Vesna Mikić, *(Auto)Biography as a musicological discourse*, Belgrade, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2010, 227–235.
- Popović Mlađenović, Tijana, "Debussy's wartime compositions: The Politically motivated thematization of nationality and licence of (auto)poetics", in: Rűta Stanevičiűtë and Lina NavickaitëMartinelli (eds.), *Poetics and Politics of Place in Music*, Helsinki Umweb Publications, 2009, 46–57.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси и његово доба*, Београд, Музичка омладина, 2008.
- Поповић Млађеновић, Тијана, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?", *Музички талас*, год. 4, св. 3–6, 1997.
- Scott, Cyril I, „Chamber-Music: Its Past and Future", *The Musical Quarterly*, VII, 1, Oxford, Oxford University Press, 1921, 8–19.
- Simon, Trezise (ed.), *Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Somer, Avo, "Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function", *Music Theory Spectrum*, XXVII, 1, 2005, 66–96.
- Весић, Ивана, *У потрази за 'ритмизованим' временом: Специфичност испољавања и доживљаја времена у музици три камерне сонате Клода Дебисија* (семинарски рад), Београд, Факултет музичке уметности, 2004.

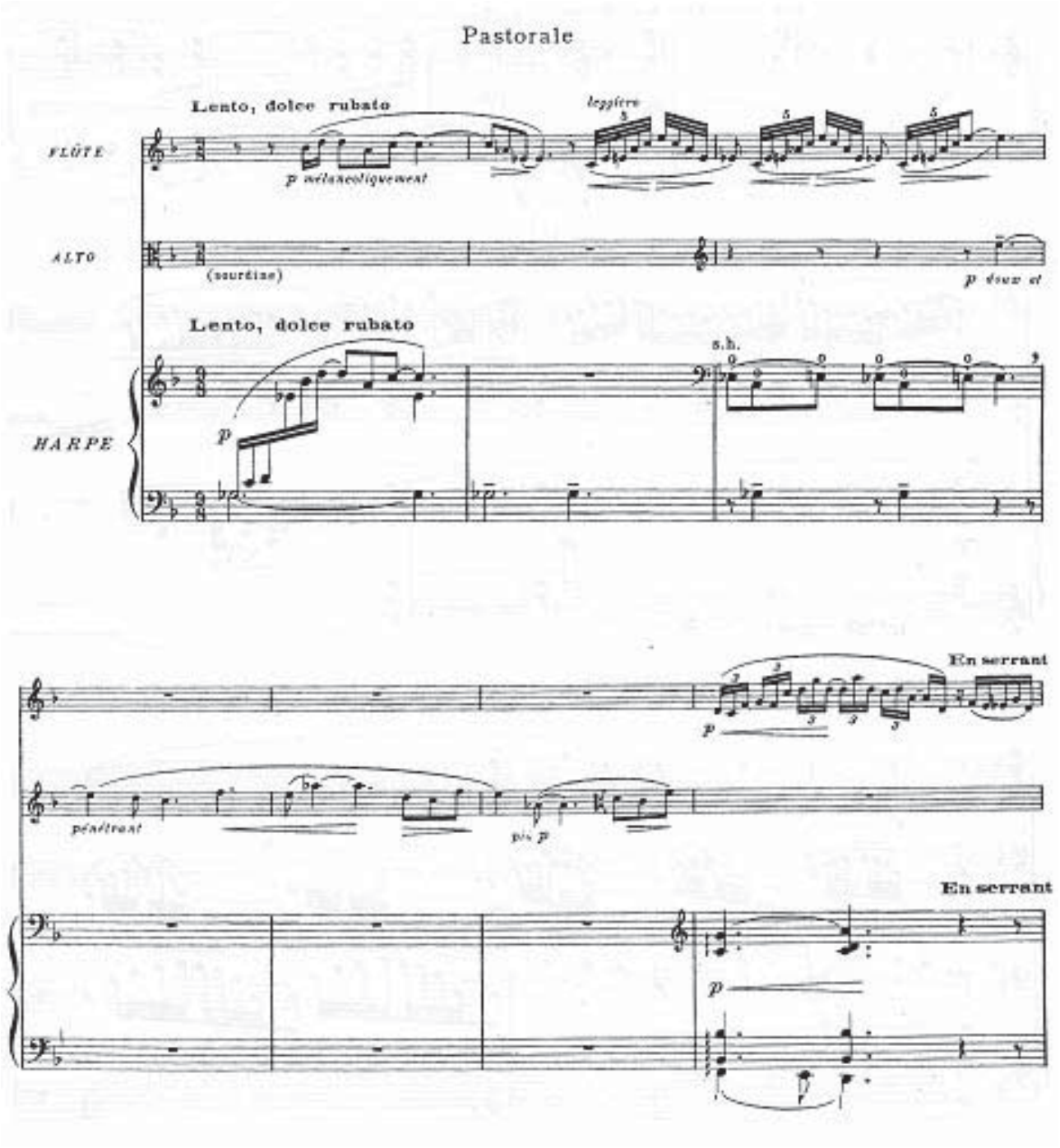
Katarina Mitić

CLAUDE DEBUSSYS' *SONATA FOR FLUTE, VIOLA AND HARP*. ATTITUDE TOWARDS PAST, TREATMENT OF THE INSTRUMENTS AND FUNCTION OF COLOUR

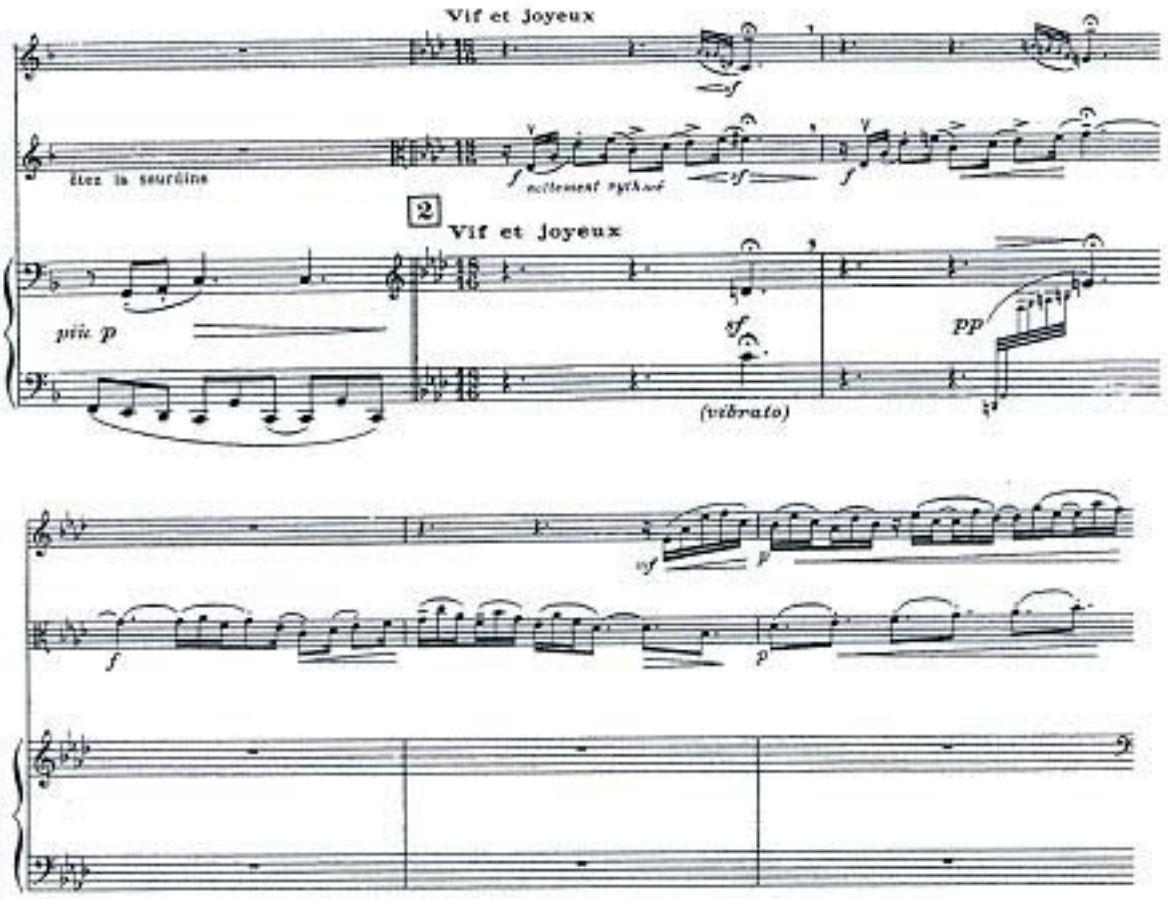
SUMMARY: The author deals with one of the few works of Debussy which belong to the genre of chamber music, distinguished by an interesting sonority of unusual instrumental ensemble, therefore the focus of this study focuses on everything that makes "Debussy sound" in the Sonata for flute, viola and harp, especially in relation between instruments and registers used by the composer to obtain the required color and texture that makes this work distinctive. Before a detailed analysis of this type, the author makes reference to the final years of Debussy's life and his relationship to the music of the past in terms of "addressing the legacy of the French", and turning to his own creative past where he found inspiration for her works from the last creative phase .

KEYWORDS: chamber music, sound colors, French music, Debussy's last creative period, unusual instrumentation, unusual treatment of instruments, music and film.

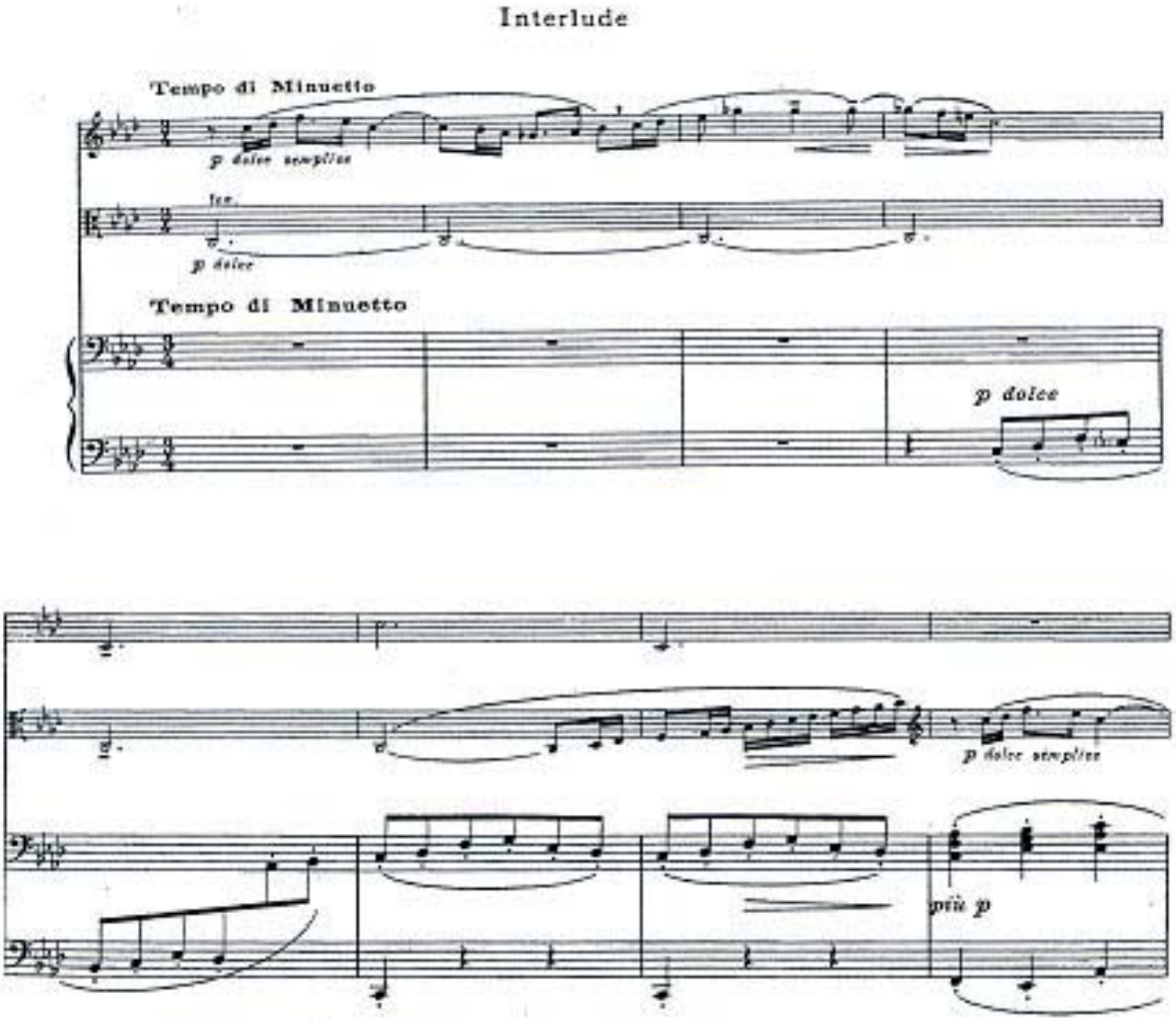
ПРИЛОГ:
Пример 1
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Пасторала*, 1–7.



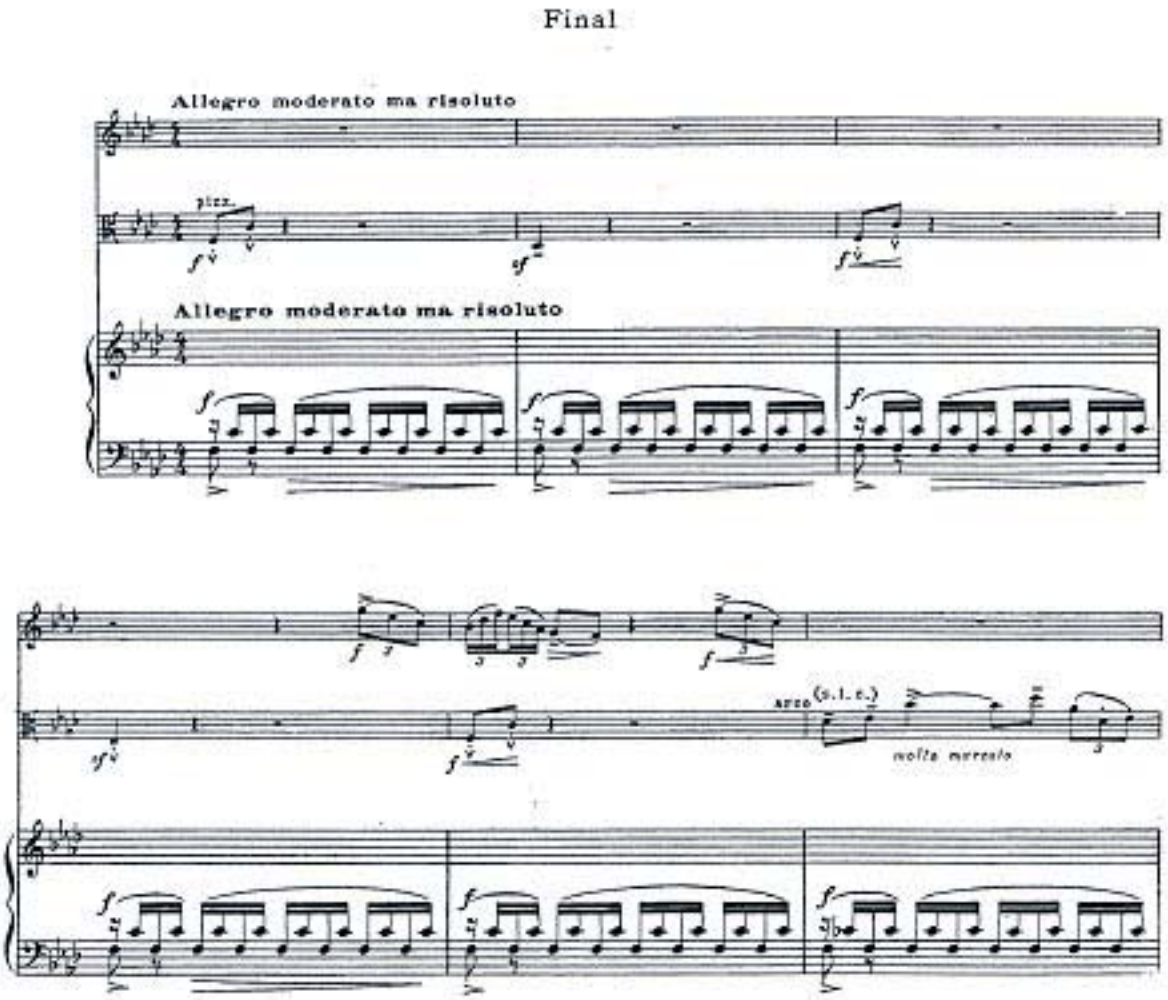
Пример 2
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Пасторала*, 27–30.



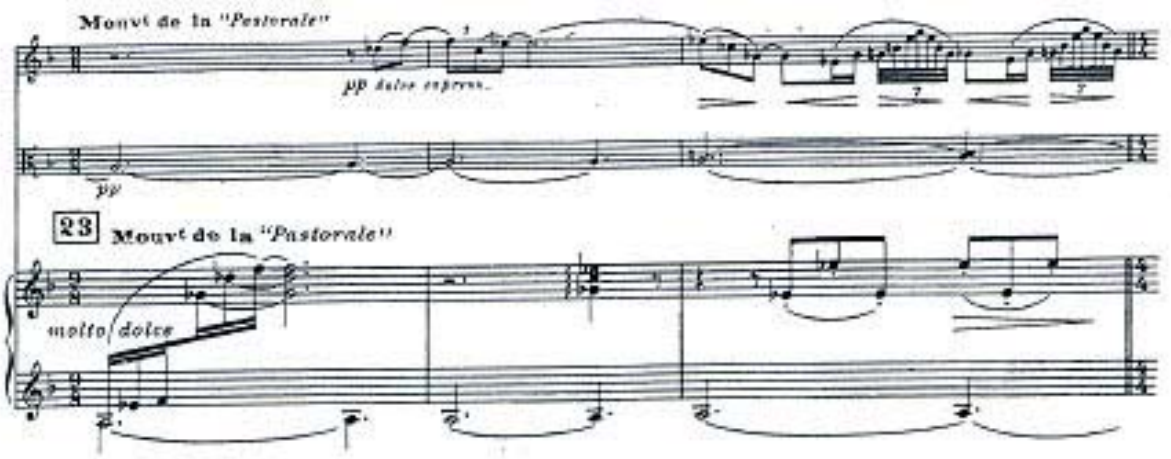
Пример 3
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 1–4.



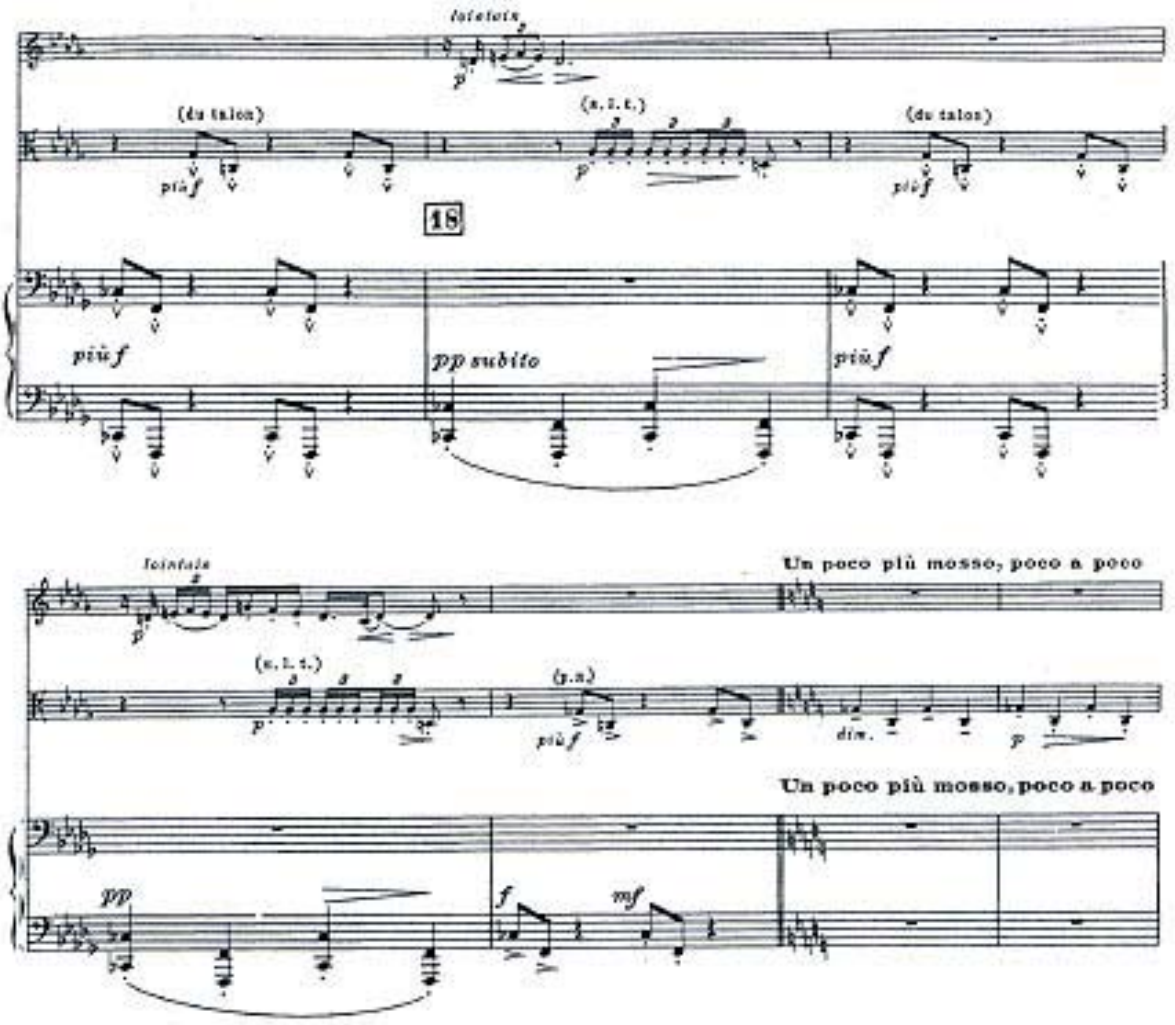
Пример 4
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 1–6.



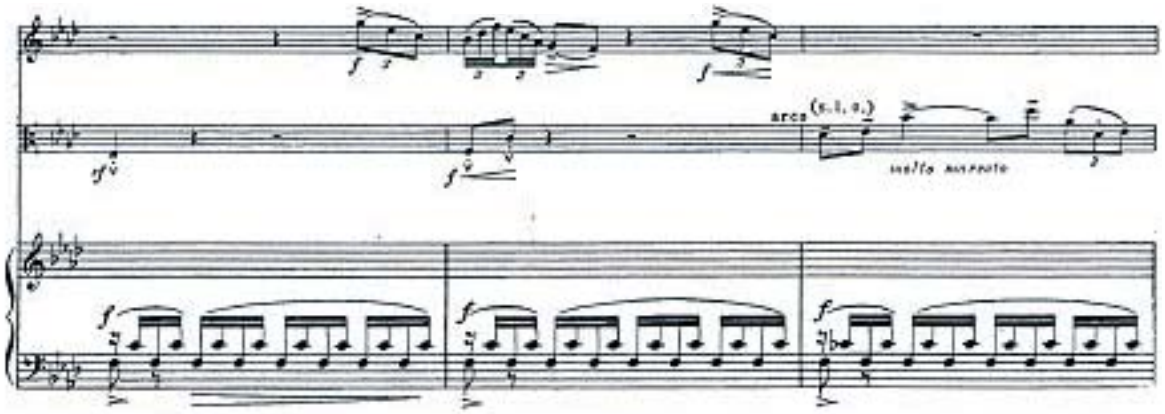
Пример 5
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 109–111.



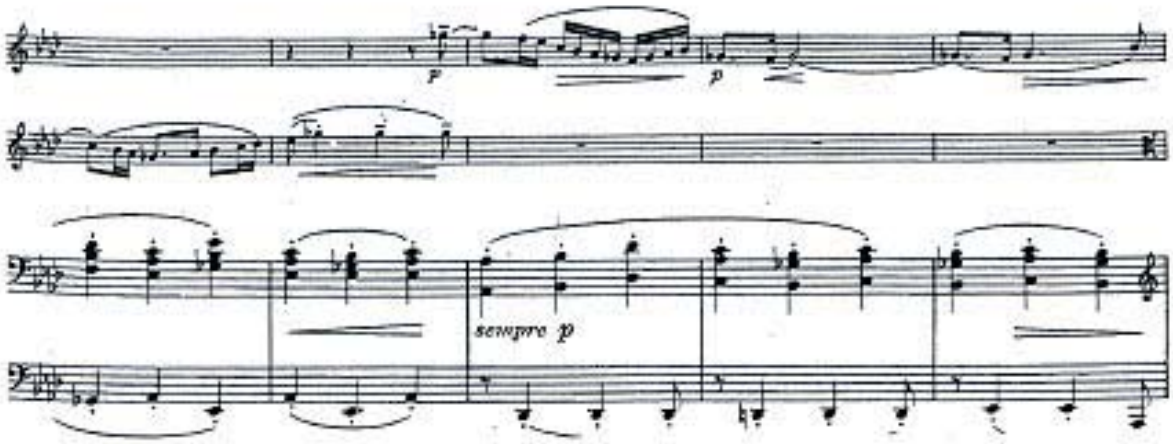
Пример 6
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 43–47.



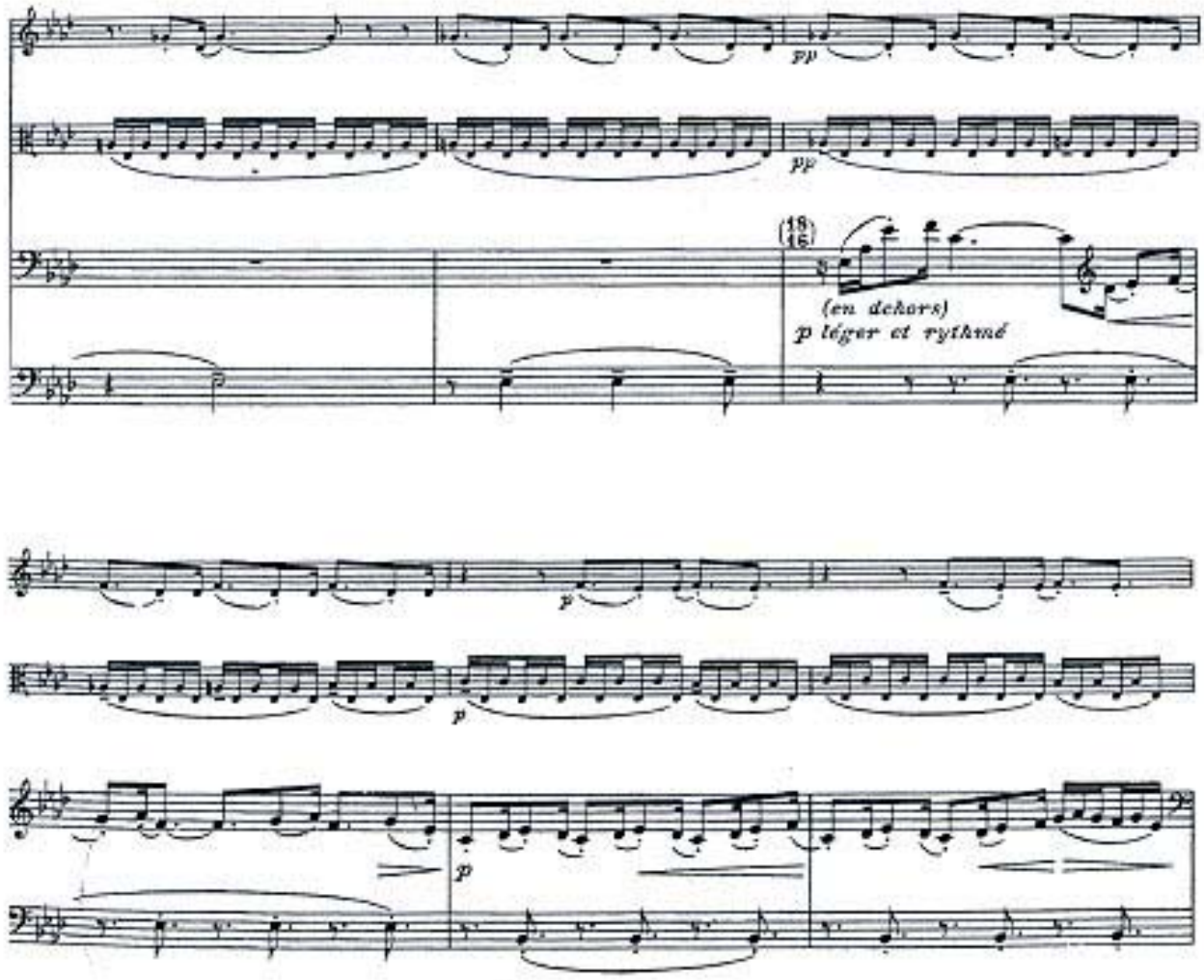
Пример 7
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 5–6.



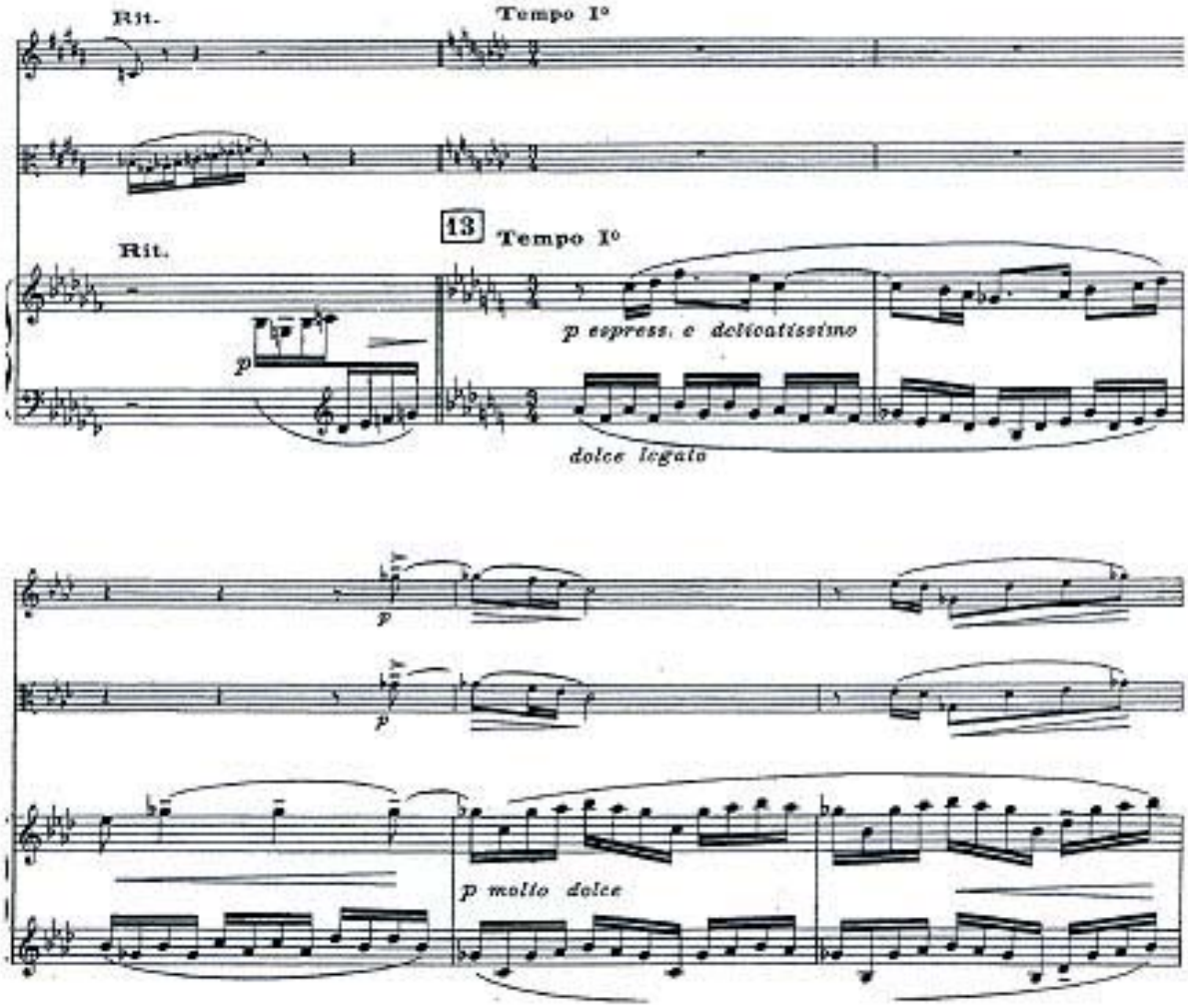
Пример 8
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 10–11.



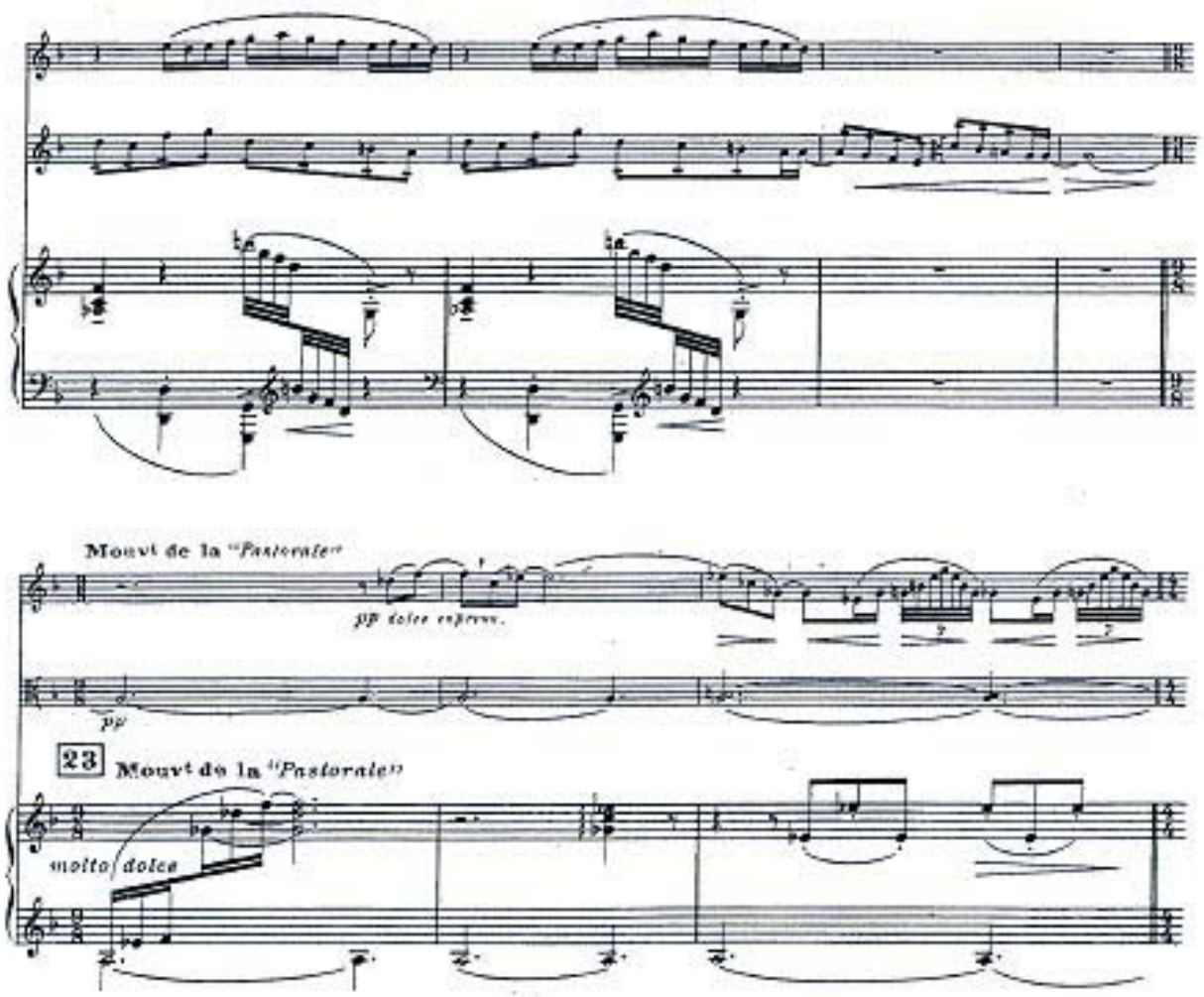
Пример 9
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Пасторала*, т. 40–43.



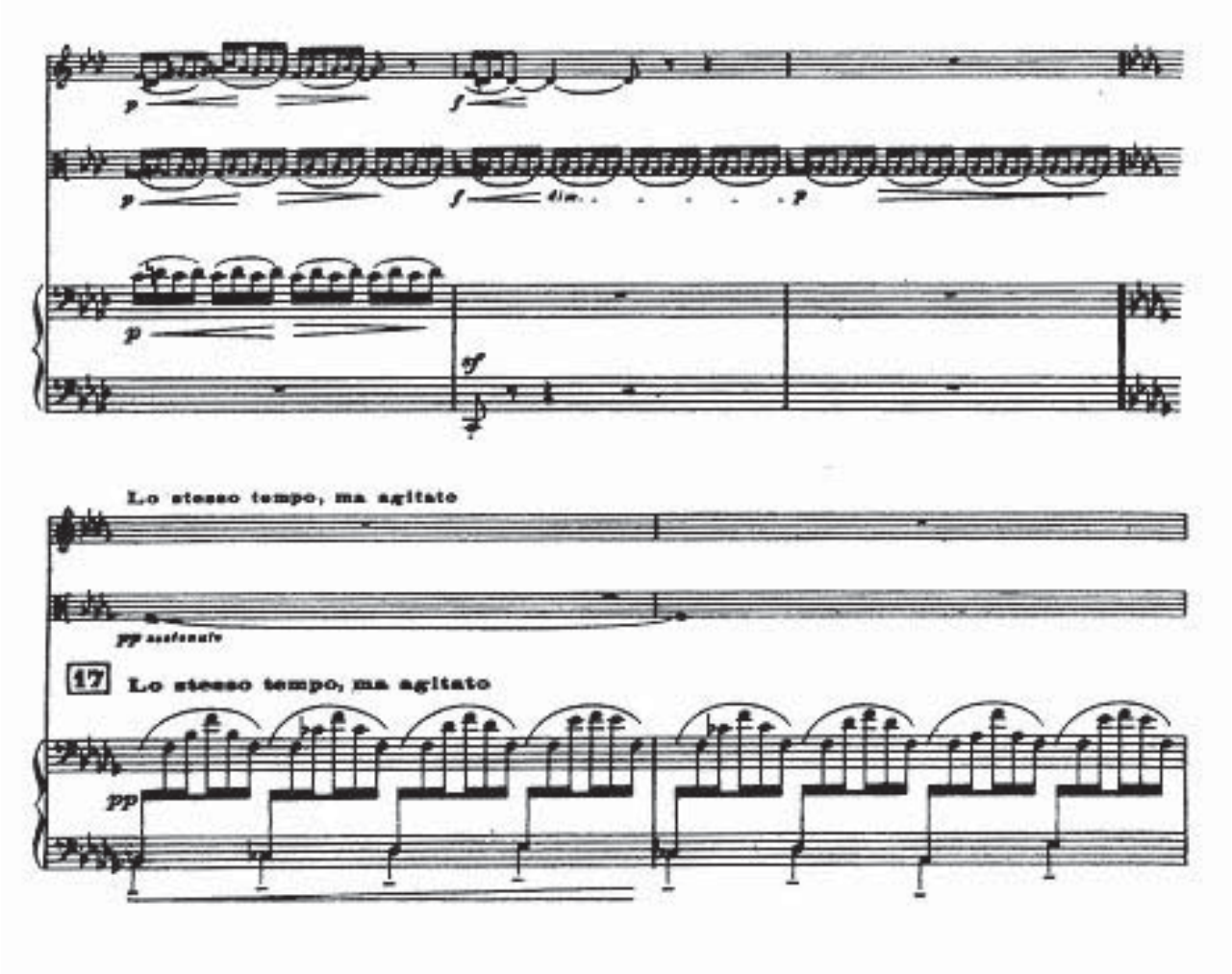
Пример 10
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Интерлудијум*, т. 85–87.



Пример 11
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 107–108.



Пример 12
Дебиси, Соната за флауту, виолу и харфу, *Финале*, т. 32.



Бојана Гавриловић[1]

РИТУАЛ У *МАКАМБИ* СРЂАНА ХОФМАНА[2]

САЖЕТАК: У овом раду разматран је појам ритуала у делу *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни оркестар, Срђана Хофмана. Реч је о ритуалу који нема религијску конотацију и у ком слушалац не може да препозна о ком тачно ритуалу је реч. Неодређености ритуала доприноси сам вокални извођачки апарат, женски хор, који евоцира сцену жртвовања у обреду и пева несемантизован текст. Сам текст постаје средство остварења екстазе. Циљ овог семинарског рада је да се аналитичким путем покаже ритуалност у делу *Макамба*, као и начин на који је Хофман користио западноевропска хармонска средства и инструментални састав у сврхе истицања ритуалног. Односно, видећемо како је композитор путем западноевропских музичких средстава описао ваневропски, ритуални музички свет, у оквирима постмодерног музичког језика.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Срђан Хофман, *Макамба*, вокално-инструментална музика, ритуал, постмодернизам, несемантизовани текст, европско као ваневропско.

Увод

Дело Срђана Хофмана (1944) *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни оркестар (1997)[3] побуђује теоријску пажњу из неколико разлога. Већ сам поднаслов (или жанровско одређење?) овог дела указује на један одређен и свеприсутни моменат и феномен који је у њему третиран. Реч је о ритуалу, то јест препознавању ритуалног. У вези са тим, поставља се питање шта у Хофмановом делу наводи на доживљај *Макамбе* као ритуала? Који све елементи наводе на препознавање ритуала? Који механизми покрећу ту ритуалност и како су они исказани? Да ли је уопште важно да одредимо чији је то ритуал и где се изводи? За кога је писан и у коју сврху? Да ли је композитор имао на уму референце на неку одређену заједницу или племе? Ово су само нека од питања која проистичу из поднаслова дела и која условљавају проблематизовање његових осталих аспеката. Сам композитор не пориче да се у *Макамби* чује ритуал, али напомиње да тај ритуал не можемо са прецизношћу лоцирати и именовати: „У *Макамби* слушалац препознаје ритуал, али у исто време нема довољно података који би га обавестили о каквом се ритуалу ради. Тај ритуал је потпуно нејасан. Оно што би по мом мишљењу требало да буде недвосмислено јесте да је то заиста ритуал, али ритуал певан на неком језику који нам је непознат, посвећен неким боговима које не знамо."[4] Према интерпретацији коју даје Миодраг Шуваковић, дело *Макамба* успоставља се као систем различитих порука, које се могу уочити кроз наслов, поетске ставове композитора па

---

[1] boka.bela@gmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман, школске 2010/2011. године.

[3] Дело је премијерно изведено на Шестој међународној трибини композитора у Београду, 17. маја 1997. године у интерпретацији хора *Collegium musicum* и камерног ансамбла: флаута, кларинет, тромбон, хорна, контрабас, клавир, удараљке.

[4] Цитирано према: Миодраг Шуваковић, „Мимезис мимезиса – естетско као трансгресивни елемент музике", *Нови звук* 10, 1997, 84.

и самом музичком композицијом, чиме се указује на нешто изван западноевропског музичког дела, на означавање самог звука као оног ритуалног. У том контексту, Шуваковић каже: „*Макамба* не представља егзотични звук ритуала, већ знање како ритуална музика звучи и семиолошку моћ музике да трансгресивно (преступнички) постави звук западне *вокално-инструменталне* музике као звук ритуала."[5] „*Макамба* није ритуал већ се у том делу чује звук ритуала."[6] Овим делом, композитор приказује „музику у музици", односно путем (типичних) западноевропских музичких средстава конструише неевропски звук.[7] Хофманова композиција има моћ да прикаже, симулира и призове једну далеку и прадавну музичко-извођачку праксу, оживљујући је и „легитимишући" је у оквиру постмодерне музике. Управо, „мимезис мимезиса" и јесте постмодернистичка концепција приказивања „начина приказивања" у уметности и култури.[8] Слушалац засигурно чује ритуал, препознаје механизме деловања и манифестовања ритуала, али истовремено није у потпуности сигуран о каквом је ритуалу реч. „Композитор се у овом делу позива на ритуал који је, схваћен као један древни систем, као архетипски потенцијал могућег ритуала, као могућа музичка формула једног конструисаног, апстрактног система."[9]

Треба напоменути да позивање на ритуал које је остварено у овом делу нема религијску конотацију, односно да нема религијско значење.[10] Ово је битно нагласити с обзиром на то да се уз појам ритуал готово увек везује домен религијског. Ипак, поједини аутори ритуал објашњавају чак и као било коју врсту свакодневног људског деловања и интеракције, без премиса религијског. Значење ритуала се остварује управо кроз само извођење и акцију ритуала који делује на својствене начине.[11] „Постали смо све више уверени да ритуал није дискретна област људског деловања и интеракције и да се не издваја од других облика људског деловања, већ да је његова улога веома важна као начин комуникације у свету, те је он у том смислу као такав увек препознатљив."[12] По мишљењу Виктора Тарнера (Victor Turner), „граничност, маргиналност и структурална инфериорност су стања из којих често настају митови, симболи, обреди, филозофски сустави и умјетничка дела. Ти културни облици пружају људима низ шаблона, модела или парадигми, који су на једној разини, периодичне рекласификације збиље (или барем друштвенога искуства) и човјекова односа према друштву, природи и култури. Но они су више од пуко сазнајних класификација, јер потичу људе на деловање и мишљење."[13]

С обзиром на то, сматрам да је битно утврдити на које начине Срђан Хофман „говори" о ритуалу, на који га начин музички промишља и како га одређује у *Макамби*. Стога је циљ овог рада проналажење оних поступака који омогућују да западноевропска музика делује као ритуална и путем којих се у *Макамби* приказује израз неког општег, али уједно и апстрактно конципираног ритуалног света. У вези са тим, неоспорно је да позивање на ритуал претпоставља, неки, одређени начин коришћења музичких параметара у циљу реконстру-

---

5 Исто, 84.

6 Исто, 83.

7 Исто, 86.

8 Исто, 86.

9 Мирјана Веселиновић-Хофман, „Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'", *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 280.

10 Премда постоје мишљења да је немогуће разлучити религијске од свакодневних ритуала, јер ритуали често садрже и религијски и световни аспект. Више о овоме видети у: Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction,* second edition, New York–London, Routledge, 2006, 52.

11 Ритуал се може тумачити и као свакодневна радња коју обављамо; у данашње време појам „ритуал" је схваћен у широком смислу и нема више црту мистичног или нечег апстрактног, он је на неки начин „ушао" у сталну употребу свакодневног живота. О овоме више видети у: Adam B. Seligman, Robert P. Weller, Michael J. Puett и Bennett Simon, *Ritual and Its Consequences*, New York, Oxford University Press, 2008.

12 Исто.

13 Victor Turner, *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec, 1989, 106.

исања специфичног звука ритуала. Стога је и анализа музичког језика која следи, постављена у контекст наведених тумачења и прожимања ритуалног и уметничког и њиховог преламања у постмодернистичком музичком језику Срђана Хофмана. Из тог угла, осврнућемо се у даљем току рада на анализу свих релевантних параметара у *Макамби* и покушати да објаснимо шта је то у основи звука тог дела што звучи као ритуал, уједно га призива и тиме наводи на препознавање контекста ритуалног.

Анализа *Макамбе*

На почетку анализе *Макамбе*, требало би се осврнути на сам текст. Наиме, музички параметри и текст (који је аутор сам написао) у тесној су спрези са одређењем овог дела као ритуала. Као што је напоменуто, композитор користи несемантизовани текст. Међутим, звучност коју носи, акцентуација појединих речи, као и укупан третман текста асоцирају на неки древни и егзотични језик на којем се ритуал одвија. Тиме, текст представља низ језичких симбола који су у директној вези са ритуалношћу. Он је, заправо, у функцији целокупне драматургије дела, где се не говори о одређеном времену и одређеном народу, већ о једном општем и универзалном ритуалу који постоји „без временског одређења". Такође, структура текста може се довести у везу са неком врстом заумног језика, који доприноси конкретности која је потребна да се систем препозна као ритуални.[14] Строфа се састоји од осам стихова, који су подељени као 2 + 4 + 2, тако да се добија троделна форма, ABA_1.[15] Поред изражене драматуршке функције коју има, чини се да је третиран на начин посредника између извођача и ритуала. Наиме, текст има врло снажан звучни потенцијал, што је резултат специфично конструисаних речи и, стога, гласовних односа у њима. У моментима драматуршког климакса (на пример, у тактовима од 70 до 78, в. пример 2) може се уочити да текст постаје средство путем којег се остварује екстаза, односно транс. У том смислу, текст се може схватити као спона између извођача, односно учесника у ритуалу и самог извођења ритуала, који представља неку врсту катарзе, потпуног ослобађања.

Аспект који је такође од круцијалног значаја за проблематизовање ритуалног у овом делу јесте употреба женског хора. Коришћење женског хора јасно је усмерено и подређено ритуалном, јер његов третман евоцира сцену жртвовања у обреду, тиме што приказује жену на начин на који је третирана у ритуалима и обредима. Женски хор као такав у овом делу представља колектив, универзално женско „тело". Жена је овде схваћена у антрополошком смислу као предмет жртвовања у процесу одвијања ритуала. Стога је и женски „глас" медиј кроз који се успоставља веза са трансом, са екстатичним. Међутим, иако Хофман третира хор као колектив, не третира га и као хомогену целину. У оквиру колективног „гласа" егзистирају, сукобљавају се и интерполирају индивидуални гласови. Већ се на почетку дела (тактови, од 12 до 24, в. пример 1) може уочити начин на који композитор ради са хором. Основни хорски слој представљају алтови, који доносе први део првог стиха, „Макамба дуи макамба". Мелодија поверена алтовима постаје фон над којим се одвија излагање сопрана, који доносе наставак првог стиха, „Сизего харат". Након оваквог, поступног „разложеног" излагања укључују се алтови (23. такт) који доносе први полустих („макамба дуи макамба"). Једно сложеније ритмичко-мелодијско ткање, односно сукобљавање и преплитање гласова може се уочити од 51. до 62. такта (в. пример 2). Мелодија у деоници других алтова чини неку врсту остинатног слоја, над којим се излажу мелодија првих алтова (која као да стоји у инверзно-аугментираном односу према мелодији других алтова) док је мелодија сопрана дата „акордски", као спој секундних сазвучја. Најинтензивнију и најизраженију улогу хора можемо наћи у тренуцима драматуршког климакса. Кључни пример за то били би тактови, од 105. до 146, у којима

[14] Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 280.

[15] Троделна форма текста условила је донекле и концепцију музичког тока. Наиме, првом делу текста (A) одговара први део композиције (од 1. до 43. такта); другом делу текста, који се састоји из четири стиха, а подељен је на делове B (од 44. до 146. такта) и C (од 147. до 230. такта), одговарају део B (од 44. до 146. такта) и C (од 147. до 230. такта) музичке форме. Поседњни део текста фигурира у *codi* (од 231. до 269. такта).

се може уочити градација, постепено интензивирање мелодијског тока, које се остварује наслојавањем и усложњавањем мотивског садржаја, а завршава се акордском фактуром.

На плану инструментације примећујемо занимљив одабир инструмената. Камерни ансамбл чине флаута, кларинет ин „бе", хорна ин „еф", тромбон, удараљке (ксилофон, томтомови, бонгоси, конга, чинела), клавир и контрабас. Већ сам избор перкусионистичких инструмената представља „извор" звука ритуала. Мелодијско-ритмички мотиви поверени удараљкама (који се излажу већ на самом почетку) и њихова понављања, указују на врсту ритуалног транса. Примећује се да композитор бира по два представника из групе дувачких инструмената (два из групе дрвених, два из групе лимених), групи ударачких инструмената делимично се придружује клавир, али и контрабас, који су третирани на начин ударањке. Дакле, у ширем смислу може се уочити подела на дувачке и ударачке инструменте (с обзиром на третман клавира и контрабаса), што директно упућује на евоцирање атмосфере, то јест самог звука ритуала. Улога ансамбла је разнолика. Ансамбл може да наступа самостално (независно од хора, односно у моментима чисто инструменталних пасажа) или да се прожима и преплиће са наступима хора. У том смислу, карактеристичан је сам почетак композиције (тактови од 1 до 12, в. пример 1): у там-тамовима свирају мотив у секстолама, који ће се појављивати током читавог дела (чиме добија улогу одређеног симбола), док се остали инструменти накнадно укључују. На почетку, инструментални и вокални парт изложени су сукцесивно, без међусобне интеракције. У другом наступу ансамбла (тактови од 9 до 12) дрвени дувачки инструменти имају израженију улогу, док су остали инструменти третирани као јединствена целина.

У другом делу композиције (од 44. до 146. такта) примећује се интензивније присуство ансамбла. Наиме, композитор третира ансамбл на сличан начин као што третира и хор, уз прожимање и сукобљавање мелодијских линија уз диференцијацију инструменталних боја. Ипак, ово не треба схватити као потпуну еманципацију одређених инструмената, јер је и ансамбл третиран као колектив. Формирање остинатних слојева, најчешће је у деоници контрабаса или клавира. Иначе, инструменти доносе тематски материјал који је различит од материјала вокалног парта (у тактовима од 64 до 69, хор „лежи" на завршном акорду, в. пример 2) или да доносе тематски материјал вокалног парта (тактови од 81 до 83, деоница удараљки, в. пример 2). Доминантни мотив у овом делу композиције јесте сазвук це-дес-ес, који пулсира у деоници удараљки, а који се уједно може чути и у вокалном парту (тактови од 87 до 88, али и пре, в. пример 2). Интересантно је приметити на који начин композитор групише инструменте. У том смислу, карактеристично место би било од 104. до 111. такта (в. пример 3). У деонице контрабаса, хорни и тромбона присутан је сличан мотивски материјал, а тој скупини може се прикључити и кларинет (с обзиром на сличност тематског материјала), док клавир износи различито акцентоване акорде, који представљају неку врсту ритмичког остината. У деоници удараљки примећује се комплементарно излагање бонгоса и конге.

У трећем делу (од 147. до 230. такта) главни мотивски материјал налази се у инструменталном парту и представља материјал који се појавио у гласовима у претходном делу (тактови од 105 до 110, в. пример 3). Ту се уочава раслојавање између дувачких инструмената и ударачких схваћених у ширем смислу. Прва група инструмената доноси мотивски материјал у шеснаестинама, који карактерише наступ гласова у тактовима од 105 до 110, док друга група инструмената доноси већ поменути „акорд" це-дес-ес (упоредити: тактови од 87 до 88, деонице сопрана, в. пример 2). Као и у претходна два дела композиције и овај део започиње инструменталним уводом, а примећује се већа диференцијација вокалних и инструменталних деоница, у смислу ређег симултаног наступања, што је био случај у другом делу. Имамо утисак да је тежиште на вокалној деоници, јер инструменти наступају наизменично са гласовима (тактови од 165 до 186, в. пример 4). Симултано звучање гласова и инструмената одиграва се од 200. такта, што представља моменат врхунца композиције. Мелодија коју до-

носе гласови је смиренија, у дужим нотним вредностима, док инструменти имају покретљивију ритмичку и мотивску слику.

Поновно звучање стихова са почетка, „макамба дуи макамба", означава почетак последњег дела (од 231. до 258. такта). Ово излагање представља последњи врхунац пред коначно смиривање музичког тока и његово замирање у *pianissimo* динамици. Инструментални слој је интензивнији од вокалног, да би се након 249. такта „саживео" са вокалним и постепено умирио. Овај смирени мелодијски ток уводи у кратку *codu* (од 259. до 269. такта), у којој се још једном може ослушнути примамљив сигнал ритуала, „макамба дуи макамба". Излагање се одвија над тремолом у удараљкама и контрабасу, док остали инструменти „ћуте" (као што је случај са тромбоном) или доносе одређени мотивски материјал (флаута, кларинет, клавир и хорна).

Поред наведених параметара музичког језика, стоје хармонија, динамика и темпо, који такође доприносе креирању ритуалне звучности. Динамика и темпо имају веома битну улогу; различити акценти, нагле динамичке промене или коришћење целокупног динамичког спектра (од *forte fortissimo* до *piano pianissimo*) у складу су са драматуршким врхунцима, док су промене темпа приметне у моментима интензивирања музичког тока и у прелазима између појединих одсека. Наглашеном улогом ритма се потврђује заумност или архаичност текста.

У погледу хармоније, примећују се ослањање на модалност, затим секундна сазвучја, квартни скокови, као и примесе пентатонике. Може се приметити да је вертикала последица композиторовог линеарног мишљења. Управо ова типична западноевропска хармонска средства (која припадају хармонском језику паганског екпресионизма) и јесу она средства помоћу које Хофман постиже ефекат неевропског, ритуалног звука. С обзиром на то могло би се поставити питање да ли се могу повући извесне паралеле са „прототипом" ритуалног звука, балетом *Посвећења пролећа* (*Le Sacre du printemps*, 1913) Игора Стравинског. У смислу обраћања модалном звуку могу се повући извесне сличности, с тим што треба имати на уму да је начин компоновања двојице композитора веома различит. Док Стравински на одређени начин симулира звук ипак једног конкретног ритуала, користећи сазвучја превасходно у дијапазону пентатонске и модалне лествице, Хофман успоставља својеврсну музичку „дефиницију" ритуала као музичког феномена, значењски сродним средствима. Може се, дакле, рећи да је *Макамба* дело које се дистанцира од конкретно ритуалног. *Макамба* је заправо, музика о музици ритуала.

Закључак

Хофманово дело *Макамба* реализовано је традиционалним (западноевропским) музичко-изражајним средствима, којима је приказан један ваневропски звучни свет. Приликом конципирања дела, композитор се ослањао на специфичне симболичке потенцијале које је уткао у различите компоненте музичког тока, пре свега у ритам и мотивску структуру. Осим тога, начин на који композитор третира вокални парт (женски хор) и инструментални парт ишчитава се као реконструисање и стварање ритуалног чина у оквирима једног постмодерног музичког језика. Дакле, ритуал је у овом делу дат као жива, актуелна пракса, музичка пракса, а не као историјски артефакт. Оно што је композитор остварио овим делом улази у домен тумачења које се односи на прелазак из сфере естетског и уметничког у сферу панестетског. У односу према ритуалу, композитор се поставља критички, активно, покушавајући да „уђе" у дијалог са одређеним компонентама ритуала и да их оживотвори. У ритуалу који носи назив *Макамба* нема поделе на извођаче и слушаоце; постоји тенденција да се сви који присуствују извођењу „обухвате" ритуалом, односно да постану активни учесници тог мистериозног процеса. Испитујући границе слушаочевог знања, продирући у најдубље слојеве људске психе и играјући се различитим симболима и архетипима, Срђан Хофман конструише свет ритуала, свет једне неодређене, па и непознате древне праксе која побуђује чулност

и емоционалност. Ритуал који се одвија пред слушаоцима није познат и не мора бити познат, јер је он део свих нас, онолико колико смо ми део њега.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'", *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Руже, Жилбер, *Музика и транс – Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Нови Сад, Издавачка књижарица Зорана Стојановића, 1944.
- Seligman, Adam B., Robert P. Weller, Michael J. Puett and Bennett Simon, *Ritual and Its Consequences*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction,* second edition, New York–London, Routledge, 2006.
- Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec, 1989.
- Шуваковић, Миодраг, „Мимезис мимезиса – естетско као трансгресивни елемент музике", *Нови звук* 10, 1997, 83–91.

Bojana Gavrilović

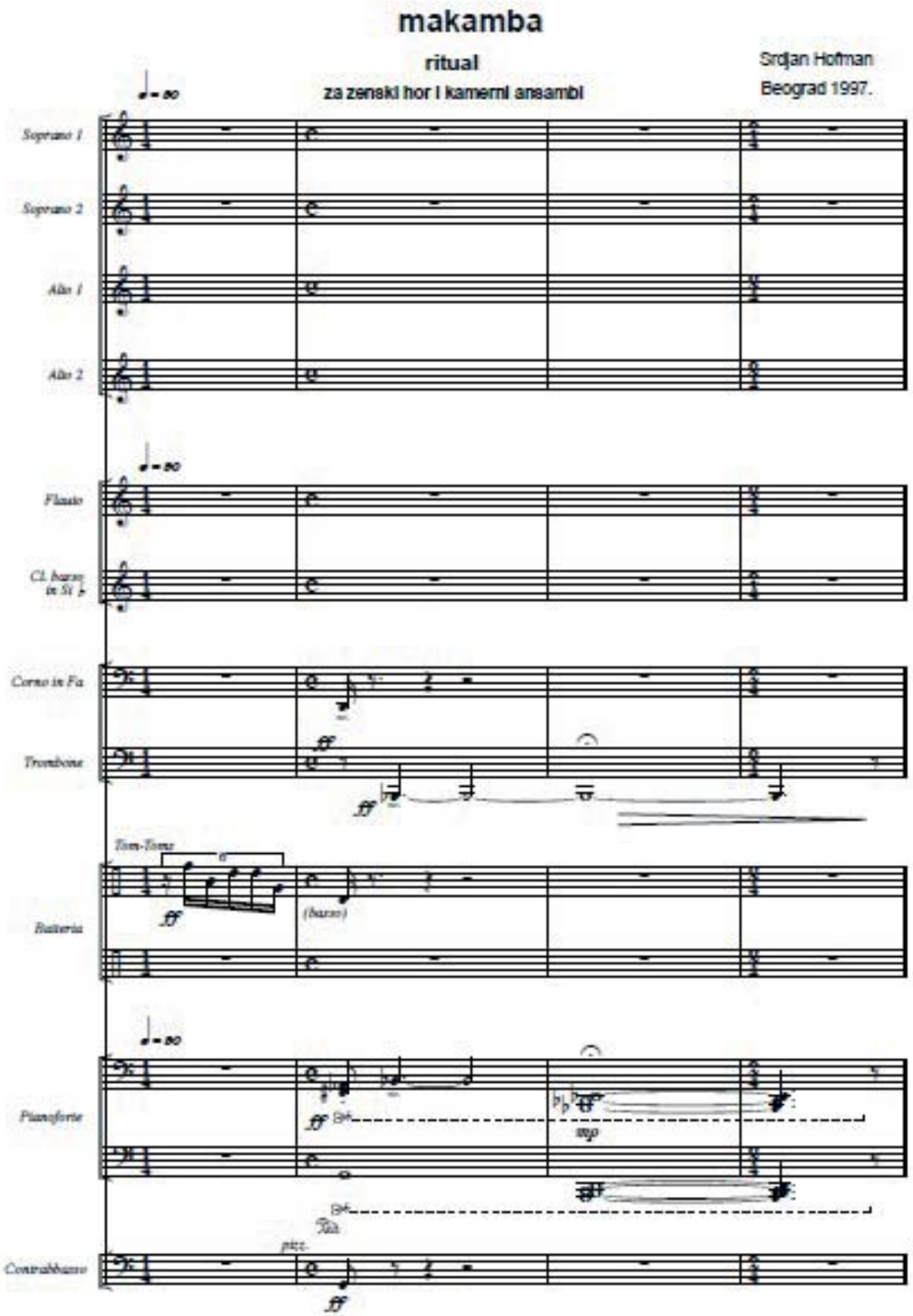
RITUAL IN SRĐAN HOFMAN'S *MAKAMBA*

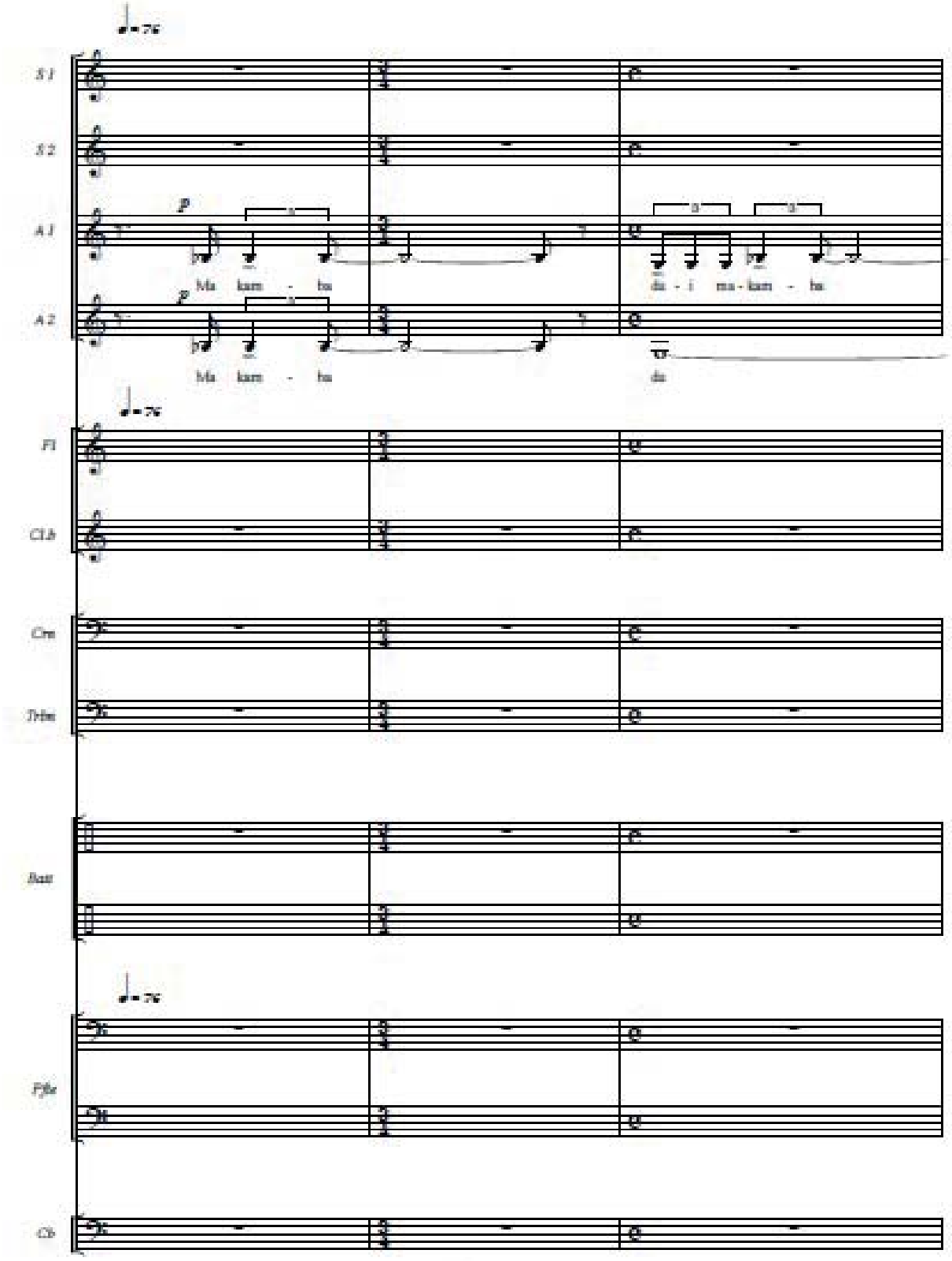
SUMMARY: This paper examines the idea of ritual (rite) in piece *Makamba*, ritual for women choir and chamber orchestra by Srđan Hofman. It is the ritual that doesn't have religious connotation and where listener can't recognize exactly which type of ritual is used. The vagueness of ritual is supported by women choir itself, that evokes scene of sacrificing in ceremony and sings non-semantic text. Text itself becomes medium for realization of ecstasy. Main goal of this text is to show rituality in *Makamba* by using analytical approach, and to point out the way Hofman used western-european harmonic medium and instrumental ensemble for emphasizing the ritual. In other words, we will see how composer described non-european, world of ritual musical, within the postmodern musical language, by using western-european musical mediums.

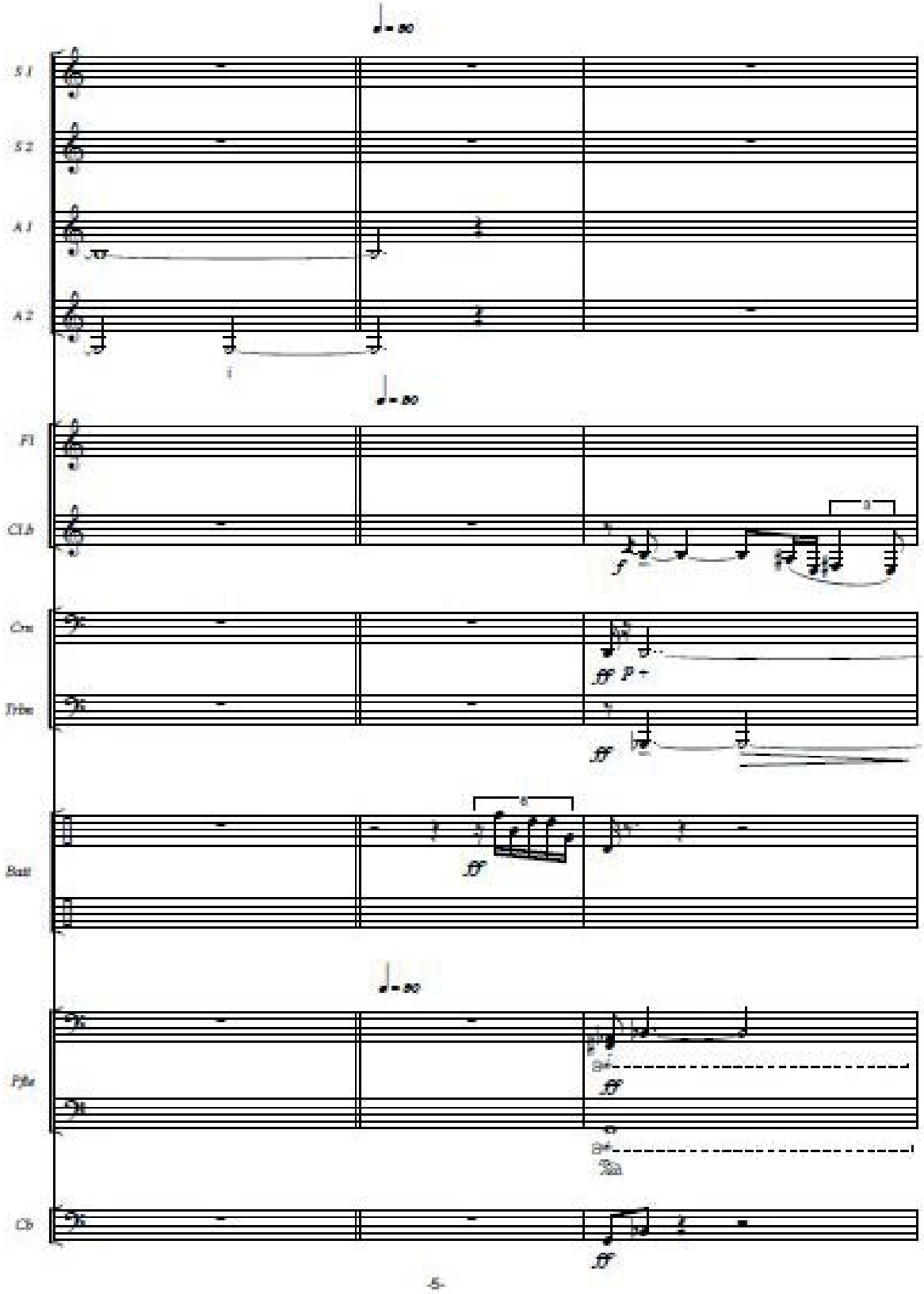
KEYWORDS: Srđan Hofman, *Makamba*, music for choir and orchestra, ritual, postmodernism, non-semantic text, european as non-european.

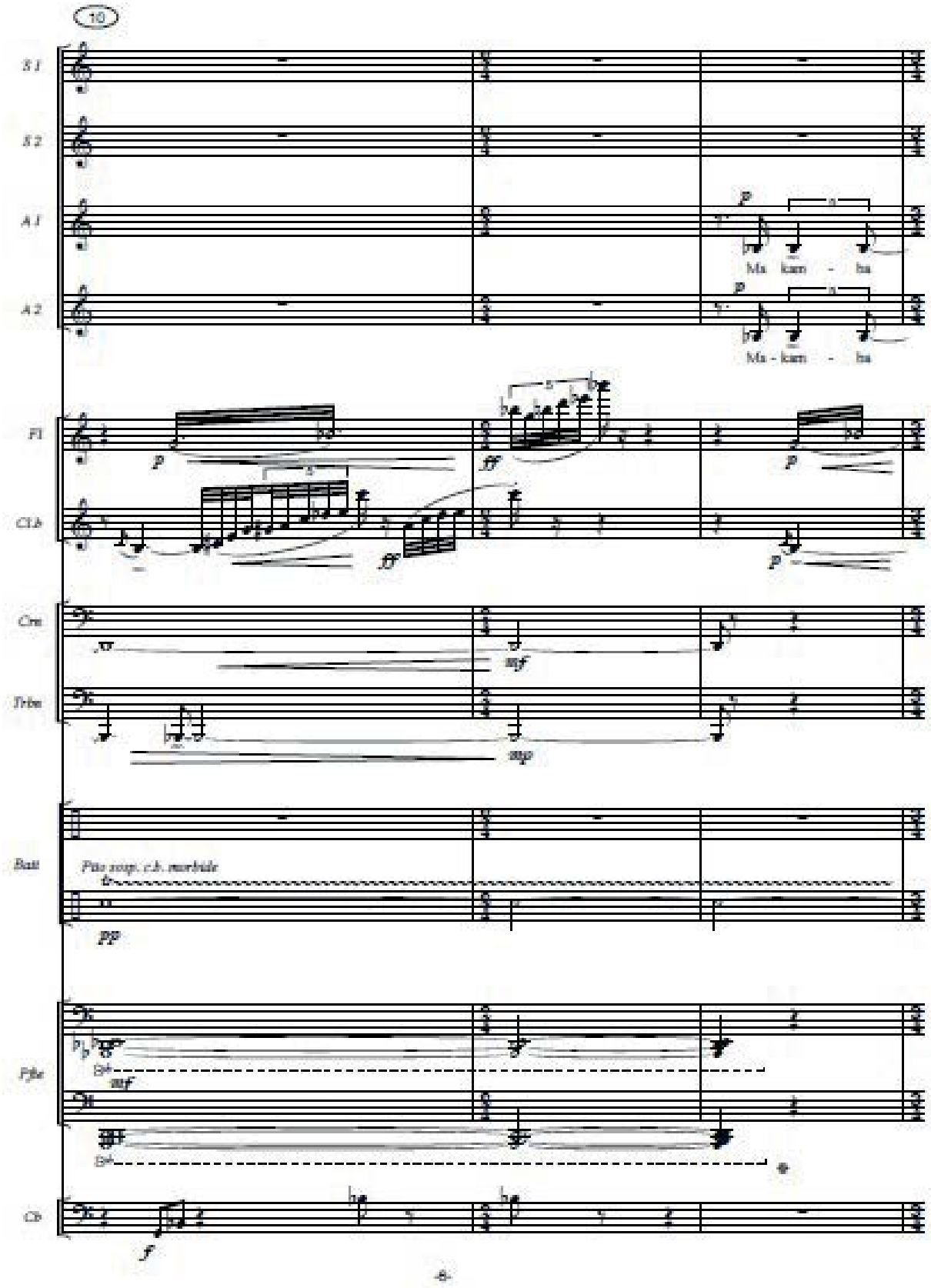
ПРИЛОГ

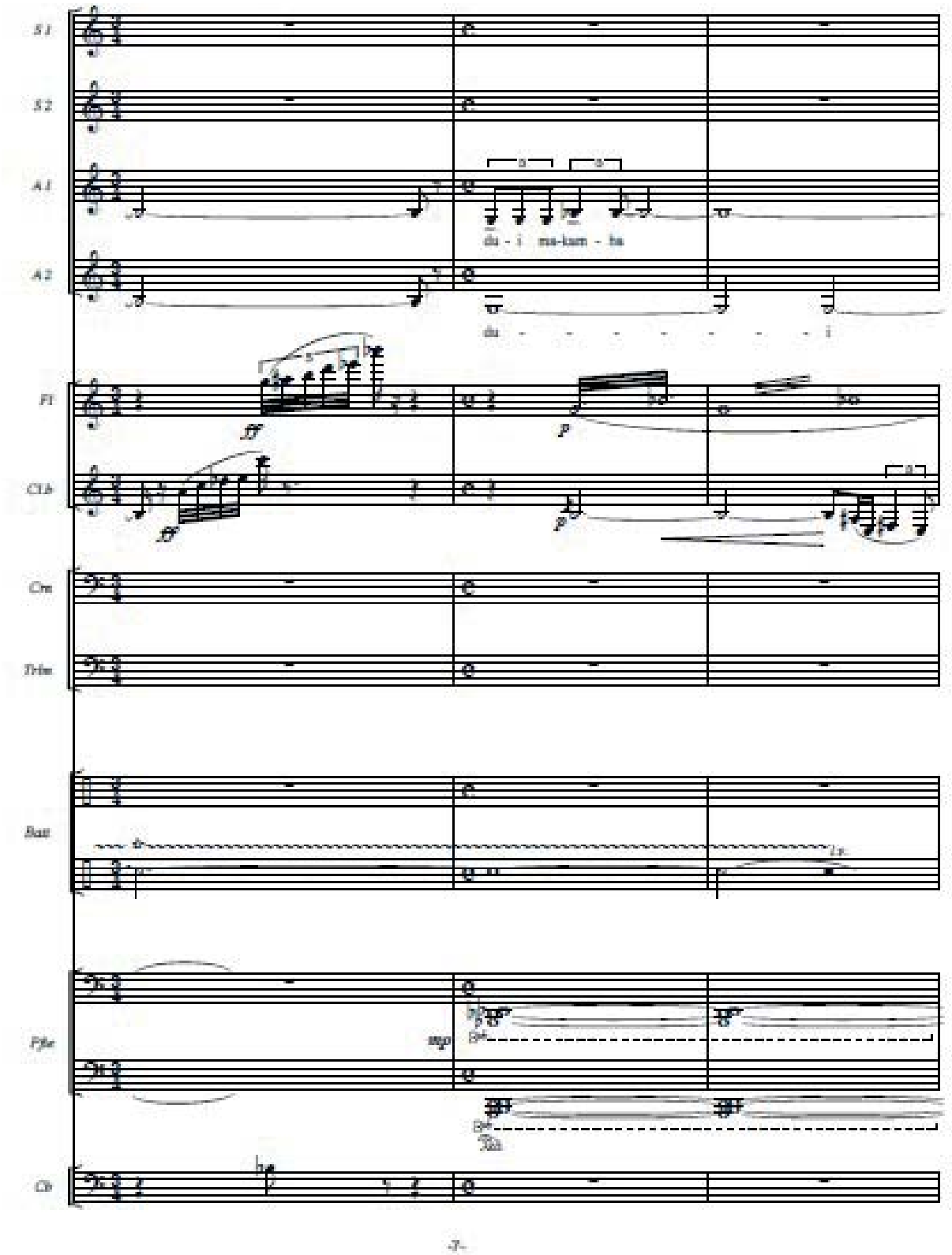
Пример 1. Срђан Хофман, *Макамба*, ритуал за женски хор и камерни ансамбл, почетак првог дела,т. 1–24, ♩= 80.

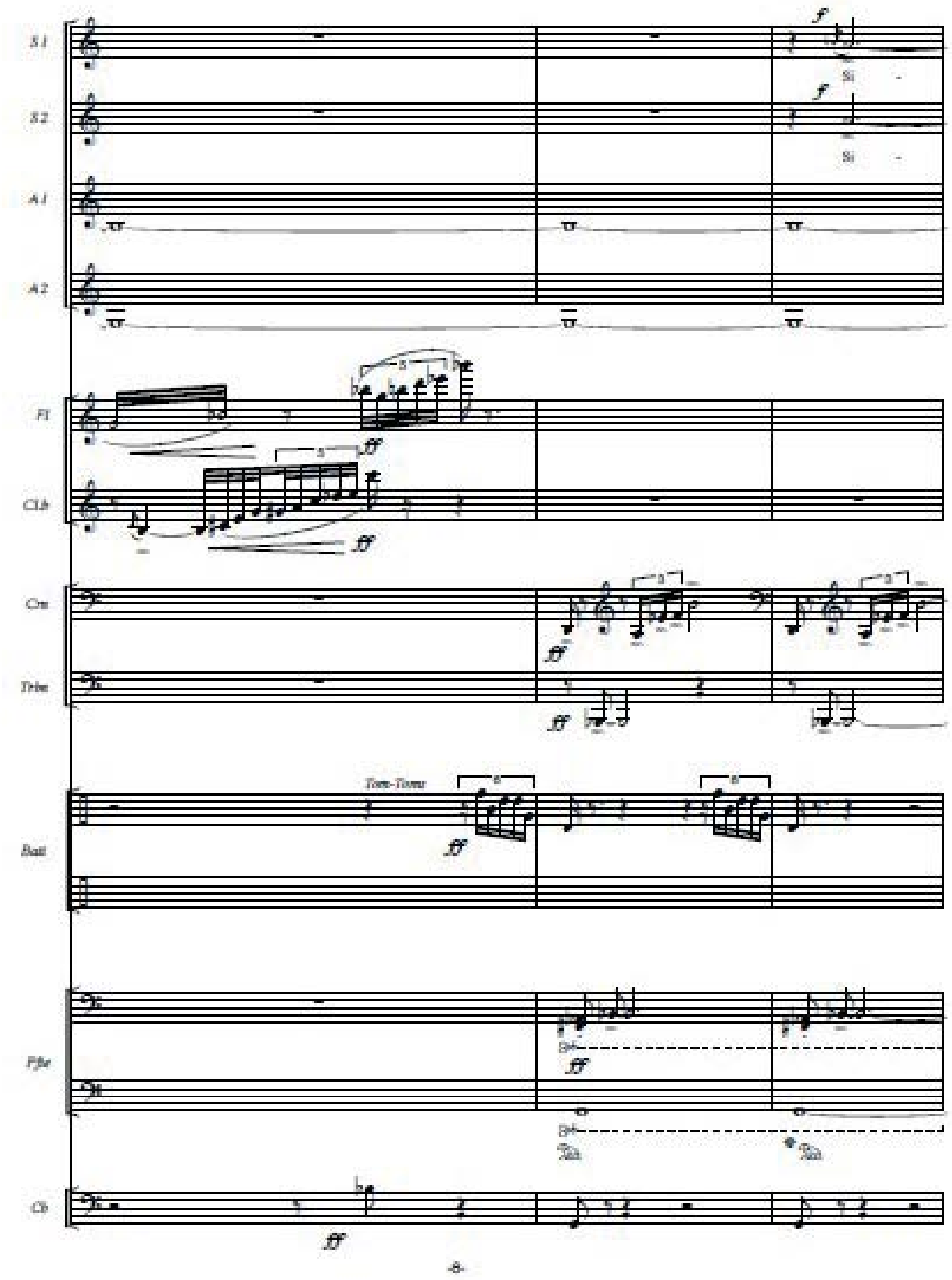


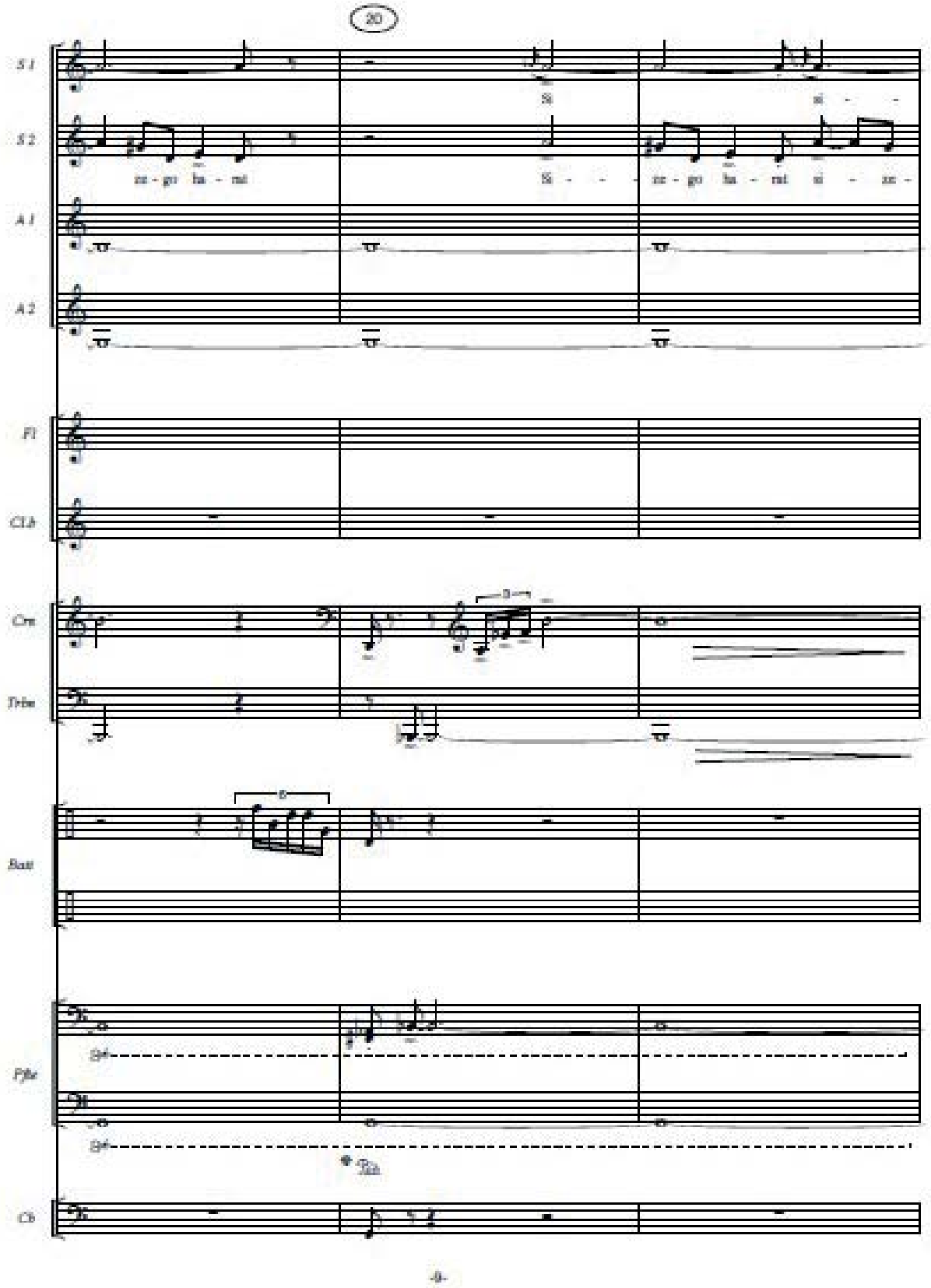

S 1
S 2
A 1
A 2
Ma kam - ba
da - i ma - kam - ba
Ma kam - ba
da
Fl
Cl b
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb

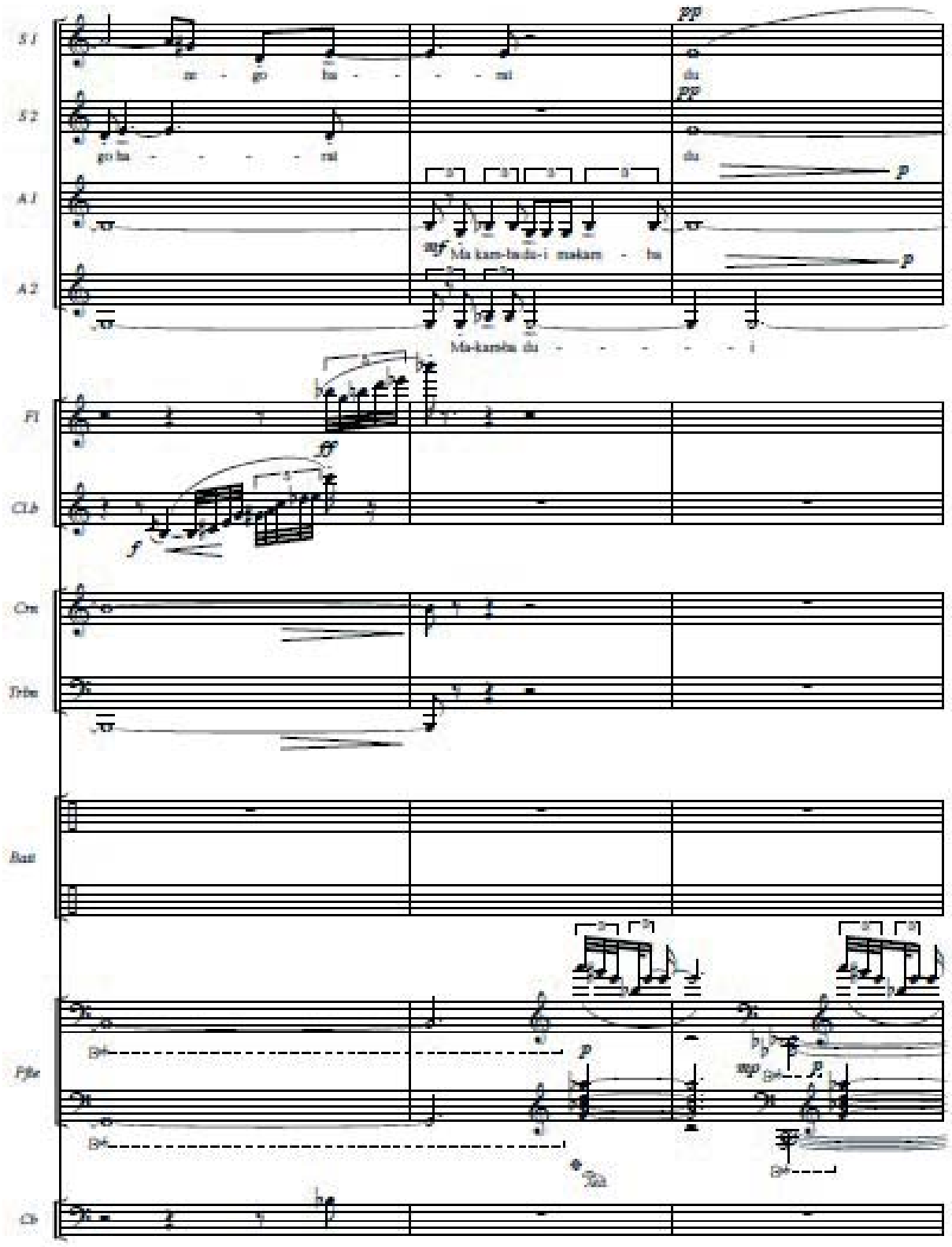

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl b
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb
-5-


10
S 1
S 2
A 1
A 2
Ma kam - ha
Ma - kam - ha
Fl
Cl.b
Cra
Trbn
Batt
Pito sosp. c.b. morbide
Pfte
Cb
-6-


S1
S2
A1
A2
du - i ma-kam - ha
du - - - - - - - - i
Fl
Cl b
Cm
Trim
Batt
Pfte
Cb

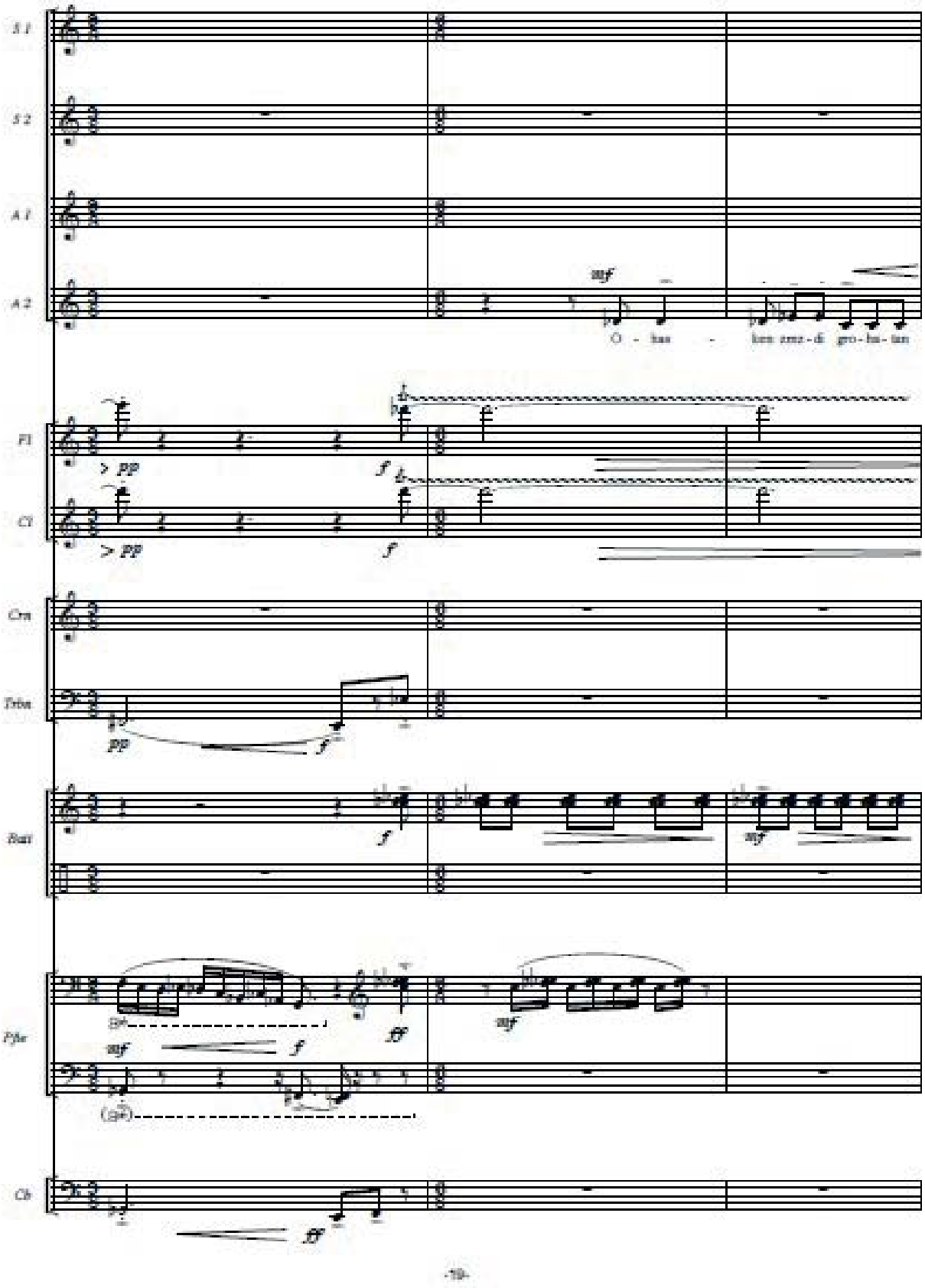

S1
S2
A1
A2
Fl
Cl.b
Crn
Trbn
Batt
Tom-Toms
Pfte
Cb
Si
Si
-8-

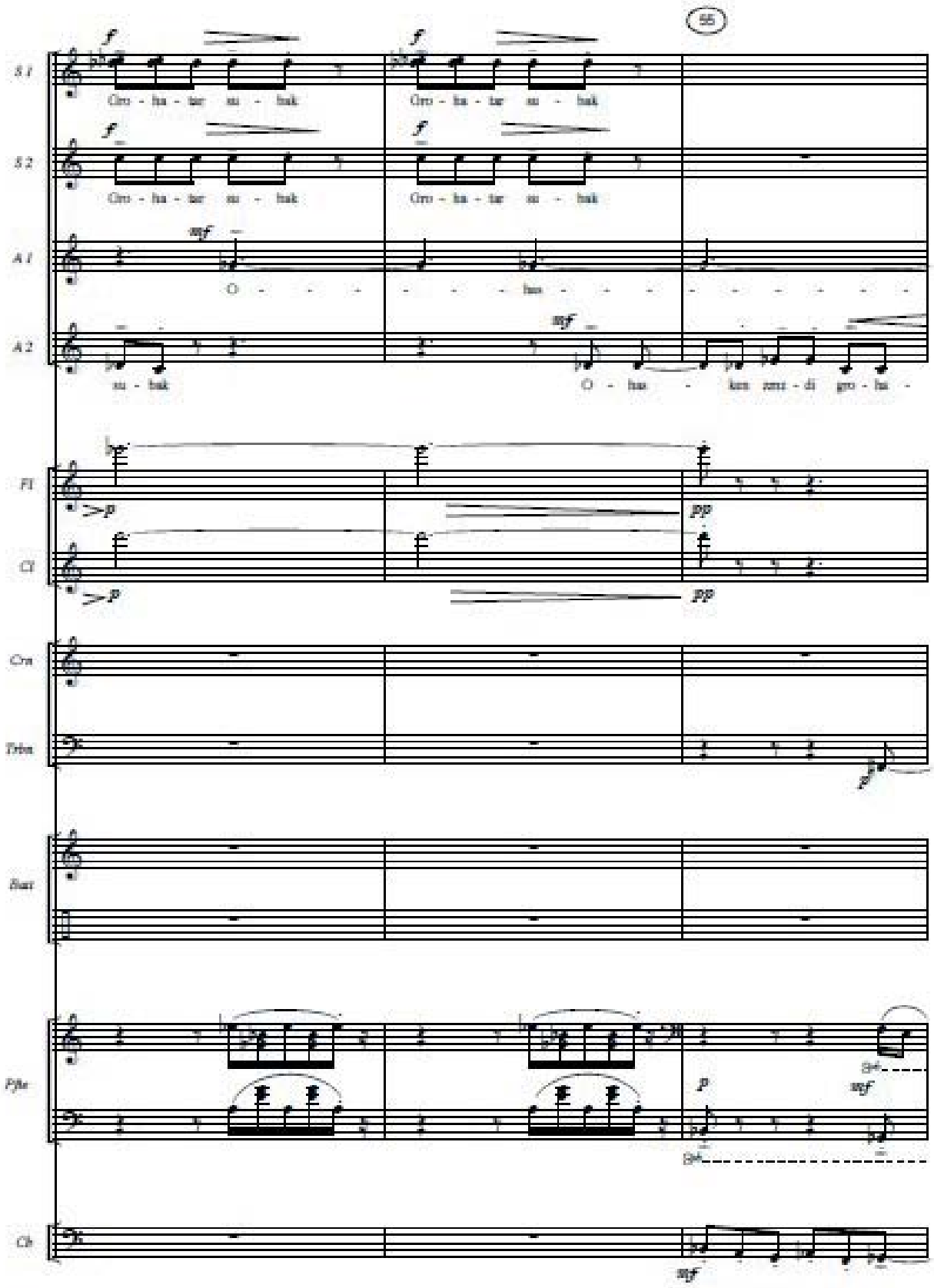

20
S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl.b
Crn
Trbn
Bass
Pfte
Cb
Si
si - -
ze - go ha - rat
Si - - - ze - go ha - rat si - ze -
Rib
-9-


S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl.b
Crn
Trbn
Bati
Pfte
Cb
pp
p
mf
ff
f
mp
Ma kam-ha du-i ma-kam - ha
Ma-kam-ha du - - - - - - i

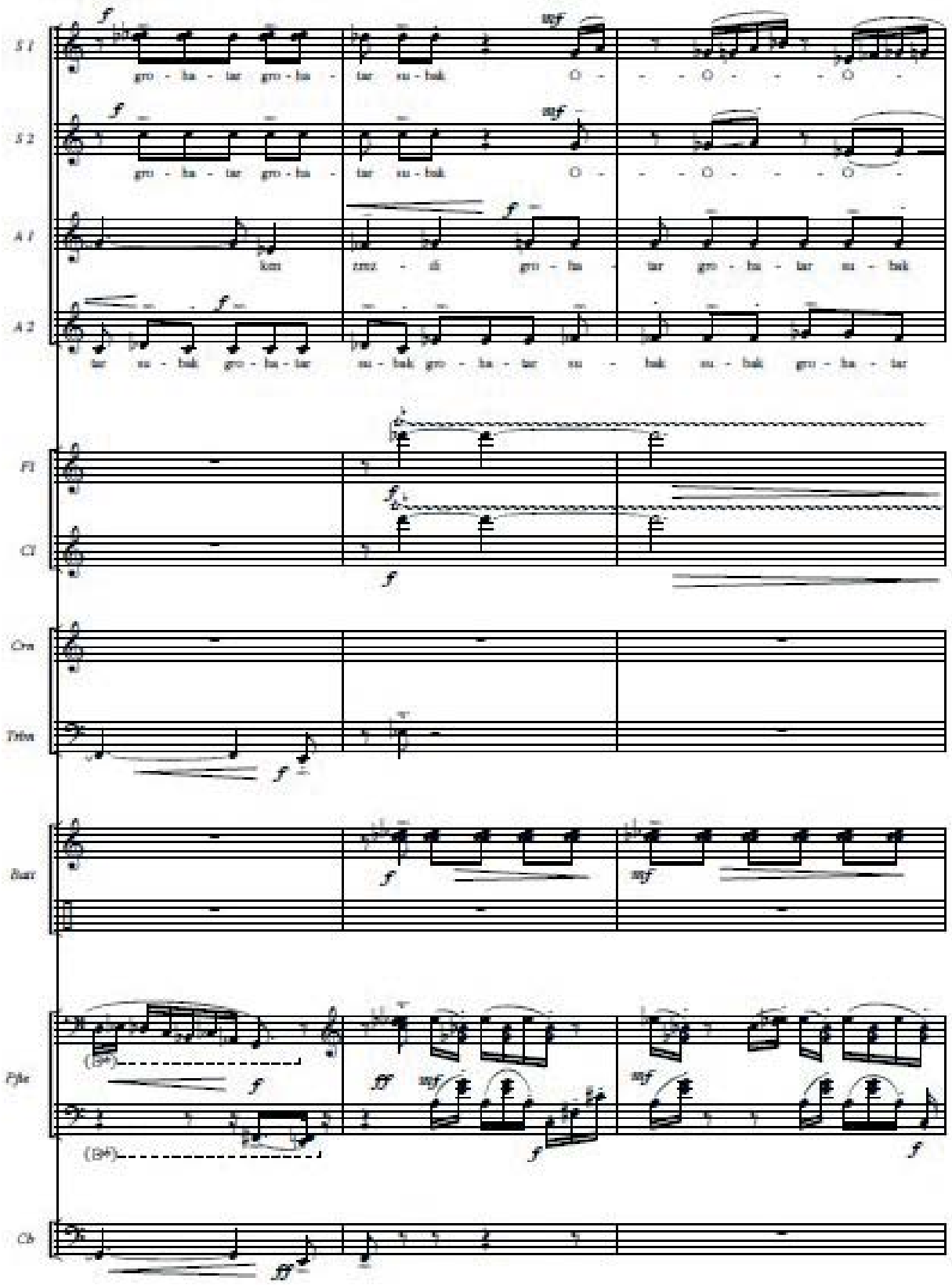
-10-

Пример 2. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из другог дела, т. 50–88, ♩= 136.

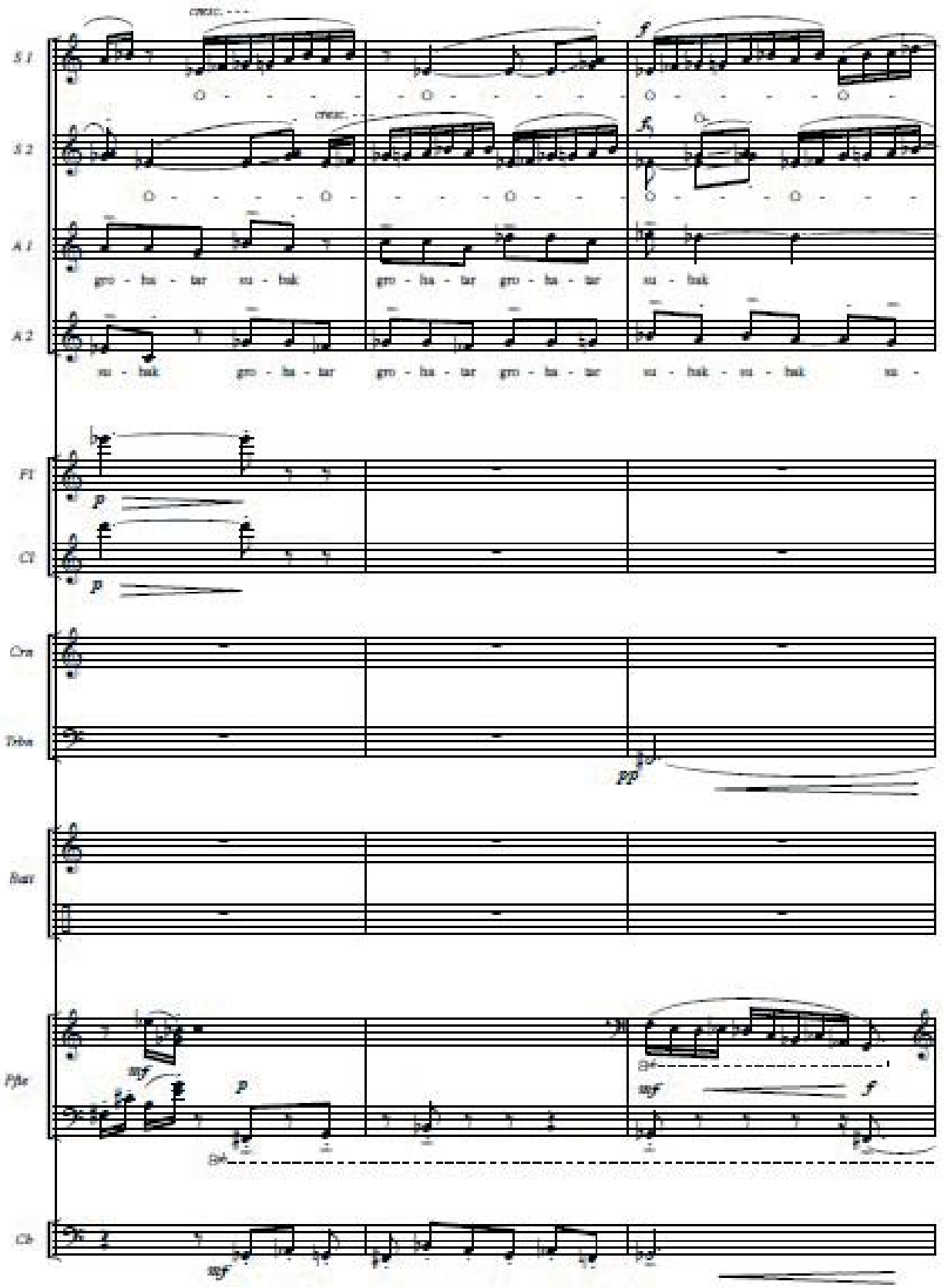


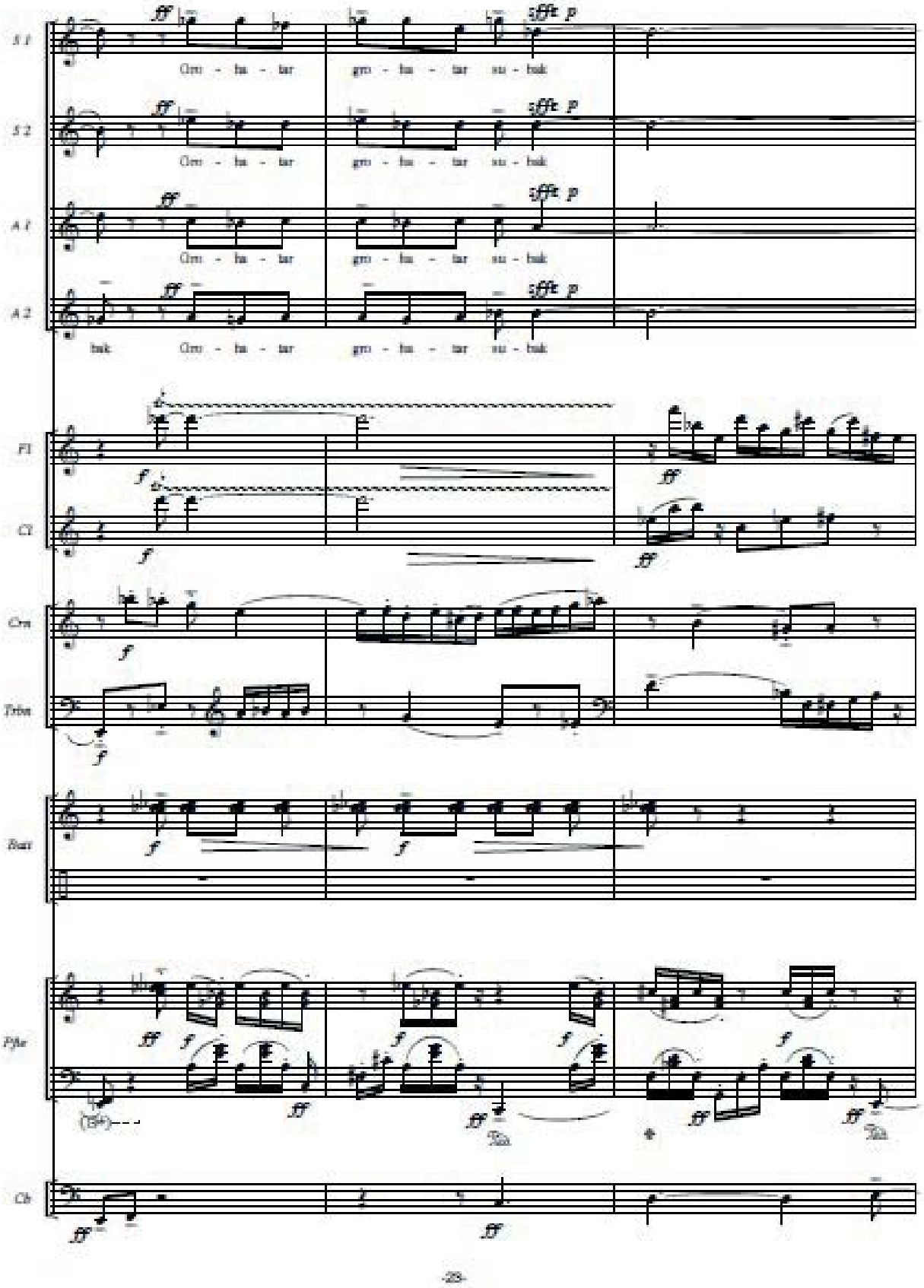

55
S 1
Gro - ha - tar su - bak
Gro - ha - tar su - bak
S 2
Gro - ha - tar su - bak
Gro - ha - tar su - bak
A 1
O - - - - - - - has - - - - - - - - - - -
A 2
su - bak
O - has - ken zmu - di gro - ha -
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bast
Pfte
Ch

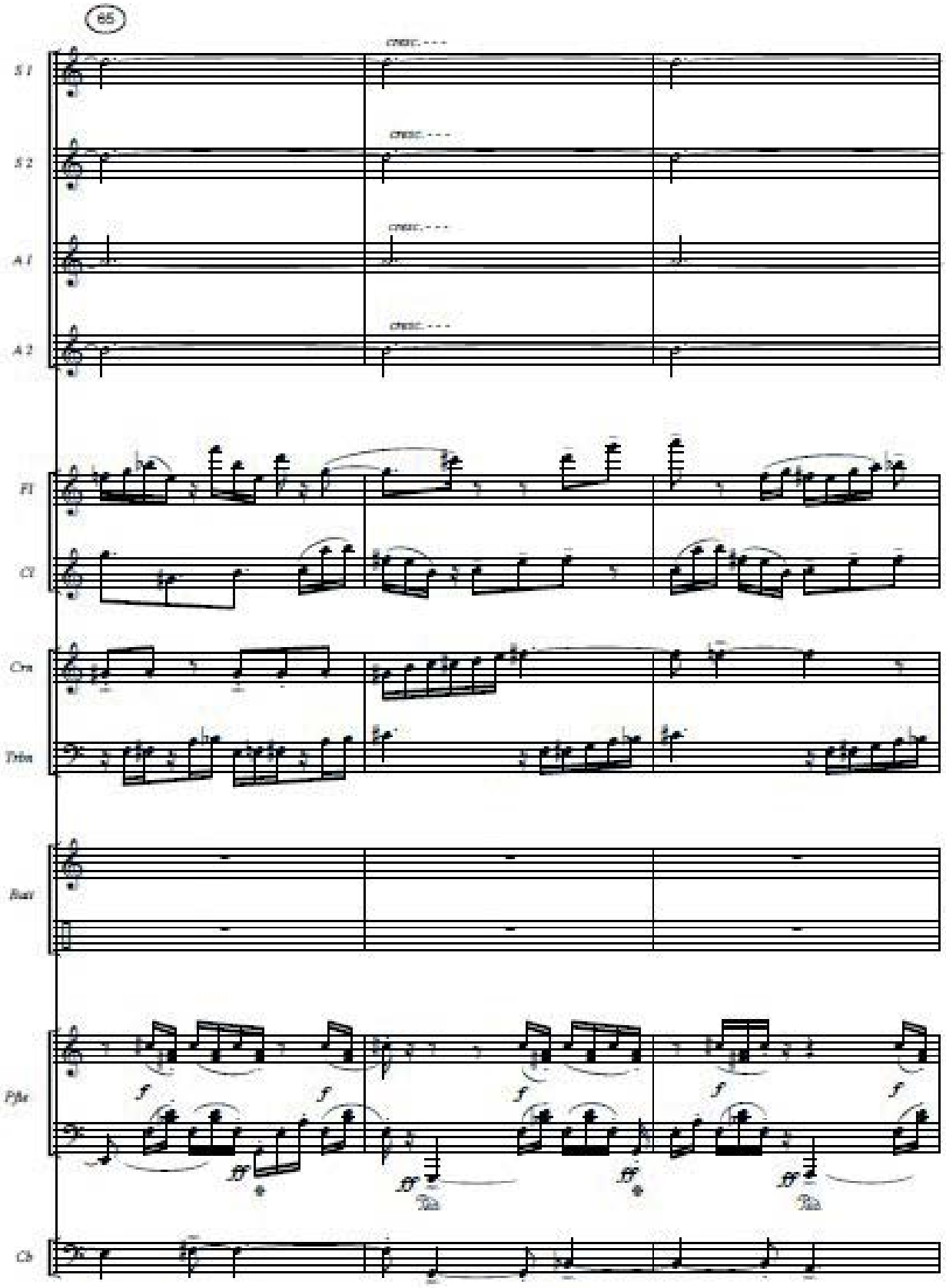
-20-

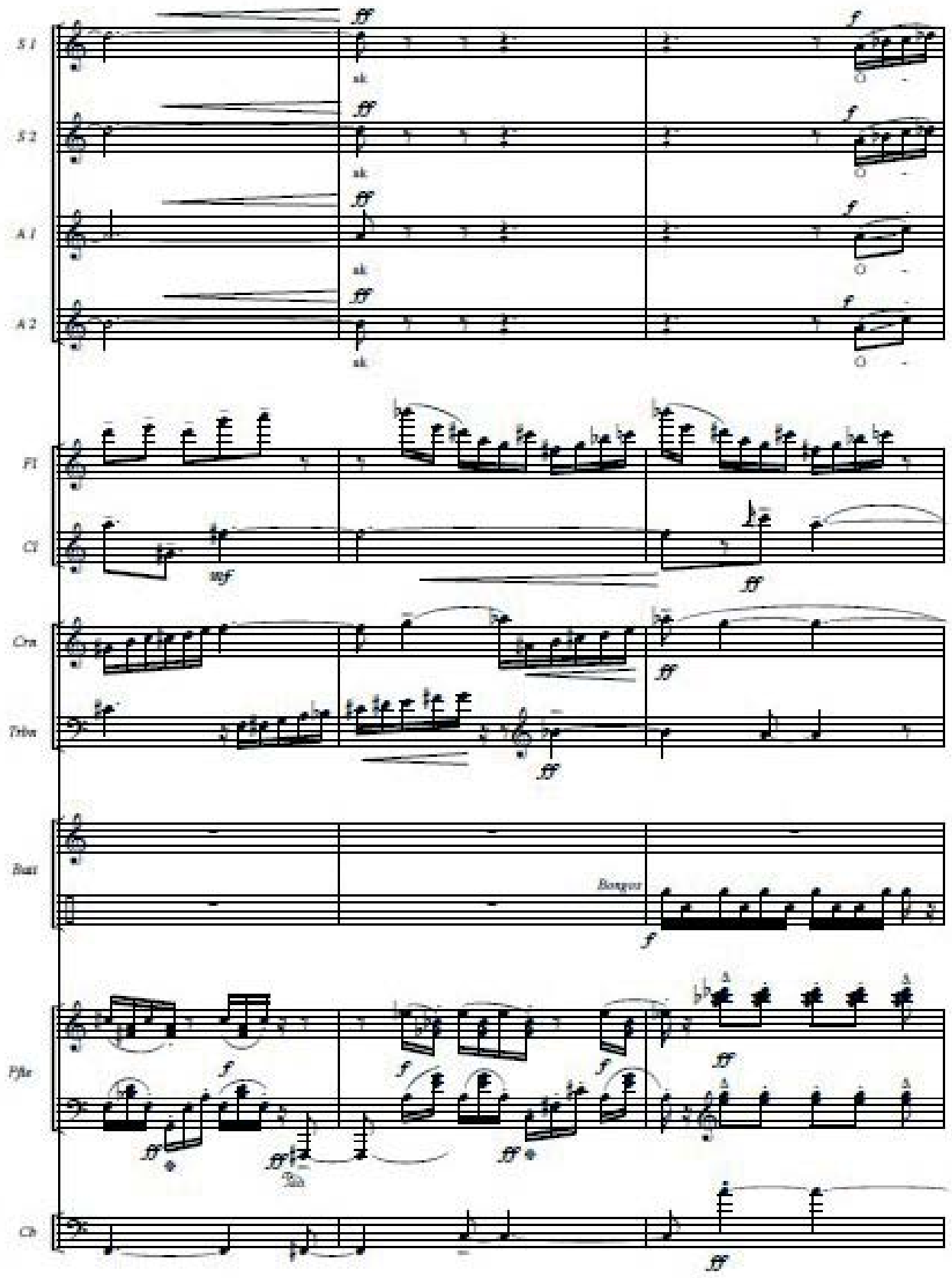

S 1
gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak O - - - O - - - O -
S 2
gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak O - - - O - - - O -
A 1
kem zmz - di gro - ha - tar gro - ha - tar su - bak
A 2
tar su - bak gro - ha - tar su - bak gro - ha - tar su - bak su - bak gro - ha - tar
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bat
Pfte
Cb

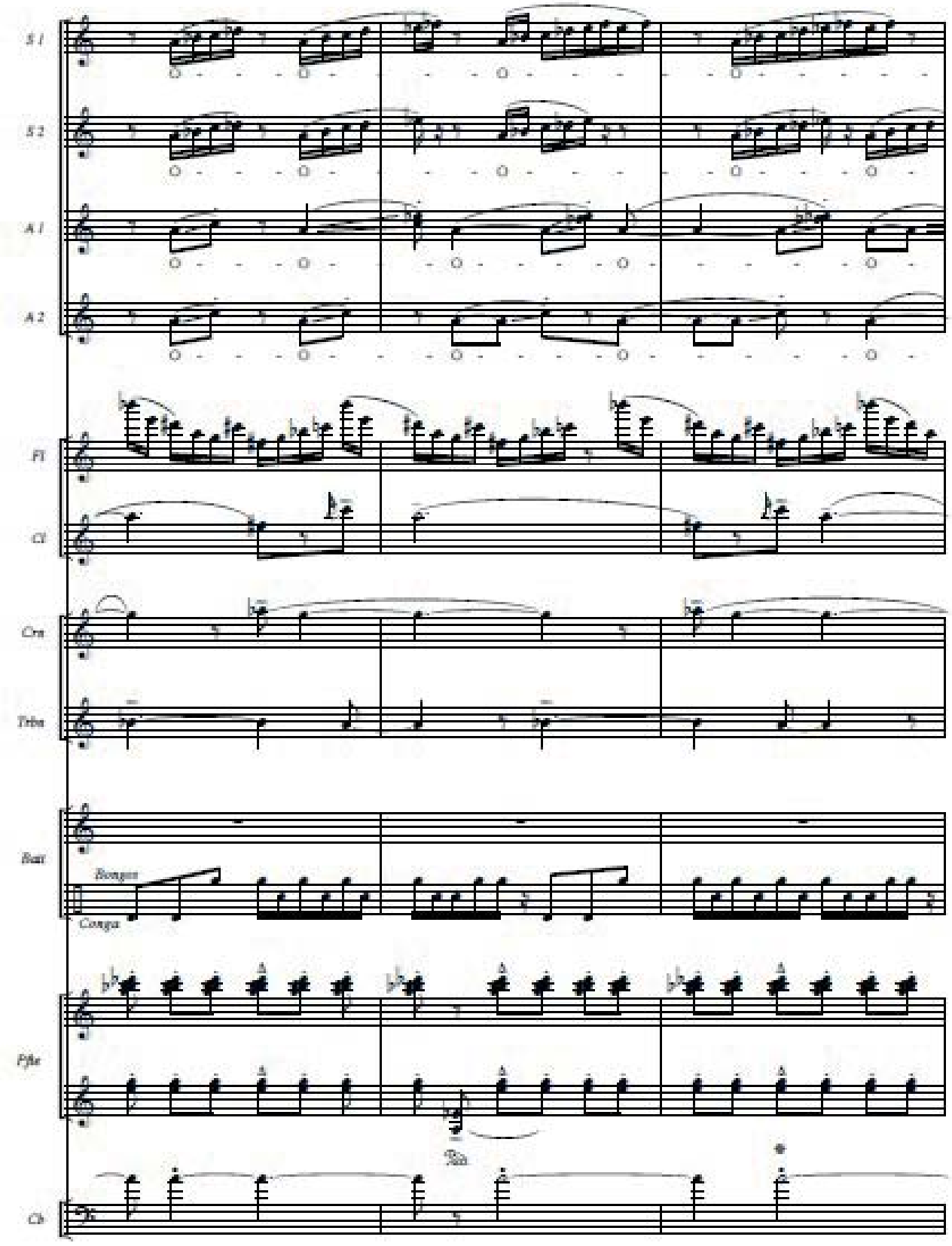
-21-

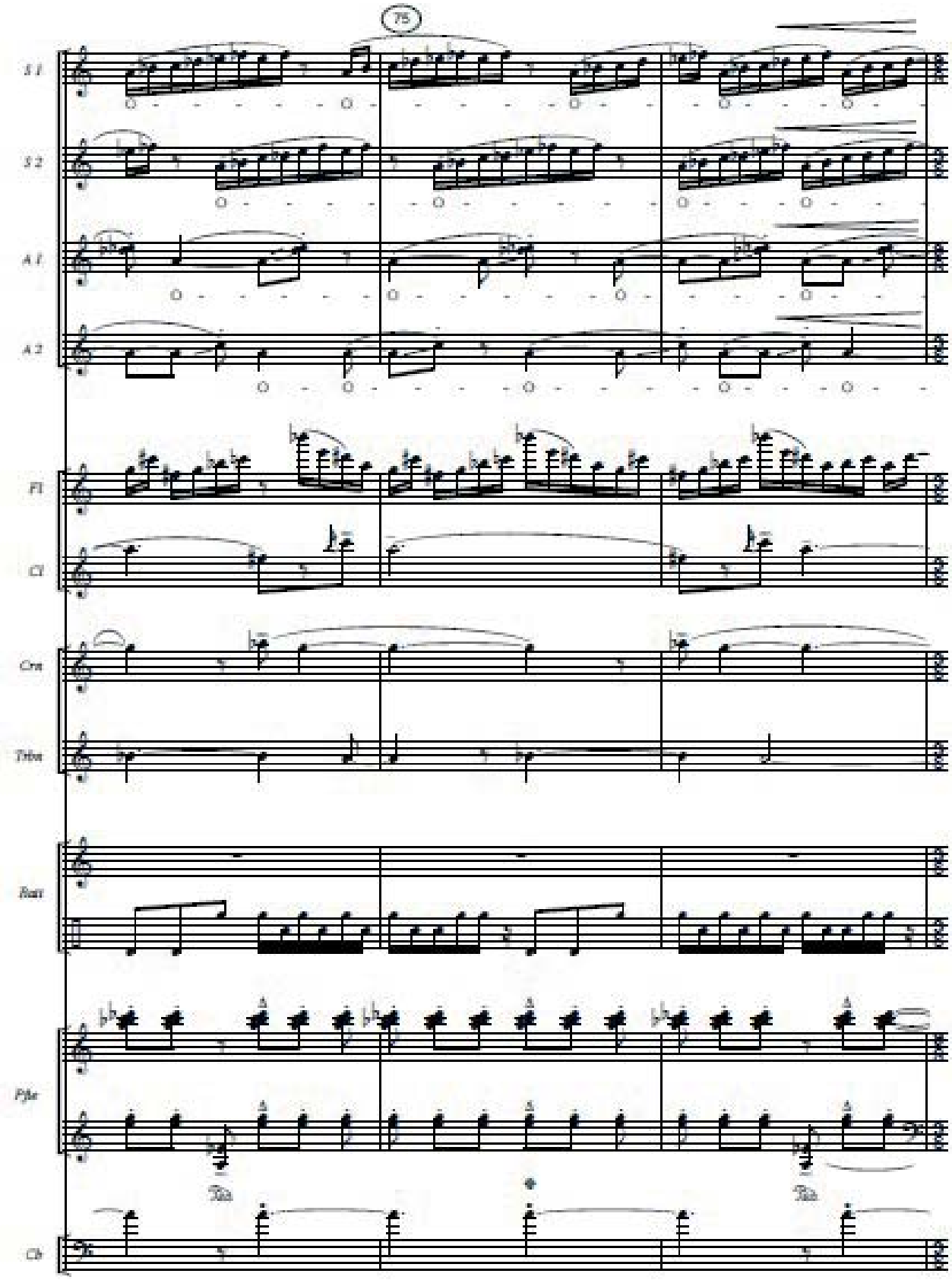

S 1
S 2
A 1
A 2
gro - ba - tar su - bak
gro - ba - tar gro - ba - tar su - bak
su - bak gro - ba - tar gro - ba - tar gro - ba - tar su - bak - su - bak su -
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bar
Pjke
Cb


S 1
S 2
A 1
A 2
Gro - ba - tar gro - ba - tar su - bak
bak Gro - ba - tar gro - ba - tar su - bak
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bat
Pfte
Cb
-23-

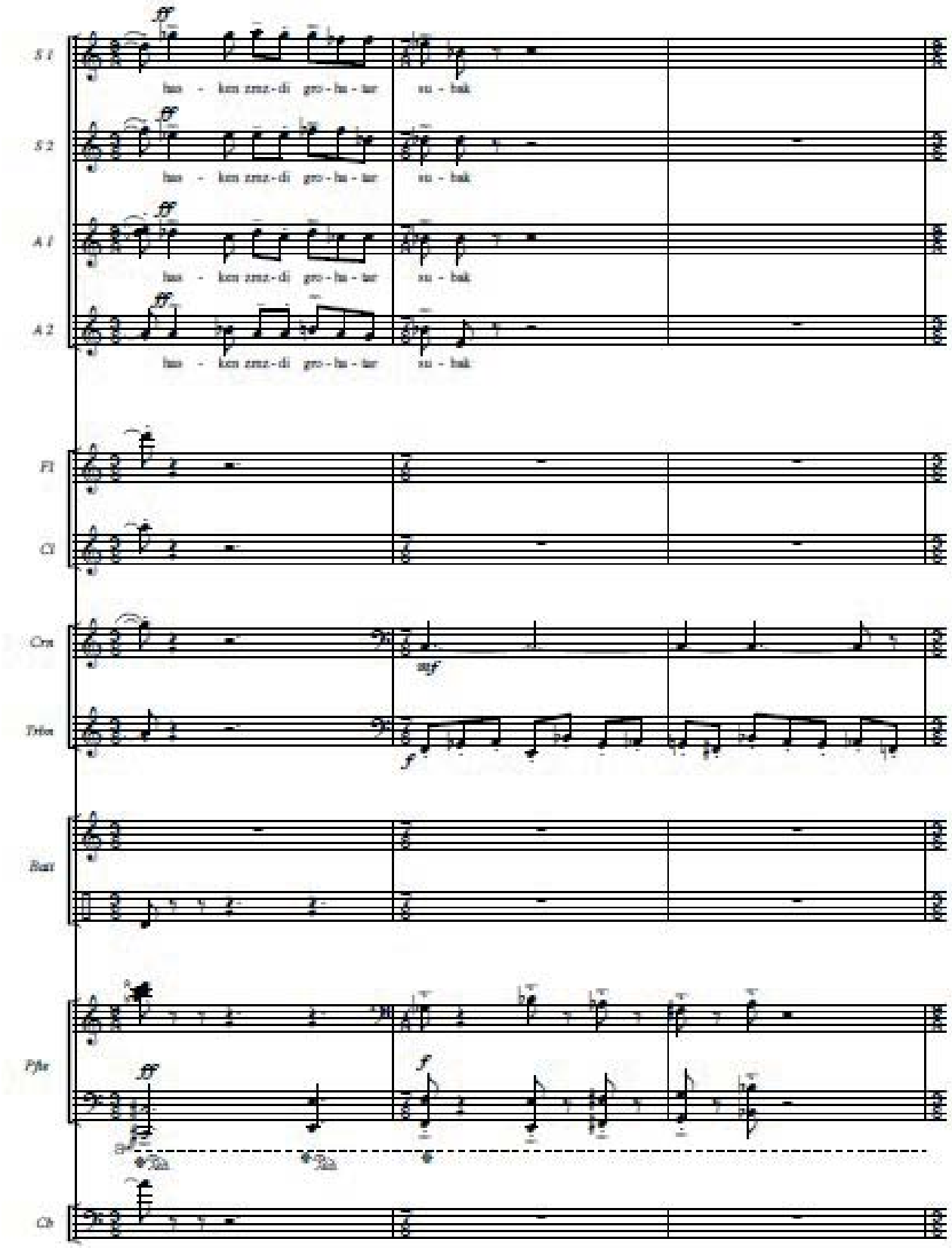

65
S 1
S 2
A 1
A 2
cresc. - - -
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bass
Pfte
Cb
f
ff

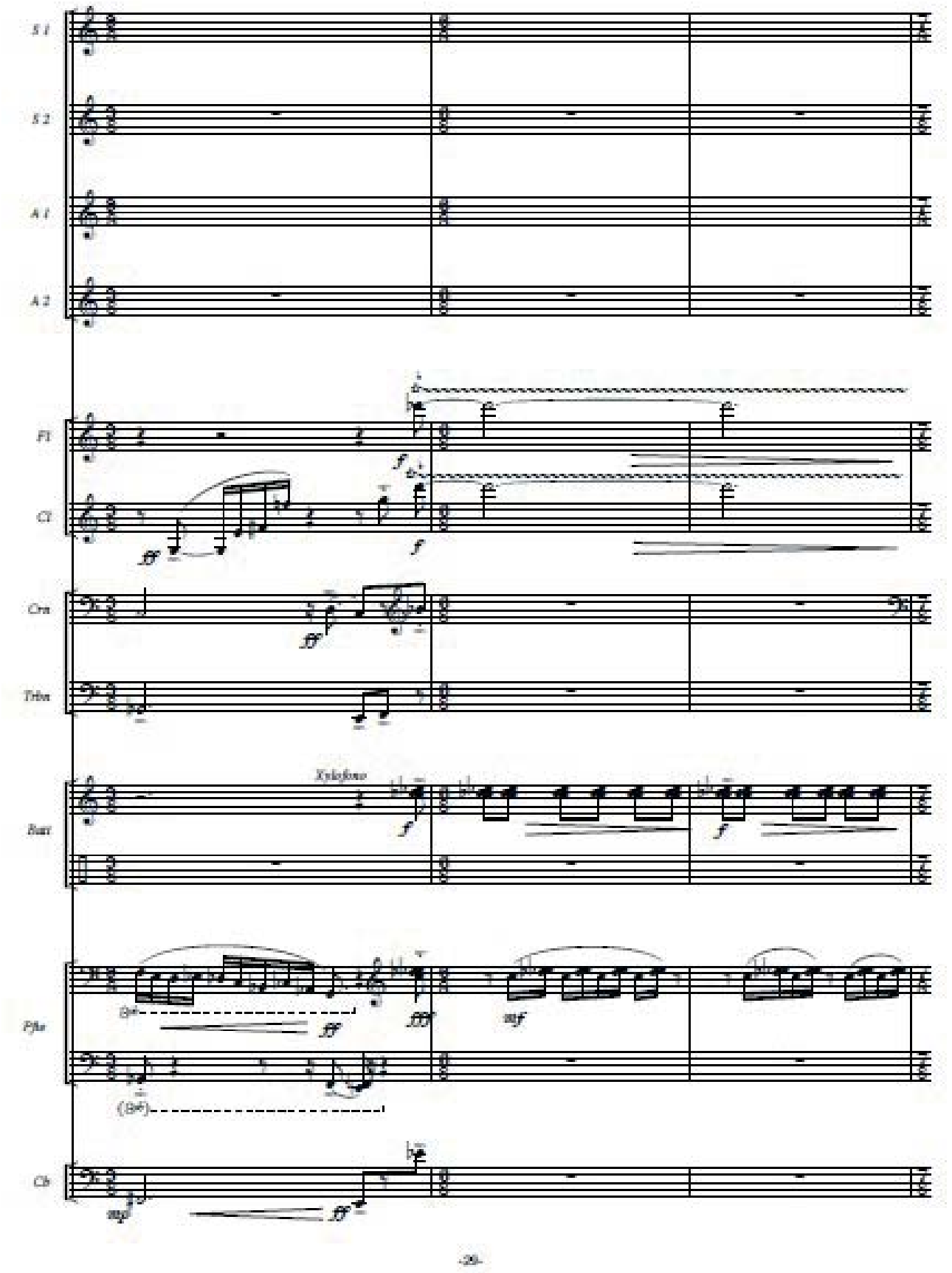

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Bongos
Pfte
Ch

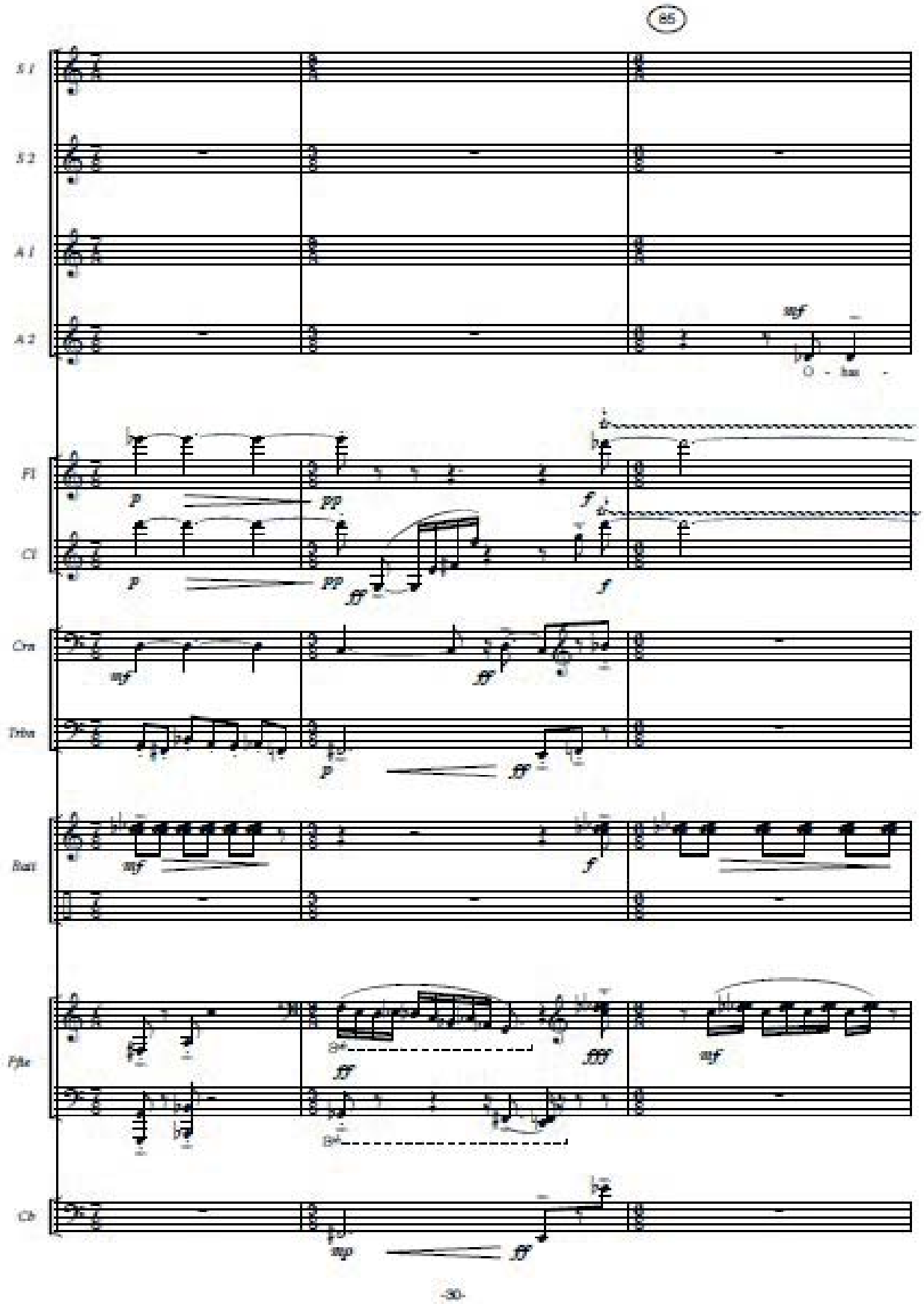

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Bongos
Conga
Pfte
Cb

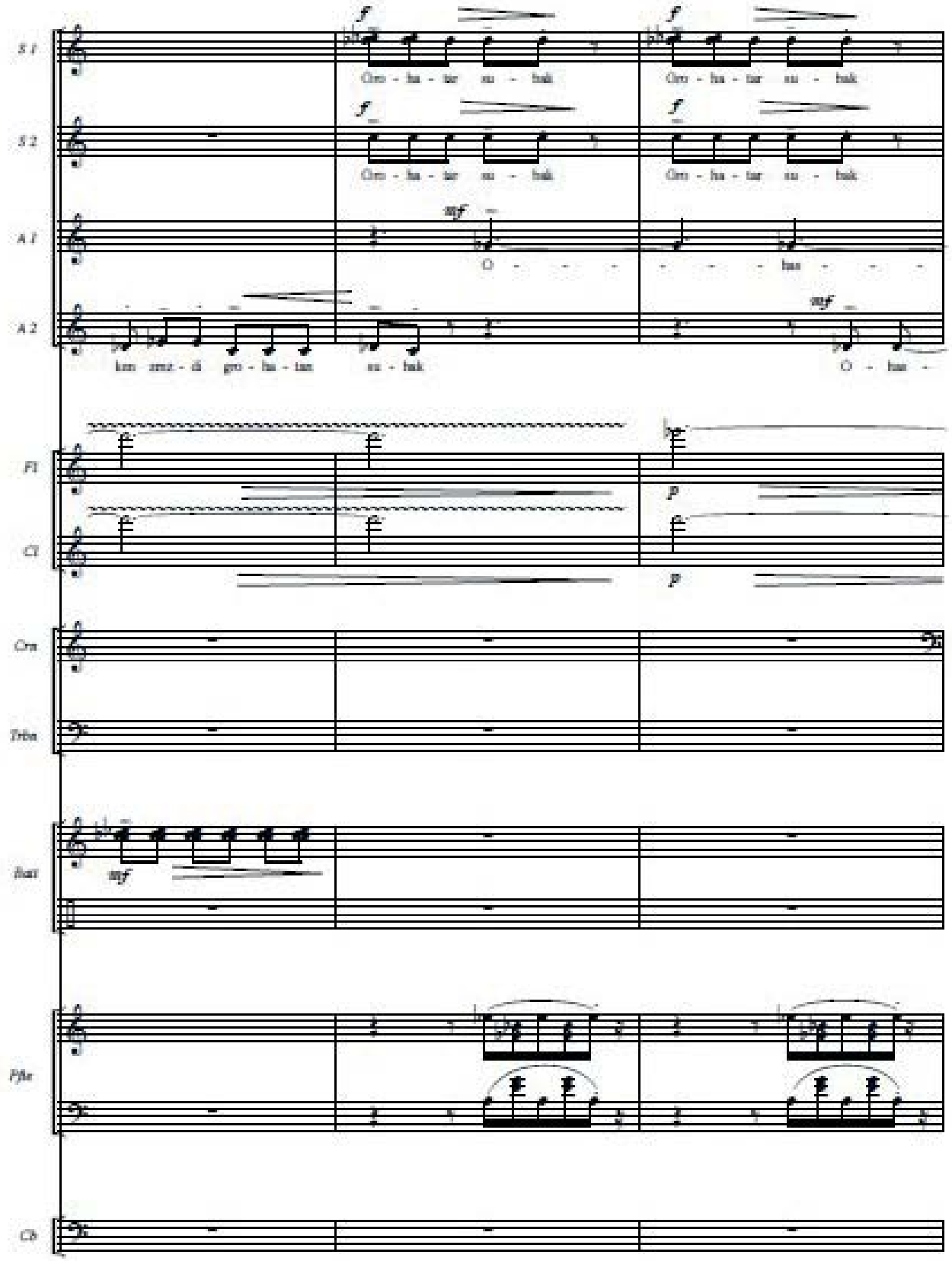


-27-

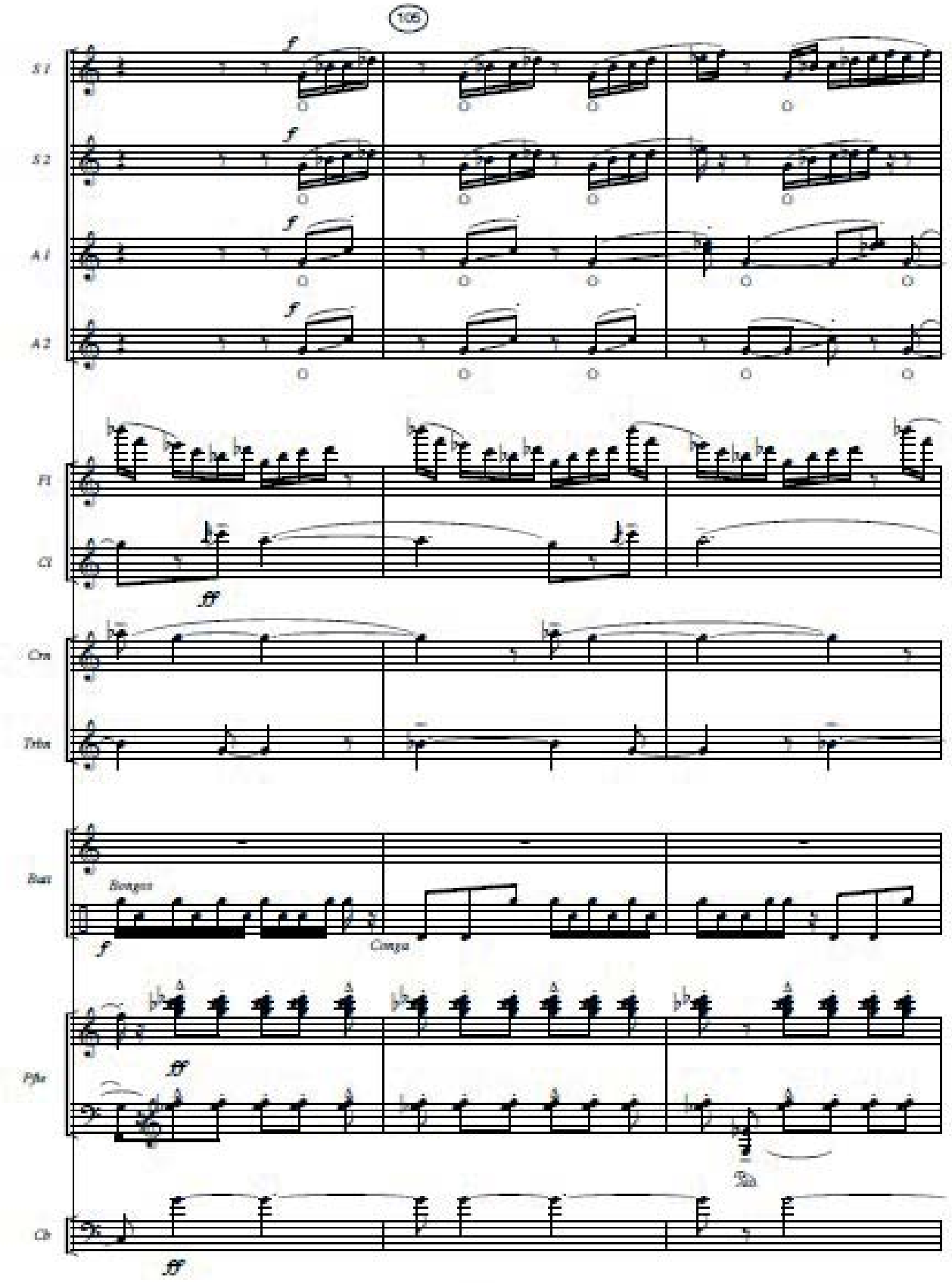

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb
has - ken zraz-di gro-ha-tar su - bak

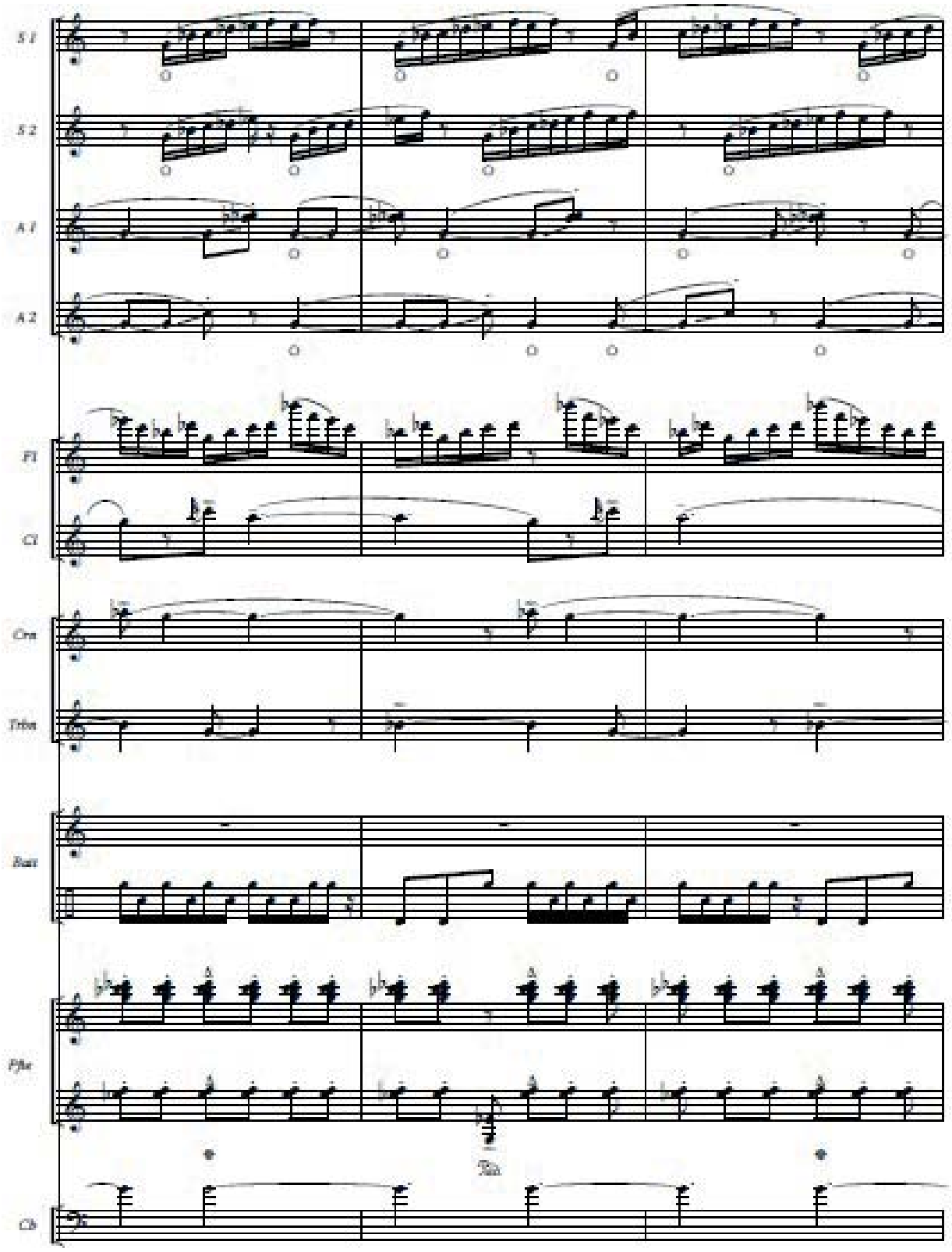

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Xylophone
Perc
Pno
Cb

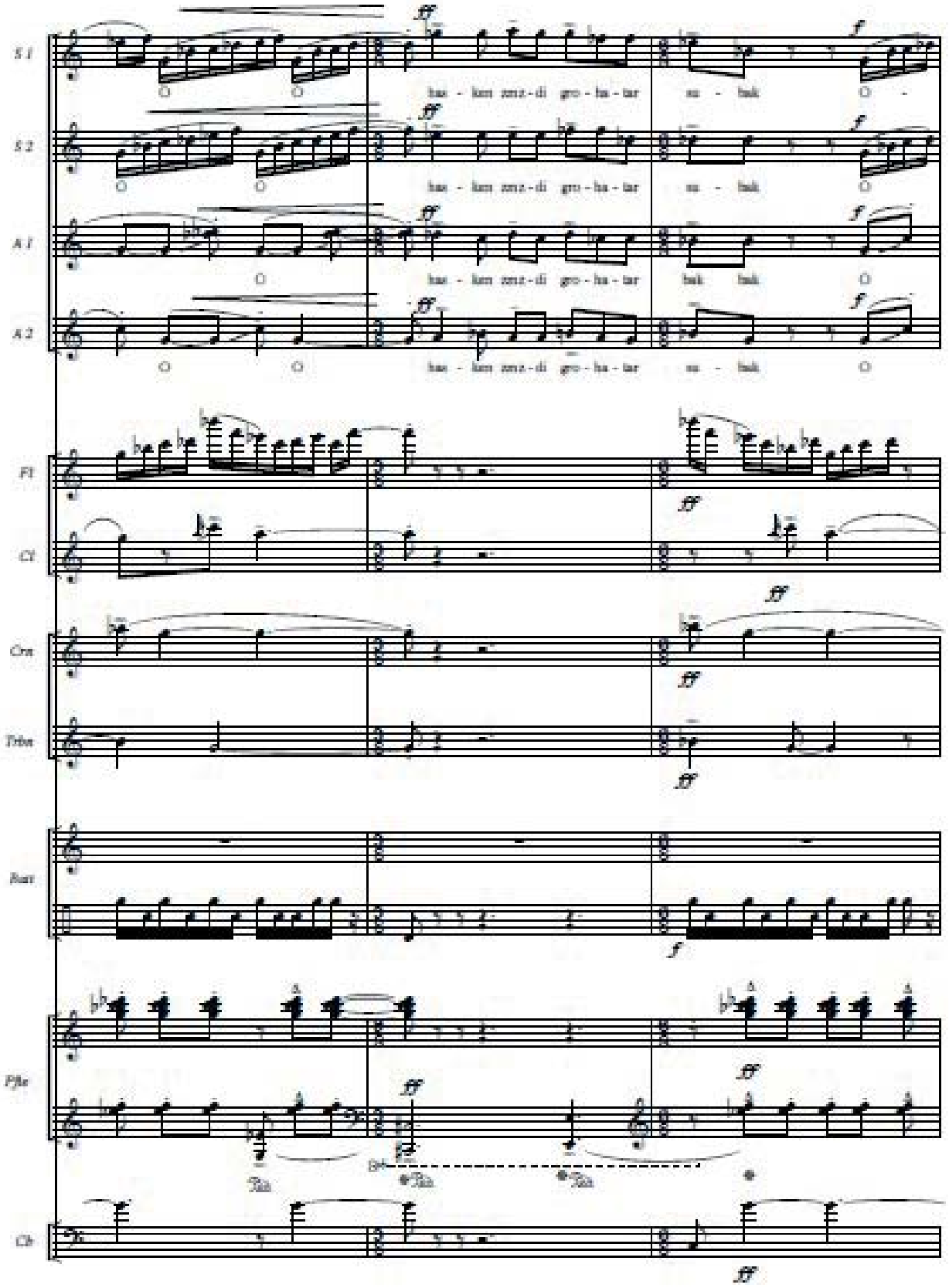

85
S 1
S 2
A 1
A 2
mf
O - has -
Fl
Cl
Crn
Trbn
Rati
Pfte
Cb
-30-


S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb
Gro - ha - tar su - bak
Gro - ha - tar su - bak
Gro - ha - tar su - bak
Gro - ha - tar su - bak
O - - - - - - has - - -
ken zmz - di gro - ha - tan su - bak
O - has -

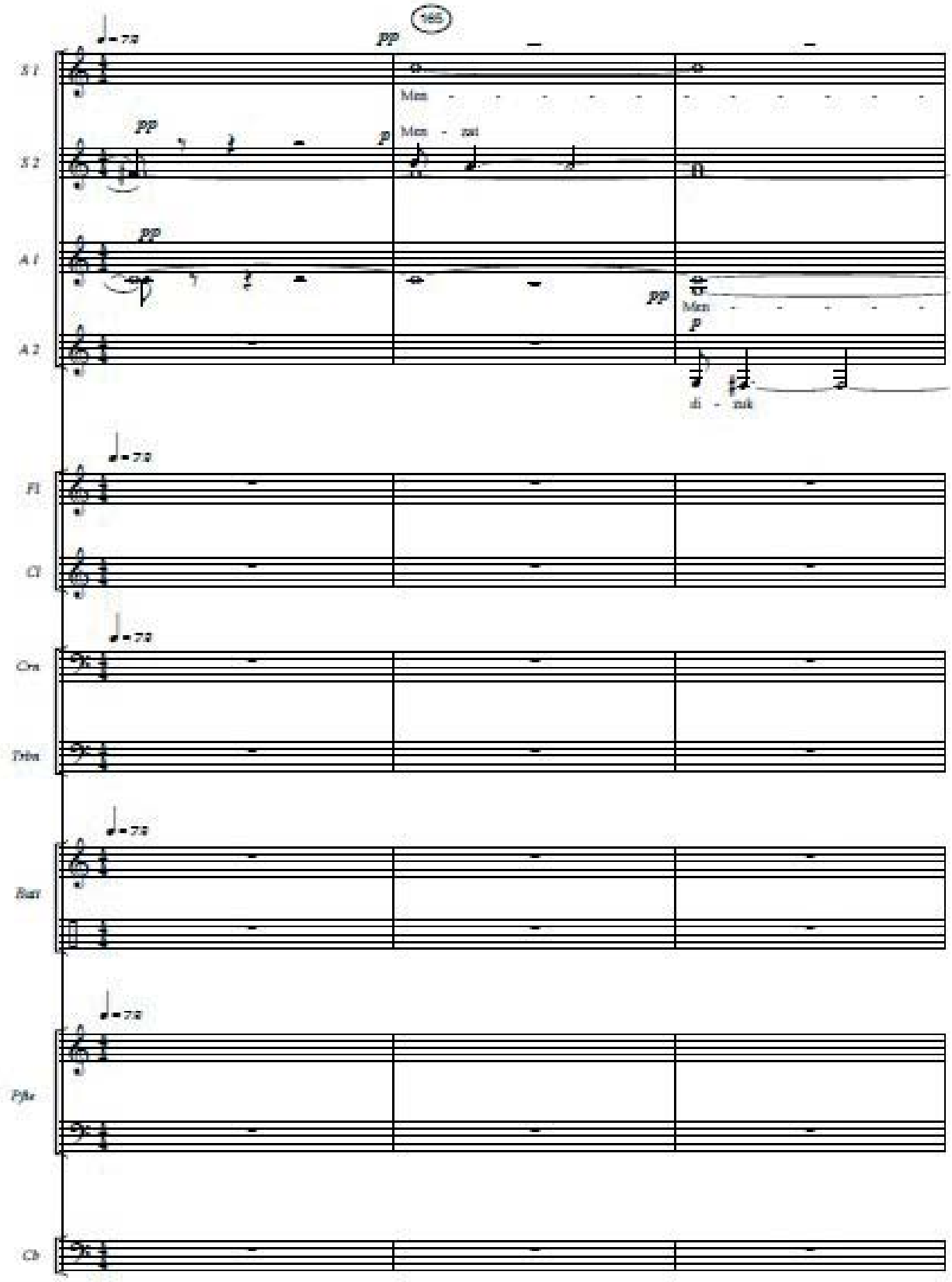
Пример 3. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из другог дела, т. 104–112, ♩=136.

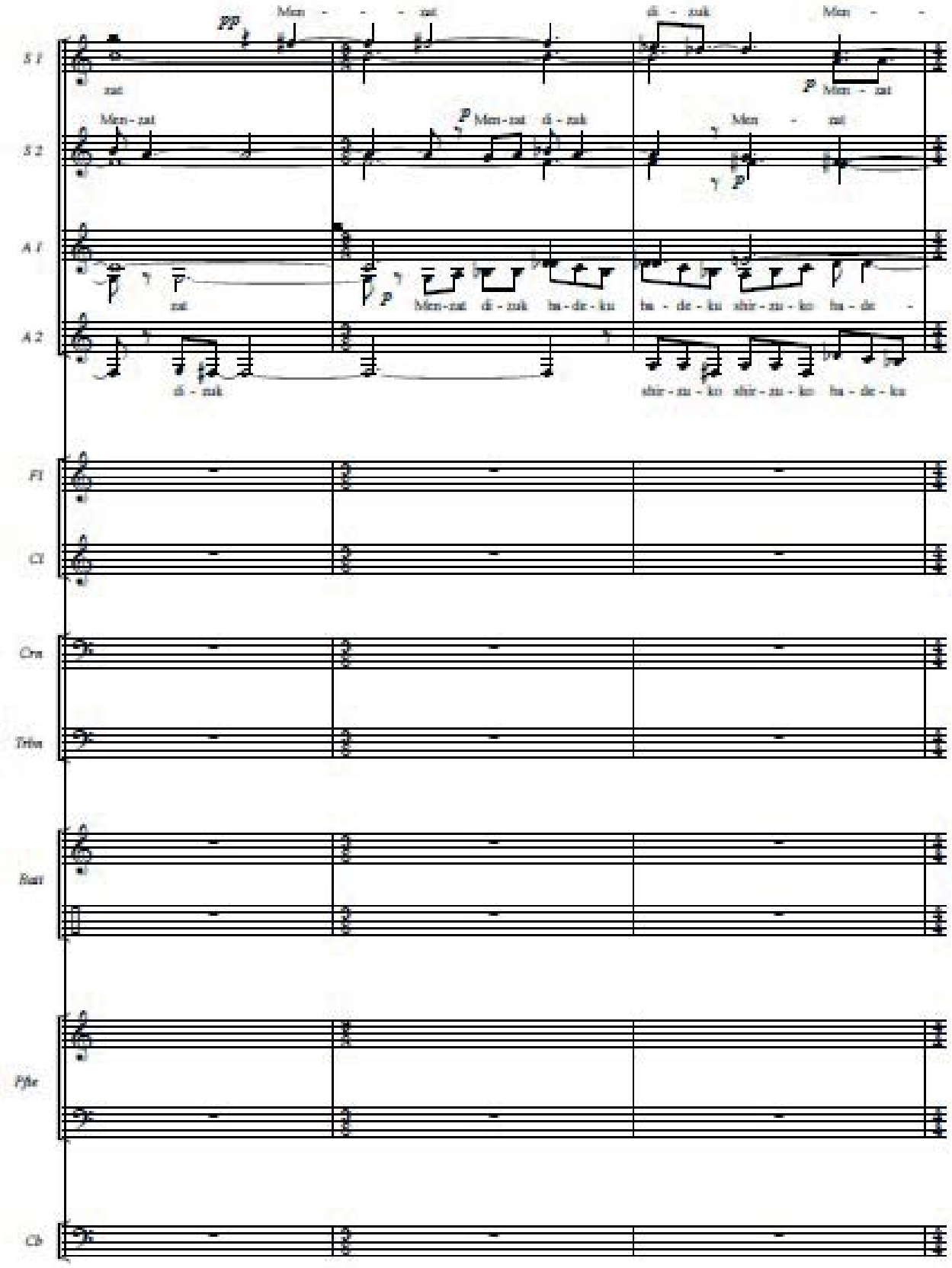



S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Orn
Trbn
Bass
Pfte
Cb

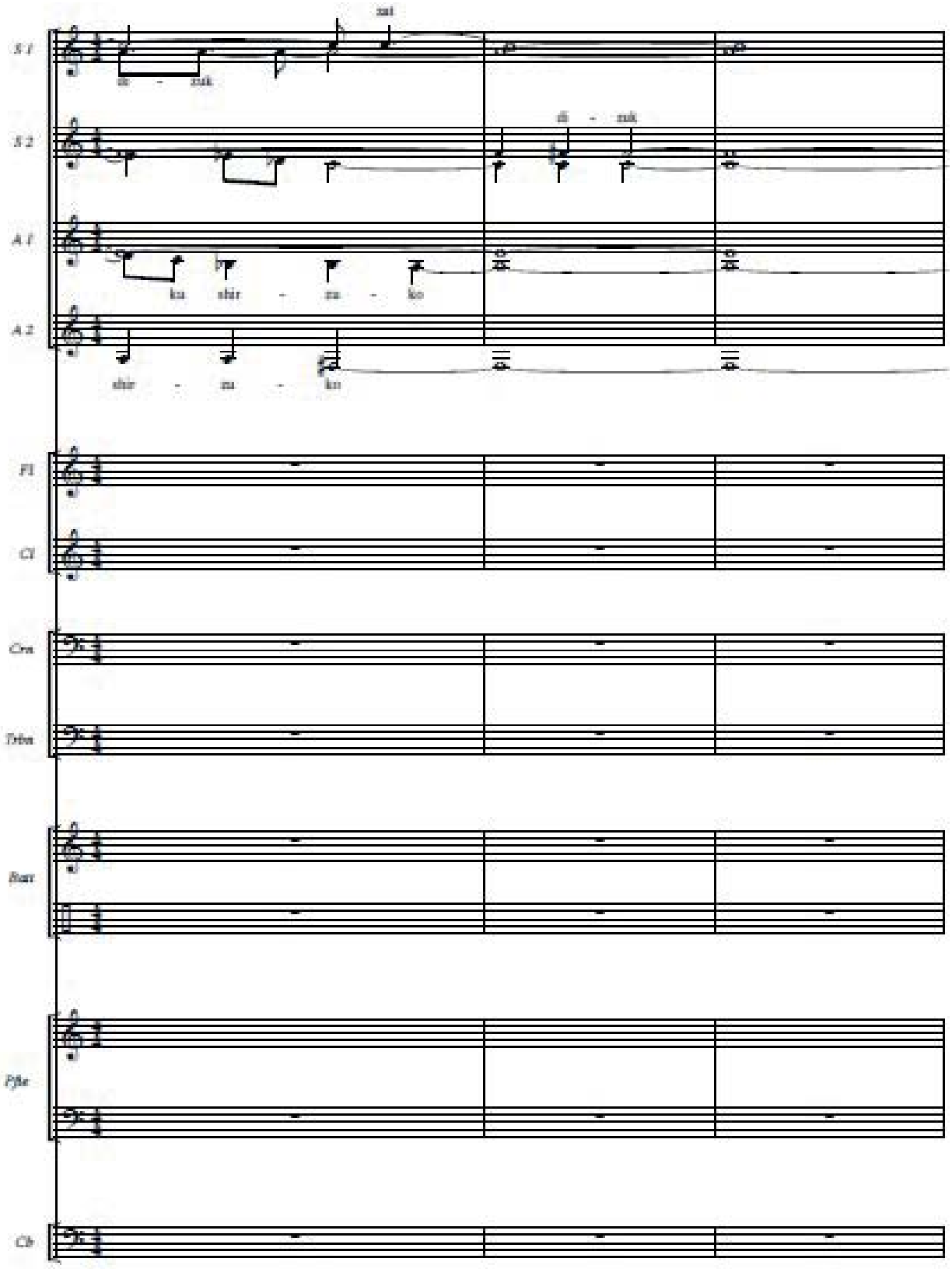

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bass
Pfte
Cb
has - ken zmz - di gro - ha - tar su - bak
has - ken zmz - di gro - ha - tar su - bak
has - ken zmz - di gro - ha - tar bak bak
has - ken zmz - di gro - ha - tar su - bak

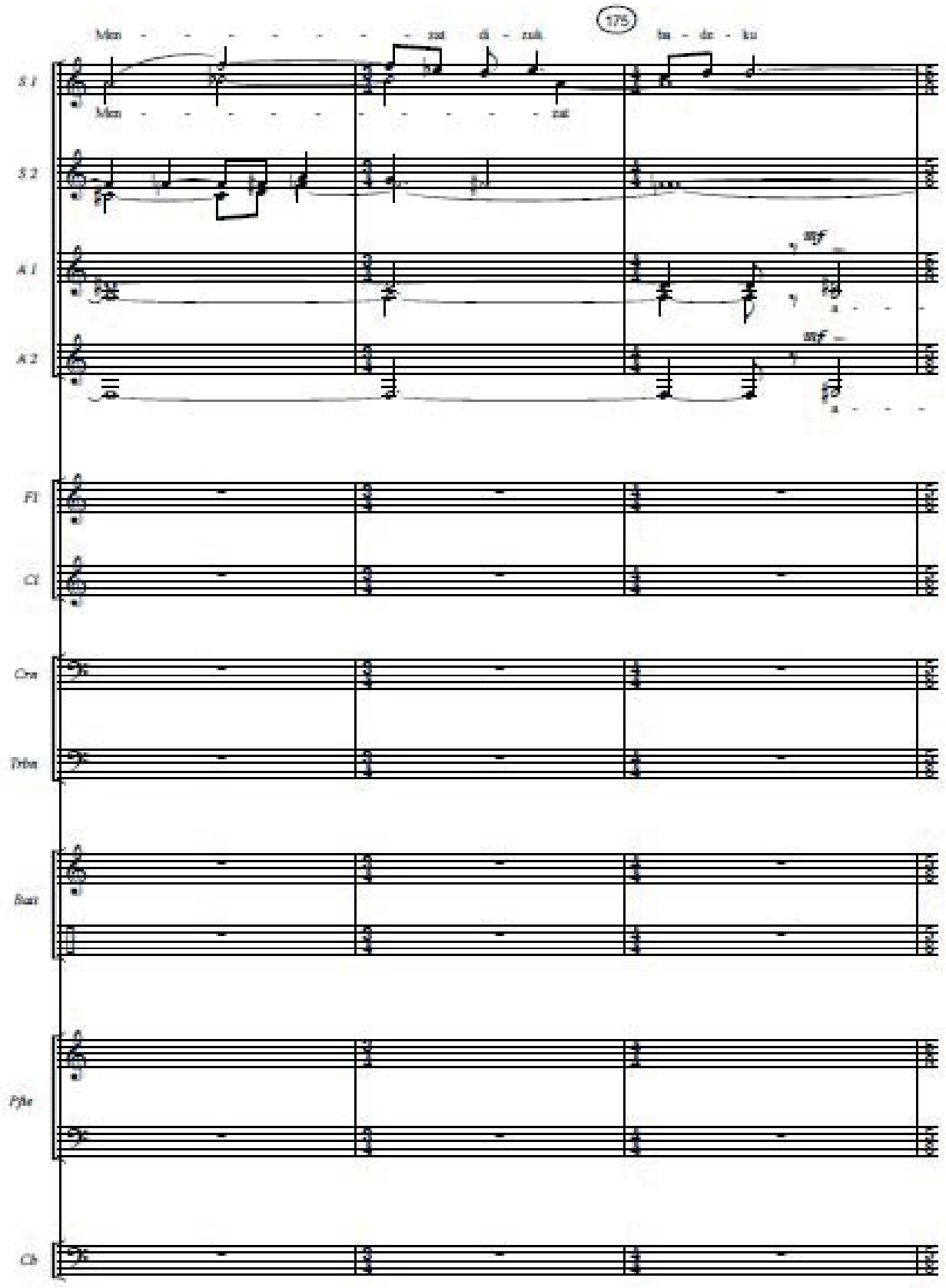
Пример 4. Срђан Хофман, *Макамба*, одломак из трећег дела, т. 164–187, ♩=72.



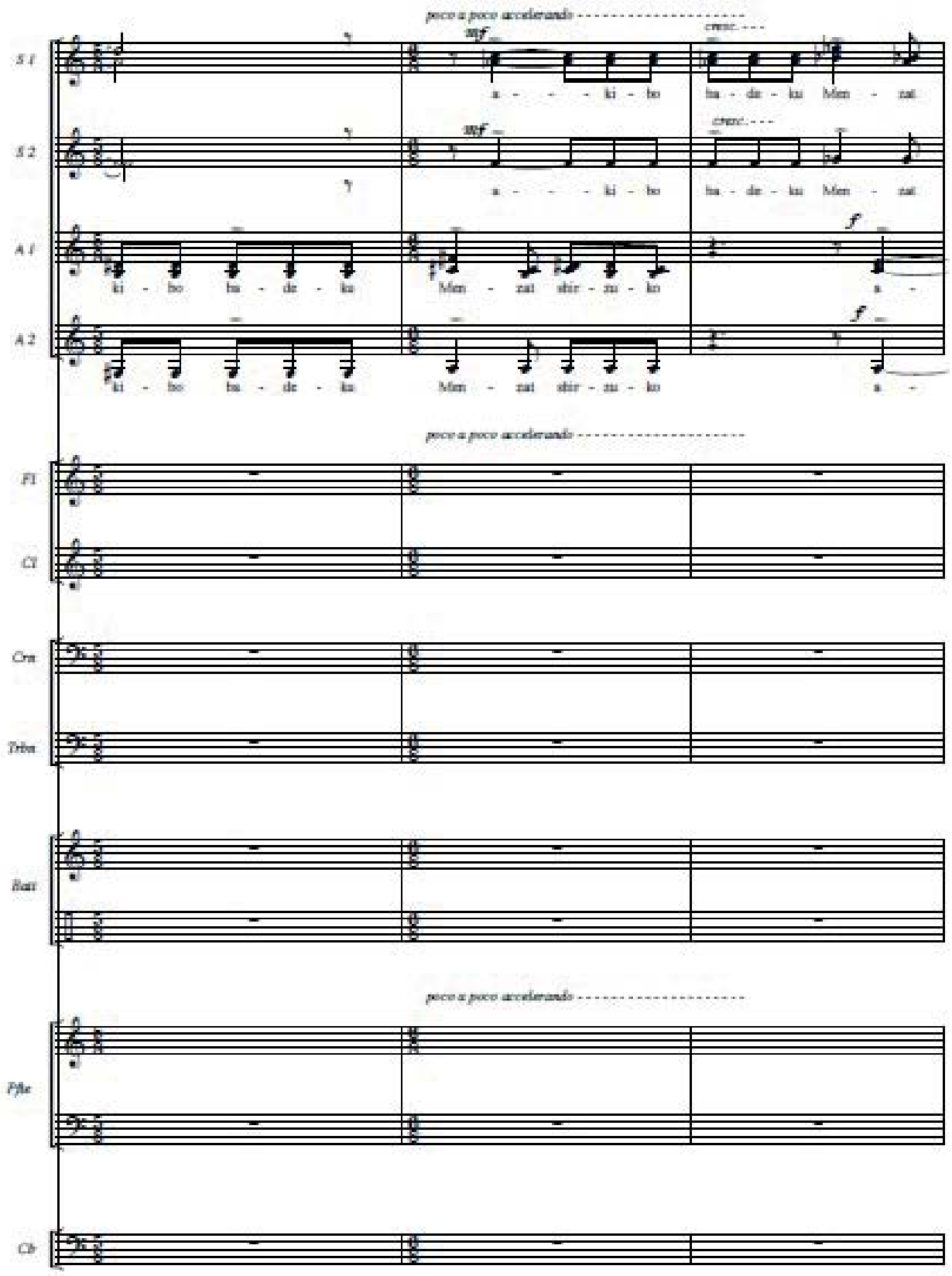

S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb
Men - - - zat
di - zuk
Men - -
zat
Men - zat
Men - zat
Men - zat di - zuk
Men - zat
zat
Men-zat di - zuk ha - de - ku
ha - de - ku shir - zu - ko ha - de -
di - zuk
shir - zu - ko shir - zu - ko ha - de - ku

-58-

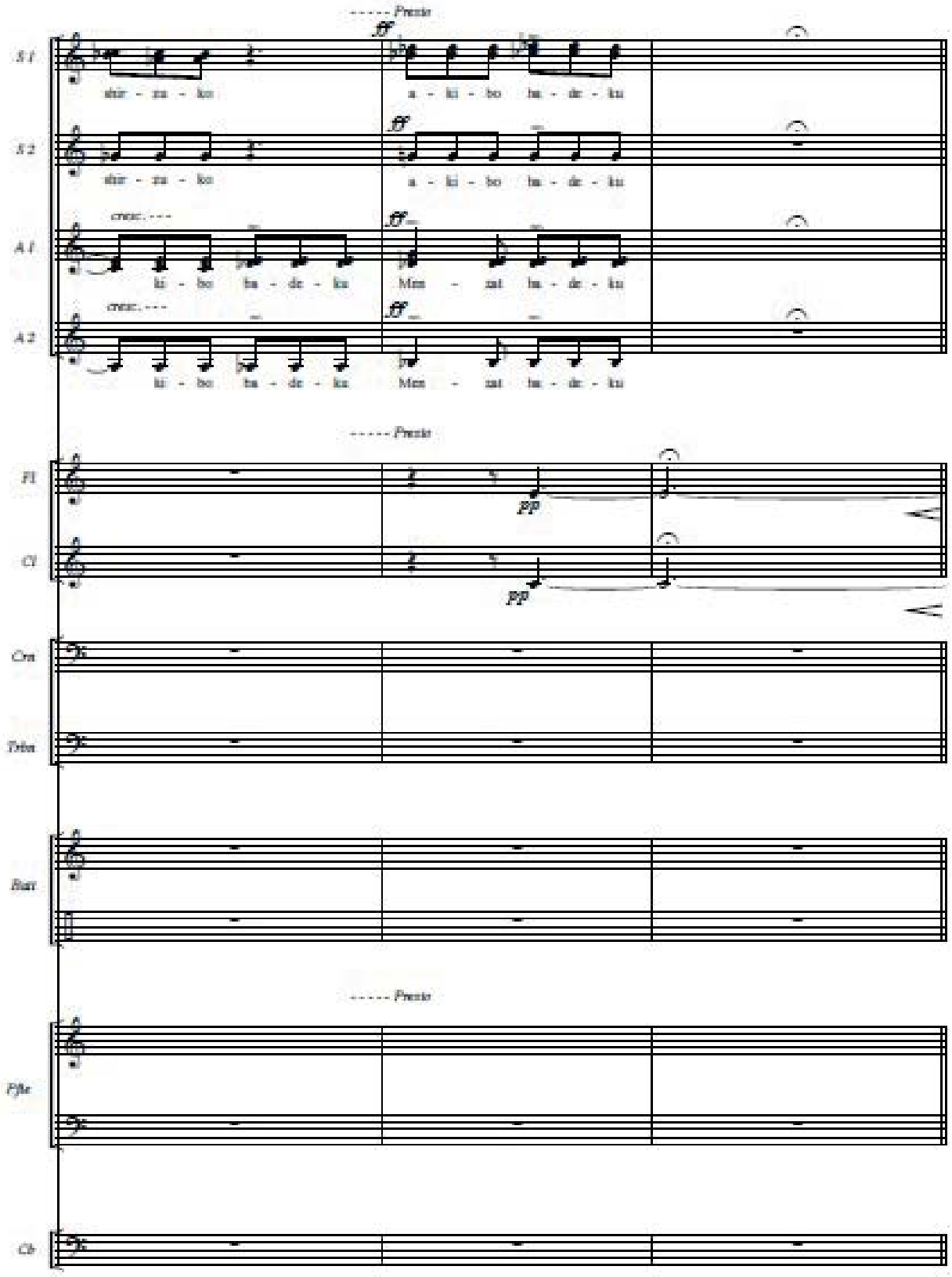

S 1
S 2
A 1
A 2
F1
Cl
Cra
Trba
Batt
Pfte
Cb
zat
di - zuk
ku shir - zu - ko
shir - zu - ko

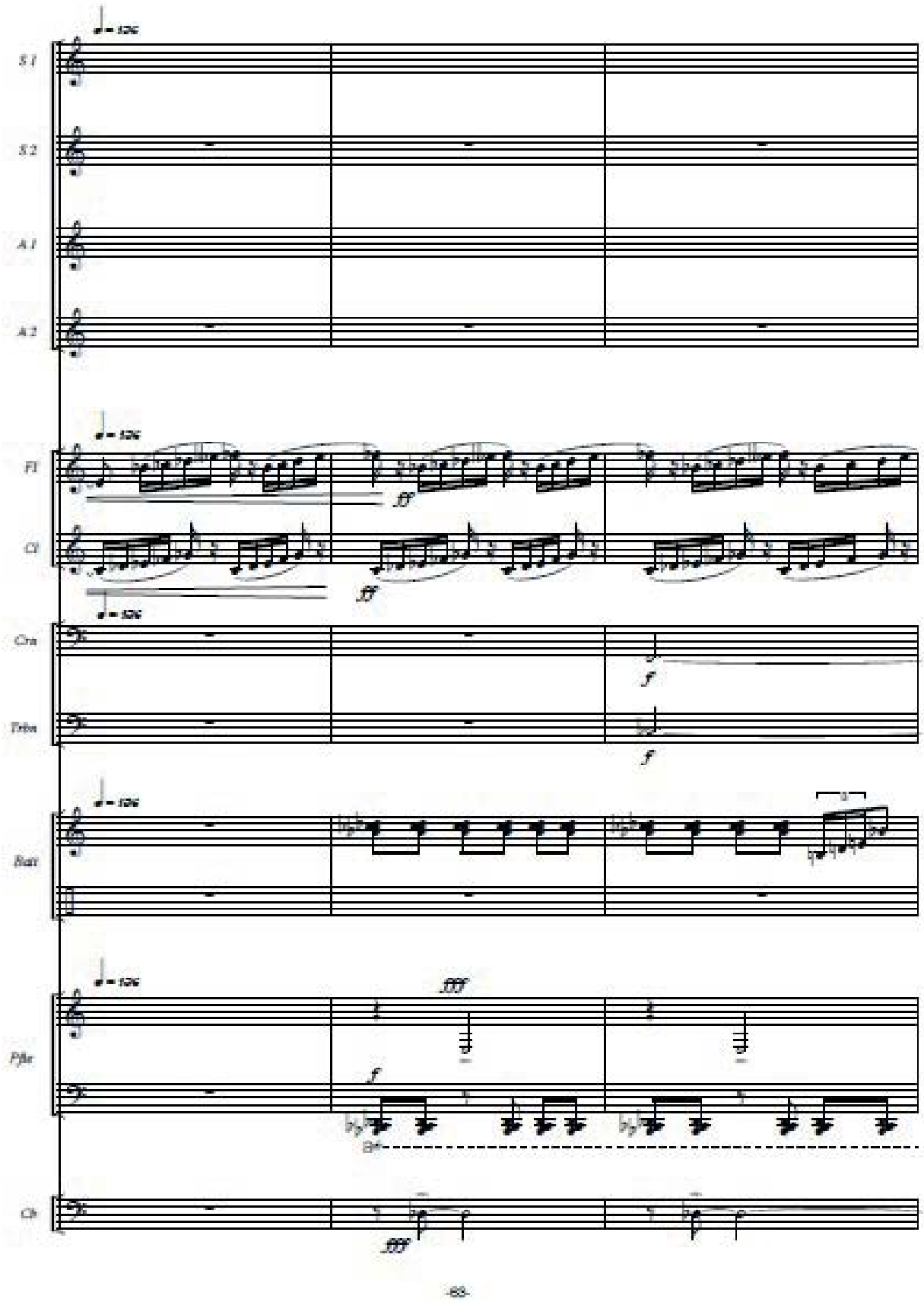

175
Men - - - - - - - - zat di - zuk ba - de - ku
S 1
Men - - - - - - - - - - - - zat
S 2
A 1
mf
A 2
mf
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bass
Pfte
Cb

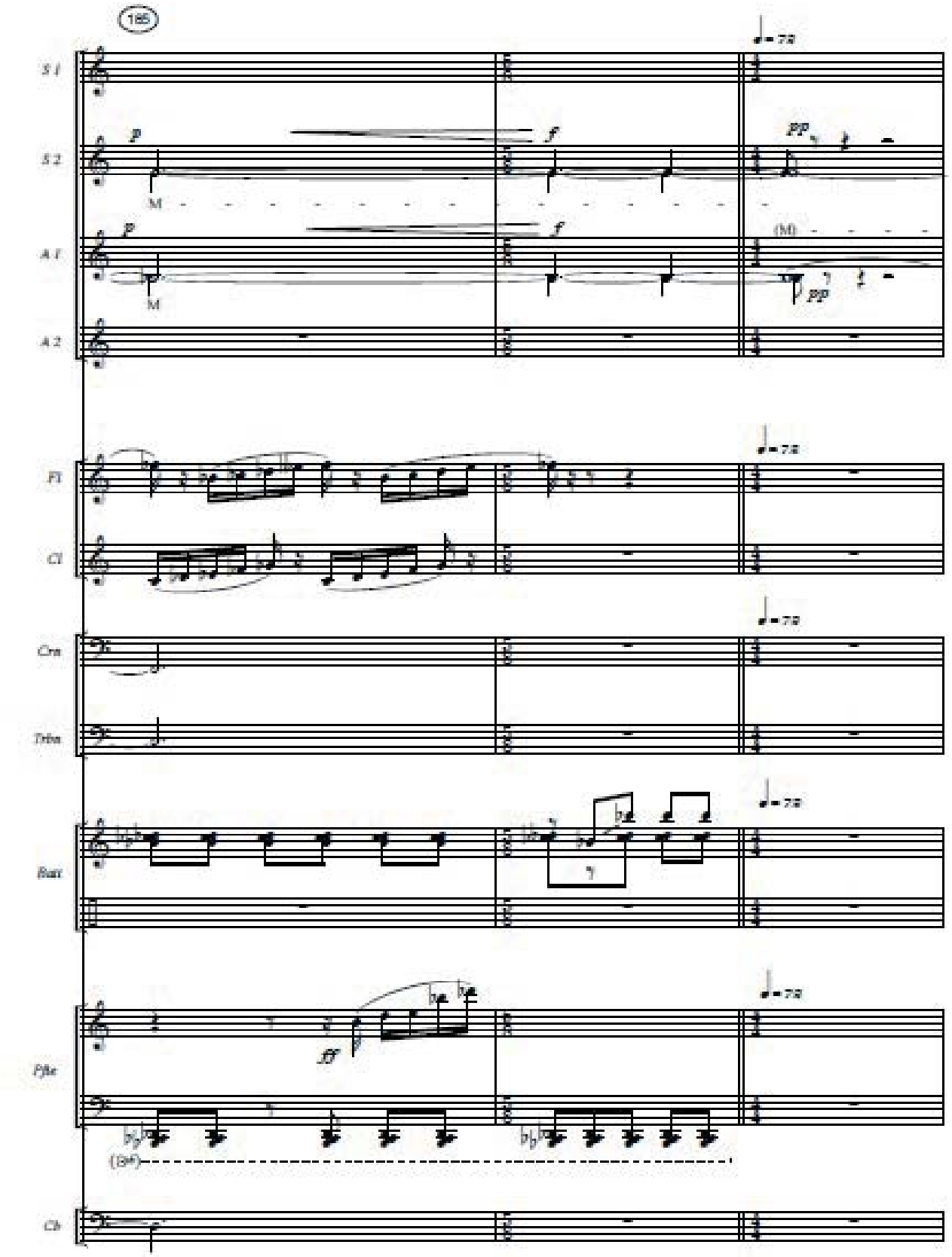
-60-


poco a poco accelerando
S 1
S 2
A 1
A 2
mf
cresc.
f
a - - - ki - bo
ba - de - ku Men - zat
ki - bo ba - de - ku
Men - zat shir - zu - ko
a -
Fl
Cl
Crn
Trbn
Bat
Pfte
Cb

-61-


Presto
S1
shir - za - ko
a - ki - bo ba - de - ku
S2
shir - za - ko
a - ki - bo ba - de - ku
A1
ki - bo ba - de - ku
Mm - zat ba - de - ku
A2
ki - bo ba - de - ku
Mm - zat ba - de - ku
Presto
Fl
pp
Cl
pp
Crn
Trbn
Bat
Presto
Pfte
Cb


S 1
S 2
A 1
A 2
Fl
Cl
Crn
Trbn
Batt
Pfte
Cb
ff
f
fff



-64-

Татјана Поповић[1]

МОЦАРТ И *MOZART... LUSTER... LUSTIK...* ИРЕНЕ ПОПОВИЋ[2]

САЖЕТАК: Ауторка објашњава природу интересовања Ирене Поповић за Салцбург и Моцарта, као и њене одлуке да напише оперу на тему о Моцарту. Након разматрања Моцарта као једног од главних „извозних производа" Аустрије, Татјана Поповић презентује објективистичку дистанцу младе савремене композиторке према, од ње више од два века, удаљеном композитору. Основу за аргументацију проналази у текстовима који сачињавају оперу *Mozart...Luster...Lustik*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: опера, женско стваралаштво, постмодерна, вишејезичност, комерцијализација уметности, деконструкција, Дерида.

Уводна посматрања

Узимајући у обзир савремена дела младих композитора, не можемо порећи да је свако дело на свој начин интересантан примерак музике постмодерне. С обзиром на то да остварења новијег датума има много, а да су у музици претходних година, деценија, па и читавих епоха истражена бројна поља музичког изражавања, на савременој сцени музичка остварења морају пронаћи свој пут до јавности на нов, публици и потенцијалним покровитељима интересантан начин, али и тако да буду одржива и после премијере, то јест, да не падну у заборав после првих аплауза.

Идући овом линијом, аутори млађих генерација, неспутани ограничењима било које врсте, истражују све њима занимљиве музичке садржаје из историје музике те их на себи својствен начин интегришу у своја музичка остварења. Ови поступци нису данас необични, као што нису били ни последњих деценија XX века, чему посебно погодују и велике могућности интернационалних студија, студентских размена, као и, из године у годину све већи, приступ интернету и све шири спектар могућности које он пружа. Међу њима је и доступност информација о разноврсним уметничким збивањима почев од XX века, која омогућује млађим композиторским генерацијама да следе идеје својих колега из области музичке, али и неке друге уметности.

Једна од представница тог млађег композиторског нараштаја је и Ирена Поповић.[3] Дипломирала је у класи Хофман–Ерић делом за симфонијски оркестар под називом *Змијски цар који је појео слона*.[4] Ирена Поповић[5] је, после завршених основних студија у Београду и

---

[1] 8sagittarius8@gmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, школске 2010/2011. године.

[3] Композиторка је рођена 1974. године у Ћуприји, где је и завршила нижу музичку школу *Душан Сковран*, а средњу музичку школу, тачније теоријски одсек, завршила је у школи *Josip Славенски* у Београду.

[4] Комплетнији биографски подаци Ирене Поповић биће дати у наредним редовима и поглављима.

[5] Удато презиме је Драговић, мада је задржала своје презиме приликом јавних наступа и интервјуа ради лакшег препознавања.

бројних написаних и изведених дела, имала жељу да заврши магистарске студије у Салцбургу, на унивезитету *Mozarteum*, у класи професора Рајнхарда Фебела (Reinhard Febel). Практични део студија завршила је 2006. године опером *Mozart...Luster...Lustik*[6] чија се премијера одиграла у Београду, 21. децембра исте године. Још један податак доводи у везу годину премијере овог дела и Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), а то је 250. годишњица рођења овог композитора, коју је пред сам крај године ауторка одлучила да обележи светском премијером свог магистарског рада.

Извођење опере *Mozart...Luster...Lustik* композиторке Ирене Поповић имало је за ауторку овог текста вишеструки значај јер је била један од учесника на премијери, тачније чланица хора, те ће у овом раду, у складу са богатством информација коју поменута чињеница пружа, ова опера бити приказана из следећих аспеката:

- *Ирена Поповић vs. Моцарт*. У овом поглављу биће речи о композиторкиним интересовањима за Салцбург и Моцарта, као и о њеној одлуци да напише оперу на тему о Моцарту;
- *Моцарт vs. рекламе*. Тема овог поглавља биће Моцарт као један од главних „извозних производа" Аустрије, између осталог и у Србију;
- *Моцарт vs. W. A. Mozart*. У овом поглављу биће презентована објективистичка дистанца младе савремене композиторке од младог, али од ње више од два века старијег композитора. То ће бити остварено уз помоћ анализе текстова који сачињавају оперу, а који могу да објасне композиторкин однос према Моцарту данас.

Ирена Поповић vs. Моцарт

Мала ноћна музика *ме је прогонила ноћима, али и данима*...[7]

Савремени композитор обраћа се прошлости на различите начине. У XXI веку избор прошлости за обраћање је заиста позамашан, а у том чину може се наићи и на „она композиторска настојања која оживотворују нову, специфичну композиторску методологију"[8] не толико директним оживљавањем неког од старих стилова, колико коришћењем одређених музичких парадигми у композиторској пракси.[9] Овакав постмодернистички метод обухвата широк спектар поступака, у распону од коришћења цитата до симулације музике минулих времена.

Ирена Поповић имала је више разлога да се обрати Моцарту приликом компоновања опере *Mozart...Luster...Lustik*. Као што је поменуто у уводним напоменама, композиторка је свој магистарски рад пријавила у Салцбургу, на унивезитету *Mozarteum*. Самим тим, њен живот проведен у овом граду током студија одвијао се уз свакодневно „присуство" Моцарта. Град у коме је рођен Моцарт обилује рекламама, билбордима, скоро сваком врстом пропагирања овог генија у маркетиншке сврхе. Ирена Поповић није остала равнодушна на толике медијске појаве Моцарта. „Заправо, хтела сам да представим једну надасве људску причу о овом великану који се и дан данас смешка са разних билборда, шољица за кафу, сад већ и омота сухомеснатих производа".[10]

---

6 Тачније, у поднаслову дела стоји „десет комада с певањем налик опери". Ауторкино објашњење последње речи наслова дела („лустер" је реч која се не преводи, а има значење уређаја са више сијалица који је најчешће раскошно израђен) јесте шаљиво поигравање немачким придевом *lustig*, што значи „весео".

7 Цитати и информације везане за живот и рад композиторке добијени су од ње лично, а оформљени су и у виду необјављеног, али ауторизованог интервјуа који је ауторка овог текста водила са Иреном Поповић у Београду, 22. XII 2010. године.

8 Mirjana Veselinović–Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 17.

9 У питању је коришћење узорка, модела и узора. За више информација в. исто, 21.

10 Татјана Поповић, Разговор са Иреном Поповић, нав. дело.

Резултат ових размишљања био је јединствени музичко–сценски спектакл настао у сарадњи са ансамблом *Acrobat*[11] и групом *Канда, Коџа и Небојша.*[12] У том настајању учествовале су и солисткиње Гертруд Штајнкоглер-Вурцингер (Gertraud Steinkogler-Wurzinger) и Илеана Лужајић (обе сопрани). Као наратор појавио се глумац Дамјан Кецојевић. Ту је био и хор од десет девојака СМШ „Јосип Славенски" у Београду, а као диригент наступила је Тијана Ковачевић, професор дириговања, хора и оркестра у поменутој школи. Редитељ дела био је Американац Џеј Шајб (Jay Scheib), који је заслужан и за додатне улоге још две балерине (Исидора Станишић и Бојана Леко). Текст опере радила је група *Oh, meine liebe Constanze*. Ова група носи поднаслов „вокално културно-уметничко друштво жена у експанзији" и негује стваралаштво жена. У контексту овог рада важно је напоменути да ово друштво жена представља групу коју је основала Ирена Поповић, а под називом *Прерађивачка индустрија музичког материјала*. Група је деловала у различитим окружењима, инсистирајући на спајању различитих видова уметничког изражавања, са тенденцијом да прерасте у „покретни музички поетски театар". Коначно, за видео на сцени побринули су се, у сарадњи са редитељем, Игор Васиљев и Никола Љуца.

У својој сржи ова опера представља спој различитих жанрова музике и различитих видова уметничког изражавања на сцени. Почетну замисао о овом комаду с певањем[13] Ирена Поповић је изложила својим другарицама, иначе чланицама уметничког друштва *Oh, meine liebe Constanze*, које су учествовале у писању текста за оперу. То су Маја Пелевић, Јелена Новак и Марија Караклајић. Оне су написале десетак измишљених Моцартових писама драгим особама – оцу, мајци, сестри и жени Констанци (Constanza). Маја Пелевић је радила текст за четири комада (број 2 /*Dear Girl*/, 4 /*Dear Father*/, 5 /*Dear sister*/ и 8 /*Mozart i luster*/), Јелена Новак за комаде број 7 (*Pesma o Mozart kuglama*) и 9 (*May I Speak to Mr. Haydn, Please?*), а Марија Караклајић је писала текстове за комаде број 3 (*Pismo usamljenosti*), 6 (*Pismo majci*) и 10 (*Pesma za kraj ili Pesma o smrti ili Tišina i ništa*). „Желела сам да посветим дело генију, али да га представим као обично људско и крхко биће".[14] Неки детаљи текстова саставни су део историје и Моцартове биографије, док су неки делови у потпуности измишљени и као плод композиторкине маште послужили су као основ за сценографска решења. Тачније, само текст првог комада опере *Als Luise...* је преузет из Моцартове соло песме, али је у потпуности промењено звучно окружење. Већ се из наслова поменутих комада опере може закључити да у опери фигурира више језика (српски, енглески и немачки). „Самим тим што је писано на више језика, дело комуницира."[15] Ови језици материјализују композиторкину иницијалну идеју о представљању интернационалне популарности Моцарта, сагледане у XXI веку.

Ипак, по ауторкиним речима, оригинална замисао дела била је потпуно другачија од оне која се одиграла на премијери. Првобитна идеја била је поставка рок опере у извођењу групе *Канда, Коџа и Небојша.*[16] Требало је да ова група омузикали поменутих десет текстова на себи својствен начин, односно да стваралачки одговори на текстуалне предлошке које им је дала Ирена Поповић. Оваква замисао није реализована. *ККН* нису омузикалили свих десет

[11] Овај ансамбл је оформљен у Салцбургу. Чине га млади музичари искусни у солистичком, камерном и оркестарском свирању. Приликом одабира делâ за извођење ови музичари обраћају посебну пажњу на савремене композиторе. У саставу ансамбла налазе се флаута, бас кларинет, виолина, виолончело и клавир; гости овог ансамбла који су учествовали на премијери били су Жорж Грујић (који је свирао старе инструменте) и Иван Марјановић (удараљке).

[12] Група је настала 1991. године, а у саставу који је свирао на премијери налазе се Оливер Нектаријевић (вокал), Ненад Пејовић (гитара), Никола Новаковић (гитара), Бранислав Драговић (бас гитара), Владан Рајовић (бубњеви) и Зоран Еркман (труба).

[13] Да би се избегле забуне, термин „комад с певањем" у контексту анализиране опере не треба схватити као популарни жанр који је био актуелан у ранијој српској музичкој традицији, већ као композиторкин синоним за нумеру у опери, што је и назначено у поднаслову дела.

[14] Према: Татјана Поповић, нав. дело.

[15] Исто, 2.

[16] У даљем тексту *ККН*.

текстова, већ су припремили пет песама, од којих су четири прављене на текстове из комада опере, а последња, пета, има потпуно нови текст. И управо је овакав програм изведен на премијери. У међувремену, Ирена Поповић је ангажовала ансамбл *Acrobat* и контактирала Тијану Ковачевић да диригује делом и да оформи хор од 10 девојака. Уз густ распоред проба и уз завршно реализовање свих нумера тек на генералној проби, опера је добила свој колико-толико коначан изглед за премијеру.[17] Недостатак времена за увежбавање имао је за последицу измену у поставци дела, односно извесна сажимања (коришћени су текстови девет, а не свих десет комада). Такође, услед недовољне медијске обавештености шире јавности о светској премијери овог дела, и опасности од празне сале, редитељ Џеј Шајб је хтео да реализује обрнуту поставку сцене и места где би публика седела. Ипак, све је било постављено у складу са почетном замисли. Премијера је резултирала поменутим комбинацијама класичне и рок музике, као и разноврсним уметничким дешавањима на сцени, који су се кретали од импостираног певања и савременог плеса, преко шапутања, говора, вриштања, специфичног третмана поетског текста, једења чоколаде и вођа сцени, до извештачених покрета налик на епилептичне нападе или гимнастичарске вежбе балерина и чланица хора.

Сви описани делови овог спектакла Ирене Поповић оформљују „целину независних делова" која егзистира на сцени привлачећи пажњу публике на више начина, са више медија приказивања. Тек уз максималну концентрисаност на детаље изгледа и покрета свих учесника, као и њиховог вокалног перформанса, може се ући у траг композиторкиним размишљањима која су основ за ово јединствено постмодернистичко дело.

Моцарт vs. рекламе

Волфганг Амадеус Моцарт. Једно од најпознатијих композиторских имена у историји музике, познат ученицима (музике) свих узраста, али и пролазницима поред посластичарница, музичких продавница, па чак и кладионица.

Родом из Салцбурга, Моцарт данас украшава улице овог града на више начина. Пре свега, кућа у којој је живео са својом породицом претворена је у музеј са аутентичним предметима и намештајем из XVIII века. Затим, у свим музичким продавницама, у Аустији и шире, могу се пронаћи нотни и звучни записи свих његових дела (плоче, касете, дискови, DVD).

Моцарт је незаобилазно име и за ученике свих нивоа музичких школа. Од лаких композиција за клавир до симплификованих арија из његових опера као вежби за солфеђо, Моцарт је присутан у литератури будућих музичара већ у нижој музичкој школи. На вишим нивоима учења музике – на нивоу средње музичке школе или факултета – Моцарт је такође обавезно присутан, било у настави историје музике, било извођачких дисциплина.

Али, посебна атракција немузичке природе – нарочито за гурмане, јесу посластице назване Моцарт кугле, које се могу наћи у специјализованим продавницама слаткиша са ликом и именом овог композитора. Кугле имају карактеристичан, непоновљиви укус,[18] а њихова амбалажа је једина конкретна веза са композитором.

[17] У прилогу на крају рада налазе се текстови комада опере редоследом којим су извођени на премијери.

[18] Рецепт за Моцарт кугле: Састојци за четири особе: 200 грама марципана, 50 грама млевених пистаћа, 70 грама нугата, 100 грама горке чоколаде за кување. Уколико се не нађе куповни нугат, може се направити од 100 грама нутеле и 60 грама млевених лешника. Припрема: поделити марципан на два дела, у један додати пистаће и измесити. Направити куглице од нугата, и мале удубљене плочице од обе врсте марципана и формирати куглице. Растопити чоколаду за кување са мало уља, уваљати готове куглице у њу и оставити да се осуше. Служити у корпицама од папира или куглице умотане у провидни целофан.

Када је реч о заступљености Моцарта на интернету, резултати по интернет претраживачима прелазе више милиона јединица, а информације које се могу добити су разнолике, као на пример биографски подаци, нотне странице скоро свих композиција, називи књига о Моцарту, и „мање или више иронични подаци у вези са Моцартовим годишњицама (...)".[19] По Корнелији Сабо-Кнотик (Cornelia Szabó–Knotik), Моцарт је касних седамдесетих и осамдесетих година XX века „васкрсао" као поп звезда, са „уметничким именом" Амадеус.[20] Тачније, на разним интернет страницама, у текстовима бројних аутора, Моцарт је престао да буде типичан композитор класицизма, и постао је оруђе за интерпретацију „трачева" из сопственог живота, као модел за атипична тумачења биографских података који су премештени у други план, у корист комерцијализације кратког али узбудљивог живота овог композитора. Виђење Моцарта као култа генија застарело је. Последњих деценија овај култ често је окренут ironiji, поготово на примеру филма *Амадеус* из 1985. године, где је генијево разметљиво понашање искоришћено као средство приказа његове величине на потпуно другачији начин од величања његових композиторских вештина.[21] Другим речима, Моцартова популарност у филму није приказана само на основу његових музичких способности, већ и због његовог неухватљивог духа, детиње радости и жеље за раскошним и лагодним животом какав је могао да пружи XVIII век. Врсте анегдота из Моцартовог живота могу се сагледати на примеру који даје Корнелија Сабо-Кнотик: приликом удварања Алојзији Вебер (Aloysia Weber), Моцарт је имао за задатак да прича о свом животу, те је испричао анегдоту из свог детињства када је требало да пољуби царицу, Мадам Помпадур (Mme Pompadour), али га је она увредила одбивши да пристане на пољубац.[22] „У највећем броју случајева анегдоте су испрва објављене као аутентичне приче које су испричали лично сведоци", али често су у питању конструкције типа рекла-казала, објављене годинама касније од времена када су изговорене.[23]

Није непотребно забележити још једно мишљење о савременој представи Моцарта, написаној у последњој деценији XX века: „Моцарт је одавно оплакан и ожаљен. Већ је опште место сваке 'трагедије генија' његова анонимна заједничка гробница и осујећеност да се, од тог последњег почивалишта, начини фетиш масовне паракултуре. (...) Његова генијалност ништа не значи у времену у коме може да се емитује на свих шест (или седам) канала телевизије: мало Моцарта, па мало 'детерџента који најбоље пере и чува рубље', па опет мало Моцарта, па 'најсигурнија банка са стогодишњом традицијом и најповољнијом каматом', па... Моцарт."[24] Овакво запажање је само још једна потврда на који начин је Моцарт уврштен у глобалну популарну културу, у којој сви живимо.

Коначно, име Моцарт може се прочитати и у Србији на различитим објектима попут посластичарница, радњи са сувенирима, или – писано у облику *Mozzart* – кладионицама компаније *Mozzart*, чији се излазак на тржиште игара на срећу одиграо 2001. године, а интернационални статус добијен је 2006. године. До данас ова компанија има око 500 отворених уплатних места. Основни слоган ове компаније је „*Mozzart* – део твог живота", а у циљу је привлачења муштерија понудама својих услуга.[25] На званичном сајту ове компаније, међутим, не постоји ниједна информација о томе да ли и каква би била веза између имена̂ *Mozart* и *Mozzart*. Иако нема конкретних података који могу да доведу два имена у везу, ауторка

[19] Више информација пронађи у: Cornelia Szabó–Knotik, "Zu viele Noten, Mozart", Anecdotes, music history's conventional wisdom, у: Marković, Tatjana and Vesna Mikić (Eds.), *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, The, Belgrade, Faculty of Music, 2010, 377.

[20] Исто, 378.

[21] Исто, 381.

[22] Више информација у: Исто, 380.

[23] Исто, 381.

[24] Зорица Премате, „О протејском стању музике", *Нови звук*, Београд, СОКОЈ, 1993 (број 1), 170.

[25] Информације су добијене на сајту http://www.mozzartbet.biz/sr/o-mozzartu/o-kompaniji, приступљено 30. IV 2011.године у 16:26.

овог текста сматра да је клађење у XXI веку умногоме налик на оно како се Моцарт „коцкао" својим животом и музичком каријером. Немогућност сталног запослења које би доносило фиксну зараду у времену када још увек не постоје слободни уметници, исконски бунт који је Моцарт осећао према свакој врсти ограничавања али и вера у себе и своје способности били су, за XVIII век, право играње на срећу.

Управо су популаризација Моцартовог имена и комерцијализација његовог лика и дела нагнали композиторку Ирену Поповић да у својих десет комада с певањем налик опери прикаже једног обичног човека, сина, брата и мужа.

Моцарт vs. W. A. Mozart

Мени музичари дођу као страшни суд, и највећу трему имам од прве пробе, јер је то моје суочавање са оним што сам урадила.[26]

У претходним поглављима наговештен је однос Ирене Поповић према тексту и музици током настајања њене опере. Сама композиторка је изјавила да се није ослањала на Моцартову музику, али да се једино у увертири и неким од песама осећа „реминисценција на Моцартову фактуру (...) прозрачност и чистоту".[27]

Можда је могуће прерано закључити да опера одаје утисак неокласичног дела, али овде није такав случај. Ауторка инсистира на томе да главну реч у овом њеном делу има репетитивност одређених делова текстуалних предложака, у виду изговарања или певања само једне речи или синтагме речи преузетих из текста. Тачније, ниједан текст од поменутих десет комада с певањем не представља стандардан либрето, нити је текст у потпуности фиксиран јер циљ није да се изговори сав текст, већ да се створи бучно аудио-визуелно догађање налик метежу на улицама градова. Експлицитан пример оваквог размишљања може се наћи у тексту песме *Dear girl*, где је текст дат само као матрица, а задатак певача је (репетитивна) импровизација одређених речи из текстуалног предлошка. Крајњи резултат јесте скоро апсурдно нагомилавање речи које се чине више као случајан спој мисли (карактеристичан, на пример, за сан или бунило, као у комадима *Писмо мајци* или *Писмо усамљености*), него да су логичан део неке песме или приче.

Омузикаљење текста урађено је на основу сличног принципа, принципа глобалне импровизације. „Професори су нас научили да не мислимо да смо велики, а тек у Аустрији сам схватила да сам мали човек који нешто мајсторише, и да не треба да очекујем превише".[28] Певају солисткиње, хор, *ККН* и, у комаду под називом *Dear father*, поред свирања, вокално се укључује ансамбл *Acrobat*. Говором, шапатом, покретима тела и различитим врстама плеса баве се сви актери на сцени по не толико фиксираној кореографији, колико инсистирањем на флуидности покрета на музику која тече. Дело егзистира као низ слика у оквиру интегралне недељиве целине, иако неке од песама могу да се изводе и самостално, ван контекста опере.[29] Песма *Als Luise...* једина има мелодијску линију која је идентична Моцартовој, али је хармонија у потпуности нова, са контрапунктским принципом наслојавања исте мелодије у деоницама различитих инструмената ансамбла. Експресионистички набој на класичарском моделу био је замисао Поповићеве приликом компоновања музике за ову песму.[30]

„Редитељ је имао пар сугестија везаних за драматургију, али главну реч је носила музика, односно више се инсистирало на различитим музикама и на карактерима песама".[31]

[26] Речи ауторке, цитиране према: Mirjana Sretenović, *Mali čovek koji majstoriše*, http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Mali-covek-koji-majstorise.lt.html, приступљено 27. III 2011. године у 10:36.

[27] Татјана Поповић, нав. дело, 2.

[28] Mirjana Sretenović, *Mali čovek koji majstoriše...*, нав дело.

[29] Татјана Поповић, нав дело, 3.

[30] Исто, 2.

[31] Исто.

Тачније, једино је музика коју је контролисала диригенткиња била фиксирана на сцени. Пример за то је *Писмо мајци*, комад који изводе хор девојака, наратор и обе солисткиње. Сви извођачи интерпретирају одређене делове текста на начин записан у партитури, те се тако он реализује уз понеке измене у вокалној размени извођача који говоре на сцени, али је, вагнеровски речено, музика та која ствара бесконачни континуитет у времену које протиче и музика је главни ослонац при формирању сценског перформанса.

За визуелни део опере побринуо се редитељ. У сваком тренутку извођења дела сви актери били су присутни на сцени, с тим да су на супротним странама сцене били фиксирано смештени *ККН* и ансамбл *Acrobat*, а сви остали учесници били су у покрету. Посебно светло уз видео материјал обасјавало је учеснике који наступају у одређеним нумерама, док су, за то време, остали учесници мировали без светлосног наглашавања или су имали неме улоге.

Ако се узме у обзир значење текста Моцартових писама њему драгим људима, може се закључити да је композиторка хтела да прикаже брзину мисли коју је Моцарт поседовао, и које је врсте мисли записивао. Дешавања на сцени и изван ње, по редитељевој замисли а уз сарадњу са композиторком, настоје да прате те мисли на подлози музике, и комбинацијом различитих покрета и гласова, формирају коначан резултат сценографије. На пример, приликом извођења нумере о Моцарт куглама, балерине на сцени јеле су мандарине док су играле, а хор девојака је на тамном делу сцене, уз повремена поцикивања од радости, јео чоколаду.

Публика може да формира различите утиске слушајући нумере опере *Mozart... Luster... Lustik...* У погледу текста композиторка није инсистирала на семантичком нивоу, односно на разумевању изговореног. Нагомилане информације које допиру до ушију слушалаца не представљају граматички исправне реченице нити логичан развој догађаја у причи, те воде у бесмисао. То се може најбоље уочити на примеру текста комада с певањем под називом *Dear girl*, који изводе вокалне солисткиње.[32] Када се сагледа текст у целини, доследни елементи за које слушалац може да се „ухвати" да би разумео текст су поступно ређање година последње трећине XVIII века; дешавања која се везују за споменуте године приписују се Моцартовој жељи да буде у друштву неке девојке, а за коју га везују само сећања на одређене тренутке њиховог сусрета у природи. Изговорене мисли на сцени представљају само фрагменте у облику сукцесивних семантички смислених синтагми у којима се константно одвијају нове радње. Допринос узбурканим мислима представља метеж на сцени на којој су чланице хора ужурбано шетале по утврђеној линији напред–назад, непрестано мрмљајући неколико насумице одабраних речи из текста комада.

Негирањем смисла текста Ирена Поповић приближила се Деридиној (Jacques Derrida) деконструкцији које се он у својим делима дотиче по питању несемантичког третмана вербалног материјала у музици XX века, заступајући тезу о томе да језичка комуникација у самој себи носи напрслину проузроковану недискурзивном звучношћу.[33]

Закључна разматрања

Док пише музику Ирена каже да је мања од маковог зрна, и не мисли да ће ући у анале историје нити променити музичку сцену.[34]

Ирена Поповић је својим оперским делом покренула доста занимљивих аналитичких проблема који се могу везати за проблематику постмодерних дела и глобалне комерцијализације, коју савремени услови живота пружају. Њена замисао пренета је на оперску сцену, а „покретачки стуб" инспирације за оперу био је Волфганг Амадеус Моцарт, тачније његова оживљена слава и популаристичка презентација последњих деценија XX века. Импровиза-

[32] Текст овог комада налази се у прилозима, у редоследу извођења на премијери под бројем 2.

[33] Мирјана Веселиновић–Хофман, Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије), у: Шуваковић, Мишко (ур.), *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 11.

[34] Mirjana Sretenović, нав. дело.

ција и музика као покретач радње главне су одлике које се везују за десет комада с певањем налик опери. „Ја сам ту да радим, и да не чекам инспирацију, јер се она указује онолико колико радите. Ако се чека инспирација, то је лењост".[35] Управо зато што није чекала инспирацију да „падне с неба", композиторка је тиме што је видела Моцарта као обичног човека у нашем веку глобализације, дошла до следећих размишљања – дошла је до прага деконструкције текста у деридовском смислу. Она је, на неки начин, по речима Зорице Премате одапела стрелу ироније и у себи на време убила Моцарта,[36] или му се барем „одужила" својом опером. Ово, ипак, не значи да музиколошким пером треба „убити Моцарта", већ да увек могу да се прикажу нове, или барем другачије, интерпретације живота и рада овог композитора који је и дан-данас „мегазвезда по сопственој слици и прилици".[37]

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović–Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Веселиновић–Хофман, Мирјана, „Српска музика друге половине 20. века", у: Веселиновић–Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007,
- Интернет сајт компаније *Mozzart*, http://www.mozzartbet.biz/sr/o-mozzartu/o-kompaniji, приступљено 30. IV 2011. у 16:26.
- Поповић, Татјана, Разговор са Иреном Поповић, вођен у Београду, 22. XII 2010. године.
- Премате, Зорица, „О протејском стању музике", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Нови звук*, Београд, СОКОЈ, 1993 (број 1), 159–181.
- Sretenović, Mirjana, *Mali čovek koji majstoriše*, http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Mali-covek-koji-majstorise.lt.html, приступљено 27. III 2011. 10:36.
- Szabó–Knotik, Cornelia, "Zu viele Noten, Mozart": Anecdotes, music history's conventional wisdom, In Marković, Tatjana and Vesna Mikić (eds.), *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Belgrade, Faculty of Music, 2010, 377–386.

Tatjana Popović

MOZART AND *MOZART...LUSTER...LUSTIK*...BY IRENA POPOVIĆ

SUMMARY: The author has explained the nature of Irena Popović's interest for Salzburg and Mozart, as well as her decision to write an opera on the subject of Mozart. After considering Mozart as one of the main „export product" of Austria, Tatjana Popović presents the young contemporary composer's objectivist distance from two centuries older composer than she is. That was acheved by the analysis of texts of the opera *Mozart...Luster...Lustig*.

KEYWORDS: opera, female creativity, postmodern, multilingualism, commercialization of art, deconstruction, Derrida.

[35] Исто.

[36] Премате, Зорица, „О протејском стању музике", нав. дело, 171. Поменуте речи употребљене су за опис композиције *Eine kleine Trauermusik* српског композитора Милана Михајловића, али могу врло добро да послуже и у овом контексту.

[37] Исто, 170.

ПРИЛОГ:
Пример 1

Текстови десет комада налик певању по редоследу извођења на премијери:

Први комад
(изводи Гертруд Штајнкоглер уз пратњу ансамбла *Acrobat*)

ALS LIUSE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNTE

Erzeugt von heisser Phantasie
In einer schwärmerischen Stunde zur Welt gebrachte
geht zu Grunde, geht zu Grunde
ihr Kinder der Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein,
ich geb' euch nun den Flammen wierder.
Und all' die schwärmerischen Lieder!
Denn ach! Er sang nicht mir allein.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben
ist keine Spur von euch mehr hier.

Doch ach! Der Mann, der euch geschrieben,
brennt lange noch vielleicht in mir.

КАД ЈЕ ЛУИЗА СПАЛИЛА ПИСМО СВОГ НЕВЕРНОГ ЉУБАВНИКА[38]

Произведена из вреле фантазије
У занесењачком часу донесена на свет
Пропадају, пропадају
ваша деца меланхолије!

Захвалили сте пламену вашег постојања
ја вам сада плам опет дајем.
И све сањалачке песме!
Јер, ах! Нису само моја његова певања.

Сада горите, и брзо, ваше љубави
ниједан траг не остављају више о вама.
Али, ах! Човек, коме сте писали,
дуго још можда у мени разбуктава плам.

[38] Превод песме са немачког урадила је Мина Божанић.

Други комад
(текст Маја Пелевић, изводе обе солисткиње мешавином говора и певања)

DEAR GIRL

It is the year 1777 and we are going to see all the things we have never seen before but I am holding your hand and it is wet and wet and melting and you are shaking and I am trying to hold your hand but it is melting and melting and hot and this situation here is killing me and now I know this is the day in the year 1778 I found out that you are not a girl a little girl in the grass and that I am not a boy trying to take the girl on the grass for a walk and we are going and going to the woods and your hand your precious hand is still melting and do you know that in the year 1779 I know you're not a girl any more a girl in the grass and I'm not a boy trying to take the girl on the grass for a walk and this is not a fairy tale any more and the wind is making your hair cover your eyes and now you don't see me any more and do you remember in the year 1780 do you do you run can you run now can you run through the woods and can you remember the place where you were a girl in the grass and can you hurry to meet me there and can you meet me there at half past two in the year 1781 nad can you look at the sun and make your eyes go green like they used to be when you were a girl in the grass can you run run run to go get going get going get go... and meet me there in the woods in 1782 where you were a girl in the grass and I was a boy trying to take the girl on the grass for a walk and we are going to see all the things we have neevr seen before but I am holding your hand and it is melting melting melting and I see them in the year 1783 in the grass melting and if you go they will stay in the grass and melt until you come to get them in 1784 you girl in the grass if you see me will you remember that I was the boy trying to take you on the grass for a walk in 1777... do you remember now in the year 1785 do you do you are you in the year 1786 where are you in the year 1787 who are we now in the year 1788 where are you in 1789 do you do you can in 1790 run run run...

Трећи комад
(текст Марија Караклајић, изводе хор девојака, наратор и обе солисткиње – свака врста извођача изводи део текста говором, певањем или скандирањем, уз пратњу ансамбла *Acrobat*)

ПИСМО МАЈЦИ

данас сам устао касно
било је топло
и киша је ударала о прозоре
а онда опет сунце и запара и
то дрво
знаш

писао сам ти
то дрво испод мог прозора

та јасика бреза смрека
и даље голо
слушај

свуда зелено
али то дрво голо
испод мог прозора
па то је непристојно
нико није дошао да ме види
већ осам дана
та јасика бреза смрека
девојка каже платан
јуче су послали по мене
господин и госпођа б.
знаш
код њих сам се смрзавао
прошле зиме
у хладној соби за хладним клавиром
мачка ми се упишкила у крило
и било је топло
рекао сам нећу да идем
рекао сам ја сам болестан
рекао сам затворите врата навуците завесе угасите светло
што куља кроз прозор
то је непристојно
то голо дрво
ту доле испод
завукао сам се испод кревета
и покрио преко главе
само ми гуза вири
можеш ли да замислиш
ma chérie
како ми покривеном гуза вири
ich bin von natur aus sehr sanft,
und einen senf esse ich auch gern,
besonders zu dem Rindfleisch
девојка је ушла у собу
у жутој хаљини с капицом на глави
господину није добро?
господин је болестан
кажем
господин има главобољу зубобољу костобољу прстобољу
и глисте у стомаку
цревобољу устобољу ушобољу и дијареју
пупкобољу тужнобољу
тресобољу самобољу срцебољу
и једно морско прасе
послаћу по доктора
топле купке облози и мировање
доктор неће доћи
доктор је у опери
чека да се сврши пети чин
scheißen: das ist hart
а то дрво под прозором

та јасика бреза смрека
тај платан
нико није дошао
већ осам дана
то је непристојно
тако голо
без ијединог листа
реците му да се обуче
господин жели нешто?
све остало је зелено
чаша сто и брдо у даљини
топао чај кекс са кардамомом?
наредите му да се обуче
мени је тако жуто око срце
а ваше лице је округло
а груди прћасте
слушај
не желим одавде испод кревета
dann im bette kann ich nicht schreiben
und auf mag ich nicht bleiben
хладно је
а сунце куља у собу
затворите врата навуците завесе угасите сунце
господин треба да се одмара
господин се сувише узбуђује
и уопште нерви и све то
одлазите
кажем
господин лежи већ осам дана
јер нико није дошао
јер неко није дошао
слушај
јуче сам седео на прозору
три сата бројао чворове на том дрвету
16 великих и 30 малих
па то нема смисла
толико!
иначе сам добро
лажем ma chérie
нисам устао касно
нисам ни спавао
од јуче поподне
јер то дрво
па то је непристојно
Regt euch auf! Brief folgt.

Четврти комад

(текст Маја Пелевић, изводи наратор уз пратњу ансамбла *Acrobat*, где ансамбл има и говорена, певана и ономатопејска места)

DEAR FATHER

At night

I think of you
And sometimes
I try to sleep
But then you come
And you try to ask me
Ask me to play
To play the piano
But I don't have the music
It's not in my head
It's not in my hands
It's not in my room any more
And then I remember
That you said
When I was a little boy
If the music goes
You have to run after it
So I run out of my room
I am sleepy but healthy
I see two men
Hanging
In front of the cathedral
I see a woman begging
I see a man reading the newspaper
I see a child eating a candy
I see two young people laughing
I see the sky
Two rainy clouds
That look like mother and you
On the photo with the silver frame
I see my legs
I see my shoes

I see a bug
Crossing my shoe
My shoe is a bug's hill
And then I hear it
I hear the music...
I put my hat on my head
I go home
And start playing

In my head
With a silly hat on it
All the people think I'm funny

With my hat
But I don't care
Not now
Not then
Can you here me?

Пети комад
(текст Маја Пелевић, изводе обе солисткиње певањем и говором, уз пратњу ансамбла *Acrobat*, и електронске хорске гласове у позадини)

DEAR SISTER

Can I make you not die
Can I make you not go away
so you can write to me
and I can write you back
and so on and so on and so on
and while we're writing
I'm the one that wants it all
I'm the one with the desire
until it all goes away goes away away
but I want it to stay
until
so it can be here
next to me
in my mind
and in your hands
your precious hands...

Шести комад
(текст Марија Караклајић, изводе Илеана Лужајић, наратор, уз пратњу ансамбла *Acrobat*)

ПИСМО УСАМЉЕНОСТИ

опет ми не верујеш
кад ти кажем да сам добро мајко
изашла ми је бубуљица
на левом увету

и оџачар ми је јуче
упао кроз димњак
сав бео од снега
срећа срећа

викали су сви
а он се ујео за лакат
и сео на сто
чиста меланхолија!
било је тако досадно
на том балу

напудрани носеви
крештаве лепезе
два корака лево
један окрет десно
и стој
ваша рука
господине моцарт
ипак мало ниско
имам веште прсте
мислите
па јесте
то сви кажу
још од моје пете
ах тако сте шаљиви господине моцарт
а ви не бисте мало у шетњу?
по снегу на месечини?
господине моцарт
па ја мислим у случају ако онда
и онда смо изашли
и онда тако
spatzieren gegangen
gegengen, gegiren,
gegoren, gegungen
госпођице су овде тако бледе
и ох! тако чедне
снег до браде
а унутра бал
и сјај!
и светла!
и разговори међу господом
колико треба путника у балону
од тачке а до тачке бе
ако грми ако сева
пржи сунце лете жабе
расте трава
ако магла ако мраз
ако патке ако беба
цичи виче пева пишти

ако путника поједе крава укаки комарац
ако упадне слон у балон
једна овца
два дрвета и три брега
је ли то чувени виртуоз
пустите мене ближе
имам ли част с господином моцартом
O nein, ich nenne mich Trazom,
ich habe auch einen Brief an Sie.
онда су донели пунч
ја сам загњурио главу у снег
један колут напред
два колута назад
и стој
contredanse!
па ви сте од снега господине моцарт
даме ми чисте фрак
trés charmant господине моцарт
а и музика вам је фина
о да тако фина тако проста
dass es ein fiacre nachsingen könnte
мајко
данас нисам никуд излазио
изината
јер ако путник пре поласка поједе шницлу
а по доласку блитву са кромпиром
чиста меланхолија!
овде је тако досадно
и уво ме сврби
а оџачар ми није донео ништа

Седми комад
(текст Јелена Новак, изводе Гертруд Штајнкоглер, хор девојака који вришти у позадини, уз пратњу ансамбла *Acrobat*)

ПЕСМА О МОЦАРТ КУГЛАМА

Mozartkugeln

200 g Nougat (Nuss – Nougat - Masse)
200 g Marzipan – Rohmasse
2 EL Kirschwasser
10 g Pistazien, fein gehackte
125 g Puderzucker, gesiebter
100 g Kuvertüre

Die kalte Nuss – Nougat – Masse in Würfel (ca. 1˝ x 1˝cm) schneiden, zu Kugeln formen, kalt stellen.

Marzipan – Rohmasse geschmeidig rühren, Kirschwasser und feingehackte Pistazien hinzufügen.

Puderzucker unterkneten.

Marzipanmasse zu einer etwa 2 cm dicken Rolle formen.

In so viele Stücke schneiden, wie Kugeln vorhanden sind.

Die Marzipanstücke auf einer mit Puderzucker bestäubten

Tischplatte flach auseinander drücken.

Die Nougatkuglen drauf legen.

Die Marzipanmasse zusammenschlagen, an den Rändern gut andrücken, zu Kugeln formen.

In Kuvertüre tauchen.

Schwierigkeitsgrad: normal

Brennwert p. P.: keine Angabe

Zubereitungszeit: ca. 40 Minuten

Моцарт кугле[39]

200 гр нугата (нугат маса од ораха)

200 гр марципана – сирова маса

2 децилитра воде од трешње

10 гр пистаћа, добро уситњених

125 гр шећера у праху, просејаног

100 гр чоколаде

Хладну нугат масу од ораха исећи у коцке (димензија око 1,5 x 1,5 центиметар), формирати кугле, оставити на хладном.

Сирову масу од марципана мешати да постане еластична, додати воду од трешње и уситњене пистаће.

Месити над прах-шећером.

Обликовати масу од марципана у једва два центиметра дебелу ролну.

Затим исећи доста комада који ће постати кугле.

Комаде од марципана посути прах-шећером.

Одвојено их стискати плитким тањиром.

На то положити нугат-кугле.

Масу од марципана изударати и добро испритискати по ивицама те формирати кугле.

Умочити у чоколаду.

Степен тешкоће: нормалан.

Кондензација: није наведено.

Време припреме: око 40 минута.

[39] Превод песме са немачког урадила је Мина Божанић.

Осми комад

(текст Јелена Новак, изводе обе солисткиње, уз пратњу ансамбла *Acrobat*, чији чланови имају и говорене делове текста)

MAY I SPEAK TO MR. HAYDN, PLEASE?

M: Hallo, may I speak to Mr. Haydn, please?
H: M is for Money, Music, Mozart.
M: I hate anniversaries...
H: H is for Home, Haydn, and Hysteria.
M: I was told that I have trumpet paranoia. Please, don't be scared.
H: S is for System and Symphony.
M: There are too many tone settings.
H: C is for Composer, Capitalism, Century.
M: The world will become very sweet – ice cream sonata, chocolate symphony, opera cookies.
H: B is for Beethoven and Baby.
M: Writing in different colors.
H: P for Poem, Passion, Pluralism and Public. T for Telephone, Trust and Theory.
M: And Tolerance. Inverted ready-made – *Adagio* candies.
H: O for Opera and Obstacle.
M: I never believed that I will be the member of the First Viennese School. I am sorry that I never will meet Schonberg, Webern and Berg. I would love them certainly.
H: A is for Action, Amputation, Author and Aesthetic. And Amadeus.
M: Mozart bombs are rolling over the Salzburg sky. I thought that Mozartkugeln are older than me.
H: D is for Death, Deconstruction and Derrida.
M: Maybe I never died. One needs to prove it. I don't hear you verry well. Please, talk louder.

Девети комад

(текст Марија Караклајић, изводе наратор и ансамбл *Acrobat*)

ПЕСМА СМРТИ ИЛИ ПЕСМА ЗА КРАЈ ИЛИ ТИШИНА И НИШТА

у соби сам сакрио три сата
тихо!
рећи ћу вам где
хоћу да их донесете
донесите сва три
O stru! stri!
bagatellerl
од шест до седам
на дну ормара
вири испод кошуља
тај први јутарњи
тај је увек најкраћи

траје читаво преподне
за клавиром
две арије један квинтет два адађа
рондо квартет три сонате
концерт у це-дуру
Spizbub
schlumbla! snai!
други лежи испод стола
сагните се мало
од два до три
угојени зец
zur ungarischen Krone
а онда кафа и јак дуван
а онда визите и часови клавира
понеки плес
за дворски маскенбал
онако успут уз партију билијара
Stu! Knaller paller –
schnip – schnap – schnur –
али тај један сат
тај четврти
у ком сам хтео теби
meine liebe Constanze
meine Strazi Marini
нешто да кажем
тај један сат
један минут
једну секунду
не могу нигде да нађем
O stru! stri!
schlumbla! snai!
од девет до десет
иза завесе окачен о прозор
тај после опере бала
бучних аплауза
тај када сам сâм
када ћутим
када не знам
тај уме да траје
и целу ноћ
понекад
да се развуче
на дане и месеце
хоћу и тај
само брзо брзо
Stu! Stu! Stu!
али тај још један
тај у ком сам хтео теби
meine liebe Constanze
meine Stranzi Marini

нешто да кажем
тај један сат
један минут
једна секунда
ја не знам где је
fang auf – fang auf –
bis – bis – bs – bs
lauter busserln
fliegen in der luft für dich
кажете нема их
не можете да нађете
нема ниједног више
Spizbub
погледајте боље
мора да су ту
Stu! Knaller paller
Schnepeperl
од шест до седам
отичу зглобови и руке
не могу да лежим на боку
кошуљу ми навлаче спреда
повраћам
све нешто браон
bis – bis – bs – bs –
fang auf – fang auf –
од два до три
сви сте већ ту
мој син шапуће мама види
сад му је цело тело
надувено
и тај смрад
што се шири већ данима
schnio – schnap – schnur
од девет до десет
нећу бити сам
доћи ће гроф д.
онај што има
музеј воштаних фигура
да ми стави маску на лице
Knaller paller
Schnepeperl. snai!
нема! кажете
нема ниједног више
O stru! stri!
али тај четврти
нађите га
тај један сат
један минут
једну секунду
у којој сам хтео теби

meine liebe Constanze
meine Stanzi Marini
нешто да кажем
тај један
fang auf – fang auf –
bis – bis – bs – bs –
bagatellerl

Десети комад
(текст Маја Пелевић, није изведен на премијери дела)

MOCART I LUSTER

What is this?
What is the meaning of this?
Hello!
My signs are swimming in your bottom
And where is that?
And where is that?
You sweet stupid chandelier
Hanging above me
Fucking light fixture
What meaning are they going to make out of you?
You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic
Untouchable
Xylophone

Ако те померим мало на ову страну
Цела соба ће се у теби осликати
Ако те ударим довољно јако

You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic
Untouchable
Xylophone

Let's play!
Can you imagine
Is there a way you can imagine the silence
The silence when you broke into pieces
You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic

Untouchable
Xylophone

Making the whole world on my living room floor
Is there a way you can imagine that?
Ако те згазим на овај начин
Цела соба од тебе неће спавати
Ако те ударим довољно јако
Да ли ћу те повредити?

You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic
Untouchable
Xylophone

Хеј!
Види где су те окачили
Look what they have done with you!
Па ти си музејски експонат

You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic
Untouchable
Xylophone

Are you still saying the same things?
Are you singing the same song?
Why are they looking at you?
What do they want to do with you?

Do they want to buy you?
Do they want to sell you?
Do they want to paint you?
Do they want to break you?

Do they want to spit on you?
Do they want to mistreat you?
Do they want to eat you?
Do they want to poke you?

You
Magnificent
Quintessence
Stereophonic
Untouchable
Xylophone.

Љубица Поповић[1]

МАНИФЕСТАЦИЈА ОРИЈЕНТАЛИЗМА И ЕГЗОТИЦИЗМА У ПЕРИОДУ *FIN DE SIÈCLE*-А НА ПРИМЕРУ ДЕБИСИЈЕВИХ *ПАГОДА*[2]

САЖЕТАК: Појам „оријентализам" представља европски изум и означава „друго" у односу на западноевропски дискурс. Односи се на критички став према не-европским цивилизацијама, у сврху истицања надмоћи и постављања граница између Запада и Истока. Сличан оријентализму, јесте појам „егзотицизам", који евоцира начин живота, другу културу у одређеним параметрима (музичког) језика ради обогаћења језика. У колористичке сврхе, Клод Дебиси (Claude Debussy) је у композицији за клавир *Пагоде* (*Pagodes*) прибегао егзотицизму, употребивши елементе јаванске, гамелан музике, а сам програмски назив композиције указује на „јапонизам", моду после *Велике светске изложбе* у Паризу 1889. године (*Exposition universelle de Paris*).

Циљ овог рада јесте да покаже елементе егзотицизма у Дебисијевој композицији *Пагоде*, са акцентом на инкорпорирање „другог" у сопствени импресионистички стил. Стога треба нагласити да он није „другом" приступао као критичар, већ је одређене елементе јаванске музике реконструисао и трансформисао у јединствени „дебисијевски" музички језик.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: оријентализам, егзотицизам, појам „другог", *Велика светска изложба* у Паризу, Клод Дебиси, *Пагоде*, „јапонизам", гамелан, колористика, импресионизам.

Оријентализам

Термином Оријент (од латинске речи *oriens*, у преводу „сунце излази на истоку"[3]) описује се везаност за Блиски, Средњи и Далеки исток.[4] Придев „оријенталан" проистекао из ове одреднице означава основне описне, културалне, географско-историјске карактеристике човека оријенталног света. Под компаративним појмом оријентализам подразумева се инспирација културом Оријента и њених „прерада" у западноевропској уметности. Оријентализам се користио као пројекциони простор за испуњавање *жеља* „западњака", који су асиловали преузету културу присвајајући је и синтетишући са доминантном западноевропском културом. Могло би се рећи да је оријентализам био европски изум и да „не постоји изван

[1] pisiljubici@gmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, школске 2010/2011. године.

[3] Супротан термин је *occident* и њиме се описује западни свет.

[4] Блиски исток чине државе источног и јужног дела Средоземног мора, па обухвата пролаз од Средоземног мора до Персијског залива и три културе: персијску, арапску и турску.

Далеки исток обухвата источно-азијске земље уз Тихи океан (југоисточну и источну Азију, најисточније територије Русије и западну тихоокеанску регију; често се користи као синоним за источну Азију и онда се првенствено мисли на: Кину (са изузетком Тибета), Јапан, Тајван, Кореју, Вијетнам, као и на културе источне Азије: индонежанску, тајландску, филипинску, мијанмарску, малезијску и камбоџанску.

Средњи исток обухвата земље/регије у југозападној Азији заједно са Египтом.

европског дискурса".[5] Такође, Оријент је био једна од преовлађујућих „другости" у европској свести.[6] Ради разумевања појма и концепта оријентализма и процеса његове генезе, неопходно је објаснити настанак и појам „другог". „Други је појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне логоцентричне метафизике субјекта у умјетности. Традиционална логоцентрична хуманистичка метафизика заснива се на догми о постојању надређеног субјекта (бога, оца, господара, ствараоца) који је изван умјетничког дела. Он ствара умјетничко дело, а оно говори о њему. Постмодернистичка теорија, напротив, показује да је субјекат хипотеза која настаје у језику, а да би се језичка хипотеза прихватила као субјект, мора постојати Други (друго биће, друга хипотеза) којем је она упућена. Субјекта нема изван језика, он је произведен у језику и језиком се упућује другом."[7]

Тако се европски идентитет кроз овај термин (оријентализам) испољавао као надмоћан у односу на све не-европске културе и народе. Конструисањем европског идентитета конструисао се и Оријент као „други", као супротан, а из тог односа извођене су разлике између њих. На овај начин упознаво се други, али је долазило и до самоспознаје оног који конструише другог. Оријент је преовлађујућа слика „другости" у европској свести и такође, испољавање неуравнотежености односа између Европе и представника „другог" што је оријентализам у XIX веку чинило другачијом и опаснијом теоријском праксом извођења представе и детерминације односа према Оријенту. Оријентализам је постао саставни део борбе за премоћ Запада над Истоком. То јест, на основу оријенталистичких веровања и описа, Исток је био слаб, те га је било једноставно освојити/потчинити Западном канону вредности.

У књизи *Оријентализам*,[8] Едвард Саид (Edward Said) је развио концепт и појам оријентализма. Као почетак на Западу, Саид означава моменат доношења одлуке Црквеног савета у Бечу 1312. године о оснивању катедара на европским универзитетима (Саламанка, Оксфорд, Болоња, Авињон, Париз) за изучавање класичне оријенталистике. Током даље историје овог појма, поменути аутор истиче да су научно списи, попут *Историје Оријента* (1651) Сајмона Оклија (Simon Oakley) настали у XVII веку. Тако је до XVIII века оријенталиста био специјалиста за ислам, проучавалац семитских језика или синолог, а у XIX веку долази до окретања и опсесије територијама „иза исламских земаља", то јест, земљама Далеког истока (посебно Јапана).[9] Такође, Саид говори о двојакој природи концепта оријентализма: оријентализму као теоријском појму и као аналитичкој пракси. Оријентализам као теоријски појам се самоодређује као интелектуално-политичка димензија културе и под тим подразумева теоријску репрезентацију Оријента у различитим текстовима Запада. Док, као аналитичка пракса, оријентализам предлаже специфичне моделе анализе текста и контекста – уметничких, научних, књижевних. Начин на који се изграђује идентитет Саид тумачи као изградњу супротности и „другости", чиме се уочавају различитости Запада од Истока. На овај начин спознајемо „другог" и онога који ствара „другог".[10] Значи да је, према мишљењу Саида, оријен-

[5] Едвард Саид, *Оријентализам*, Дринка Гојковић (прев.), Београд, Библиотека двадесети век, 2008, 1–41.

[6] Видети у: Mabilat Claire, *Orientalism and Representations of Music in the Nineetenth-Century British Popular Art*, UK, University of Durham, 2008, 1–21.

[7] Цитиран према: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Benton, 2005, 153.

[8] Овим Саидовим делом конституисана је нова истраживачка област која је брзо добила академску институционализацију.

[9] Према: Едвард Саид, нав. дело, 1–41.

[10] У свом опширном, комплексном и свеобухватном делу *Оријентализам*, Едвард Саид даје неколико дефиниција на основу којих се може разумети и сагледати испољавање оријентализма као односа европског према не-европском и као фасцинација „другим". Он прати различите текстове који су условили конструкцију идентитета Оријента: документарне записе Ренана (Ernest Renan), Сасије (Silvestre de Sacy), прозу Флобера (Gustave Flaubert), Шатобријана (Francois-Rene de Chateaubriand), Ламартина (Alphonse de Lamartine), поеме Барјона (George Gordon Byron) и тако даље. Заједничко свим овим текстовима је да су представе Оријента егзотичне, мистичне, ирационалне.

тализам западни начин доминације, реконструкције и успостављања ауторитета над Оријентом. Такође, овај аутор сматра да је Оријент био европска творевина, и да не постоји изван европског дискурса, напомињући: „Оријентализам је генерички термин који употребљавам да бих описао приступ Запада Оријенту; оријентализам је дисциплина преко које је Оријенту приступано и приступа се систематски као предмету науке, открића и праксе."[11]

Уметници, педставници разних дисциплина (визуелне уметности, књижевности, музике) изразили су интересовање за оријенталну сцену. Путовања у исламске земље Арабијског полуострва и северне Африке са почетка XIX века (делимично већ и у XVIII веку) нису била само део великих путовања богатих слојева друштва, већ и дестинације многих уметника, што се касније и одразило на њихова дела. Присетимо се слике Ежена Делакроа (Delacroix Ferdinand Victor Eugène, 1798–1863) *Алжирске жене* (1834) или Енгровог (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780–1867) дела *Турска купатила* (*Le bain Tirc*, 1862). У музичком свету налазимо можда једну од првих инспирација Блиским истоком већ код Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), на примеру његовог оперског остварења *Отмица из сараја* (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782), затим Фелицијана Давида (Félicien-César David, 1810–1876), тачније његове опере *Пустиња* (*Le Désert*, 1844) и многих других (Вердијева *Аида*, Штраусова *Салома* и тако даље). Потребно је напоменути да ови примери нису били пука имитација „оријенталног стила", то јест друге културне праксе, већ репрезентација у оквиру већ постојећих композиционо-техничких, устаљених, традиционалних и индивидуалних норми, тачније обогаћење музичког/сликарског доминантног стила.[12]

Диференцијација оријентализма и егзотицизма

Пошто сам у главним контурама дефинисала оријентализам и његов начин испољавања на доминантној западноевропској сцени, окренућу се новом термину – егзотицизму[13] који је уједно у блиској вези са оријентализмом, али се ипак може диферецирати и одвојити по неким својим својствима. Егзотицизам је тренд, пре свега, у уметности и култури, настао као плод инспирације источњачким цивилизацијама и културама, а као феномен је настао у XVIII веку, развијен је у XIX, док је врхунац достигао пред крај XIX века и почетком (првим деценијама) XX века. Реч је први пут употребљена 1845. године, док се у речницима може пронаћи од 1898. године, када се појавила и синонимна одредница *exotomanie*.[14] Егзотицизам призива, евоцира начин живота, другачију културу, места која су сазнајно и спознајно другачија од учмалости свакодневнице. Егзотицизам је евоцирање места, људи, друштвене средине, која је другачије доживљавана од стране људи који стварају егзотични културни производ, сугестивнији од других доминантних култура. Два концепта се разликују по својој употреби: егзотицизам је уметничко средство, док се оријентализам бави културалним или

Такође, Едвард Саид у уводу напомиње наколико ствари које подразумева под појмом оријентализам, као академско одређење онога који се бави овим питањем: „[...] оријенталиста – антрополог, социолог, историчар или филолог – ко предаје на Оријенту, пише о њему, или га истражује, свеједно да ли у његовим специфичним или у његовим општим аспектима." Док као опште одређење наводи: „Оријентализам је стил мишљења, заснован на онтолошкој и епистемолошкој дистинкцији која се повлачи између Оријента и (најчешће) Окцидента." Исто, 10.

[11] Исто, 100.

[12] У вези са оријентализмом и музичким стилом Дерек Скот истиче постојање неколико стилова (турски стил, *style hongrois*, то јест мађарски, средње-источни, односно арапски, северно-афрички, стил азијског подконтинента и Далеког Истока) и наводи њихове музичке карактеристике. Видети у: Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style", *The Musical Quarterly* 80/2 (1998), 309–335.

[13] Овај термин у енглеском језику означен је као *exoticism* и често је довођен у везу са термином оријентализам, док је у српском језику мање познат и ретко употребљаван. Уместо термина егзотицизам, којим ћу се послужити у даљем току свог рада, у српском језику се пре користи придев егзотично којим нужно не мора да се означава повезаност са одређеном културом или државом, већ као описни придев за етноцентрично или примитивно.

[14] Овај термин није опстао. Видети у: Gilles de Van, "*Fin de siècle* Exoticism and the Meaning of the Far Away", *The Opera Quarterly* 11/3 (1995), 77–94.

политичким питањима. У музици, егзотицизам је „жанр" у којем су, на пример, ритам, инструментација и мелодија искоришћени тако да евоцирају атмосферу удаљених земаља и старих времена, а реализује се кроз употребу елемената и хармонија независно од познатог дурмол система, прецизније: пентатонике, паралелних кретања интервала и акорада (унисоних октава, паралелних кварти, квинти), понављања ритмичких и мелодијских образаца, кроз одабир неуобичајених, превасходно перкусионих инструмената, специфичних извођачких пракси и тако даље. Овај специфичан процес призивања, тежња ка новом, непознатом, један је од главних разлога окретању егзотичном, а може се обухватити синтагмом „метафора жеље" којом се означава „бег" западног човека од свакодневнице ка непознатом, другачијем, новом (енг. *metaphor of desire/desire for escape*[15]).

Крајем XIX века долази до много евиндентијег испољавања егзотицизма. На пример, Дебиси користи не-европске музичке елементе у свом клавирском остварењу *Пагоде* у којем је инспирисан индонежанским „гамеланом", али на такав начин да „замагљује" њихову карактеристичну географску и културалну асоцијацију. Инспирација музичко-изражајним компонентама гамеланског оркестра Дебисију служи да својим делима дâ неуобичајену карактерну колористичку црту, али то не чини као критичар културе из које црпи своју инспирацију. Кроз овај пример се јасно може диференцирати оријентализам од егзотицизма и обратно. Егзотицизам омогућава уметнику да употребом његових самосвојиних компонената израза прошири своју уметничку палету и истражи нове могућности зарад обогаћења свог институцијализованог, утврђеног и личног изражавања, док се оријентализам користи сазнањима о другој култури да би креирао сопствени критички став према нечему што је другачије или да постави границе између Запада и „другог", као и да нагласи њихове међусобне различитости. Међутим, ова два концепта (оријентализам и егзотицизам) могу да се преплићу. Оријентализам може да користи елементе егзотицизма у својим критичким разматрањима, али са другачијим циљем.

Појам оријентализма се разликује од појма „егзотицизам". Док је „егзотицизам" чисто уметничко средство, оријентализам одражава културно-политичке тежње, критички се односећи према култури коју изучава. Долазимо до закључка да је основна разлика између ова два појма у начину конзумирања и опхођења према новој, привлачној култури Истока. Оријентализам описује културу Оријента на начин на који креира, поставља нову тезу или исписује разлику (најчешће негативну). Напротив, „егзотицизам" користи ове културе да прошири своју артистичку палету.

Јапан као инспирација

Као што сам већ поменула у претходним поглављима, у другој половини (пре свега последњим деценијама) XIX века појавило се скоро опсесивно интересовање за земље Далеког Истока, првенствено за Јапан. Мода „јапонизма" (*le japonisme*) у Француској почела је након 1850. године и била је производ ране фасцинације Оријентом. Први утицаји Јапана и упливи „јапонизма" испољили су се у визуелним уметностима, пре свега у литографским радовима (плакатима). Прикупљање и фасцинираност јапанским „гравурама" (енгл. *print*) била је једна од страсти, пре свега, *fin de siècle*-а Париза. Ове јапанске естампе прикупљали су многи, а издаване су у ограниченим серијама. Међу првима који су кроз своје радове испољили привржeност јапанској уметности *ukiyo*[16] био је Анри де Тулуз-Лотрек (Henri

[15] „Метафора жеље" је синтагма којом се изражава примарни циљ онога који посегне за егзотицизмом и окрене се егзотичном као извору инспирација. Жил де Ван (Gilles de Van) се бави упливима егзотичних елемената у либретима опера насталих у периоду између 1860. и 1920. године. Такође, он напомиње да „епоха егзотицизма" почиње са Керубинијевом (Luigi Cherubini, 1760–1842) опером *Les Abencérages* из 1813. године, а завршава се Пучинијевом (Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, 1858–1924) опером *Турандот* (*Turandot*, 1926; премијерно изведена након Пучинијеве смрти, а довршио ју је Франко Алфонсо). Исто, 78.

[16] *Ukiyo* (буквалан превод би био „свет", односно „слике покретног/лутајућег света") је развијен у XVII веку у Јапану упоредо са развитком популарног позоришта *кабуки*. Теме и једне и друге уметности подразумевале су

de Toulouse-Lautrec, 1864–1901).[17] Лотрека као и друге уметнике[18] привлачила је, пре свега, јасноћа боје ових јапанских радова, као и неуобичајен дизајн, искривљена перспектива, драстично скраћење простора. Ове компоненте визуелне јапанске уметности су за њих биле откровење којем су тежили кроз своје покушаје да раскрсте са академским конвенцијама, вишевековном традицијом перспективе и моделовања.

Међутим, нису само ликовни уметници били задивљени новом уметношћу. Дебиси није био ништа мање одушевљен. Илустрације из књига и из магазина *Le Monde illustré* постављао је на зидове своје собе као украс. Скулпторка Камила Клодел (Camille Claudel, 1864–1943) била је прва која је Дебисија упознала са јапанском уметношћу, а сликар и писац Морис Денис[19] (Maurice Denis, 1870–1943; познат као "le nabi trés Japonard", у преводу „јапански пророк") је илустровао почетну страницу Дебисијевог раног дела *Изабраница*/*Изабрана госпођица* (*La Demoiselle élue*,[20] 1887– 8).

Дебиси је, као и многи други, био задивљен јапанским „гравурама", јер су оне испољавале оно чему је он тежио у својим композицијама – првој импресији,[21] која настаје без интелектуалне припреме као производ чулног надражаја који подстиче контакт са колористичком компонентом израза, а у којем је доминантан визуелни осећај. Сличну намеру желео је да испољи у својим делима што је и предочио у писму композитору Полу Дикау (Paul Dukas) рекавши да није неопходно да музика учини да слушалац размишља, већ је довољно да га „натера", то јест подстакне, да (пажљиво) слуша, тачније да научи да прима њене поруке.[22]

Пагоде*: први став *Естампи

Манифестације оријенталистичких тежњи, као и Дебисијев подстицај да напише *Пагоде,* могу се пратити још од 1889. године, када је поводом стогодишњице од Француске револуције (1789) одржана *Велика светска изложба* у Паризу. На оваквим дешавањима, а одражано је неколико изложби, западни човек могао је да се одреди у односу на „друго", које је сматрао подређеним у односу на себе, али и сагледа другачију културу и начин живљења, који су га инспирисали. Дебиси је на овој изложби дошао у контакт са традиционалним, индонежанским оркестром – гамеланом.[23] За њега је овај инструментални састав био фасцинантан, звук који су производили гамелански музичари веома је необичан и привлачан, а

инспирацију свакодневним животом, графичке приказе глумаца, куртизана и ратника. У XIX веку сликари попут Хокусаиа (Katsushika Hokusai, 1760–1849) и Хирошиге (Utagawa Hiroshige, 1797–1858) су се времном окренули широј интерпретацији, стварајући синтезу популарне уметности и пејзажног сликарства.

[17] Лотрек је дизајнирао прве корице албума *L´estampe originale* (девет албума издатих између 1893. и 1895. године).

[18] Ништа мање одушевљени нису били ни други уметници, попут импресиониста Монеа (Claude Monet), Манеа (Édouard Manet), сликара, представника генерације осамдесетих и деведесетих, Гогена (Paul Gauguin), Ван Гога (Vincent van Gogh), а у XX веку Матиса (Henri Matisse).

[19] Био је један од најутицајнијих теоретичара XIX века. У свом раду бавио се и утицајем Јапана на европске визуелне уметности.

[20] Композиција за сопран, мецо-сопран, женски хор и оркестар.

[21] Пол Робертс напомиње да прва импресија понекад може да буде поприлично изненађујућа, јер ми у исто време упијамо обоје и предмет и чулни утисак декоративног дизајна, али без интелектуалне припреме, при чему је потпуни ауторитет (услед заобилажења нашег интелекта) дат визуелној сензацији. Paul Roberts, *Images – The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996, 59.

[22] Дебисијево писмо Полу Дикау из 1911. године: "There´s no need either for music to make people think! [...] It would be enough if music could make people listen [...]", François Leisure, *Debussy Letters*, Selected letters, Nichols Roger (ed.), London, Faber and Faber, 1987, 118.

[23] Постоје две врсте гамелана (у односу на територију, острво са којег су проистекли – Јава или Бали). Ово је специфичан ансамбл, састављен од различитих перкусионих инструмената (типа: металофона, ксилофона, различитих бубњева, гонгова, звона, маримба), као и флаута направљених од бамбуса, а у овај састав могао је бити укључен и солиста, па и различити гудачки инструменти.

Током последње две деценије деветнаестог века гамелан је уведен и у школе и универзитете (посебно северно-америчке), у којима је изучавана и извођена ова музика.

посебно га је заинтересовао начин на који би се овај звук могао предочити инструментом какав је клавир. Лепота звука била је само један од аспеката гамелана којим је Дебиси био очаран. Поред специфичног звука, ова музика садржала је комплексну и слојевиту полифону фактуру, за коју је Дебиси рекао да Палестринина (Giovanni Pierluigi da Palestrina) техника наспрам ње звучи као дечија игра.

Из инспирације гамеланом, четрнаест година након првог упознавања са овим инструменталним саставом, рођена је идеја за ново клавирско дело *Пагоде*,[24] настало у оквиру триптиха *Естампе*[25] (1903), који чине независни ставови: први „Пагоде", други „Вече у Гранади" (*Soirée dans Grenade*) и трећи „Вртови под кишом" (*Jardins sous la pluie*). Испољавање егзотицизма као већ устаљене традиције током XIX века, праћено је избором тематике, у Дебисијевом случају, одабиром назива за своје следеће клавирско дело – *Естампе*. Естампа је слика настала као отисак плоче, снимак, утиснут лик, печат, жиг.[26] Клавирско дело, *Естампе*, настало је у другом, средњем стваралачком периоду, када су настала и најзначајнија клавирска дела (између 1901. и 1910. године). Дебисијев клавирски стил који се у овом периоду оформио заувек је променио и успоставио разлику у односу на дотадашњи звук клавира, након чега „класична" музика за клавир, настала до тог периода, више није била иста. Ове три *Естампе* моделоване су као самостална дела намењена појединачном извођењу, чиме Дебиси није нарушио њихов контекст или интегритет. Сва три дела, не само *Пагоде*, произишла су као инспирација различитим културама, из фасцинације источном Азијом, шпанском музиком и имају јако наглашену визуелну компоненту.[27] Дебисијева тежња да кроз своја дела у слушоцу постигне визуелне имагинације приликом њиховог слушања или извођења, као и доживљај клавира као инструмента илузије, и синтеза којом би ове две идеје ослободиле једна другу, остварена је у његовим клавирским делима.

Неодвојива је Дебисијева веза и однос према другим уметностима, као и утицај других уметности, посебно сликарства и књижевности на креирање и формирање његовог специфичног, јединственог музичког језика и стила.[28] Импресионизам се у Дебисијевој музици, како оркестарској, тако и клавирској, испољио на сличан начин као импресионизам у сликарству који је подразумевао „палету чистих боја које се хармонизују помоћу симултаног контраста и закона о комплементарном слагању боја".[29] На сличан начин ово се одразило и кроз Дебисијев стваралачки опус: „У Дебисијевој музици новонастали односи између акорада, њихова колористичка функција, иновације у оркестарском третману фактуре, поступак немешања оркестарских боја, као и 'крстарење' по царству звука у смислу коришћења закона акустике аликвотних тонова, одговарају поступку оптичких студија импресионистичких и постимпресионистичких сликара који сваку боју разлажу у спектар (на пример, спектралне тачке неке поентилистичке слике) препуштајући оку да само створи синтезу (као што се звучне, инструменталне боје 'мешају тек у уху'), као и поступку у Малармеовој поезији где су речи груписане према њиховој снази сугестије, психолошке креације, а не као средства погодна да преносе мисли."[30] Као и у импресионистичком и постимпресионистичком сликарству, услед инспирације Јапаном и Индијом, дошло је до уплива егзотичних елемената и у Дебисијевим

[24] У Европи одомаћен назив за идолске храмове у Индији, Јапану, Кореји, Вијетнаму и Кини.

[25] Ове три естампе довршене су у августу, а објављене су у октобру 1903. године. Премијерно их је извео шпански пијаниста Рикардо Вињес (Ricardo Viñes, 1875–1943) 9. јануара 1904. године.

[26] Према: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980.

[27] Пол Робертс напомиње да се Дебиси са *Естампама* вратио својој концепцији музике за клавир успостављеној раније, 1894. године у *Сликама* (*Images*) које су такође провоциране и сугерисане, а затим и у наслову предочене, визуелним контекстом. Према: Paul Roberts, нав. дело, 5–7.

[28] Није могуће прецизно одредити на који начин је Дебисијево интересовање за визуелну уметност утицало на настанак његове музике, посебно није могуће довести у везу принципе настанка композиције и генезу слике путем неке одређене технике.

[29] Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба од "Змаја из Алке" до "Заљубљеног фауна"*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 29.

[30] Исто, 29.

Пагодама. У овој клавирској композицији Дебиси је испољио своју фасцинацију гамеланом асимилујући у својим делима компоненте музичког израза који су својствене овој култури, попут мелодије јаванске музике која је у сталном настајању и прогресији.[31] Овакав тип мелодије Дебиси изграђује на начин на који она постаје саставни део његовог индивидуалног музичког језика. Мелодија у *Пагодама* постигнута је статичном репетицијом фигурација и хармонија, које су остварене кроз остинато (то јест, фигуру која је обично кратка, понавља се и не мења) чиме се постиже и статичност мелодије. Остинато представља фигура коју чини група тонова која се понавља у највишем регистру (в. пример 1).

У *Пагодама* су усклађени сви елементи, обележја карактеристична за импресионистички стил. Статична врста програмности која сугерише призор (а не збивање), предочена је насловом, док се колористичко-дескриптивним могућностима инструмента евоцира звук гамелана.[32] Улога хармоније је, такође, колористичка и одражава звук гамелана кроз избор сазвучја и вертикална мелодијска наслојавања.[33] Након уводних акорада, атмосфера дела се мења, док је цела композиција *Пагоде* „исцртана" од двотактних и четвороталтних фраза (својеврсних блокова), који не ставарају мозаичност унутрашње структуре, а истовремено ни замагљеност, већ успостављањем равноправности свих елемената (ритам, мелодија, артикулација…) граде „уравнотежену" индивидуализовану целовиту троделну форму. Инкорпорирањем елемената пентатонске лествице (овај лествични образац уобичајен је за музику далекоисточњачке цивилизације) Дебиси је показао своју иновативност и способност да у складу са својим личним унутрашњим поривима створи јединствено дело, користећи се свим музичко-изражајним средствима са којима долази у контакт. „Пентатоника"[34] је занимљива и као лествица која не пропушта дурске и молске флексије типа модулације, хармонске промене, а које имају одређен музичко-емоционални садржај у култури Запада, при чему дур обично сугерише светлије боје и јаснија осећања, а молски тоналитет производи најчешће меланхолична, туробна осећања. Пентатонска скала још ближе нас уводи у далекоисточњачку атмосферу. Примена овог лествичног обрасца и ефеката (употребом различитих ритмичких образаца којима се помера метрички акценат, на пример у дисканту од трећег такта или равномерног четвртинског покрета акорадских структура у унутрашњем гласу, који скоро да симулирају звук гонга) део су стилизације овог комада и дају му промишљен осећај живости.[35] Међутим, у вези са функцијом специфичних образаца треба напоменути да Дебисијева „импресионистичка, то јест колористичко-хармонска музичко-изражајна средства, као проширен фундус коришћених специфичних лествичних низова нису декоративан елеменат (већ још снажније разлабављују већ начете тоналне функционалне релације, а у свом делимичном или потпуном виду бивају и мелодијски ослобођени и колористички третирани)".[36] Све композиционо-изражајне могућности искоришћене у *Пагодама* одговорне су

[31] Јаванска музика нема прогресију каква се може пратити у западној тоналној музици (при чему је мелодија изграђена по принципима мотивског рада), већ репрезентује оријентални поглед на живот, који прати устаљену кружну путању предочавајући њихову животну филозофију о смрти и поновном рођењу као непрекидном кружном процесу.

[32] Пол Робертс истиче да за јаванског музичара *Пагоде* нису имале ништа од препознатљиве гамеланске музике, али је за Парижане ова алузија била непогрешива. Paul Roberts, нав. дело, 153–175.

[33] Дебиси је изучавао резонанце које настају ударом чекића клавира у жицу. Такође, изучавао је хармонску боју независно од хармонске функције. Боја је била само један од аспеката одговорних за дочаравање атмосфере у његовој музици, која је препознатљива као "колористичко дебисијевска". Исто, 153–175.

[34] Постој три типа пентатонске лествице: дурска пентатонска скала (на пример, подразумева следећи низ, ако се крене од це: це-де-е-ге-а-це), молска (це-ец-еф-ге-бе-це) и специфичан вид пентатонике, такозвани *hirajoshi* (це-де-ес-ге-ас-це).

[35] Дебиси стилизује своју музику баш као што то чине јапнски уметници, попут Хокусаиа, на својим графикама. Оба уметника, и Дебиси и Хокусаи, користе минимално елемената („минималност") да учине своје предмете разумљивим. Paul Roberts, нав. дело, 45–71.

[36] Tijana Popović Mlađenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 308.

за стварање специфичне атмосфере препознатљиве као типично „дебисијевске".[37] Емоције које су евоциране различитим типовима мелодија које се наслојавају, од мелодије засноване на пентатонској скали до мелодија уског интервалског опсега у средњем регистру клавира на почетку дела, призивају атмосферу удаљених места, чиме се јасно испољавају тежње „егзотицизма" као евокације места, људи, друштвене средине.

Оријентализам као културално-политичка пракса јесте само полазиште и изворишна тачка за сагледавање и испољавање тежњи којима се води егзотицизам. Егзотицизам као пракса у најужем смислу подразумева тематику, не нужно инспирацију Оријентом. У случају Дебисијевих *Пагода* тематика је предочена насловима. Егзотицизам се затим испољава кроз употребу декоративних музичких елемената, који нужно не морају указивати на неку одређену културу, уколико она није предочена текстом. Предоченим текстом се нешто постојеће или фикционално може описати, интерпретитрати, објаснити и расправити.[38] У Дебисијевим клавирским остварењима, специфичан колор и атмосфера постигнути су и присутни као његова индивидуална црта израза, која је у директној вези са музичко-артистичком палетом средстава којом се служи у својим делима. Оно што се може довести у везу са испољавањем егзотицизма јесте уплив елемената, попут лествичних образаца карактеристичних за другу културу (на примеру Дебисијевих *Пагода* – пентатонске лествице). Међутим, оно што Дебисија и његово стваралаштво одваја од оријентализма као праксе деловања западњака и од свега што је суштинско за испољавање и манифестацију егзотицизма (тематика, декор, преузимање елемената из других култура) јесте уношење елемената из других култура и њихово преламање кроз индивидуалну стваралачку призму и креирање јединственог, новог звучног квалитета.

Закључак

Циљ овог рада био је дефинисање оријентализма као западњачке праксе успостављања доминације над Оријентом, као и његовог критичког погледа на „другог" у односу на себе и самоспознају кроз учествовање у креирању идентитета „другог" као сопствене хипотезе. Егзотицизам као пракса која је проистекла из оријентализма, и тиче се уметности, испољава се кроз три вида као: избор тематике, употреба музичких елемената у служби декоративноти и као манифестација и уплив елемената из других култура. Дебисијева клавирска композиција *Пагоде* испољава тежње оријентализма и егзотицизма у уметничкој пракси. Међутим, Дебиси се не односи критички према култури „другог", не прави разлику између западњачке културе којој припада и других култура на које реферира, а чијим се специфичним елементима музичког језика користи у својим делима. Такође, у складу са тим не користи специфичности и карактеристике „другог" правећи разлику између традиционалног музичког језика западног света и света „другог". Сва средства којима се Дебиси служи у свом клавирском остварењу *Пагоде* сугеришу његово разумевање базичних концепата јаванске музике, као и његову иновативност и способност да их реконструише и трансформише у свој јединствен музички језик.

[37] Оваква атмосферу може створити само изврсни познавалац и интерпретатор Дебисијеве музике, који је спреман да поштује и примени сваку одредницу коју је Дебиси унео у своје композиције и издвоји сваки хоризонтални слој понаособ.

[38] Овај начин предочавања егзотичних тежњи путем текста је најпре у вези са испољавањем оријенталистичких мисли, док се егзотицизам првентвено рефлектује кроз дела из уметности и на другачији начин, у виду декоративности и некритичког, већ афирмативног става према „другом".

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Bruhn, Siglind, *Images and ideas in modern French piano music – The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997.
- Claire, Mabilat, *Orientalism and Representations of Music in the Nineetenth-Century British Popular Art*, UK, University of Durham, 2008.
- Debussy, Claude: *Estampes: Pagodes*.
- Knopf, Alfred A., *Debussy on Music* (The critical writings of the great French composer Claude Debussy collected and introduced by François Leisure, translated and edited by Richard Langham Smith), New York, 1977.
- Lederer, Victor, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007.
- Leisure, François, *Debussy Letters*, Selected letters, Nichols Roger (ed.), London, Boston, Faber and Faber, 1987.
- Nichols, Roger, *The Life of Debussy*, Canbridge, Cambridge University Press, 1998.
- Поповић, Млађеновић, Тијана, Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба од "Змаја из Алке" до "Заљубљеног фауна", Београд, Музича омладина Србије, 2008.
- Popović, Mlađenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Roberts, Paul, *Images – The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996.
- Саид, Едвард: *Оријентализам*, Дринка Гојковић (прев.), Београд, Библиотека двадесети век, 2008.
- Scott, Derek B., "Orientalism and Musical Style", *The Musical Quarterly* 80/2 (1998), 309–335.
- Trezise, Simon, *The Cambride Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Van de, Gilles, "*Fin de siècle* Exoticism and the Meaning of the Far Away", *The Opera Quarterly*, 11/3 (1995), 77–94.

Ljubica Popović

THE MANIFESTATION OF THE ORIENTALISM AND EXOTICISM IN THE PERIOD OF *FIN DE SIÈCLE* ON THE EXAMPLE OF *PAGODAS* BY DEBUSSY

SUMMARY: The concept of "orientalism" is a European invention and marks "the other" as oposed to West-European discourse. It refers to critical attitude towards non-European civilizations with the purpose of emphasizing the superiority of the West and setting boundaries between it and East. Similar to orientalism is the idea of "exoticism", which evokes the way of life, the other culture in certain parameters of (musical) language for the sake of enriching the language. For the coloristic purposes, Claude Debussy resorts to exoticism in the composition for piano *Pagodas*, using the elements of Javanese, gamelan music, and the program title itself indicates to "Japonisme", in the fashion of the time after The Great Exhibition of 1889 in Paris.

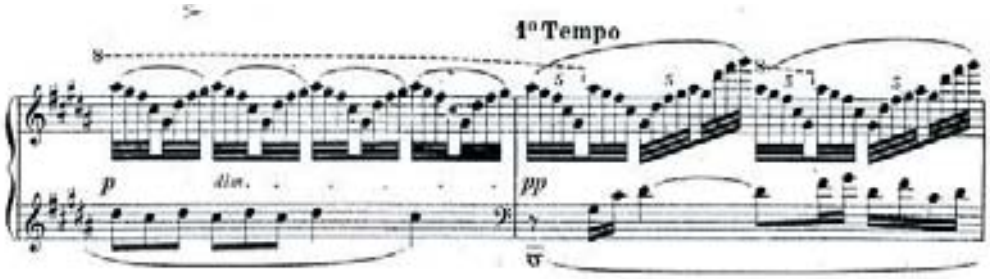
The aim of this text is to point to the elements of exoticism in Debussy's composition *Pagodas* with the accent on incorporation of the "other" in his own impressionistic style. Therefore it should be stressed that he didn't approach the "other" as a critic but he reconstructed and transformed certain elements of Javanese into a unique "Debussy's" music language.

KEY WORDS: orientalism, exoticism, the concept of the "other", the Great Exhibition in Paris, Claude Debussy, *Pagodas*, "Japonisme", gamelan, colorism, impressionism.

ПРИЛОГ

Пример 1.

Клод Дебиси, *Естампе*, „Пагоде“, 79–80.



Јована Петровић[1]

РОДНИ ИДЕНТИТЕТ ЖЕНСКОГ ЛИКА У ОПЕРИ *ВОЦЕК* АЛБАНА БЕРГА[2]

Мом оцу,
Живораду Петровићу

САЖЕТАК: У раду сам настојала да дефинишем родни идентитет главног женског лика опере *Воцек* (*Wozzeck*, 1917–22) Албана Берга (Alban Berg) на основи теоријске поставке коју Ивана Илић предлаже у својој студији *Фатална жена*. Репрезентација рода на оперској сцени, а која (теоријска поставка) ми се указала као најпримеренија за читање музичко-сценског дела из визуре теорије рода. Посреди је анализа либретистичких и музичких (и сценских) средстава којима композитор конструише одређене родне односе, а циљ ми је био да кроз свеукупност либретистичких и музичких поступака укажем на кодове родних репрезентација. Реч је о два кôда женскости – две супротности: између онога што се назива позитивном и негативном репрезентацијом жене, односно, између представа идеализоване и претеће женскости – жене као објекта суздржаног обожавања са једне, и жене као визуелно и физички доступне преступничке фигуре, са друге стране. Таквом анализом сам, заправо, покушала да покажем како се конституише и позиционира женски лик/субјект кроз сложени преплет родних, класних и политичких димензија оперског текста који се тако указује као својеврсно поље исказивања (политичке) моћи између различитих полова и класа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: опера *Воцек*, Албан Берг, теорија рода, феминистичка филозофија, Џудит Батлер (Judith Butler), родни идентитет, музички кодови.

Дефинисање родног идентитета главног женског лика опере *Воцек* (*Wozzeck*, 1917–22) Албана Берга (Alban Berg), чиниће тему овог семинарског рада. Као најпримеренија – за читање музичког дела из визуре теорије рода – указала нам се теоријска поставка коју ауторка Ивана Илић, предлаже у својој студији *Фатална жена*. *Репрезентација рода на оперској сцени*, а у чијим оквирима ћемо се и ми кретати у тумачењу родног идентитета женског лика опере.

Питање рода покренуле су теоретичарке феминизма почетком друге половине прошлог века у „настојању да одгонетну и објасне узроке и последице уређености (западног) друштва на принципу хијерархије а не на принципу равноправности између полова".[3] Тим настојањем иницирале су, према речима Иване Илић, денатурализацију рода и, при томе, артикулисање разлике између категорије рода и категорије пола. Тако, у почетној фази развоја феминистичке теоријске мисли, категорија пола дефинисана је као „биолошк[а], природн[а] и предискурзивн[а]", односно сматрало се да је „полна диференцијација […] одређена раз-

[1] pet.jovana@hotmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 5 под менторством проф. др. Мирјане-Веселиновић Хофман, школске 2010/2011. године.

[3] Ivana Ilić, *Fatalna žena. Reprezentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2007, 9.

ликама у биолошкој конституцији жене и мушкарца"; категорија рода одређивана је, пак, као „друштвен[а], [културално] конструисана и дискурзивна", односно сматрало се да се родна диференцијација „стиче и учи социјализацијом јединке" и „усвајањем друштвено и културолошки прихваћених атрибута и начина испољавања женскости/мушкости", као и „усвајањем прећутно дефинисаних односа женског и мушког рода".[4] Но, процес раздвајања категорије пола и рода, базиран на биолошкој датости, односно „тез[и] о роду као друштвеној конструкцији",[5] није ни најмање био једноставан као што је то изгледало на почетном ступњу развоја феминистичке теорије.

Однос између пола и рода показао се као нестабилан, будући да категорије које га чине нису ни конзистентне ни једнозначно одређене. Наиме, „категорија рода одликује се променљивошћу по дијахронијској временској оси, али се и на сасвим различите начине испољава у временској синхронији".[6] Другим речима „током историје мењали су се услови према којима је јединка постојала *као женско* или *као мушко*, у зависности од класног устројства, расних односа, као и других друштвених односа одређеног доба".[7] Неизменљиви карактер пола је оспорен захваљујући достигнућима новије медицинске праксе – „путем могућности промене пола научници су у прилици да интервенишу директно *у* домену природе и *на* самој природи, мењајући анатомска својства која су рођењем дата сваком појединцу".[8]

Зато су теоретичари/ке феминизма приступили деконструкцији хијерархије међуодноса природа/пол – култура/род.[9] Критика пола као предискурзивне категорије „базирана [је] на уверењу да се начин на који мушкарац, или жена разумеју и прихватају међусобне биолошке, или анатомске разлике одвија *у* култури" и „да је њоме [културом] детерминисан, то јест утемељен на већ постојећим, и на један, или други начин уређеним родним односима".[10] Стога, разумевање полне разлике – односно структурирање родне разлике – „јесте истовремено и последица деловања културе на јединку и инструмент аутоуређења културе".[11] У вези са тим, Џудит Батлер (Judith Butler) сугерише да би било погрешно „род […] поимати као културно уписивање значења у пол који је унапред дат" – „јер род је […] дискурзивно/културално средство помоћу којег се производи 'полно одређена природа' или 'природни пол', и установљује као нешто што 'претходи' дискурсу и култури, као политички неутрална површина *на коју* култура делује".[12]

У наставку рада, изложићемо, према Илићевој, најзначајније карактеристике рода које је сама ауторка издвојила како би сву комплексност те категорије поставила у известан теоријски оквир којим се, онда, кретала у тумачењу музичких дела. Те одлике рода јесу:

---

4 Исто, 9–10.

5 Ana Vujanović, „Džudit Batler", u: Miodrag Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 521.

6 Ivana Ilić, нав. дело, 10.

7 Исто.

8 Исто.

9 У вези са тим, ауторка наводи да је у том процесу „дискурс феминистичке теорије био натурализован дискурсом других наука, пре свега антропологије, јер проблем односа природа–култура представља једно од темељних питања ове науке". Међутим, ауторка такође наводи – ослањајући се на тврдње Жаране Папић – да је парадоксално то што је „у новијој теоријској (западној) мисли значај тог темеља релативизован схватањем да се 'свака чињеница природе културно дефинише, преображава у складу са специфичним кодексом културе – те се тако конструише као својеврсна чињеница културе'." На послетку закључује „да не постоји опозиција 'између неке праве природе и њој сасвим супротне културе', већ између 'двеју културних конвенција – конвенције о *природи природе* и конвенције о *природи културе*'." Упор: Исто, 10–11: Žarana Papić, „Antropologija roda", u: *Polnost i kultura. Telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, Beograd, Čigoja, 1997, 5–26.

10 Ivana Ilić, нав. дело, 11.

11 Исто.

12 Džudit Batler, „Subjekti pola/roda/želje", u: *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela: Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, 58.

– „Орођење субјекта [које] није само процес атрибуције (мада не мора бити искључен), већ јесте и процес успостављања одређеног *односа*. Један род не може постојати самостално и независно од оног другог. Та односност међусобно искључујућих, али истовремено и међусобно тесно повезаних елемената иманентна је категорија рода.
– Родни односи се заснивају на односима моћи, тј. односима подређености, или надређености једног рода другоме. […] Мушкарац је тај који је '(више) дефинисао и (несавршено) контролисао' родне односе. У феминистичкој теорији сматра се да је такву позицију мушког рода пресудно омогућио процес 'објективизације жена', чиме су 'жене као објекти биле изједначене са материјалним светом подвргнутим унилатералној мушкој контроли'. Међутим, мушки род је само једна конститутивна страна родних односа. Он је сам у клопци своје контроле: све док мушкарци имају директног, или индиректног удела у условима, могућностима и ограничењима позиционирања жене у једном друштву, дотле дефинишу и услове сопственог позиционирања. Они, парадоксално, себе постављају независно од друштвених односа, не увиђајући и не признајући да те релације, у ствари, производе и њих саме. Сваки чин реструктурирања женског простора је, стога, неминовно праћен контра чином: реструктурирањем мушког простора.
– Као што род подразумева одређени однос елемената, тако су и ти елементи резултат извесног скупа односа. […] 'Ако неко јесте жена, онда то сигурно није све што неко јесте, јер се род укршта са расним, класним, етничким, сексуалним и просторним условима постојања дискурзивно конституисаних идентитета'. Другим речима, 'није довољно проблематизовати један идентитет, него се мора преиспитати истовременост многоструких идентитета којима одређени субјект располаже, које прихвата, које изводи, или од којих одустаје'.
– Формирање родног идентитета није коначан процес: […] Једна особа показује, доказује и утврђује свој род на друштвено не/коректан начин путем свега што *учини* и путем понављања тог чињења. Управо путем 'стилизованог понављања поступака' конституише се реалност рода – дакле, род је перформативна категорија. Ако се род изводи, а не изражава, онда не постоји референтна тачка према којој би се могла проценити валидност извођења рода; род не може бити ни тачан ни погрешан, већ се може разумевати као 'договорена фикција'."[13]

Осим поменутих карактеристика рода, Илићева наводи два начина за проучавање те категорије у музици. Први начин води кроз процес настајања, презентације и рецепције музике (композитор/композиторка, интерпретатор/интерпретаторка, слушалац/слушатељка, теоретичар/теоретичарка). Други начин води ка „анализи музичких средстава којима композитор конструише одређене родне односе у (не)сагласности са доминантним начинима разумевања тих релација у временском и просторном оквиру настанка дела", при чему се „у вокално-инструменталним жанровима, какав је оперски, тај оквир шири и на контекст сугерисан садржајем наратива".[14]

У настојању да сагледамо родни идентитет главног женског лика опере *Воцек* Албана Берга, овом приликом ћемо се определити за други приступ који је ауторка предложила. Крајња инстанца анализе није идентификација и међусобно диференцирање женских, или мушких мелодија, ритмова, акорада, покрета, речи, реченица – већ је циљ да се кроз свеукупност музичких, либретистичких и сценских поступака укаже на кодове родних репрезентација, које ћемо сагледавати из визуре поменутих карактеристика рода.

Кодови који маркирају родне разлике повезани су са преовлађујућим ставовима одређеног доба. Ивана Илић наводи да се, када је реч о женским ликовима, ти поступци групишу око два екстрема (или две верзије) женскости у патријархалној култури. Реч је о два кода

[13] Ivana Ilić, нав. дело, 12–14.

[14] Исто, 20.

женскости – две супротности: „између онога што се назива позитивном и негативном репрезентацијом жене; другим речима, у питању је разлика између представа идеализоване и претеће женскости […] жене као суздржаног објекта обожавања с једне, и жене као визуелно и физички доступне преступничке фигуре, с друге стране".[15] Међуоднос поменутих кодова „темељан је за слојевито и вишезначно конструисање родног идентитета женског лика", јер „кодови женскости не постоје независно један од другога: они се међусобно боре, што уноси додатне тензије у родне релације у опери".[16]

Анализа литерарног текста представља само један у низу корака у тумачењу оперског лика са становишта теорије рода. Она се односи на „садржај и синтаксичка својства драмског говора повереног женском лику" – „*шта* жен[а] говори, *како* и *где* то чин[и] и *са ким*".[17] Према томе, анализа литерарног текста омогућава сагледавање не само развојности женског лика, њене психологизације, као и њеног односа са мушким ликом/ликовима али и свим другим актерима оперске радње, већ и сагледавање функције женског лика у оперском наративу и оперској радњи, односно њену позицију у фикционалном оперском друштвеном систему.

Међутим, родни идентитет женског лика поставља се на међусобно умногоме различите начине у равни изговореног и у равни отпеваног текста – али и свих других гласовних манифестација лика попут смеха, плакања, крика, уздаха, па чак и ћутања. Њихова значења у опери зависе од политичке, класне, родне и свих других равни уређења оперског контекста; „кроз њих се женски субјект конструише и позиционира у сложеном преплету поменутих друштвених категорија, те се акустички простор оперског времена и места указује као својеврсно поље на којем се демонстрирају и међусобно огледају односи моћи између различитих полова, класа, раса".[18] Стога, за конструисање родног идентитета женског лика у опери није значајно само питање да ли и како тај лик говори, или пева, већ и где то чини и на који начин.

У наредном поглављу, фокусираћемо се на процес успостављања родних односа у Берговој опери *Воцек* из литерарне визуре где ћемо на основу интеракције идентитета *лика* женског субјекта са идентитетима других *ликова* који га „окружују" у оперском времену и простору и интеракцији са идентитетима којима сам женски *лик* субјект располаже – покушати да позиционирамо главни женски лик опере у одређени друштвени/културни оквир и укажемо на кôдове родне репрезентације.

Конструисање женског родног идентитета у либрету опере *Воцек* Албана Берга

У опери *Воцек* Албана Берга[19] учествује укупно девет ликова међу којима се као главни издвајају пре свега: лик Воцека (Wozzeck), који се намеће као најизраженији, најкомплекснији и најзаступљенији лик у опери. Ту су потом Марија (Marie), његова љубавница; њихово дете (Kind), Бубњар (Tambourmajor), Доктор (Doktor), Капетан (Hauptmann), Андрес (Andres), Маргарета (Margret) и Луда (Der Narr).[20]

---

[15] Исто, 28.

[16] Исто.

[17] Исто, 25.

[18] Исто, 29.

[19] Инспирисан драмом *Војцек* (*Woyzeck*), Георга Бихнера (Georg Büchner), Албан Берг је – и то свега неколико месеци након премијере којој је присуствовао у Бечу 1914. године – започео рад на истоименој опери. Тачније, приступио је раду на адаптацији текста, док је компоновање отпочео 1917. године. Партичело овог остварења Берг је завршио 1921. године, док је дело у потпуности завршио тек наредне године. Интересантан је податак, да је Берг оперу посветио финансијеру овог дела, његовој пријатељици Алми Малер (Alma Maria Mahler). В. у.: Mosco Carner: "The time of Wozzeck 1918–25", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975, 53–54.

[20] Како је Бихнер своје остварење оставио у нечитким фрагментима – које је пре свега ревидирао Карл Емил Францос (Carl Emil Franzos) и објавио 1879. године, а потом и Паул Ландау (Paul Landau), чија је верзија објављена 1909. године – присутни су многи проблеми у вези са тим; како је комад оригинално замишљен и којим редоследом су сцене организоване; али и у вези са тумачењем појединих речи и реченица због Бихнеровог

Скуп ових ликова није хомоген, већ је раслојен превасходно на основу класне припадности, њиховог породичног статуса и других елемената које одређују њихове друштвено различите позиције. Разлике између њихових „светова" се огледају како у карактеризацији појединачних ликова, тако и у њиховим међусобним односима.

Репрезенти надређеног друштвеног слоја, пре свега Капетан и Доктор представљају гротескне фигуре, прогоњене сопственим страховима, растављени од реалног света, који своје извесне менталне проблеме заклањају сопственим професијама. Овој друштвеној формацији припада и лик Бубњара, препотентне, нарцисоидне фигуре, која представља персонификацију мушке фикције о сопственој „зверској" сексуалности.

Другу групу ликова, који су представници подређеног друштвеног слоја у Берговој опери, чине: љубавни пар Марија и Воцек, који су „обележени" од стране друштва због живота у ванбрачној заједници – а потом и њихово дете које, будући од „грешне" мајке и оца, такође постаје припадник маргиналне друштвене групе.[21] Њихов породични статус је очигледно већ нарушен, али његовој још дубљој деструкцији доприноси њихово сиромаштво и самим тим приморaност мужа/оца на данонoћни рад што условљава његову перманентну растављеност са породицом. То даље проузрокује и емотивно удаљавање самог пара, као и њихову индивидуалну усамљеност, која ће – како ћемо касније видети – одвести завршној трагедији.

Последично, судбине ових ликова се током опере сусрећу и прожимају. Воцек је, да би прехранио своју породицу, приморан да се подвргне Докторовим експериментима, као и да буде лични берберин Капетана, који је, чини се, Воцека ангажовао не би ли му војник био „жртва" на којој ће да празни своје сопствене страхове. Тако, узроци Воцекове менталне поремећености, јесу његов друштвени статус што се види на основу начина на који га Доктор и Капетан третирају, али и губитак породице – проузрокован Маријиним неверством, које је пак, са друге стране, резултат њеног и Воцековог емотивног удаљавања. Марија је једини нормални лик. Она је жена, природних, здравих инстинката, рационална – описује је Моско Карнер.[22] Међутим, Маријину рационалност „заводе" Бубњарева накићеност, лажни сјај и простачка ласцивост. Опчињена *quasi* сјајем и гламуром припадника „вишег" друштвеног слоја, она у појединим моментима отпловљава у ирационални „свет" где се идентификује са племенитим, богатим дамама (" […]als die groβen Madamen […]"), али напослетку, она ипак себе рационално подсећа да је сиромашна, а уједно и несрећна ("[…] armes Weibsbild [..]"), мирећи се са судбином.

Иако образованост ликова није експлицитно наглашена у Берговој опери, раслојеност протагониста на основу класне припадности, огледа се и у њиховом вокабулуару. Другим речима, начин на који се уживаоци надређене класе обраћају једни другима разликује се од начина на који комуницирају репрезенти подређене друштвене класе. Тако, Капетан и Доктор указују један другом изузетно велико поштовање што је уочљиво у њиховим репликама попут „поштовани пријатељу" ("[…] gehrte ster […]"), „дозволите ми господине" ("[…] erlauben Sie […]") и „драги мој капетане" ("[…] Herr Hauptmann […]"). Са друге стране, припадници маргиналне друштвене групе су у великој мери груби, а њихов начин комуникације је помало простачки и без поштовања. Те тако, Воцек Марију назива „кучком" ("Luder!") и „ђаволом" ("Zeufel!"), док она, своју сусетку, у заједљивом разговору назива "Luder!".

нечитког рукописа. Самим тим се Францосова и Ландауова верзија овог комада у неку руку разилазе. Карнер (Mosco Carner) наводи да је Бергова база за либрето био Францосов комад, али да се након завршетка опере, консултовао и са Ландауовом верзијом. Међутим, Ендру Клементс (Andrew Clements) наводи да је Берг у Бечу гледао Ландауову верзију и да је према њој радио либрето. Последично, нама није познато које и колико ликова су укључивале ове верзије, као ни Бихнеров оригинални текст, али главни актери радње су исти у сва три остварења. В. у.: Mosco Carner: "The Operas", нав. дело, 152–155.; Andrew Clements, "Wozzeck", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of opera*, Volume Four, London, The Macmillian Press Limited, 1992, 1176.

[21] Овој групи припадају и споредни ликови Андрес, Маргарета и Луда.

[22] Mosco Carner, нав. дело, 150.

Начин на који припадници ова два дијаметрално супротна културна миљеа „комуницирају" између себе, такође показује односе моћи између подређених и надређених. Докторово и Капетаново обраћање Воцеку и обрнуто, указује на то да су ови ликови свесни својих позиција, као и моћи које (не) уживају, те се тако, Капетан и Доктор Воцеку обраћају као некаквој животињи, они га називају псом, али и ниподаштавају у сваком погледу. То је очигледно у репликама попут „он је немогуће глуп" ("[…] ganz abscheulich dumm!"), „он мисли превише, а то боли" ("Aber Erdenkt zu viel, das zehrt."), „он је мој најисцрпнији случај" ("Er ist ein intressanter Fall […]") где му се обраћају у трећем лицу једнине, као да Воцек не присуствује том разговору. Насупрот таквом третирању, Воцек овом двојцу увек одговара са „да господине, тако је господине" ("Ja wohl Herr Hauptmann!").

Међутим, у ланцу комуникације између актера радње особен је начин на који репрезенти обе друштвене формације „виде" Марију. Како љубавни пар живи у ванбрачној заједници – коју друштво сматра грешном заједницом – Марија је суочена са предрасудама о њеној моралности и чистоти. Она је осуђивана од оба друштвена слоја, са том разликом да се представници „више" класе током опере не обраћају њој лично, нити свој став изражавају експлицитно када о њој говоре – пре свега, Доктор и Капетан. Њих двојица, у разговору са Воцеком, кроз упитну реченицу која гласи „Али твоја жена је верна?" ("Aber er hat doch ein braves Weib?"), заправо на индиректан начин алудирају на Маријину везу са Бубњарем, а тиме и на њен морал. Иронија ове реченице огледа се и у томе што је изговорена „у пролазу", као опаска изречена ван контекста Докторовог, Капетановог и Воцековог разговора.

Са друге стране, Бубњар лицемерно ласка Марији купујући јој накит, али у његовом обраћању њој, а касније и у коментарима на њен рачун, јасне су назнаке да је она само објект његове пожуде. У репликама попут „Ти си зрела млада женска! [...] Почнимо да правимо мале бубњаре! [...]" ("Und du bist auch ein Weibsbild! [...] Wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen. [...]"), или „Дивља мачкице, хеј!" ("Wildes Tier!"), он не исказује поштовање према Марији као жени, већ јој се обраћа као сексуалном објекту, као предмету његове пожуде. Начин на који Бубњар „види" Марију јасно је илустрован и у моменту када он провоцира Воцека у касарни, говорећи му „Ја сам прави мушкарац! Ја имам женску […] женску која ће ми родити паметне мале бубњаре!" ("Ich bin ein Mann! Ich hab'ein Weibsbild […] ein Weibsbild zur zucht von Tambourmajors!"), алудирајући на војникову невенчану жену. Дакле, осим што је Марија средство путем којег ће Бубњар да „добије" мале бубњаре, она је исто тако средство путем којег он доказује – самом себи, а потом и Воцеку – да је он прави мушкарац. Такође, Бубњар своју мушкост манифестује кроз „зверско", понекад нападно опхођење према Марији, при чему му она узвраћа самосвесно дрско, понекад и равнодушно, као да жели да наметне чињеницу да је живо биће и да заслужује да буде поштована. Ако узмемо у обзир да Бубњар зна да је Марија Воцекова невенчана жена, а самим тим и да они живе у грешној заједници, ми можемо да претпоставимо да је његова пожуда која је усмерена ка Марији као објекту испуњења његовог нагона, проузрокована његовом представом о њој као жени лаког морала, као сексуално доступној жени – што логично и објашњава његово непоштовање, као и сирово понашање према њој.

Још један актер радње, из чије визуре можемо да створимо представу о Маријиној позицији у друштву, јесте лик Маргарете. У заједљивом разговору Марије и њене сусетке, Маргарета јој се саркастично обраћа са „госпођо" и у наставку карактерише себе као поштену жену; за разлику од Марије за коју „[…] сви знају [...]" – алудира на комшијско окружење – „да [...] гледа [...] кроз [...] панталоне!" ("[...] aber Sie, das weiβ Jeder, Sie guckt […] durch!").

Са друге стране, Марија је у Воцековим очима, пре свега жена, мајка а потом и његова љубавница. Он према њој гаји нежна осећања која му „диктирају" потребу да буде пожртвован отац и муж, спреман на сваку жртву како би прехранио породицу. Тако, Воцек каже: „Урадићу све што тражите. Потребан ми је овај новац за моју жену. Зато сам ја овде" ("Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: Darumtu' ich's ja!"). Међутим,

ова готово идеализована слика њиховог породичног односа доживљава преокрет у оном моменту када се Марија упусти у авантуру са Бубњарем. Пошто је сазнао за њену превару, Воцек мења понашање; он више не показује поштовање према Марији као жени, мајци његовог детета; он је врђа, провоцира, виче на њу и у појединим моментима једва успева да се суздржи да је физички не нападне. Како је Воцек већ увелико психички лабилан, Маријино неверство је ту лабилност довело до крајње границе – трагичног краја: убиства Марије и Воцековог несвесног самоубиства.

Видевши Марију и Бубњара како плешу валцер у крчми, месту где се окупљају неморални људи – а након што су му Доктор и Капетан алудирали на Маријино неверство, Воцек доживљава њен плес са Бубњаром као симболички чин разврата, а читаво друштво као својеврсну „игру блуда".[23] Воцек у тој ситуацији не види Марију само као прељубницу, већ и као симбол друштва, изопаченог, развратног и блудног, које он, у том тренутку, жели да казни. Његов измучени ум сматра да је његова „дужност" да лиши Марију живота,[24] јер је пожелела да буде део тог друштвеног система, који је њему нанео бол.

Њено преступништво – тачније авантура са Бубњаром – нарушава стабилност друштвеног поретка, те самим тим Марија добија улогу главног узрочника трагичних збивања. Јер, искорачујући из простора припаднице подређене друштвене групе, померајући његове оквире и реструктурирајући га, она истовремено мења и редефинише границе опозитног, мушког простора. Стога је Марија у овом тренутку и на овом месту, фигура преступа, сексуалне доступности и објекат пожуде што се, као што смо раније истакли, у патријархалној култури назива негативном репрезентацијом жене, односно представом претеће женскости.

Међутим, њен идентитет има сасвим другачије обрисе до момента њеног преступа. Јер, она је религиозна жена, пожртвована мајка и добра супруга, потпуно свесна сиромаштва у ком живи и које свесно прихвата. Након Воцекових све учесталијих халуцинација – проузрокованих његовим друштвеним положајем и сиромаштвом – Марија почиње да га се плаши, али је у исто време и забринута због његовог манијакалног понашања. Њу погађа то што Воцек не примећује њихово дете. Подсећа га: „Франц, твоје дете" ("Franz, Dein Bub!"), али уједно и саосећа са њим због жртве коју подноси не би ли прехранио породицу: „један човек, тако растрзан да ни своје дете не примећује" ("Der Mann! So vergeistert! Er hat sein Kind nicht angesehen!").

Након свог преступа, Марија схвата да је начинила неопростиву издају због које се горко каје. Речима „Ја сам лоша жена. Могла бих себе да избодем ножем!" ("Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich erstechen"), она као да презире себе због авантуре са Бубњарем, јер схвата да је тиме угрозила своју породицу. Њена унутрашња превирања дивергирају између реалности и сањарења, несреће и среће, сиромаштва и (варљиве) имућности. Марија се стиди своје прељубе, али уједно ужива у минђушама које је добила од Бубњара. Она свој стид исказује тако што затвара очи свом детету, да не гледа „издају" своје мајке, која се налази на њеном уху. Та тренутна приступачност „света" који је њој одувек био недостижан, завела ју је и заводи је, као варљиви излаз из судбине сопственог сиромаштва и несреће.

Дакле, кôду негативне репрезентације женског, претходио је кôд позитивне репрезентације жене, али у доста слабијем интензитету. Другим речима, до тренутка Маријине прељубе она је брижна мајка и супруга која живи на ивици друштвено прихватљивих норми.

[23] Leo Treitler, "Wozzeck and the Apocalypse", u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999, 245–246.

[24] Лео Трајтлер пише о библијском контексту Бихнерове драме, у чијој драматургији велику улогу имају позивања на разне религијске одломке. Такође, аутор наводи да су Воцекове халуцинације како се земља урушава и издиже, или како дим излази из пећи, заправо парафразирани цитати преузети из *Књиге постања* и *Књиге откровења*. Како су обе књиге о томе како је Бог створио, а потом и разорио свет због непоштења и разузданости људи, поменути аутор сматра да је то идеја која се формирала у Воцековом уму. Његове халуцинације у којима он заправо говори о уништењу, алудирају на оно што ће да се догоди – убиство. Тако, у трећој сцени другог чина Воцек говори о Марији као о „греху тако великом и 'прљавом' да може да призове анђеле са неба". В. у: Исто, 242–247.

Репрезентација њеног идеализовано женског везује се за оне ситуације у којима Марија не само да не провоцира критеријуме друштвене коректности, већ их, из свог очајања, такорећи својевољно потврђује.

Идеализована и претећа женскост се, дакле, међусобно прожимају и стапају у појединим моментима либрета опере. У даљем току рада, аналитички ћемо размотрити присуство назначених кôдова у самој музици.

Конструисање музичких кôдова у опери *Воцек* Албана Берга

Карактеризација ликова, њихови међусобни односи, као и њихова друштвена припадност се у музици – за разлику од литерарног текста где је то експлицитно или имплицитно наглашено – ишчитава на више нивоа и то: на нивоу самог музичког облика,[25] на нивоу третмана вокалне деонице и на лајтмотивском нивоу.

Приликом профилисања ликова, композитор користи одређену инструменталну форму путем које „објашњава" одређени лик/ликове. Тако је, на пример, прва сцена првог чина реализована у форми свите, чиме композитор жели да укаже на лабилност Капетановог ума. Другим речима, у разговору са Воцеком, Капетан каналише сопствене страхове кроз причу о времену и о односу између вечности и садашњости. На Капетаново неповезано причање и „скакање" са теме на тему, композитор указује контрастним карактером свитних ставова (прелудијума, паване, жиге, гавоте са два дубла, арије и постлудијума). Сваки став свите представља „нову" Капетанову мисао. У прелудијуму он говори о протоку времена, у павани о бесконачности времена, у жиги о ветру итд. По истом принципу Берг профилише и лик Доктора. Наиме, четврта сцена другог чина је у форми пасакаље, где двадесет једна варијација на дванаесттонску тему[26] симболично указује на Докторову опсесију да пронађе формулу за бесмртност. Његова опсесија се кроз сваку варијацију потврђује, или продубљује и при том недвосмислено указује на његове менталне проблеме.[27] На овај начин је Берг „решио" и другу сцену другог чина у којој Капетан и Доктор провоцирају Воцека у вези са Маријиним неверством. Сцена је музички обликована у форми фантазије и фуге са три теме, где је свака тема везана за поједини лик у складу са њиховим карактерима.[28] Овај принцип Берг користи и у петој сцени првог чина, која је у форми ронда, где две теме карактеришу Марију и Бубњара.[29] Такође, прва сцена другог чина обликована је у сонатној форми, где се теме везују за минђуше које је Марија добила на поклон од бубњара и за дете.[30]

---

[25] Берг, дакле, у музичко-сценски жанр уводи форме инструменталне музике – свиту, марш, успаванку, рондо, симфонију, али и контрапунктске облике као што су пасакаља, фантазија и фуга итд. Тако је свака сцена структурирана као поједини инструментални облик: I чин, прва сцена као свита, друга сцена као рапсодија, трећа сцена као војнички марш и успаванка, четврта сцена као пасакаља, пета као рондо; II чин је петоставачна симфонија, тако да је прва сцена у сонатној форми, друга сцена – фантазија и фуга, трећа лагани став (*ABC*), четврта сцена – скерцо, пета – рондо; III чин чине шест инвенција – на тему, на тон, на ритам, на акорд, на тоналитет, на равномерни покрет осмина (у функцији епилога).

[26] Тема се састоји од дванаесттонског низа *ес–ха–ге–цис–це–фис–е–бе–а–еф–ас–де*. Антиципирана је у интерлудијуму у кларинетима, на почетку прве варијације тема се излаже у хорнама, а одмах потом и у вокалној деоници Доктора.

[27] Током варијација тема бива врло слободно модификована у ритмичко-мелодијском погледу, тако да ју је једва могуће пратити слухом; штавише понегде сукцесивни тонови теме наступају симултано.

[28] Фуга је врло слободно конципирана – број гласова није фиксиран, а контрапунктско ткиво једва да личи на традиционалну полифону фактуру. Теме су подвргнуте бројним модификацијама, док интервалски односи при експоновању не подлежу никаквим „правилима"; ипак, најопштији потези структуре троструке фуге су ипак сачувани.

[29] У ронду, иако прва тема карактерише Марију, а друга Бубњара, читава сцена је заправо посвећена њему. Шема овог ронда је $ABA_1B_1A_2B_2$.

[30] Прва тема сонатног облика везана је за накит, док је друга тема Маријина песма о ромском младићу који ће је повести у његову домовину, чиме се ствара алузија на Бубњара. То потврђује и појава његовог лајтмотива у оркестарском парту.

Вокалне деонице представника „више" класе, Капетана, Доктора и Бубњара писане су најчешће у средњем, или високом регистру тенорског и басовског опсега, мада у појединим ситуацијама деонице „захватају" и ниске регистре – односно деонице представника маргиналне друштвене групе, пре свега Марије и Воцека писане су у високом, или ниском регистру сопранског, или баритонског опсега. Вокални карактер деоница је у полудекламативном и полуариозном стилу, са лирским пасажима у кантабилном стилу и парландом. Заступљен је и говор (melodram), док је смех карактеристичан за деонице Доктора и Капетана, а за овог другог још и звиждук и певање у фласету – гласовне манифестације којима Берг карикира ове ликове. Вокалне деонице Марије и Воцека обухватају и говорне мелодије, *Sprechgesang*, ритмичку декламацију која је типична за деоницу Воцека, као и експресионистички крик који се јавља у Маријиној деоници у моменту убиства. Вокалне деонице се одликују хроматским покретима навише и наниже у осминском и шеснаестинском покрету, потом интервалским скоковима који у појединим моментима обухватају и октаву, али и понављањем истог тона. Ритам попут триола и синкопа, експлоатисан је већином у Капетановој, а потом и Докторовој деоници. Прегнантан, акцентован, синкопиран ритам је основна ритмичка фигура Бубњарове вокалне деонице. Интересантно је то што су мелодијско-ритмичке карактеристике деоница „више" класе, заправо и одлика вокалних деоница маргиналне групе. Према томе, представници подређене друштвене групе потпуно усвајају и прихватају – фигуративно речено – „говор" надређене друштвене формације, чиме Берг симболично указује на односе моћи између ове две друштвене класе, као и на наметање „оквира" чиме је маргиналној друштвеној групи ограничено „кретање".

Лајтмотиви опере везују се за одређене ликове, њихова психичка стања, ситуације и предмете. Један од главних оперских мотива је Воцеков лајтмотив „Ми сиромашни људи" ("Wir arme Leute!") који се састоји од осминског покрета велике терце и чисте квинте наниже и потом мале терце навише (в. пример 1). Маријин лајтмотив „оплакивања над њеним несрећним животом" – експониран прво у виолинама и одмах потом у њеној вокалној деоници – врло је сродан Воцековом лајтмотиву, због скока мале терце наниже из четвртине ноте у осмину за којим следи силазни осмински покрет мале секунде (в. пример 2). Интервалски однос првог и последњег, трећег тона Воцековог лајтмотива јесте прекомерна квинта *дис*$_1$–*ге*, док је интервалски однос првог и последњег, такође трећег тона Маријиног лајтмотива у виолинама умањена кварта *ас*$_2$–*е*$_2$, односно у њеној деоници велика терца (енхармонски умањена кварта) *де*$_2$–*бе*$_1$. Како прекомерна квинта у свом обртају даје умањену кварту и обрнуто, несумњиво је да Берг овим поступком алудира на Маријину и Воцекову животну и по свој прилици, нераскидиву повезаност – раскидиву једино смрћу. У прилог овој чињеници иде и то што Берг у опери интервал умањене квинте или прекомерне кварте (*ха-еф* или *еф-ха*) третира лајтмотивски и тај интервал везује за Воцека, док је интервалски лајтмотив Марије чиста квинта (*ге–де*).[31] Оба њихова интервала симболизују трагедију и, чини се, нимало не изненађује чињеница да су управо Маријини и Воцекови интервали квинте и кварте експонирани у лајтмотивима Капетана и Доктора. Наиме, лајтмотив Капетана (в. пример 3) базиран на триолском покрету, садржи интервал чисте квинте (*гес–дес*$_2$), прекомерне кварте (*ха*$_1$–*еф*$_1$) и умањене квинте (*еф*$_1$–*ха*), док се у лајтмотиву Доктора (в. пример 4) у осминском покрету излаже интервал прекомерне кварте (*дис*$_2$–*а*$_1$), а потом у шеснаестинском покрету и интервал чисте кварте (*а*$_1$–*е*$_1$). Сада већ, можемо и да претпоставимо да се неки од ових интервала појављује и у лајтмотиву Бубњара (в. пример 5). Наравно, то је интервал чисте кварте (*цис*$_2$–*фис*$_2$). Преплетом интервала квинте (чисте, прекомерне и умањене) и кварте (чисте, прекомерне и умањене) кроз лајтмотиве главних актера радње, Берг им придаје симболичко

[31] Наведени интервали су основа осмотонског акорда (чији су остали тонови *а*, *дес*, *ес*, *фис*) којим се завршава сваки чин опере, при чему је сваки пут измењен у структури и оркестрацији, те се тако том акорду „приписује" значење „тоничног" акорда целог дела. в. у: Mosco Carner: нав. дело, 158.

значење и то: повезаност судбина главних ликова, али и њихову међусобну судбинску условљеност која потом води у – трагедију, која је такође симбол ових интервала.

Још један интервал је карактеристичан за Воцекову појаву, а то је интервал секунде, који се јавља у његовом лајтмотиву „страха" (в. пример 6). Попут интервала, Берг лајтмотивски третира и тоналитет и то Це-дур, који „даје" у виду хоризонталног глисанда, али и тон *Це*, који симболизују тривијалност новца. Лајтмотив који се везује за предмет, јесте лајтмотив ножа за који је карактеристичан секундни покрет и тон *цис* – који се током опере симболично „јавља" као предзнак Маријине судбине.

Доминантни кôд женског родног идентитета

Етапе драматуршког тока Маријиних појава могу да се сагледају као – (Маријино) приказивање ($I_{,3}$),[32] преступ ($I_{,5}$), разоткривање ($II_{,1,3,4}$), суочавање са самом собом ($III_{,1}$) и последица преступа ($III_{,2}$). Такође, драматуршки ток прате и њени наступи у оквиру јавног, или приватног простора и то следећим редоследом: појављивање на граници између јавног и приватног простора ($I_{,3,5}$), појављивање у приватном простору ($II_{,1}$; $III_{,1}$) и појављивање у јавном простору ($II_{,3,4}$; $III_{,2}$).

Тако, у уводу треће сцене првог чина – моменту када ми први пут угледамо Марију на сцени, она са дететом у наручју стоји на прозору своје куће и посматра војнике који марширају улицом. Другим речима, Марија на граници јавног и приватног простора, стоји са својим „грехом" у рукама и без имало стида показује сву своју „грешност". Најава њеног преступа се чује у оркестру, а она на фону војничког марша флертује са Бубњарем. Склонивши се од прозора, она се повлачи у приватни простор који доминира до краја ове сцене и у коме је она посвећена свом детету. Испровоцирана од стране Маргарете, Марија коментарише како неће да слуша како је сусетка неосновано оптужује. У њеној вокалној деоници се у том тренутку јавља интервал умањене квинте која „подвлачи" реч кривоклетство ("[..] wollen!"), што симболично упућује на Воцекове оптужбе које ће он изрећи против ње у трећој сцени другог чина.

У наставку сцене, она успављује дете. Пева му успаванку која је у форми дводелне песме са репризом (*а, б,* $а_1$, $б_1$), где се део *а* експонира делимично на фону чистих кварти које симболизују чекање (I_3, т. 375–379),[33] док се део *б* излаже на фону чистих квинти (I_3, т. 380–384). Интервал квинте се у овој ситуацији може тумачити као одговор на кварте, тачније трагедија је одговор на њено чекање. Другим речима оно што она „чека", јесте смрт. Ако се упитамо зашто баш смрт, одговор проналазимо у прелазу између успаванке и појаве Воцека, моменту када је дете заспало. Наиме у том тренутку се у оркестру излаже материјал војничког марша, који недвосмислено указује на Маријине „преступничке" мисли (I_3, т. 421–424).

Са појавом Воцека на прозору, Марија се на тренутак преплаши и пита „Да ли си то ти Франц?" ("Bist du's Franz?"). Чиста кварта у њеној деоници значи да она њега – односно смрт – чека. Њена забринутост и уплашеност због његовог бунцања демонстрирају се у оркестру излагањем материјала којим се карактерише страх, материјала који је изложен у секундној вертикали, триолском и синкопираном ритму.

Након сцене у којој се Марија први пут појављује у опери ($I_{,3}$) следи њен преступ који је већ наговештен, а који се одвија у јавном простору, на улици испред њене куће. У интерлудијуму ове сцене, на педалу чистих квинти, Берг антиципира теме ронда – тему Маријине пожуде и Бубњареве сексуалности. У њиховој „игри" завођења провлаче се материјали њихових тема, војничког марша, чистих квинти, као и лајтмотив поноса. За разлику од Маријине вокалне деонице која осцилира између парланда и кантабиле израза, Бубњар своју тенденцију да је заведе испољава кроз ариозни кантабиле. Марија „преузима" интервалске скоко-

[32] Римски број означава чин, а арапски број означава сцену.

[33] Упор: Alban Berg, Georg Buechner's *Wozzeck*, Opera in 3 acts (15 Scenes), Op. 7, (ed.) H. E. Apostel, (eng. Trans.) Eric Blackall and Vida Harford, Vienna, Universal Edition (UE 7379/UE 12 100), 1955.

ве вокалне деонице Бубњара – попут велике терце, велике сексте,[34] чисте кварте, умањене квинте и секунде – те тако њена вокална деоница поприма одлике Бубњареве вокалне деонице. Како Марија у овој сцени чини преступ излазећи на тренутак из (својих) оквира подређене друштвене групе у свет надређене друштвене формације, тако она чини и „музички преступ", јер пева/говори у истом маниру као Бубњар, представник више класе.

Последично, реструктурирањем сопственог простора, Марија мења и редефинише границе опозитног, мушког простора. На ову чињеницу, Берг указује променом места на којој се одвија Маријина и Бубњарева љубавна играрија. Наиме, у климаксу ове сцене, у моменту када се сви њихови материјали излажу у истом тренутку у пуном оркестру (I_5, т. 712–714), Марија и Бубњар се склањају са улице и одлазе у њену кућу. Они прелазе из јавног простора у њен интимни простор, који је до сада био резервисан за њено дете и њеног невенчаног мужа. То такође значи да и сам Бубњар прелази у свет подређене друштвене групе.

Марија је до овог момента у Воцековим очима била брижна мајка и добра жена. Обртом ситуације, Берг измешта радњу из породичног, приватног простора у јавни простор. Зато се радња у сцени разоткривања одвија на улици – месту где је Марија начинила преступ. Воцек стојећи на месту где је стајао Бубњар у сцени преступа, каже: „Да ли си га овде видела?" ("Hat er da gestanden?"). Његове речи подвучене су хорнама, које излажу Бубњарев материјал (II_3, т. 386–387). На Маријино избегавање да одговори на питање, Воцек јој понавља „Видео сам га, кажем!" ("Ich hab inn gesehn!"). У том моменту се у његовој вокалној деоници јавља ритмичка фигура од две узастопне осмине наниже и две узастопне шеснаестине наниже, након којих следи осминski покрет навише, карактеристичан за Капетана и Доктора (II_3, т. 392). Тиме композитор директно указује на „кривца", јасно стављајући до знања ко је Воцеку рекао за Маријину прељубу.

Како је Воцеков бес све више растао због Маријиних провокативних одговора на његове оптужбе, он је у једном моменту подигао руку да је удари, али њен плач га је одвратио од те намере. Марија кроз плач изговара „Остави ме на миру" ("Ruhr' mich nicht an"), реченицу коју је у сцени преступа била упутила и Бубњару. Ритмичко-мелодијски покрет је потпуно исти у обе ситуације, с тим што у сцени са Воцеком она изговара на начин *Sprechgesang*-а у јакој (*fff)* динамици. Чини се као да Марија нема више никаквих осећања ни за Воцека ни за Бубњара. Као да их види „исто", с том разликом што је Бубњар привлачи не само физички, већ и зато што долази из „света" који је њој до сада био неприступачан и у неку руку забрањен. А опет, Воцек, иако опозитна фигура у односу на Бубњара, јесте отац њеног детета и човек који њу издржава.

Након начињеног преступа Марија се суочава са самом собом, у првој сцени последњег чина, „враћајући" се на место преступа – у свој приватни простор, свој дом. Сцена тог суочавања писана је у форми инвенције на једну тему, у оквиру које је свака од седам варијација на тему, заправо Маријина реакција на листање Библије и читање приче о Марији Магдалени. Како тему чине два контрастна одсека *а* і *б*, у одсеку *а* се испољава Маријино објективно реаговање на читање Библије, док у одсеку *б* она изражава своју субјективну реакцију. Идентификујући ситуацију у којој се нашла са причама из Библије, Марија моли за опроштај. Очајна, она моли „Драги Боже! Драги Боже! Погледај ме!" ("Herr Got, Herr Got! Sieh mich nich an!"). Маријино призивање Бога прате умањена кварта и чиста квинта у њеној вокалној деоници, чиме се алудира на Воцека (III_1, т. 7–9). У том тренутку се у кларинетима излаже лајтмотив ножа, као предзнак онога што ће уследити, као и дванаесттонска тема из пасакаље, која сугерише кривца за њену несрећу, али и тон *це*, симбол тривијалности новца, који такође „преузима" део кривице.

Маријина молитва, јесте заправо алузија на то да јој Воцек опрости, а томе у прилог иде и то што тема почиње интервалом квинте *ге-де* (III_1, т. 1–6), а управо је те тонове компо-

[34] Занимљиво је да је скок велике сексте присутан и у лајтмотиву Доктора, чиме се сугерише Бубњарева и Докторова заједничка црта – неозбиљност.

зитор изоставио из „тоничног" акорда на крају другог чина (III_5, т. 813–815) – у коме Воцек понижено лежи на поду, поражен у тучи са Бубњарем – да би њима започео сцену у којој се Марија суочава са самом собом. Њеним интервалом квинте Берг је симболично указао на то кога Марија чека, али и „коме" се моли.

У следећој сцени Маријино „чекање" се завршава. Последица њеног преступа јесте убиство које се одиграва у оквиру јавног простора. Драмска радња ове инвенције отпочиње на педалу тона *ха* – тона који симболизује несрећу – у контрабасима, над којим се излаже лајтмотив ножа као нека врста предсказања, док се у кларинетима експонира лајтмотив „ми сиромашни људи". Воцеков и Маријин разговор је, дакле, делимично окружен „кривцима" за њихову трагедију. Такође, на фону тона *ха* у гудачким инструментима – у моменту када Марија и Воцек коментаришу боју месеца – у трубама и тромбонима се излаже мотив крвавог месеца, а потом и у Маријиној деоници у којој је, заправо, првих шест тонова додекафонске серије (*ге–цис–е–ас–це–де*), док су других шест тонова серије дати у Воцековој деоници (*еф–бе–ес–фис–а–ха*) (III_2, т. 97–101). Овим поступком Берг симболично указује на то да је њихова судбина заједничка и фиксирана попут тонова додекафонске серије; да Марија и Воцек живе у сиромаштву, да су „обележени" од стране друштва због „грешне" заједнице у којој живе и због њиховог ванбрачног детета, да је преступ начињен и да опрост не постоји, те да је једино решење смрт. У моменту убиства, оркестар доноси готово све лајтмотиве – успаванке, Бубњара, завођења, минђуша, оплакивања над несрећним животом, чисте квинте, страха (III_2, т. 104) – који као да ретроспективно „причају" Маријину причу, баш као што је и она причала причу о грешној Марији Магдалени.

Закључак

Кроз сагледавање карактеристика рода у либрету опере Воцек, установили смо да идентитет рода женског лика осцилира између два кôда женскости – претеће и, у доста слабијем интезитету, идеализоване женскости. Кôд позитивне репрезентације женскости „показао" се у оперском тексту који се везује за трећу сцену првог чина и другу сцену другог чина.

Међутим, музичко-сценски кôдови се не поклапају у потпуности са кôдовима у самом тексту опере. Наиме, у трећој сцени првог чина, при Маријином првом појављивању на сцени, присутан је кôд њене претеће женскости. Репрезентација *негативног женског* испољава се на два нивоа: Маријино појављивање на граници приватног и јавног простора, где она „показује" све „оно" због чега је друштво осуђује и, њен флерт са Бубњарем; обе ситуације „подвучене" су војничким маршем, који директно упућује на Маријин преступ. Дакле, ми на самом почетку, у сцени представљања, „упознајемо" Марију као грешницу, преступницу.

Одмеравање кôдова родног идентитета у самом тексту опере и њихово присуство у музици, показало је да је доминантни кôд родног идентитета женског лика претећа женскост, са готово незнатним присуством кôда идеализоване женскости. Марија је у оперу грешна „уведена" и из ње грешна „изведена", о чему сведочи њена смрт. Мада, чини се да избора није ни било, јер Марија је – као припадник ниже друштвене класе, која живи у грешној заједници – фигура преступа. Чини се да ју је, заправо, друштво осудило на смрт, чак и пре него што је она искорачила из дозвољеног простора.

Бергова критика друштва у опери *Воцек* је недвосмислена.[35] Карикирањем ликова надређене друштвене формације Берг експлицитно исказује свој став према том друштве-

[35] Берга је тематика Бихнеровог комада привукла управо због друштвено-политичке поруке драме, а потом и због идентификације са главним ликом – Воцеком. Наиме, Берг се идентификовао са Воцеком као оцем ванбрачног детета, као и Воцековим сиромаштвом. Поред тога, композитор је увидео сличности између драмске радње и сопствених војничких искустава. Тако су угњетавање војника од стране вишег официра, или експериментисање лекара над војницима само нека од Бергових искустава из војничког кампа. У том смислу је занимљива и преписка из тог периода, између композитора и његовог пријатеља Готфрида Косовица (Gottfried Kossowitz), у којој Берг у неколико наврата говори о неправди система и неефикасности лекарâ. В. у: Douglas

ном слоју. Са друге стране, он у опери симболично указује на то да Воцек није кривац за Маријино убиство, већ друштво. Јер Марија је – односно њен родни идентитет – ништа друго до једна друштвена конструкција.

ЛИТЕРАТУРА

– Batler, Džudit, *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela: Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010.
– Carner, Mosco, "The time of Wozzeck 1918–25", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975.
– Carner, Mosco, "The Operas", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975, 145–194.
– Clements, Andrew, "Wozzeck", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of opera*, Volume Four, London, The Macmillian Press Limited, 1992, 1176–1180.
– Ilić, Ivana, *Fatalna žena. Reprezentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2007.
– Jarman, Douglas, "Berg, Alban (Maria Jahawnes)", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Volume Three, New York, Oxford University Press, 2001, 312–325.
– Treitler, Leo, "Wozzeck and the Apocalypse", u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 243–263.
– Vujanović, Ana, „Džudit Batler", u: Miodrag Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 511–526.

Jovana Petrović

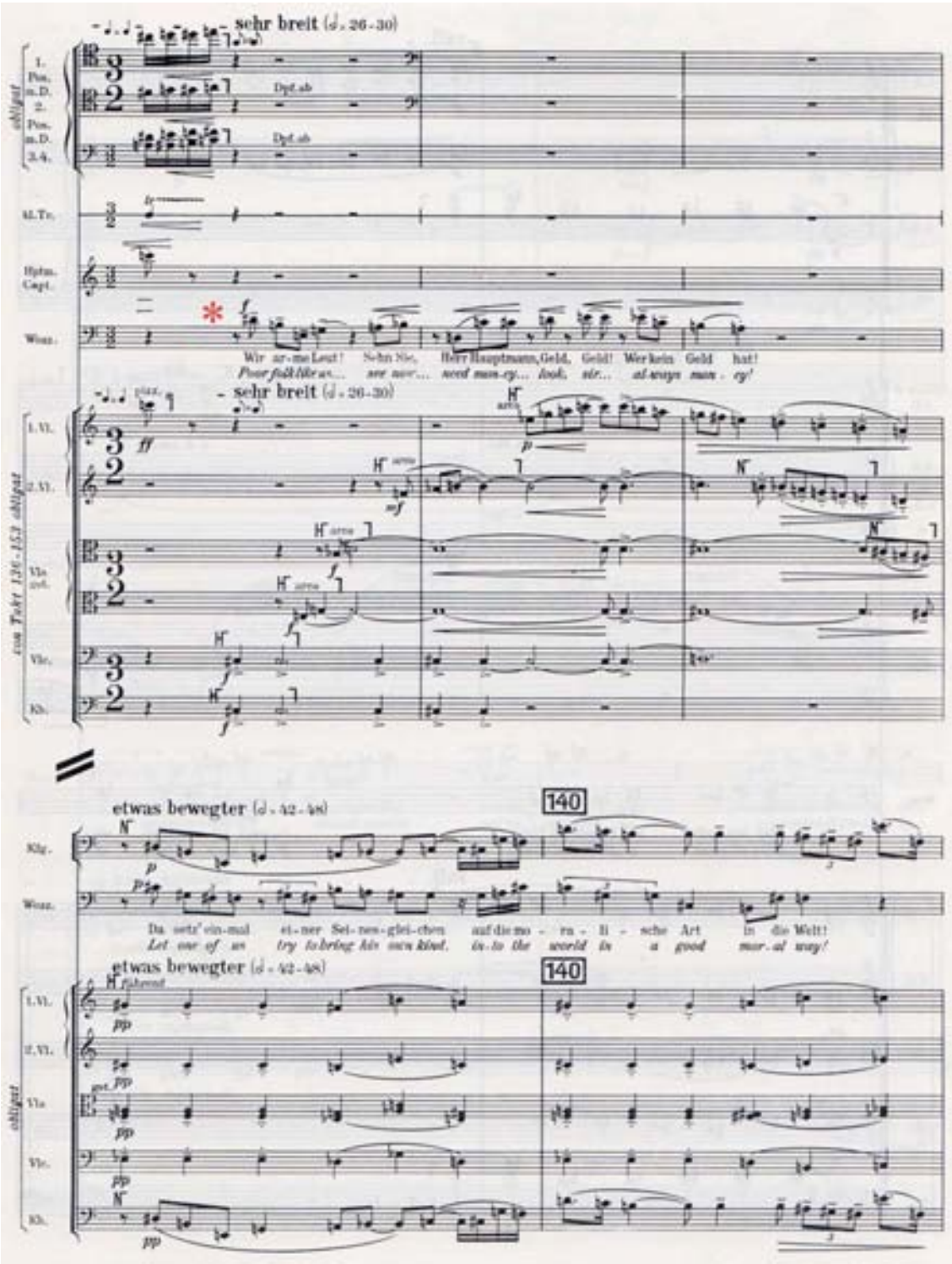
GENDER IDENTITY OF THE FEMALE CHARACTER IN ALBAN BERG'S OPERA *WOZZECK*

SUMMARY: In this paper, I attempted to define gender identity of the leading female character in opera *Wozzeck* (1917–22) by Alban Berg. Theoretical postulate which Ivana Ilić gave in her study *Fatalna žena. Reprezentacija roda na operskoj sceni*, seemed to me as the most adequate for understanding of this work from the perspective of gender studies. This work presents an analysis of the libretto, as well as musical and theatrical ways and means used by composer for the construction of particular gender relations which indicates gender represantation codes. There are two female codes – two opposites between what is called a positive and a negative represantation of a woman, and between images of idealized and threatening femininity – woman as a calm object of adoration and, on the other hand, as a visually and physically available transgressional figure. By applying this kind of analysis I have tried to show how one female character/subject is constituted and positioned through complicated interweaving of gender, class and political dimensions of operatic text, which is, as such, a specific field where (political) power between different sexes and classes is expressed.

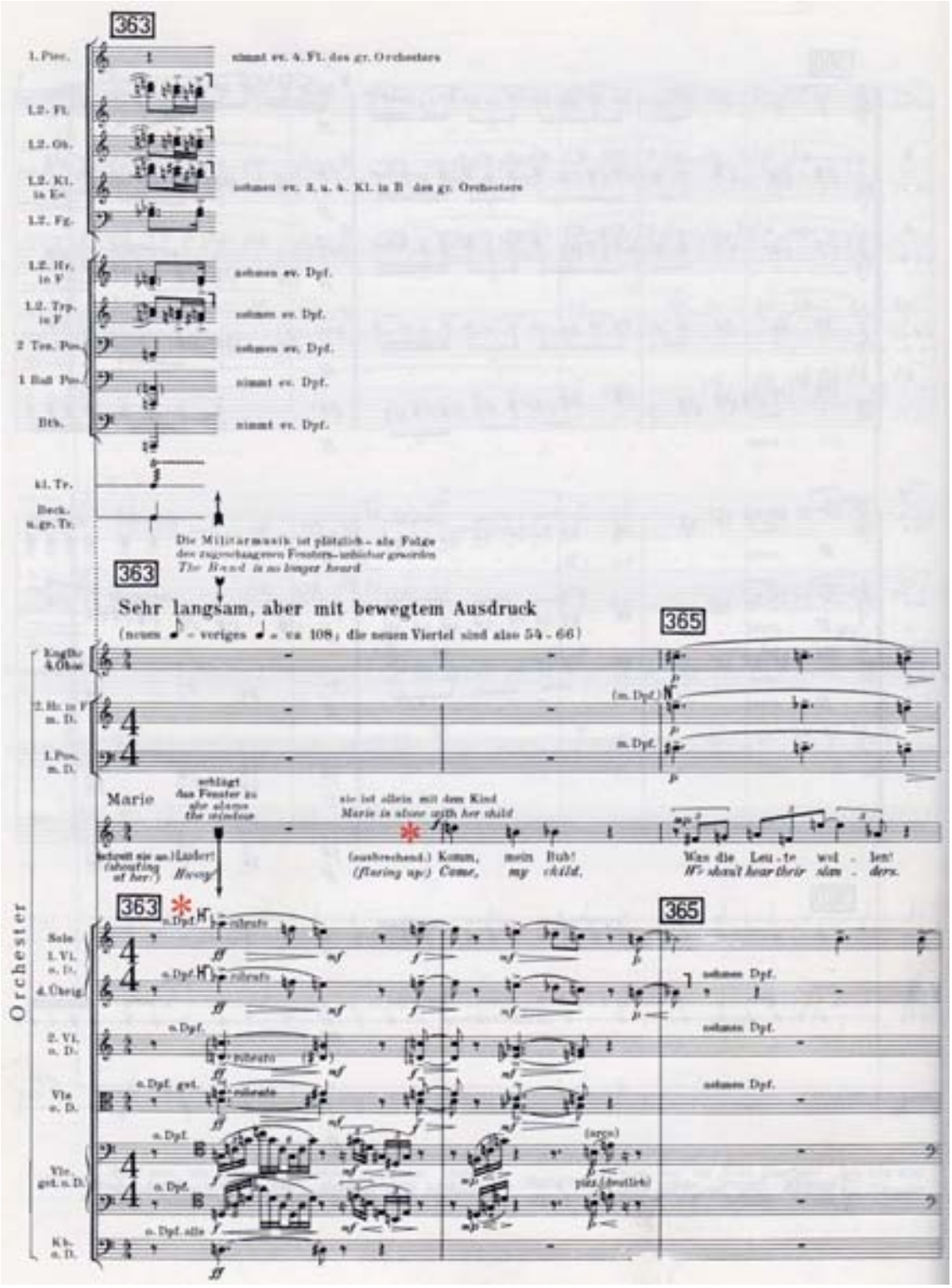
Jarman, "Berg, Alban (Maria Jahawnes)", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Volume Three, New York, Oxford University Press, 2001, 316.

ПРИЛОГ

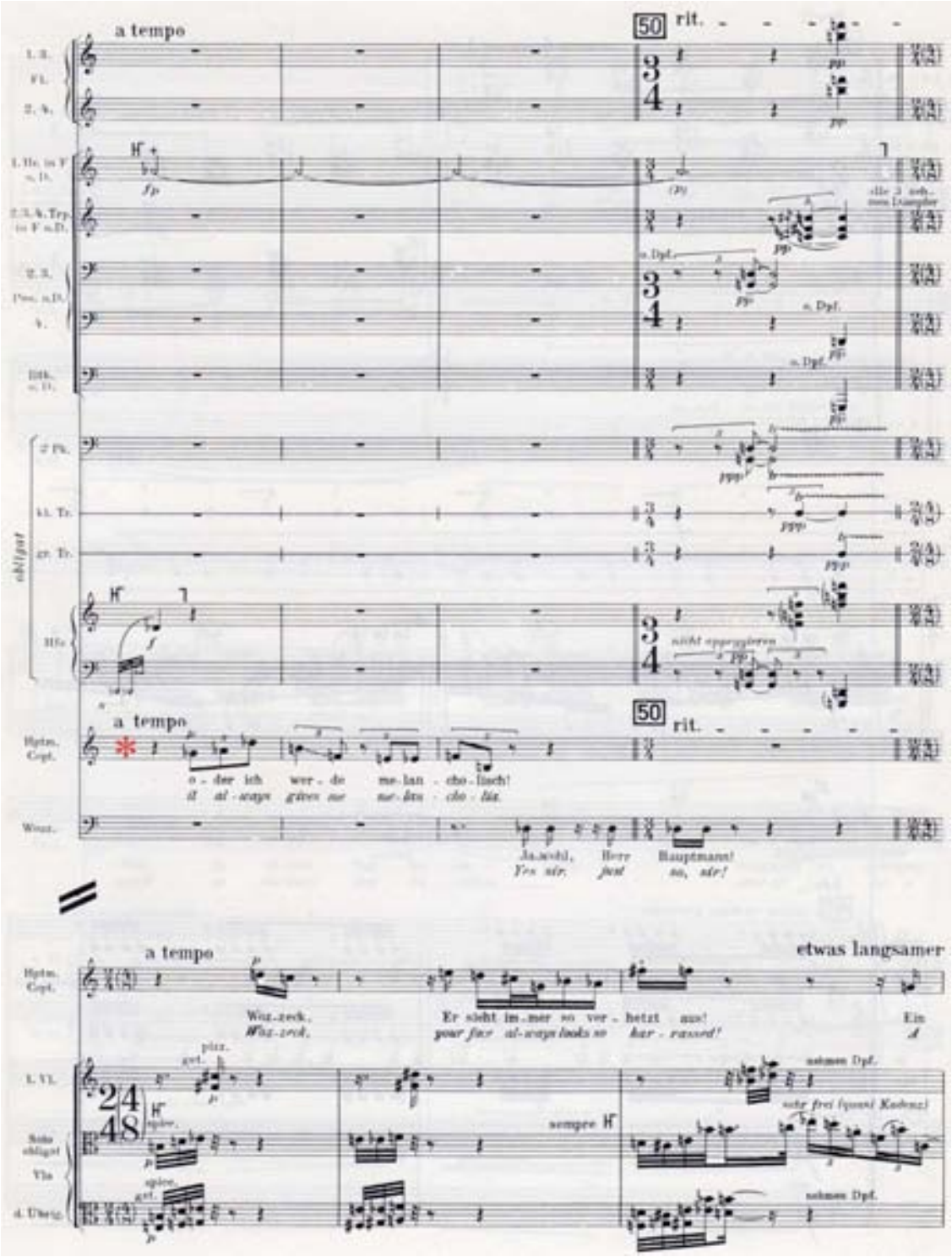
Пример 1. Албан Берг, *Воцек*, I чин, прва сцена, т. 136–138.



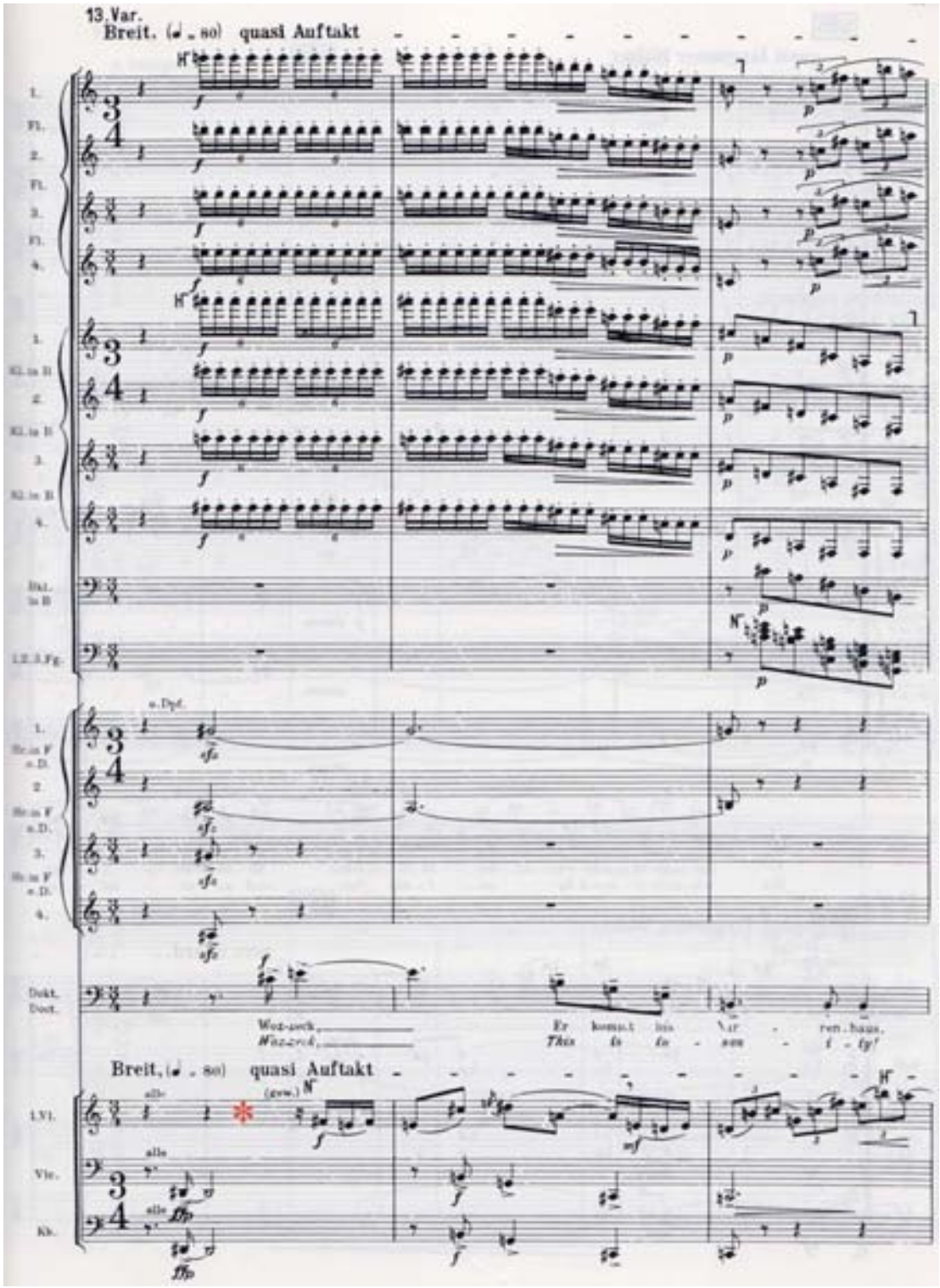
Пример 2. Албан Берг, *Воцек*, I чин, трећа сцена, т. 363–365.



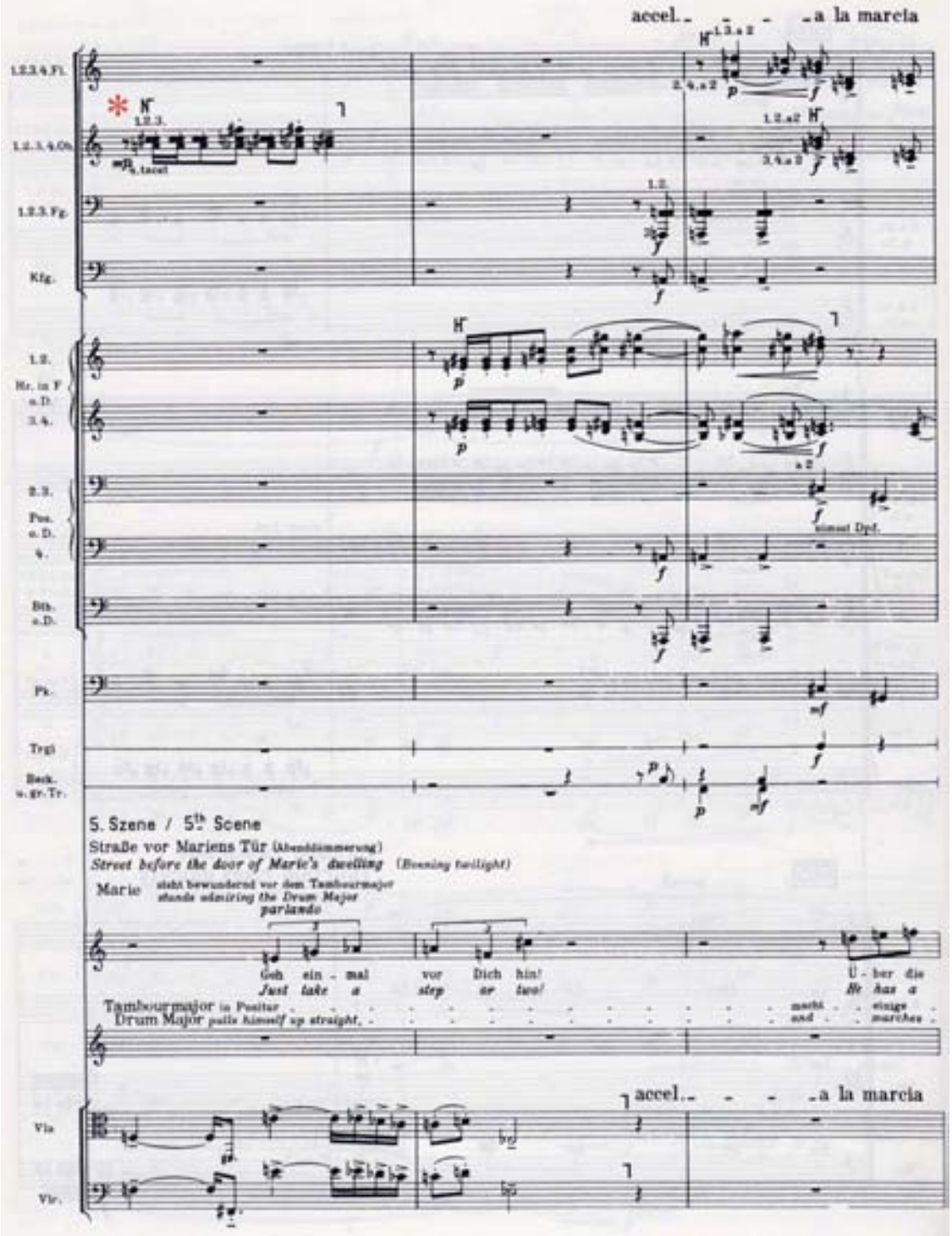
Пример 3. Албан Берг, *Воцек*, I чин, прва сцена, т. 47–49.



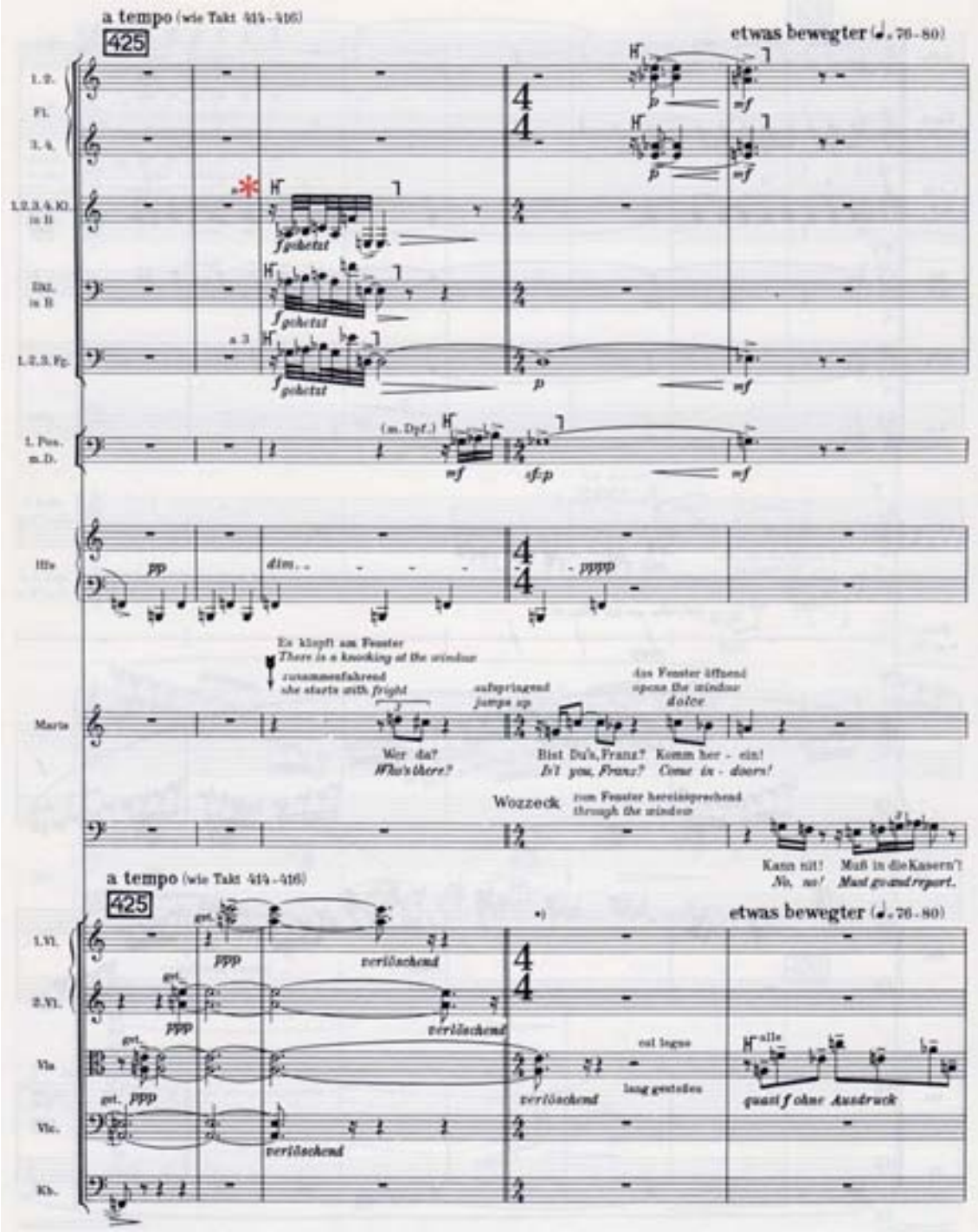
Пример 4. Албан Берг, *Воцек*, I чин, четврта сцена, т. 562–564.



Пример 5. Албан Берг, *Воцек*, I чин, пета сцена, т. 367.



Пример 6. Албан Берг, Воцек, I чин, трећа сцена, т. 427.



Адриана Сабо[1]

ДРУГО ЗА ДРУГОГ – ЏЕЗ МУЗИКА И ДАРИЈУС МИЈО[2]

САЖЕТАК: Даријус Мијо (Darius Milhaud), као композитор јеврејског порекла који је у свом опусу, између осталог, користио елементе популарне музике и џеза, заузима особену позицију у оквиру француске културе током периода између два светска рата. Поред тога, узимајући у обзир специфичан однос Француза према осталим народима, као главна теза текста намеће се проблематика Другог. У том смислу, Мијоова Другост је двојака. Код њега је, са једне стране присутно јеврејско порекло као Друго у односу на француску културу и националност, док са друге имамо џез, који у Мијоовом стваралаштву игра улогу Другог у француској музици. Кроз призму ових односа, у овом раду биће размотрен феномен Другости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: француска музика и култура периода између два светска рата, неокласицизам, популарна музика, џез, антисемитизам, *Француска шесторка,* Даријус Мијо, дискурс Другости.

Увод

У овом раду ћу се бавити проблематиком Другости и њеном конкретизацијом у контексту француске државе и културе, те односом Француза према другим народима и њиховој музици. За пример, преко којег сам покушала да истражим овај проблем, изабрала сам живот и стваралаштво Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892–1974). Његова специфична позиција у оквиру француског друштва и однос овог композитора према популарној музици, односно џезу чини се, позивају на овакву проблематизацију. У раду ћу се осврнути на различите чиниоце који су кључни за разматрање Мијоа као Другог[3] и његовог односа према Другом. Тако,

[1] imeprezime259@gmail.com

[2] Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ван. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

[3] У раду ћу, под термином Друго (писаним великим словом у складу са праксом постколонијалних студија) подразумевати оно (народ, културу, музику) што постоји изван хегемоне француске културе, а према чему се припадници те културе односе као према егзотичном, новом и другачијем и што теже да асимилују. Такође, оно што сматрам битним за проблематику Другости јесте и чињеница да Французи, односећи се према Другом на овај начин, заправо дефинишу своју културу и націју као хегемону и, условно речено „прву". Важно је такође нагласити, да се у стручној литератури термин „Друго" употребљава како би означио: „(...) 1. популарно 'друго', 2. 'друго' ниже класе, 3. црначко 'друго', 4. 'друго трећег света', 5. женско 'друго', 6. национално или етничко 'друго', 7. потиснуте делове субјективности као 'друго', 8. 'негде другде' у смислу 'другог' (места)". Philip Tagg, *Popular Music Studies versus the 'Other'*, paper delivered on 14 December 1996 at symposium 'Music and Life-world. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century', 2; Ова многострукост појава на коју се „Друго" може односити, сведочи управо о сложености самог термина и проблематике коју са собом носи.

У литератури посвећеној стваралаштву Даријуса Мијоа, његова Другост се поставља као чињеница која је сама по себи разумљива, те се Друго, као појам или чешће, проблем, не дефинише. Мишко Шуваковић дефинише Друго као „појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне логоцентричке метафизике субјекта умјетности". Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti,* Zagreb, Horetzky, 2005, 153. За разлику од традиционалног становишта које подразумева постојање „надређеног субјекта" који ствара уметничко дело, „постмодернистичка теорија(...) показује да је субјект хипотеза која настаје у језику, а да би се (она) прихватила као субјект, мора постојати Други(…) којем је она упућена". Miško Šuvaković, нав. дело, 153. Овај

пажњу ћу посветити друштвено-политичкој ситуацији у Француској током прве половине XX века, дискурсима који су обележили овај период француске историје – међу којима је, за разумевање Мијоове позиције, најзначајнији антисемитистички – ситуацији на уметничкој и музичкој сцени тог времена као и џезу, који је током двадесетих година прошлог века био изузетно популаран, а чије елементе је Мијо преузимао и често укључивао у своја дела. Мој циљ је дакле, да укажем на сличност која постоји између начина на који су Французи посматрали Јевреје и начина на који су се композитори „високе" музике, конкретно Даријус Мијо, односили према популарној. Ова веза је, у мени доступној литератури, увек подразумевана или се на њу само местимично указује, те сматрам да је важно детаљније се осврнути на њу и дубље је преиспитати.

С обзиром на то да се од краја седамдесетих година XX века пишу "(...)различити теоријски и емпиријски оријентирани студији повјести и културе некадашњих колонизираних и колонизирајућих друштава(...)"[4] који спадају у област постколонијалних студија, овај рад јесте и нека врста постколонијалног методолошког погледа на важне аспекте Мијоовог стваралаштва.

Друштвено-политичка ситуација у Француској

Године 1871, након завршетка француско-пруског рата, започиње период који је у француској историји познат као Трећа република. Тада успостављена републиканска влада остаје на власти све до учвршћивања такозваног вишијевског режима (1940–1944). У овом периоду, Французи су били „окупирани" проналажењем начина за што бржи и ефикаснији опоравак како од Француско-пруског, тако и Првог светског рата. У Француској тада, као што је то случај у земљама које често учествују у оружаним сукобима, јача идеологија деснице (у случају Француске, монархистички оријентисане деснице) чији припадници пропагирају идеје обнове и опоравка земље, а посебно прочишћења француске културе од страних утицаја према којима је, посебно у XIX веку, према њиховом мишљењу, била одвећ отворена. Снажно залагање за националистичке идеје, које је нужно водило ксенофобији, а самим тим и антисемитизму, своју „прву"[5] кулминацију доживљава средином деведесетих година XIX века афером *Драјфус*. Неоснована и скандалозна осуда Алфреда Драјфуса (Alfred Dreyfus), капетана француске војске јеврејског порекла и откривање намештеног суђења је, како истиче Естер Бенбаса (Esther Benbassa), „(...)поделило Француску на два табора, Драјфусовце и анти-Драјфусовце".[6] Дакле, „(...)сукобиле су се све политичке идеологије: демократија, брањена од стране Драјфусоваца и ауторитарна влада коју су подржавали анти-Драјфусовци".[7]

Како примећује Џејн Фалчер (Jane F. Fulcher), „(...)расправа око Драјфуса је покренула и питање француског идентитета(...)".[8] Са завршетком афере, чинило се да је „(...)питање 'Шта је Француска', макар са правне стране,(...) решено у корист револуције и Драјфуса".[9] Дакле, због „пораза" деснице и рехабилитације Алфреда Драјфуса, конзервативци се „окрећу" култури као пољу у чијим оквирима ће наставити да пропагирају своју идеологију. У том смислу, посебно у предратним годинама, све интензивније се „води кампања" за прочишћење

појам је разрађен у теорији Жака Лакана (Jacques Lacan), Ролана Барта (Roland Barthes), Јулије Кристеве (Julia Kristeva), Жака Дериде (Jacques Derida) итд. а укључивање њихових теорија у оквире овог текста, отвара сасвим нови круг проблема који за ову расправу нису кључни.

4 Miško Šuvaković, нав. дело, 474.

5 Под „другом" кулминацијом антисемитизма би се свакако могла подразумевати све снажнија присутност говора мржње усмереног против Јевреја која се може уочити у периоду пред Други светски рат.

6 Esther Benbassa, *The Jews of France,* New Jersey, Princeton University Press, 1999, 142.

7 Исто, 142. Битно је, такође, истаћи да Драјфус афера „(...)не може бити посматрана искључиво кроз призму јеврејског питања, с обзиром на то да „(...)поједине присталице Драјфуса нису стале у његову одбрану како би се одрекле свог антисемитизма". Исто, 144.

8 Jane F. Fulcher, "Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War", *TheJournal of Musicology,* 1995, XIII, 4, 460.

9 Исто, 460.

француске културе и посебно музике од утицаја „страних“ композитора (нарочито оних са германског говорног подручја, као и аутора јеврејског порекла). Нетрпељивост према свим не-француским ауторима водила је и све већој присутности антисемитизма у француским културним круговима. Ксенофобија се, након завршетка Првог светског рата интензивирала, а француски националисти су се концетрисали на „одбрану“ аутентичне културе од „домаћих непријатеља“, конкретно, од француских композитора јеврејског порекла.

Антисемитистички дискурс је производ етноцентристичких, националистичких те колонијалних дискурса који су одиграли значајну (чак пресудну) улогу у креирању француске унутрашње, спољашње, па и културне политике. У том смислу, може се рећи да је етноцентризам, који се према мишљењу Цветана Тодорова може дефинисати као „(...)неоправдано настојање да се особине друштва којем припадамо издигну на ниво универзалних вредности“,[10] кључан за схватање „француског“ погледа на свет. Затим, национализам би могао бити дефинисан као тежња да се „(...)свом народу приписују најбоље особине, не трудећи се притом да се то вредновање образложи“.[11] Такође, треба истаћи и важност колонијалног дискурса, који на веома добар начин осликава однос Француза према Другом.

Француска се, као колонијална сила, успоставља још у XVII веку, а последње колоније добиле су (само формалну) независност тек средином XX века. Дакле, идеја ширења Француске на друге, ваневропске територије ради, између осталог, експлоатације природних добара и радне снаге и успостављања политичке контроле над њима, дубоко је укорењена не само у француску, већ и у западно-европску, културу. У том смислу, „(...)треба констатовати да постоји једна *универзалистичка* идеологија колонизације“,[12] која своје корене има у просветитељским идејама. Наиме, утопистичка „идеја водиља“ колонизаторских сила, подразумевала је ширење европске цивилизације по читавом свету, те је сам чин колонизације, у идеалном смислу, требало да представља „подизање дивљака“ на виши ступањ развоја и њихову асимилацију, што је у основи став просветитељства.[13] Овакав став даље подразумева постојање својеврсне цивилизацијске лествице на чијем врху се налазе они који колонизују, односно становници западне Европе, у овом случају Французи, док су на њеном дну народи који насељавају друге континенте, углавном афрички и амерички. Дакле, „уклањање дивљаштва са лица земље представља узвишену мисију европских нација“.[14] Управо овај поступак асимилације Другог, које се сматра мање вредним, може се уочити и приликом разматрања односа између класичне и популарне музике, о чему ће више речи бити у наредним поглављима текста.

Антисемитистички дискурс

Како је већ напоменуто на почетку текста, француска јавност је, почетком 20. века, била заокупљена тражењем одговора на питање: „које су француске културне вредности?“.[15] „Померајући“ поље деловања са политике на културу и уметност, а посебно на музику, припадници конзервативних организација попут *Ligue de l'Action Française*, на чијем је челу био истакнути композитор Венсан Денди (Vincent d'Indy), желели су да дефинишу „аутентичну“ француску уметност. У том смислу, било је битно „ослободити“ Француску „штетних“ утицаја страних композитора, а чини се да су члановима ове и сличних лига, посебан „трн у оку“ представљали композитори јеврејског порекла који су се декларисали као Французи. Они су „(...)у реторици *l'Action Française*,(...) непрестано оптуживани за подривање Француске из-

[10] Cvetan Todorov, *Mi i drugi, francuska misao u ljudskoj raznolikosti*, prev. Branko Jelić, Mira Perić, Mirjana Zdravković, Beograd, Biblioteka XX vek, 1994, 19.

[11] Исто, 210.

[12] Исто, 246.

[13] Исто, 247.

[14] Исто, 248.

[15] Jane F. Fulcher, "The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars", *The Journal of Musicology,* 1995, XIII, 4, 460.

нутра (...)",[16] а сам Денди је, у свом говору приликом отварања нове зграде намењене *Схоли Канторум* (*Schola Cantorum*) „(...)јавно оптужио јеврејску уметност (подвукла А. С.) за нарушавање логичног ланца прошлости; тврдио је да је 'јеврејска школа' на тај начин уназадила 'аутентични' напредак уметности кроз готово читав XIX век, стварајући површна дела која ће, као и она сама, нестати".[17]

Претпоставка да постоји уметност која би се могла означити као препознатљиво јеврејска, незаобилазна је у (сваком) анти-јеврејском дискурсу. Наиме, може се рећи да су становници доминантно хришћанских земаља Европе, од тренутка када су се први Јевреји, у средњем веку доселили на овај континент, били преокупирани утврђивањем „типично" јеврејских карактеристика што би омогућило боље распознавање и разликовање Јевреја од европских „староседелаца". У том смислу, током векова су стварани бројни стереотипи о Јевејима.

На првом месту, треба поменути чињеницу да су посматрани као „народ без земље", који је осуђен на вечито лутање и сталну позицију Другог,[18] те се јавио и својеврстан мит о Јевејину-луталици. Такође, због чињенице да „нигде не припадају", Јевејима су додељиване особине странаца који се веома брзо и ефикасно асимилују у сваку средину у којој се нађу,[19] али чија асимилација ни у ком случају не може бити потпуна, с обзиром на то да ће увек, у хришћанском друштву,[20] бити посматрани као културно и религијско Друго. Другим речима, увек ће им бити додељена улога „(...)Јевејина-као-прототипног инсајдер-аутсајдера".[21] Поред ова два најзначајнија "логички" повезана стереотипа о јеврејском народу као „народу без домовине" који је због тога генерацијама развијао способност асимилације, постојало је и безброј других карактеристика које су посматране као „типично јеврејске".

Тако су Јевреји често повезивани са сексуално девијантним, хомосексуалним и перверзним, а описивани су као народ склон пороку, неурозама, психичкој нестабилности, као и похлепи која их је учинила веома богатим и, самим тим, ситничавим.[22] У научним, или у овом случају можда прикладније – квази-научним, дискурсима медицине, психијатрије, етнологије и антропологије, могу се уочити покушаји утврђивања разлога за, на пример, дуговечност припадника јеврејске заједнице, или истраживања њиховог психичког здравља у циљу добијања одговора на питање да ли су склонији лудилу него други народи. Оваква квази-научна истраживања, чак су се спроводила и у циљу утврђивања да ли су Јевреји генетски склонији астигматизму од других народа. Такође, утврђене су и бројне физичке особине „просечног" Јевејина, попут „(...)кукастог носа, погрбљених рамена, мртвачког тела (cadaverous body) итд.",[23] затим немирних очију пуних сумње, великих, лоше обликованих

[16] Исто, 461.

[17] Исто, 461.

[18] Битно је, такође, истаћи да су, приликом говора о Јевејима, они означавани као народ, религијска група, култура и веома често као раса. У том смислу, другост Јевреја је специфична јер подразумева све ове, не увек јасно дефинисане категорије. Однос становника западне Европе према Јевејима је веома специфичан и сложен, те ћу у овом раду навести само поједине чињенице које су кључне за поставку овог проблема.

[19] Jan Goldstein, "The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France", *Journal of Contemporary History*, 1985, XX, 4, 529.

[20] Чини се вероватним да је негативан однос хришћана према Јевејима повезан и са "обележавањем" Јевреја као Христоубица. У том смислу, у оквиру хришћанског дискурса је интересантно и повезивање Јевреја и жена као група које су се огрешиле о бога, те с тога заслужују презир. Карл Јунг (Carl Jung) је тако сматрао да између Јевреја и жена постоји сличност и у виду недостатка физичке снаге, те да се Јевреји могу препознати и по изразито "феминизираним телима". За детаљније о овој Јунговој тези видети: Carl Jung, *Collected Works*, Herbert Read (ed.), London, Princeton University Press, 1957–1979.

[21] Jonathan Freedman, *Klezmer America*, *Jewishness, Ethnicity, Modernity,* New York, Columbia University Press, 2008, 10.

[22] Исто, 45.

[23] Исто, 47.

ушију попут ушију слепог миша, дебелих усана и пацовских зуба, заобљених колена, ниског чела, дугих влажних прстију и равних табана.[24]

Уочавање ових заиста бесмислених и често увредљивих карактеристика и њихово повезивање са припадницима јеврејског народа је, иако у потпуности неосновано, ипак представљало доминантни начин на који је Јеврејин могао бити перципиран у тадашњем друштву. Можда се најпроблематичнијим, у овом контексту, чини то што је овакав начин размишљања био у потпуности прихваћен као „нормалан" и „природан" од стране већине становника Европе и што веома дуго није сматран нимало лошим нити погрешним.[25]

У оваквом друштву, препуном предрасуда, као „инсајдер-аутсајдер" живи и ствара Даријус Мијо. Позиција овог аутора, у све ксенофобичнијим француским културним круговима, веома је специфична. Наиме, иако се несумњиво јесте сусретао са оштрим антисемитизмом, Мијо је био поштован члан француског друштва, те композитор који је сматран „лидером" генерације младих композитора која је „избила у први план" након завршетка Првог светског рата. Осим тога, може се рећи да је Мијо, део поштовања и угледа који је уживао у француским културним круговима, стекао и захваљујући чињеници да је његова породица припадала високој буржоазији.

Иако се чини мало вероватним да током живота Мијо није доживљавао инциденте узроковане антисемитизмом, сам композитор није оставио писани траг о непријатностима које је сасвим извесно доживљавао.[26] Ипак, симптоматична је чињеница да је Мијо „(...)покушавао да помири француску културу са својим јеврејским веровањима(...)".[27] Ово настојање је веома јасно изражено већ у првој реченици његове аутобиографије у којој изјављује: „Ја сам Француз из Провансе израелске религије".[28] Како истиче Фалчерова, његов случај је заиста битан, као репрезент континуираног и трагично оптимистичног покушаја Јевреја да се асимилују у француско друштво".[29] Чини се да је, „заједничког претка" јеврејског и хришћанског народа,

[24] Вероватно најпознатији пример оваквог похлепног и девијантног Јеврејина јесте лик Шајлока (Shylock) из Шекспирове (William Shakespeare) драме *Млетачки трговац* (*Merchant of Venice*). С обзиром на то да дело настаје крајем XVI века, а да се овакве стереотипне репрезентације засигурно јављају још много раније, дуговечност и стална актуелност стереотипа о Јеврејима је заиста фасцинантна.

[25] Значајно је указати на чињеницу да су ови стереотипи мање или више још увек присутни у данашњем друштву. Стереотипни Јеврејин-тврдица нашао је свој пут и у популарну културу (нарочито америчку), те се данас тешко може "пронаћи" ситком у коме не постоји барем један овакав лик. Занимљиво је истаћи и чињеницу да су творци америчке популарне културе у значајном броју заправо припадници јеврејске вероисповести, те да управо они својим деловањем учвршћују стереотипе о Јеврејима. Чини се вероватним да ово својеврсно прихватање старих стереотипа може бити и "тактика" којом се Јевреји на позицијама моћи служе како би их уклонили односно умањили њихов значај. За детаљнији приказ односа Американаца према Јеврејима видети: Jonathan Freedman, *Klezmer America*, *Jewishness, Ethnicity, Modernity,* New York, Columbia University Press, 2008.

[26] Како Џејн Фалчер истиче, значајно је да је „(...)у периоду Мијоове сарадње са Клоделом, песник често био нападан од стране припадника екстремне француске деснице" због сарадње са јеврејским уметницима те наводних симпатија које је гајио према немачкој романтичарској књижевности. Jane F. Fulcher, "The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars", нав. дело, 470. Извесно је да је један од „проблематичних" Јевреја био и Мијо, те је вероватно да ни он није био поштеђен напада изузетно десничарски оријентисаних Француза.

[27] Исто, 470.

[28] Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949, 9. Важно је указати и на чињеницу да Мијо аутобиографију пише 1949. године у Америци, дакле након завршетка Другог светског рата, ужаса Холокауста, те само годину дана након што је Израел проглашен независном државом. У том контексту се ова изјава може тумачити и као својеврстан манифест – попут његове друге, "чувене" реченице, "Доле с Вагнером!". Наиме, у годинама након Другог светског рата, посебно на територији САД, "постаје могуће" јавно се декларисати као Јеврејин, односно, опасност коју би са собом носила оваква изјава у предратној Француској, у том тренутку (дакле, 1939. године), више не постоји. Такође, захваљујући настанку јеврејске државе, јудаизам, и са правне тачке гледишта, добија на легитимности.

[29] Jane F. Fulcher, нав. дело, 469–470.

Мијо „пронашао" у античкој грчкој и римској цивилизацији.[30] Дакле, „(...)класични свет и античка историја су представљале плодоносан пут ка жарко жељеној асимилацији у (француску) културу".[31] Чини се вероватним да је „заједничког претка" о коме говори Фалчерова, Мијоу „открио" његов добар пријатељ, песник Пол Клодел (Paul Clodel), који је композитору омогућио и упознавање са културом Бразила. Наиме, познато је да је Клодел објавио истакнути превод Есхилове (Aeschylus) *Орестије* (*Oresteia*), те да је био заинтересован за проучавање како античке грчке, тако и средњевековне, латинске културе (као посвећени католик).[32]

Дакле, Мијоов покушај да укаже на чињеницу да, упркос својој вероисповести, јесте Француз, битан је за разумевање његове позиције у друштву и његовог односа према музици и уметности уопште. У првом поглављу *Бележака без музике* (*Notes sans musique*), композитор, говорећи о свом пореклу и прецима, веома инсистира на чињеници да јеврејски народ вековима живи на територији данашње Француске, те да (иако то у аутобиографији нигде експлицитно није изречено), самим тим нема смисла посматрати их као странце. Тако, Мијо каже како су „(...)шест стотина година пре Христа, (...) Фокејци, Грци и Јевреји отворили трговине на обалама Медитерана; тамо су се населили као трговци, а не као емигранти", као и да је „(...)јеврејска религија (...) била једина монотеистичка, (те ју је) прихватио велики број Гала".[33]

Такође, говорећи о историји своје породице и, повремено о историји Јевреја који су живели на територији Француске, Мијо не пропушта прилику да укаже и на чињеницу како је јеврејски народ „одувек" у миру коегзистирао са хришћанима, односно припадницима других народа и вероисповести. Тако, истиче како је у библиотеци у Карпентрасу пронашао податке о својим прецима који су ту живели у XVI веку и, између осталог, наводи и чињеницу како су „сматрали папу за шефа државе, држали његов портрет на свом зиду, прекопута традиционалне гравире на којој је представљен „Мојсије са таблицама закона" и молили се за њега (папу) у синагогама".[34] Даље, вероватно у намери да прикаже јеврејски народ као миран и „безопасан", Мијо, помало наивно пише и да су се многи Јевреји у Провансу доселили након другог уништења храма, где су се придружили својим сународницима, те да им је „одједном (подвукла А.С.), на почетку XII века, краљ Рене (le Roi René), провансалски гроф, запретио прогоном уколико не прихвате хришћанство".[35]

Упркос ксенофобичној „клими" која је вадала у Француској, Мијо је, нарочито двадесетих година XX века, „(...)отворено подржавао немачке и аустријске Јевреје, одлазећи, у раним двадесетим, да посети, између осталих, и Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg)".[36] Осим тога, ангажовао се и у пројектима и програмима Народног фронта (који се залагао и за борбу против фашизма) компонујући, заједно са Ориком (George Auric), Ибером (Jacques François Antoine Ibert), Руселом (Albert Charles Paul Marie Roussel), Кехлином (Charles Louis Eugène Koechlin) и Лазаријем (Daniel Lazarus), дело *14. јул* (*Le 14 julliet*) или „(...)једну од двадесет партитура наручених поводом *Славља светлости и воде* (*Fete de Lumiere et d'Eau*) на Светској изложби 1937. године".[37]

Оно што је такође веома важно за схватање Мијоове Другости и његовог односа према Другом, јесте и чињеница да је „(...)био светан расних импликација везаних за амерички

---

[30] Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 176–177.

[31] Исто, 176.

[32] За више детаља о Полу Клоделу и његовој преводилачкој активности видети: http://www.paul-claudel.net/oeuvre/traducteur

[33] Darius Milhaud, нав. дело, 9.

[34] Исто, 11.

[35] Исто, 10.

[36] Jane F. Fulcher, "The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars", нав. дело, 471.

[37] Исто, 471.

џез и опажао дубоку блискост између црнаца и Јевреја као расно прогоњених групација".[38] Ово интересовање за џез односно популарну музику има веома значајно место у поетикама групе младих аутора које је критичар Анри Коле (Henri Collet) почетком двадесетих година „крстио" именом *Француска шесторка* (*Les Six*). Укључивање Другог, односно популарне музике у оквире класичног канона јесте модернистички поступак и, може се рећи, својеврстан потпис припадника ове групе. С обзиром на то да се џез или неки други облик популарне музике одликују пре свега прегледном формом и јасном фактуром подељеном на мелодију и пратњу, ово својеврсно „колонизовање" Другог је у складу и са Коктоовим (Jean Cocteau) идејама средњег пута, повратка реду, укорењености у традицији, као и захтевима за јасноћом, једноставношћу и прегледношћу.

Џез и Дарију Мијо

„Свет" популарне музике и џеза је, за Мијоа представљао оно далеко, егзотично и неистражено, баш као што су далеки исток и друге не-европске културе представљале занимљивост француској буржоаској класи. На сличан начин на који се француска култура поставља као хегемона у односу на друге не-европске културе, поставља се и „висока", класична музика према музикама других народа, те према популарној музици намењеној кафеима, кабареима или мјузик холовима. Конкретно, Мијо је, као припадник јеврејске културе током читавог живота био Друго у односу на становнике земље у којој је рођен. С обзиром на то да је породица Мијо била припадница високе буржоазије, чини се да је њихова асимилација у француско друштво била готово потпуна. Тако, може се рећи да је на Мијоа снажнији утицај имало његово буржоаско него јеврејско порекло. Као музичар који је образован у оквиру класичног музичког канона, Мијо је џез музику из кабареа, може се рећи, „колонизовао", преузимајући одређене композиционо-техничке поступке које је затим инкорпорирао у дискурс класичне музике.

Џез је, након Првог светског рата, изазвао енормно одушевљење међу становницима Париза. Како Карин Пере (Carine Perret) истиче, џез „моду" која је захватила Француску у такозваним лудим годинама (années folles), треба схватити као "(…)знак емпатије према Сједињеним Америчким Државама(…)"[39] чија је култура постала нека врста симбола либерализације на емоционалном и физичком плану.[40] Ова *dancing* музика, како су је у то време називали, била је музика која се слушала али и гледала, и која је пре свега представљала спектакл.[41] Џез певачице, углавном црнкиње, су својим ласцивним наступима и „слободним" понашањем привлачиле публику и џез вечери чиниле спектакуларним. Дакле, како Переова исправно уочава „(...)француско друштво је џез сматрало егзотичним аксесоаром (подвукла А.С.). Његов позитиван став према црној уметности, свакако је био у вези (и) са снажним колонизаторским (подвукла А.С.) духом(...)".[42] Најпознатији и најизразитији пример овакве „колонизације" џеза, јесте Мијоов балет *Стварање света* (*La Création du Monde*) чије му је компоновање, како каже „(...)коначно пружило прилику да употреби(м) елементе џеза које (је) тако озбиљно проучавао".[43] Осим у случају овог дела које је у целости директно инспирисано „афричким фолклором",[44] елементи џеза се у другим Мијоовим делима заиста јесу употребљени као егзотични аксесоари, понекад једва приметна „исклизнућа" из музичког језика

[38] Исто, 471.

[39] Carine Perret, "L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: L'esprit plus que la lettre", *Revue de Musicologie,* 2003, LXXIX, 2, 313.

[40] Исто, 313.

[41] Исто, 313.

[42] Исто, 314.

[43] Darius Milhaud, нав. дело, 167.

[44] Исто, 165. Овакво директно повезивање џеза са Африком, а нарочито употреба термина 'фолклор' под којим Мијо заправо подразумева џез, сведочи о погрешном схватању ове врсте музике и културе коју она подразумева. Наиме, џез је, у облику у ком су га познавали композитори Мијоовог времена, настао својеврсном транс-

„високе“ музике. Тако се утицај џеза уочава између осталог и у третману дувачких инструмената, повећавању улоге ударачких инструмената, затим у употреби сложених ритмичких фигура те синкопираног ритма и изградњи мелодије по принципима импровизације.

У Европу, па тако и у Француску и затим у барове Монмартра,[45] џез је донела 92. јединица 369. пука америчке војске на челу са Џејмс-Рисом Јуропом (James-Reese Europe), вођом црначког војног оркестра. Наиме, с обзиром на то да је расистички дискурс у Америци у то време још био увек доминантан, амерички црнци нису имали иста права као белци приликом пријављивања у војску – америчка влада им није обезбеђивала униформе и оружје, нити војну обуку,[46] да наведем само неке од проблема са којима су се сусретали. У том смислу, Јуропов задатак је био да састави џез-оркестар чији би циљ био да заврбује још Афро-американаца за прикључење војсци. Тако је овај пук из Њујорка, коме је наденут надимак „Harlem Hellfighters", осим војне подршке, Француској и њеном становништву пружио и први сусрет са џезом.[47] Како истиче Барбара Мајстер (Barbara Meister), ништа осим маршевског ритма музике коју је оркестар свирао није било карактеристично за војничку музику.

Битно је истаћи, да је оно што се двадесетих година сматрало џезом, заправо музика за плес са њеним различитим жанровима попут регтајма, кејквока, фокстрота итд. Све ове „врсте џеза" су веома сродне и препознатљиве примарно по специфичном ритму, а затим и по начину свирања. Тако је овај најранији џез, извођен углавном на клавиру, подразумевао равномеран пулс у такту 4/4 и јасну поделу на пратњу у левој и мелодију у десној руци. Пратња је била акордска – на тезама је свиран басов тон, а на арзама акорд, свиран најчешче за октаву више, те је лева рука свирача „скакутала" по клавијатури - а мелодија изузетно сложена и синкопирана, углавном импровизаторског карактера.[48] Осим тога, за џез је (и тада) био карактеристичан посебан третман инструмената који је резултирао специфичним џез звуком. Тако су се, на наступима, нпр. Јуроповог бенда, могли чути „(…)*wah-wah* ефекти на труби, *sweep* и *swoop* ефекти на тромбону, удараљке које су имитирале звук степ играча, *bent-note, blue-note*(…)"[49] итд. Може се дакле закључити да су, када је у питању џез музика,„(…)ритмички аспект и начини свирања могли, да шокирају публику и да инспиришу композиторе".[50] У том смислу, под термином 'џез', француски музичари и публика су углавном подразумевали управо музику чија је мелодија синкопирана, темпо бржи, а карактер играчки, те су овакве музичке параметре композитори најчешће и користили у својим делима када су желели да их „обогате" „егзотичним" звуком „црначке музике".

Осим публике и композитора, за џез су се веома интересовали и критичари и музички писци, те током двадесетих година прошлог века, настаје велики број чланака и студија о новој „моди" која је захватила Париз. Управо у овом периоду и Даријус Мијо почиње своју критичарску активност, те пише бројне чланке и студије о џезу објављиване у француским музичким часописима попут *La Revue Musicale* или *Courier Musicale*, или у појединим америчким часописима као што су *Living Age*, *Metronome*, или *Modern Music*.

формацијом песама које су певали робови, те је много чвршће повезан са културом америчких црнаца него са културом и традицијом Африке.

45 Најпознатији међу њима био је бар "Гаја" (Gaya) који је 1921. године преименован у „Во на крову". Наиме, власник овог бара је пожелео да га преуреди те је од Коктоа и Мијоа тражио дозволу да га именује према истоименом балету који је настао у сарадњи ова два уметника. Darius Milhaud, нав. дело, 144.

46 Barbara Meister, *French & American Piano Composition in the Jazz Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 93.

47 Carine Perret, нав. дело, 316.

48 Исто, 318.

49 У овом случају се под *wah-wah* ефектом подразумева спецефичан начин свирања приликом кога се пригушивач наизменично ставља односно склања са трубе и који је специфичан за најранији период у развоју џеза. Данас се под *wah-wah* ефектом најчешће подразумева ефекат на електричној гитари који се добија употребом тзв. *Wah-wah* педала. Barbara Meister, нав. дело, 93.

50 Carine Perret, нав. дело, 318.

За разумевање Мијоовог односа према џезу, значајно је најпре размотрити сегменте његове аутобиографије који се односе на ову врсту музике. Први сусрет са џезом, композитор је имао у Лондону, где је у јуну 1920. године боравио заједно са Коктоом, припремајући сценско извођење *Вола на крову* (*Le boeuf sur le Toit,* 1920). Како сам истиче, „Одлазећи често у Хамерсмит, седао сам близу музичара и покушавао да анализирам и асимилујем (подвукла А.С.) оно што сам чуо".[51] Описујући инструменте који стварају ову „уметност тембра",[52] Мијо говори о саксофону као о „уништитељу снова" или о труби која је час драматична, а час нежна.[53] Иако први сусрет са џезом, композитор јесте имао у оквиру европске културе, за разлику од бројних других француских музичара који су у својим делима користили елементе џеза, Мијо се, приликом путовања у Америку упознао и са, може се рећи, изворним обликом џеза. Он је, наиме, 1924. године у Њујорку присуствовао концертима оркестра Билија Арнолда (Billy Arnold) за чију музику каже да се кроз њу „(…)глас Америке буди као веома свеж, животан, брилијантан, али и тежак и меланхоличан".[54] Виђење џеза као аутентично америчке музике, представљало је типично француско становиште са којим се тадашњи амерички критичари и композитори не би сложили. Наиме, сам Мијо примећује да „(…)у том периоду, велика већина америчких музичара није схватала уметнички значај џеза и протеривали су га у *dancing*",[55] те је, због своје наклоности ка култури америчких црнаца, стекао симпатије многих њених припадника. Током ове посете Њујорку, Мијо је често одлазио и у Харлем који „снобови и естете још увек нису открили(…)".[56] Џез који је тамо чуо био је потпуно другачији од свега са чим се до тада сусретао и за њега је представљао „истинско откриће".[57]

Ипак, иако Мијоово интересовање за џез музику и културу свакако јесте представљало неку врсту егзотизма, значајно је истаћи и чињеницу да се употреба елемената ове музике уклапала у модернистички дискурс и одговарала захтевима за једноставношћу, приступачношћу и повезаношћу са традицијом, а истовремено је представљала и прикладан „егзотични аксесоар" музици компонованој за буржоаску класу.

Наиме, „у модернизму, однос западне културе према другима задобија нов значај", те су „различите естетске карактеристике не-западних и популарних уметности постале извор експеримената и иновација".[58] Према мишљењу Џорџине Борн, у музици овог периода се могу приметити две тенденције. Прва је манифестована кроз жељу композитора да „(…)оснаже садашњост реферирајући на принципе најранијих музика(…)", а друга кроз „(…)окретање другим музикама (…) као извору новог звука и ритма, музичких форми и идеја".[59]

Како истиче Карин Пере, оно што је француске модернисте привукло џезу јесте управо и његов модернистички аспект.[60] С обзиром на то да потиче из једне од најмоћнијих индустријских земаља света, џез према њеном мишљењу, представља манифестацију идеја модерног света и човека у пољу музике. Цитирајући Андреа Шефнера (André Schaeffner) Переова истиче да је окретање џезу од стране класичних композитора заправо у складу са „револуцијом

[51] Darius Milhaud, нав. дело, 134.

[52] Исто, 134.

[53] Исто, 134.

[54] Исто, 145.

[55] Под овим термином, композитор подразумева музику намењену игри која није сматрана естетски вредном. Исто, 152.

[56] Исто, 154.

[57] Исто, 154.

[58] Georgina Born, "Musical Modernism, Postmodernism, and Others", *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music,* Georgina Born and David Hesmondhalgh (ed.), Berkeley, University of California Press, 2000, 12. У том смислу, карактеристичан пример оваквог окретања не-европским и „примитивним" културама јесте и примитивизам који је представљао једну од основних карактеристика експресионистичког, фовистичког и кубистичког сликарства.

[59] Исто, 13.

[60] Carine Perret, нав. дело, 312.

на пољу ритма и форме" коју су, почетком века започели модернисти.[61] Према мишљењу исте ауторке, „џез, својом способношћу да руши конвенције, усваја модерност (свог) времена", те је класичним композиторима који су стварали током првих деценија прошлог века, понудио нове елементе који ће унети промене у тадашњу „интелектуалну" музику.[62]

Такође, чини се да је типична фактура раних џез композиција, сачињена од мелодије и пратње, као и прегледност форме изграђене од правилних осмотактних целина у потпуности одговарала Мијоовој личној стваралачкој поетици. Јер, како сам каже у једном интервјуу за америчке новине: „Неопходно је имати што богатију и што сложенију композициону технику. Али, ако нема осам тактова које можете отпевати без пратње, бескорисно је служити се најсавршенијом техником; јер у том случају, нисте створили музику".[63] Управо ово инсистирање на значају мелодије „која се може отпевати без пратње", представља својеврсну „црвену нит" која се може пратити кроз читаво стваралаштво овог аутора. Поновно окретање мелодији, те прегледној и једноставној фактури у складу је и са већ помињаним карактеристикама музике коју је Жан Кокто сматрао „аутентично" француском, а које је уочио у стваралаштву Ерика Сатија (Erik Satie) и *Шесторке*. У том светлу, као "производ" потпуног осамостаљивања мелодијског начела, може се „читати" и политоналност која у стваралаштву Даријуса Мијоа има заиста значајно место.

Закључак

Положај Даријуса Мијоа у оквиру француског друштва, као композитора који је читавог живота покушавао да "помири" своје јеврејско и буржоаско порекло, посебно је интересантан за разматрање из аспекта његове Другости. Тако је, као припадник јеврејске заједнице, за Французе увек био Друго, али се истовремено, са своје позиције композитора образованог у оквиру класичног музичког канона на исти начин, дакле као према Другом, односио према популарној музици и џезу. Дошавши у контакт са овом врстом музике најпре у оквиру европске културе (у Лондону), а затим и на њеном извориштy, у Њу Орлеансу и Харлему, Мијо је веома добро упознао џез и све његове елементе које је инкорпорирао у своја дела. Окретање популарној музици, као и традицијама других народа који не живе на тлу западне Европе, представљало је „моду", посебно током двадесетих година прошлог века, те се у том смислу Мијоова фасцинација џезом треба сматрати модернистичком одликом *par exellence*.

Лик и стваралаштво Даријуса Мијоа, пример су на основу кога би се могао потврдити стереотип о еклектичном Јевреју који, сада на модеран начин, прихвата и асимилује елементе култура са којима се сусреће. Тако се, у опусу овог композитора могу уочити својеврсне „траке" интересовања које се наслојавају и које имају подједнако значајну улогу у изградњи његовог (композиторског) идентитета. Тако, свакако треба поменути интересовање за традицију, манифестовано кроз обраћање јеврејској[64] или француској историји, те занимање за музику Бразила[65] и популарну музику (џез, мјузикхол итд.).[66] На овом месту, треба још јед-

[61] Исто, 327.

[62] Исто, 327.

[63] Karl Koenig, *Jazz in print (1856-1929): an anthology of selected early readings in jazz history*, New York, Pendragon Press, 2002, 235.

[64] У опусу овог композитора постоји велики број дела инспирисаних јеврејском традицијом, међу којима свакако треба поменути *Јеврејске песме* (*Poèmes juifs,* 1916), буфо оперу *Естер од Карпентраса* (*Esther de Carpentras*, 1925) и петочину оперу *Давид* (*David*, 1954), балет *Мојсије* (*Моse*, 1940), те вокално инструментална дела попут *Посвећене службе* (*Service Sacré,* 1947), *Чуда вере* (*Miracles de la Foi*, 1952) или *Три Давидова псалма* (*3 psaumes de David,* 1954)

[65] Најпознатији пример Мијоовог дела инспирисан Бразилом јесте балет *Во на Крову* (1919), а уз њега треба поменути и свиту за два клавира под називом *Скарамуш* (*Scaramouche,* 1937) чији последњи став носи назив Бразилеира, те свиту за клавир *Saudades do Brazil* (1920).

[66] Иако је утицај популарне музике на Мијоа био веома снажан, те се у многим његовим делима могу уочити поједини елементи, треба поменути дела у којима је овај утицај доминантан. Такве композиције су и *Caramel*

ном скренути пажњу на могућу аналогију између ових различитих „трака" које егзистирају истовремено и концепта политоналности – постојања више мелодија које истовремено звуче у различитим тоналитетима. Ипак, испитивање могућег утицаја које су Мијоове животне околности имале на конципирање посебне композиционе технике, свакако захтева нову и озбиљну студију.

У том смислу се може закључити да је Мијоова асимилација у француско друштво, која се може сматрати успелом онолико колико је то у овом случају могуће (с обзиром на то да је био припадник високе буржоазије јеврејске вероисповести), веома утицала на његов однос према џезу и музикама које не улазе у оквир „класичне" музике. Тако се може рећи да је, на исти начин на који је Мијо као Јеврејин „колонизован" од стране француског друштва, он је као Француз „колонизовао" џез и популарну музику.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Benbassa, Esther, *The Jews of France*, New Jersey, Princeton University Press, 1999.
- Born, Georgina, "Musical Modernism, Postmodernism, and Other", *Western music and its others : difference, representation, and appropriation in music,* Georgina Born and David Hesmondhalgh (ed.), Berkeley, University of California Press, 2000.
- Freedman, Jonathan, *Klezmer America*, *Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Fulcher, Jane, "Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War", *The Journal of Musicology,* 1995, XIII, 4, 425–453.
- Fulcher, Jane, "The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars", *The Musical Quarterly*, 1995, LXXIX, 3, 458–475.
- Goldstein, Jan (1985): "The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France" u: *Journal of Contemporary History*, 1985, XX, 4, 521–552.
- Koenig, Karl, *Jazz in print (1856-1929): an anthology of selected early readings in jazz history*, New York, Pandragon Press, 2002.
- Meister, Barbara, *French & American Piano Composition in the Jazz Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Katedra za muzikologiju FMU, 2009.
- Milhaud, Darius, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.

Adriana Sabo

THE OTHER FOR THE OTHER – JAZZ MUSIC AND DARIUS MILHAUD

SUMMARY: As a composer of a Jewish origin who was known, among the other, for the employment of the elements of popular music and jazz in his compositions, Darius Milhaud stands as a very characteristic figure in the realm of interwar French culture. Besides, considering the specific relation of the French people towards the other cultures and nationalities, the concept of the Other figures as a main thesis of this article. Regarding this, the Otherness of Milhaud appears to be of a twofold nature – his Jewish ancestry stands as the Other in regards to the French culture and nationality, while jazz plays a role of the Other in the world of French music. Through the prism of mentioned relations, this work represents a discussion of the phenomenon of the Other.

KEY WORDS: interwar French music and culture, neoclassicism, popular music, jazz, antisemitism, *Les Six,* Darius Milhaud, Otherness.

mou (1920) или *Trois rag caprices* (1922).

Милош Браловић[1]

ФОРМИРАЊЕ НАУКЕ О МУЗИЦИ У НАПИСИМА АРИСТОКСЕНА ИЗ ТАРЕНТА[2]

САЖЕТАК: У раду је разматран процес формирања науке о музици у написима Аристоксена из Тарента. Поменути процес сагледаван је кроз Аристоксенову студију *О хармоницима* (*Elementa Harmonica*) и фрагмент студије *О ритму* (*Elementa Rythmica*) да би се аутор на крају осврнуо и на историјски оквир Аристоксеновог рада. У тексту су компаративно разматране две поменуте студије при чему се аутор посебно фокусира на Аристоксеново дефинисање науке о хармоницима као и на разматрање студије *О ритму* као једној врсти допуне студији *О хармоницима*. Такође, кроз овакав приказ развоја грчке музичке теорије указује се на велику важност која је музици придавана у том периоду, сврставајући је у саставни део и свакодневног живота, али и неке више, космичке сфере.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Аристоксен из Тарента, *О хармоницима*, *О ритму*, грчка музичка теорија, наука о хармоницима.

Увод

У прилог чињеници да је музика била важан део живота старих Грка сведочи велики број како књижевних, тако и археолошких налаза од којих најранији везани за музику (фрагменти музичких записа и појединих трактата о музици) датирају из V века пре нове ере. Како постоји свега дванаест сачуваних музичких записа из целокупне историје античке Грчке, целокупна слика о музици употпуњена је бројним теоријским списима тог доба. У складу са тим, прва достигнућа грчке науке о музици тичу се физичке природе звука: откриће трептаја као узрока тона, приписаног Ласосу из Хермионе (око 500. године пре нове ере), као и откриће Архитаса из Тарента (око 400. године пре нове ере), о постојању две врсте трептаја, стојећих, у телу које производи звук и, покретних, који звук преносе и до његовог рецептора.[3] Једна од значајнијих фигура тог периода о чијем ће раду у даљем тексту бити речи, јесте Аристоксен из Тарента, за кога се везује и врхунац грчке музичке теорије.[4]

О Аристоксеновом животу се мало зна. Претпоставља се да је рођен око 365. године пре нове ере у Таренту, грчком граду у јужној Италији. У његовој младости можемо запазити два битна утицаја: музичко образовање које је примио од свог оца, иначе професионалног музичара, као и утицај Питагорејске школе, који се највише огледа у чињеници да су његове расправе о музици управо водиле порекло из тог окружења.[5] Касније је доста путовао по грчким градовима, у којима су се окупљали Питагорејци који су долазили из Италије. Тако је своје учење наставио са Питагорејцем из Тракије, по имену Ксенофил, затим је посетио

---

1 milosbralovic@gmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић-Млађеновић, школске 2010/2011. године

3 Kurt Saks, *Muzika starog sveta na istoku i zapadu*, (prev. Predrag Milošević), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980, 216.

4 Исто, 217.

5 Sophie Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*, London–New York, Routlege, 2005, 3.

Коринт, где је, упознавши Дионизија II из Сиракузе, такође дошао у контакт са питагорејским кругом око Плејаде. Последње што се зна јесте да је сарађивао са Аристотелом у Атини, међутим, с обзиром на чињеницу да је Аристотел боравио у Атини тек после 335. године пре нове ере, произилази да је Аристоксен са њим започео сарадњу пошто се већ дуго суочавао са питагорејском мисли.[6]

У теоријским поимањима музике, а у вези са истраживањима о хармоницима, Питагорејци су се држали убеђења да је космос уређен бројевима, из чега произилазе њихова схватања о музици. Сходно томе, по њима, принципи доброг вођења система хармоника су математички принципи, што је одраз реда у космосу. Тако се сваки тон третира појединачно, његова фреквенција (као атрибут) се може изразити бројчано, а исто тако и односи између тонова као односи између бројева. Тако би наука о хармоницима била једна грана која се развија у оквиру математике, ван тадашње музичке праксе. Најзад, једна од основа у примени математичког принципа на музику као феномен јесте и физичка теорија звука.[7]

Насупрот томе, Аристоксен сматра да би теорије о хармоницима требало да припадају једној засебној науци чији је предмет изучавања музика, онаква какву је, као физичку појаву, опажамо. Према томе, односи између тонова би требало да буду проучавани на начин на који их опажамо, а не само као однос осцилација. Из тога произлази да би наука о хармоницима требало да описује музику појмовима који осликавају оно што при слушању музике перципирамо. Тако би тонове требало посматрати као фреквенције које леже на одређеној удаљености од неке друге одређене фреквенције, а односе између њих називати интервалима, који опет морају да буду описани музичким терминима коришћеним у пракси, а односе се на размак између фреквенција. На крају, главни принципи науке морају произаћи из онога што спознајемо_као музички садржај, у чијој спознаји мора учествовати особа извежбаног слуха.[8]

Разлике између ова два схватања су више него очигледне, те ће, према овоме, у даљем тексту, на сличан начин, бити размотрене Аристоксенова студија *О хармоницима* и фрагмент студије *О ритму*, као кључна дела за развој науке о музици. Оно што данас познајемо као студију *О хармоницима*, није у целини сачувана само једна студија. Заправо три сачуване књиге које носе овај назив вероватно нису делови једне исте студије, већ делови најмање два, ако не и више Аристоксенових радова, мада постоје и супротне тврдње.[9] Имајући у виду ову чињеницу, морали бисмо посветити пажњу самој садржини делова, као и њиховом поређењу.

Elementa Harmonica

Пре разматрања Аристоксенове студије *О хармоницима*, требало би истаћи неколико речи о грчком лествичном систему. Цео систем се, грубо речено, састојао од низа тонова који формирају границе тетрахорада; ти тонови, поређани на одређени начин, чинили су неизмењив део система. Тако је централна октава подељена на два дела, при чему су оба дела у обиму кварте, а између њих се налази растојање од једног степена. Од горњег тона и од доњег тона у октави, гради се још по један тетрахорд, да би се најзад, низ од две октаве употпунио додавањем још једног тона испод доњег тетрахорда. Овакав распоред тонова представља основу грчког савршеног система (*system teleion*, в. табелу 1). Сваки тетрахорд представља растојање кварте, где остаје могућност додавања још два тона, који могу бити измењиви по питању односа са суседним тоновима, при чему се, услед одређених измена у висини тих тонова, дефинишу три тонска рода: дијатонски, хроматски и енхармонски (в.

6 Andrew Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, University Press, 2007, 114.

7 Andrew Barker (ed.), *Greek Musical Writings*, Volume II, Harmonic and Acoustic Theory, Cambridge, University Press, 1989, 6–8.

8 Исто, 4.

9 Исто, 120.

табелу 2). Поред овога, постоји и такозвани мање савршени систем, који настаје када се на доња два тетрахорда изгради још један тетрахорд (в. табелу 3).[10]

Прва књига студије *О хармоницима* садржи кратак опис самог предмета којим би наука о хармоницима требало да се бави, наводећи је као „науку која се бави мелодијом..."[11], након чега се наводе неки од главних проблема проучавања:

- сам покрет гласа, где је разумевање истог нужно за препознавање тона, као и да покрет подразумева разумевање појмова као што су тензија, опуштање, висина, дубина и фреквенција тона;
- употребљивост интервала према њиховој величини у изградњи мелодије;
- разлике између интервала; лествице *(systemata)* и њихове међусобне разлике;
- разлике између музичке мелодије и других типова мелодије, као и њена подела на родове;
- природа континуитета и сукцесије у лествицама;
- родови и начин на који се променљиви тонови мењају према промени рода; интервали и њихова употреба у изградњи већих мелодијских целина;
- наука о лествицама уз науку о грчком савршеном систему; мешање тонских родова и лествице настале тим путем; тонови;
- опсег гласа и модулација у мери у којој се односе на основу која произлази из природе лествица.[12]

Поставивши овакав увод, Аристоксен наставља дискусију бавећи се овим проблемима.

Покрет гласа објашњен је постојањем две врсте покрета –„континуираним" и „интервалским". „Континуирани покрет" је даље објашњен као врста гласа који према перцепцији људског уха прелази одређени физички простор тако да се између тачке највише кулминације и момента тишине не може запазити ниједна стална „држана" фреквенција; насупрот њој, интервалски покрет у свом току подразумева застој на одређеној фреквенцији, а затим померање и застајање на следећој у временском континуитету. У даљем опису, наводи се да континуирани покрет одговара људском говору, а интервалски певању.[13] При перцепцији интервалског покрета, поставља се питање појмова тензија и опуштања, дефинисаних као покрет гласа из нижег у виши регистар и обрнуто, где је продукт првог висина, а другог дубина (тако висина, односно дубина, не може већ постојати за време затезања или опуштања жице, већ она настаје када се жица затегне или отпусти и не мења се њена затегнутост).[14] Даље, фреквенција представља оно што се дешава када глас достигне одређену висину или дубину и остаје на њој.[15]

Интервал је грубо дефинисан као однос два тона различите фреквенције, односно разлика између две фреквенције. Интервали се деле на складне и нескладне, просте и сложене, као и према разликама у величини, у погледу на тонски род, или на разлику између рационалног и ирационалног (интервал се сматра рационалним ако може да се отпева, и ако је препознат као складан интервал или тон, односно степен или као интервал пропорционалан њима на тај начин да се њихова заједничка мера користи у мелодији). Лествица *(*systema*)* је дефинисана као нешто састављено од више интервала. Међу собом, лествице се разликују налик интервалима, са тим што се не могу разликовати просте и сложене лествице, на начин на који интервали могу.[16] Даље, постоје два типа мелодије: мелодија говора и музичка мелодија, при чему је музичка састављена од интервалских покрета који не могу

[10] Исто, 11–13.
[11] Исто, 126.
[12] Исто, 120.
[13] Исто, 132–133.
[14] Исто, 132–134.
[15] Исто, 135.
[16] Исто, 136–137.

бити постављани насумично, па се по томе разликује добра од лоше састављене мелодије.[17] Мелодије се даље међу собом деле према тонским родовима и то три: дијатонски, који мора бити прихваћен као први и најстарији, следећи је хроматски и последњи енхармонски, који Аристоксен сматра најсофистициранијим, у смислу да га је најтеже препознати и да је за њега потребно много вежбе. Иза ових објашњења, следи повратак на дефинисање интервала, односно објашњење складних и нескладних интервала. Тако је за складни интервал пресудна његова величина, то јест, да је најмањи складни интервал кварта. Мада се у мелодији користе интервали мањи од кварте, они су сви нескладни. Величина најмањег складног интервала се одређује у складу са суштинском природом гласа. Највећи је у том смислу неограничен: када се на складни интервал додаје октава, које год да је величине добијени интервал, он је складан; мада када је у питању музичка пракса, појављује се интервал који би се могао назвати највећи – дупла октава и квинта, како се у старогрчкој музичкој пракси не би прелазио обим од три октаве.[18]

Тон, односно степен, према Аристоксену је дефинисан као разлика у величини прва два складна интервала (кварта и квинта), при чему овај аутор уводи термин мелодичан и немелодичан интервал. Степен се може поделити на три дела: половину, трећину и четвртину, при чему се сви интервали мањи од четвртине степена сматрају немелодичним.[19] Након ових дефиниција, Аристоксен се поново враћа на тонске родове, овај пут дефинишући разлике између родова, које произлазе из тензије и опуштања измењивих тонова у лествицама, бавећи се даље уопште могућностима померања тонова и њиховим међусобним односима који при тим померањима настају.[20]

Чињеница је да друга књига није наставак прве. У прилог томе говори и податак да друга књига садржи сопствени увод, мада постоје одређени делови у првој и другој књизи који се подударају; најзад, у уводима ових књига, образложен је сличан план излагања. Даљим посматрањем, може се уочити да је друга књига нека врста ревизије прве, како је далеко боље организована, док увод садржи детаљан приказ методолошких принципа које ће употребити пре него што дефинише проблеме којима се бави. Друге разлике (као објашњавање проблема којима се бави кроз повезивање са другим областима музике у првој књизи, које је знатно редуковано у другој) односе се на природу концепције трактата.[21] Изложени проблеми којима се Аристоксен бави у другој књизи су донекле различити од оних у првој, што подразумева: родове, интервале, модусе, лествице, опсеге мелодије, модулацију и саму мелодијску композицију. Уз све ово, Аристоксен додаје и низ, могло би се рећи, „заједљивих" коментара, по питању неадекватности која постоји у старијим трактатима који се баве овим проблемима.[22]

У опсежном уводу ове књиге, Аристоксен се фокусира на дефинисање науке о хармоницима, пре свега покушавајући да укаже на грешке које чине људи који слушају јавна предавања, делећи их у две групе: прва, где слушаоци предавања сматрају да ће, не само постати музички експерти, већ и (морално) бољи људи, погрешно схватајући приказ о утицају музике на карактер и, друга група слушалаца, који сматрају науку о хармоницима „[...] безначајном, без важности и још се не изјашњавају као нестручни у тој области", наводећи даље науку о хармоницима тек као део образовања једног музичара, уз науку о ритму, метру и инструментима.[23] Најзад, Аристоксен долази до седам области које би ова наука требало да обухвати:

[17] Исто, 138.
[18] Исто, 139.
[19] Исто, 140.
[20] Исто, 141.
[21] Sophie Gibson, нав. дело, 41.
[22] Andrew Barker (ed.), нав. дело, 121.
[23] Исто, 148–149.

- говорећи о родовима, као првој области науке о хармоницима, Аристоксен се углавном задржава на коментарима о општем непознавању и занемаривању тонских родова (осим енхармонског);
- другу област чини дискусија о интервалима, опет уз критику непознавања и неистраживања ове области;
- трећу област чине сами тонови, из угла људске перцепције (колико их је, како су препознати, које су њихове фреквенције, функције и друго);
- четврти део чине лествице, њихов број, карактер, како се састављају од интервала и тонова, такође са критиком о непознавању ове области, нарочито од стране питагорејских следбеника, по питању разликовања мелодичних и немелодичних лествица;
- пети део се бави модусима, у који су лествице постављене када се нађу у мелодији, указујући на проблематику редоследа модуса по различитим локалитетима (оно што је за Коринтћане десети, за Атињане је пети модус и тако даље);
- шести део чини модулација, где се наводи да се нико до тада није тиме бавио;
- седми и последњи део чини сама музичка композиција, односно област која би разматрала употребу, функцију и редослед тонова који је сачињавају.[24]

У даљем тексту, Аристоксен наводи и образлаже неке од грешака које људи приписују науци о хармоницима. Једна од њих је схватање да је нотирање мелодије врхунац науке о хармоницима, додајући да нотирање мелодије не само што није врхунац, већ није ни део науке о хармоницима; даље, Аристоксен чак указује на чињеницу да је исти знак (или знаци) коришћен за исту величину интервала, без обзира на то којем роду припада редослед тонова у интервалу или по ком редоследу су поређани ти интервали.[25] Друга грешка, по његовом мишљењу, јесте базирање саме природе хармонског склада на природи једног инструмента као што је аулос, где након подуже критике тадашњих музичара, наводи да редослед рупица на инструменту, иако је увек исти, не може бити основа хармонског склада јер су оне ручно начињене према њему (као што се и жице на неком другом инструменту доводе, затезањем и опуштањем у некакав склад).[26]

У даљем тексту може се видети доста сличности са првом књигом где аутор на сличан начин разматра интервале, само овај пут више обраћајући пажњу на разлику између складних и нескладних интервала, као и њихових разлика у величини, додајући још једну разлику која произилази из претходне две, а то је да се складни интервали морају разликовати по величини од нескладних. На сличан начин размотрен је и тон, односно степен (као разлика између два најмања складна интервала, који се може делити на половину, трећину и четвртину, као мелодичне подстепене), са додатом критиком да се сматра да се у оквиру једне мелодије један тон може поделити на три једнака дела, што није исто као употреба једне трећине тона у хроматским бојењима.[27] Родови су размотрени на сличан начин (објашњавајући промене које могу настати унутар једног тетрахорда), уводећи и поделу дијатонског тонског рода на „меки“ и „напети“.[28]

Након ових расправа, идентичних као у првом трактату о хармоницима следи образлагање сукцесије. Најкраће речено, то је одраз природе мелодије. Даље, сукцесија је објашњена преко интервала; велики број делова на које једна мелодија може поделити интервал, стога, тонови који уоквирују те делове и сачињавају тај број интервала су сукцесивни. Из тога произлази да у сваком тонском роду мелодија пролази кроз сукцесивне тонове навише и наниже и да тако, четврти сукцесивни тон који се појави, мора образовати кварту са почетним (односно пети мора образовати квинту). Било који тон који се не уклапа у неки од

[24] Исто, 148–151.
[25] Исто, 155–156.
[26] Исто, 157–158.
[27] Исто, 159–160.
[28] Исто, 165.

ових стандарда се сматра немелодичним у односу на остале тонове како са истим не може образовати склад.[29] Односи између тетрахорада се могу дефинисати на исти начин; тетрахорди који припадају истом низу морају имати једну од претходно наведених особина, мада испуњавање ових принципа није само по себи довољно да се утврди којој лествици тонови припадају.[30] До краја, Аристоксен се бави односима између интервала у једном тонском низу, као и конструисањем велике терце (ditone).

У односу на претходне две књиге, треће књига је видно другачија. Она садржи двадесет и осам теорема и овај део целог трактата *О хармоницима* одговара аристотеловском поимању природне теоријске науке, која има управо овакав аксиоматски израз, којим се наука о хармоницима излаже у трећој књизи.[31] Главна идеја овог дела трактата је управо у дубљем анализирању сукцесије између и унутар самих тетрахорада, која је већ била наговештена у претходном делу. Уопште, реч је о начинима на који се интервали могу комбиновати.

Као што је у уводу наведено, Аристоксеново мишљење се далеко разликује од питагорејског, пре свега због инсистирања на емпиријском тумачењу музике у својим трактатима. Исти метод користи и у студији *О ритму*, за коју се претпоставља да има више делова, од којих је сачуван један фрагмент, о коме ће даље бити речи у наставку текста.

Elementa Rhythmica

Фрагмент студије о ритму започиње сумирањем претходне изгубљене дискусије, односно навођењем неколико различитих врста ритма, као и самим дефинисањем предмета који би требало да изучава наука о ритму (временске дужине и њихово опажање).[32] Даље, фрагмент се може поделити на четири главне теме којима се бави:

- ритмизована супстанца (*rhythmizomenon*);
- јединица бројања (*chronos protos*);
- разлика између правила у ритмичкој композицији (не у виду приручника о композиторској техници) и ритма (*rhythmopoiia*) и
- метричке стопе (где се налазе и расправе о разликама између стопа, врсте стопа и на крају, стопе поређане по величини).[33]

Након указивања пажње на различито схватање ритма и ритмизоване супстанце, Аристоксен прави поређење ритма са обликом; у том смислу, ритмизована супстанца би се могла упоредити са оним што се обликује. Заправо, ниједна ритмизована супстанца не треба да се односи на саму мелодију, поезију и плес, већ на делове који их сачињавају – тонове у музици, слогове у поезији и позе у плесу.[34] Јасно је и да постоје ритмичне и неритмичне (добре и лоше) комбинације различитих, модерним језиком речено, ритмичких вредности (*chronoi*); упркос томе ритмизована супстанца је нешто заједничко неритмичним и ритмичним комбинацијама.[35]

Одбацивши слог као основну јединицу, Аристоксен уводи термин јединице бројања, као јединицу најкраћег трајања, према којој извођач уклапа трајање тонова које изводи. Она сама по себи мора бити недељива, то јест да се у оквиру њеног трајања не може наћи више од једног тона, слога или покрета тела.[36]

Говорећи о правилима у ритмичкој композицији, Аристоксен се позива на сличне разлике какве је правио међу интервалима. Тако, одређена временска дужина која покрива

[29] Исто, 166–167.

[30] Исто, 167.

[31] Sophie Gibson, нав. дело, 61.

[32] Lionel Pearson (ed.), *Aristoxenus, "*Elementa Rhythmica" *(The Fragment of Book II and The Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory)*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 3.

[33] Sophie Gibson, нав. дело, 88.

[34] Исто, 88–89.

[35] Lionel Pearson (ed.), нав. дело, 5–7.

[36] Исто, 7–9.

један тон, слог или покрет тела је проста, док се иста, која покрива више тонова, слогова или покрета назива сложеном. У том смислу јединица бројања може бити једино проста.[37]

Метричке стопе су дефинисане као средство којим се означава ритам и чини га јасним у нашој перцепцији. Наведене разлике између стопа се односе на разлике у односу тезе и арзе од којих се састоји и оне могу имати два, три или четири дела. У зависности од тога колико делова има стопа и какав је однос тези и арзи у њима, разликују се рационалне и ирационалне стопе. Затим, Аристоксен наводи седам разлика међу врстама метричких стопа: разлике у трајању; разлике у врсти (*genos*), односно деловима стопе и распореду тези и арзи; разлике између рационалних и ирационалних стопа; разлике између простих и сложених стопа; разлике између, по дужини, истих стопа, а различитог трајања или броја делова унутар њих (*diairesis*); разлике у распореду делова, по дужини истих стопа (*schema*); разлике у односу теза и арза унутар једне стопе.[38] У складу са овим разликама постоје три метричке стопе: дактил (једнак однос између делова), јамб (однос 2:1) и пеан (однос 1˝:1, односно 3:2 у дужини делова).[39] Даље у расправи има речи о комбинацијама наглашених и ненаглашених делова ових метричких стопа, где се оне деле на стопе од три (јамб), четири (дактил) и пет (пеан) јединица бројања. Пред сам „прекид" студије, наводи се и стопа од седам јединица бројања, као неритмична, како ниједан однос између делова стопе (4:3, 5:2, 6:1) није математички рационалан.[40]

Оно што се поставља као једна од важних ставки за разматрање ове студије јесте њена сличност са студијом о хармоницима, пре свега када је у питању методолошки приступ. Како Софи Гибсон (Sophie Gibson) наводи, највероватније је да Аристоксен није имао за циљ прављење иновативне студије, као са студијом *О хармоницима*, наспрам актуелног питагорејског или софистичког мишљења, већ је хтео да направи неку врсту допуне својој студији *О хармоницима*.[41]

Историјски оквири Аристоксеновог рада

У поређењу са учењем о музици других старих народа, може се запазити сличност, без обзира на разлике у самој теорији музике. Као и у Грчкој, у Кини се може запазити веза између музике и симболике бројева, мада, Питагорини закључци на којима се заснива грчка теорија, произлазе из „експериментисања" на монокорду, док кинеска теорија подразумева одређену мистику и симболику.[42] У односу на ова схватања, издваја се индијска музичка теорија, која за разлику од аритметичког има тополошко становиште, где се интервал одређује према положају и уређењу унутар октавног простора (уштимавањем одређених интервалских односа на два жичана инструмента се добијају срути, односно двадесет и две позиције унутар октаве).[43]

Заправо, оно на шта се своди питагорејска теорија (по питању теорије хармоника), јесте да складни интервали подразумевају што једноставнији однос фрекванција, односно да складност интервала опада, у физичко-математичком смислу, са сложенијим односом фреквенција (тако, однос фреквенција 1:1 представља приму, 2:1 октаву, 3:2 квинту и тако даље), те се овакав систем даље користи за градњу лествица.[44] Пошто је унутар октаве постављена квинта, самим тим она одређује и интервал кварте (растојање од квинте до октаве), као од-

[37] Исто, 9–11.

[38] Исто, 15–17.

[39] Исто, 16.

[40] Исто, 17–19.

[41] Sophie Gibson, нав. дело, 86.

[42] Милош Чанак, *Математика и музика*, Београд, Завод за уџбенике, 2009, 44–45.

[43] Исто, 45–46.

[44] Neil Bibby, "Tuning and temperament: closing the spiral", u: John Fauvel (ed.), *Musics and Mathematics*, New York, Oxford University Press, 2003. 13–15.

нос 4:3, при чему се долази до разлике између односа квинте и кварте, односно, интервала секунде, то јест, односа 9:8.[45]

Ово јасно потврђује чињеницу да је Аристоксенов рад био под утицајем Питагорејаца, како се овде виде полазне тачке његовог рада, којима је додато и емпиријско схватање музике. Његово емпиријско схватање музике би највероватније био утицај његовог оца, професионалног музичара, а и вероватно његовог сопственог музичког образовања, што се огледа и у његовој напомени да се музика мора проучавати од стране особе извежбаног слуха.

Закључак

Кроз овакав приказ развоја грчке музичке теорије, може се пре свега указати на велику важност придавану музици у том добу, сврставајући је у саставни део, како свакодневног живота, тако и неког вишег, космичког склада. Заправо, оно преко чега се музика повезивала са вишим космичким складом јесте управо математика. Најзад, отуда и потиче сврставање науке о музици у математичку дисциплину, односно посматрање науке о музици као једне од грана математике.

Као што је већ јасно наведено, Аристоксенов рад се доста издваја. Додајући целој дотадашњој науци о музици емпиријско схватање, цео дотадашњи аспект њеног посматрања није у потпуности оповргнут, већ само постављен у други план, што, све заједно, даље доприноси постављању науке о музици као засебне науке, са сопственим терминима који су преузети из уобичајене музичке праксе, односно науке којом се баве музички „тренирани" људи. Та наука, између осталог, мора садржати и одређене ставове који се тичу музике и као психоакустичког феномена, при чему се може имати у виду чак и њен субјективни доживљај. Студије *О хармоницима* и *О ритму* представљају велики део Аристоксеновог сачуваног рада на пољу музичке теорије и оне приказују његову способност да оформи иновативну методологију помоћу које описује музику као феномен и да је, поред тога, опише независно од других наука.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Barker, Andrew, *Greek Musical Writings*, Volime II, Harmonic and Acoustics Theory, Cambridge, University Press, 1989.
- Barker, Andrew, The *Scienece of Harmonics in Classical Grece*, Cambridge, University Press, 2007.
- Fauvel, John (ed.), *Music and Mathematics*, New York, Oxford University Press, 2003.
- Gibson, Sophie, *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*, London–New York, Routlege, 2005.
- Pearson, Lionel (ed.), *Aristoxenus, „Elementa Rhythmica" (The Fragment of Book II and The Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory)*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Stanley Sadie, ed.), Macimillan Publishers, 2001.
- Чанак, Милош, *Математика и музика*, Београд, Завод за уџбенике, 2009.

Miloš Bralović

FORMING SCIENCE OF MUSIC IN WRITINGS OF ARISTOXENUS OF TARENTUM

SUMMARY: In this work the forming of the science of music in writings of Aristoxenus of Tarentum is considered. Previously mentioned process had been perceived through Aristoxenus's study *Elementa Harmonica* and fragment of study *Elementa Rythmica*; at the end author had commented on historical framework of Aristoxenus work. These two studies had been comparatively

[45] Исто, 15–16.

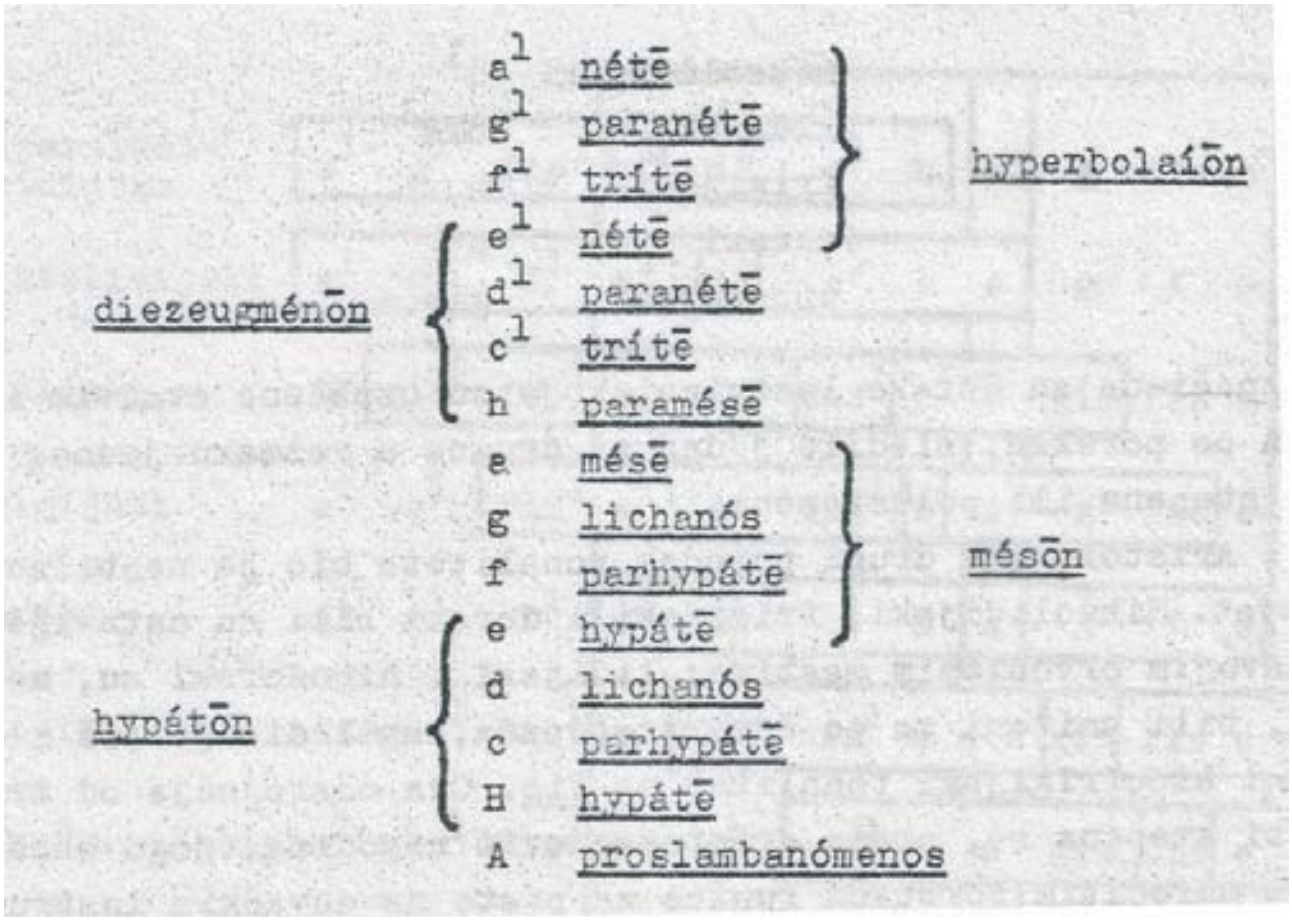
considered, with author's focusing on Aristoxenus definition of science of harmonica as well as on perceiving of study *Elementa Rythmica* as kind of addition to the *Elementa Harmonica*. Through this review of the Greek musical theory, the importance of music in that period was pointed out, classifying the music as integral part of daily life, and the higher, cosmical one.

KEY WORDS: Aristoxenus of Tarentum, *Elementa Harmonica*, *Elementa Rythmica*, Greek musical theory, science of harmonica.

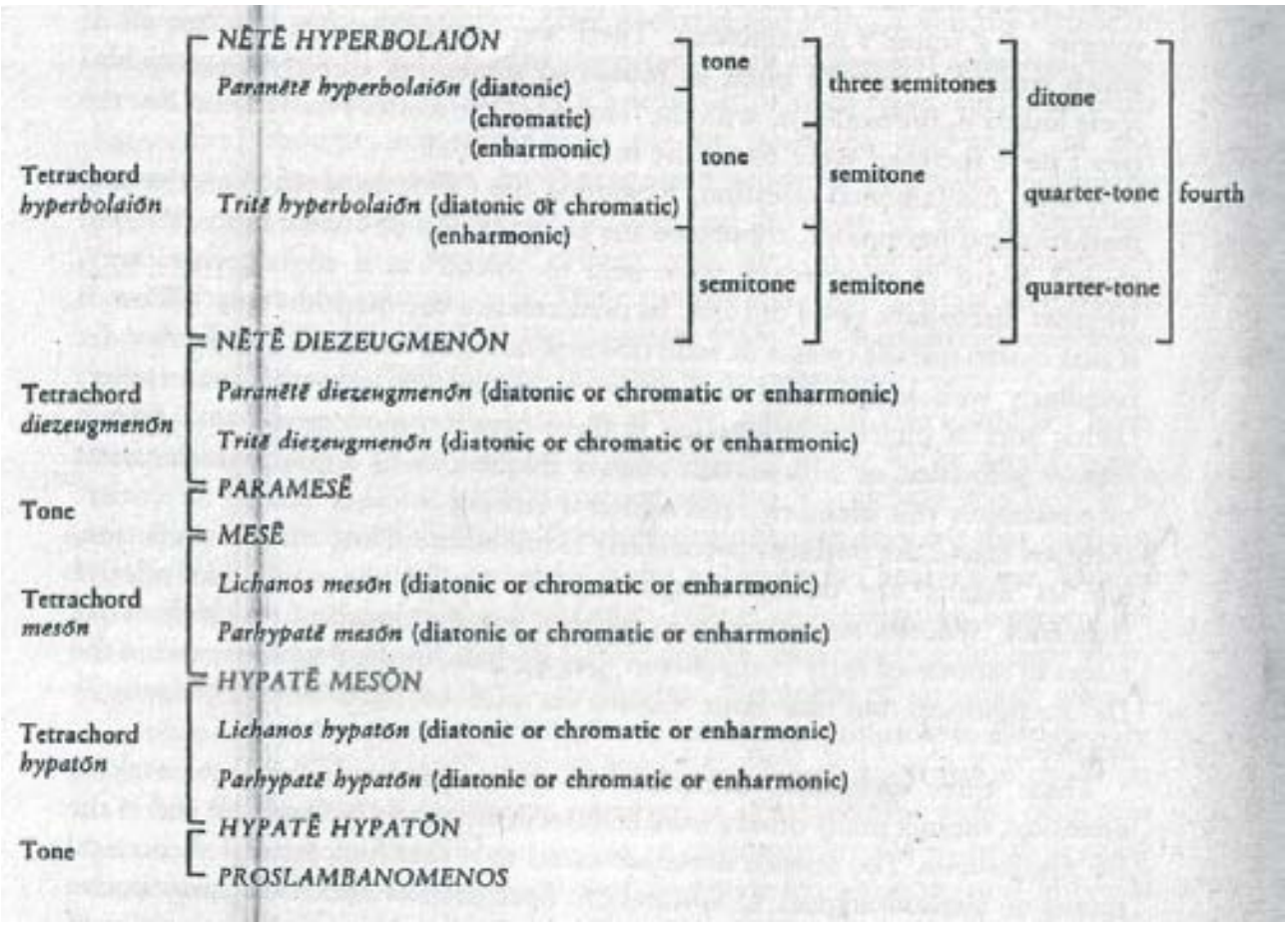
ПРИЛОЗИ

Табела 1: Грчки савршени систем.

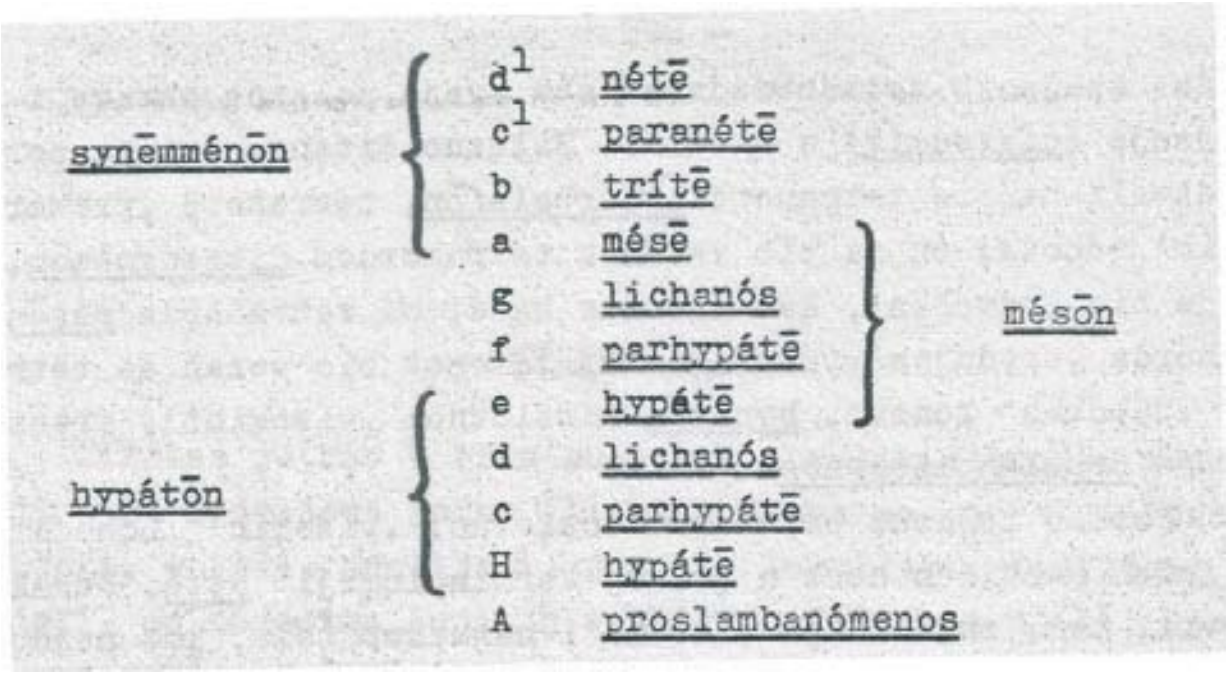
Извор: Kurt Saks, *Muzika starog sveta na istoku i zapadu,* (prev. Predrag Milošević), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980.



Табела 2: Однос променљивих и непроменљивих тонова у грчком савршеном систему.
Извор: Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, Volume II, Harmonics and Acoustics Theory, Cambridge, University Press, 1989.



Табела 3: Мање савршени систем.
Извор: Kurt Saks, *Muzika starog sveta na istoku i zapadu*, (prev. Predrag Milošević), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980.



Маријана Дујовић[1]

РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛАТНОСТИ СТАНИСЛАВА БИНИЧКОГ[2]

САЖЕТАК: Станислав Бинички (1872–1942) је деловао као композитор, диригент, хоровођа, педагог и организатор музичког живота у Београду. Током последње две деценије XIX и прве половине XX века дао је значајан допринос српској музици, како на пољу компоновања музике првенствено вокалних жанрова, тако и на пољу оркестарског дириговања и извођења обимних вокално-инструменталних дела. Поред тога, залагао се за интензивније извођење опера у периоду вршења дужности директора београдске Опере (1920–1924).

У овом раду покушала сам да сагледам рецепцију делатности Станислава Биничког у различитим периодима. Композиторска делатност Биничког може се сагледати пре из визуре млађих аутора, но савременика Станислава Биничког. Сачуваних написа о композицијама Станислава Биничког је веома мало. У сагледавању других делатности Станислава Биничког, као диригента, музичког организатора у Београду или као музичког писца, несумњиво су драгоцени чланци из периодике. Стваралаштво и извођачка делатност из првог периода рада Биничког (до Првог светског рата) осветљени су из угла написа о музици, с обзиром на то да је рецепција његовог рада била често занемарена у досадашњим сагледавањима рада овог аутора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станислав Бинички, српска музика, написи о музици.

Увод

Станислав Бинички је деловао као композитор, диригент, хоровођа, педагог и организатор музичког живота у Београду.[3] Током последње две деценије XIX и прве половине XX века дао је значајан допринос српској музици, како на пољу компоновања музике првенствено вокалних жанрова, тако и на пољу оркестарског дириговања и извођења обимних вокално-инструменталних дела. Поред тога, залагао се за интензивније извођење опера у периоду вршења дужности директора београдске Опере (1920–1924).

Поменуте делатности Бинички је заправо започео у детињству или раној младости. Као виолиниста и флаутиста наступао је у ђачком оркестру у Нишу, који је оформио Бохумил Свобода. Оркестар је организован у оквиру Певачког друштва *Бранко*, основаног 1. септембра 1887. године и названог по песнику Бранку Радичевићу.[4] У време када је суделовао у

---

1 marijanadujovic@hotmail.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Татјане Марковић, школске 2010/2011.

3 Бинички је рођен 27. јула 1872. године, у селу Јасика код Крушевца. Школовао се у Београду, Пироту и Нишу. Прва музичка знања добио је у Нишу од чешких музичара. Виолину је учио код Брунетија, а флауту код војног музичара Павла Гајића. У гимназији, у Нишу, музику је учио код Бохумила Свободе. По преласку у Београд, где је похађао нижу реалку, часове музике слушао је код Јосифа Свободе. Студије у Београду започео је 1890. године на природно-математичком одсеку Филозофског факултета.

4 Уз Биничког, члан овог оркестра је био и Владимир Ђорђевић. В.: Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991, 102.

ђачком оркестру, Бинички се заинтересовао за народне игре и песме, које је потом хармонизовао и аранжирао за различите вокалне и инструменталне ансамбле.

У време студија на природно-математичком одсеку Филозофског факултета (1890–1894), музици је био посвећен као члан тада угледних певачких друштава: Београдског певачког друштва и Академског певачког друштва *Обилић*, чије су хоровође били Јосиф Маринковић и Стеван Стојановић Мокрањац.[5] Године 1894, по завршетку студија, службовао је у лесковачкој гимназији у којој је радио као учитељ музике, подучавао виолину, флауту и певање.[6]

Године 1895, Бинички је наставио студије музике у Минхену као стипендиста Министарства просвете, а потом Министарства војног. Композицију је учио код Јозефа Рајнбергера (Josef Reinberger) и истовремено је похађао и часове певања. Током студија у Минхену, деловао је као диригент, соло-певач и композитор. По повратку у Београд 1899. године, Бинички је започео бављење организовањем музичког живота у овом граду (погледати табелу бр. 1).

Циљ овог рада је разматрање рецепције свих поменутих делатности Станислава Биничког, како из визуре његових савременика, тако и млађих аутора, на основу написа у периодици и музиколошких студија. Написи о Биничком могу се разврстати у две основне групе:

1) написи о композиторском раду Биничког,
2) написи о извођачкој делатности Станислава Биничког, односно о његовом диригентском раду.[7]

Рецепција композиторског рада Станислава Биничког

Станислав Бинички је компоновао дела различитих жанрова и био је првенствено наклоњен вокалној музици (соло-песме, хорске композиције, музичко-сценска дела). Савременици Биничког, критичари и музички писци, нису често писали о Биничковом композиторском раду. Могући разлози за ову ситуацију би били следећи: 1) Бинички се јавности чешће представљао као диригент него као композитор; 2) у последњој деценији XIX века и почетком XX века, музичком критиком бавили су се претежно аутори који су се веома ретко упуштали у разматрање композиторског стила или у аналитичко сагледавање музичких дела. Управо у то време формирала се професионална музичка критика у Србији: Владимир Ђорђевић је објавио први текст 1897. године, Божидар Јоксимовић 1899, Петар Крстић 1901, Цветко Манојловић 1902, Петар Коњовић и Станислав Бинички 1903, Стеван Христић 1909, а Коста Манојловић 1912. године.[8] Њихове критике најчешће су се односиле управо на композициони поступак аутора.

Од прегледаних двадесетдва чланка (који су ми били доступни у Народној библиотеци у Београду), који се односе на активности Станислава Биничког, писаних од 1897. до 1912. године, само један од њих је критика композиторовог стваралачког рада. Године 1903, у *Српском књижевном гласнику*, штампана је рецензија Петра Крстића, композитора и диригента Народног позоришта (1911/1912. године), *Уметнички преглед* о четири соло-песме за глас и клавир Станислава Биничког.[9] Композиције које је разматрао Крстић су четири соло-песме за глас и клавир Станислава Биничког: *По пољу је киша* на текст J. J. Змаја, *Спава мома* – не-

[5] Бинички је учествовао на *Обилићевим* вечерима и на турнејама Београдског певачког друштва. Познато је да је Бинички са својом супругом, соло-певачицом Мирославом Бинички (Frida Blanke, венчањем са Станиславом Биничким примила је православну веру и ново име Мирослава) присуствовао турнеји Београдског певачког друштва по Немачкој (Берлин, Дрезден и Лајпциг) 1899.

[6] Roksanda Pejović, „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu", *Stanislav Binički, zbornik radova*, Vlastimir Peričić (ur.), Beograd, FMU, 1991, 8.

[7] Нав. према: Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Beograd, 1994, 110.

[8] Пера Крстић, „Уметнички преглед", *Српски књижевни гласник*, 1903, IX/5, 386–392. Збирка је штампана у издавачкој кући *Breitkopf & Härtel* у Лајпцигу 1903. године.

[9] Исто, 392.

познат аутор текста, *Кад ја виђех очи твоје* на стихове Зајнабија и песма *Да су мени очи твоје* на текст Ј. Илића. Станислав Бинички је ове четири композиције објавио десетак година након својих студија у Минхену. Крстић је сваку од песама посебно разматрао, анализирајући мелодију, хармонију, употребу народних мотива, акцентуацију текста и слично. Критиковао је извесне хармонске везе, модулације, као и повезаност стихова са музиком. После свих, чини се неоправданих, критика које је Крстић упутио композицијама Биничког, закључио је да су песме „слабог квалитета“:

> Можда то долази отуда што их је наш компониста радио још као ђак Велике Школе, кад је почињао бивати дилетант. После 9–10 година пушта их у јавност онакве исте, или с неким исправкама, које на против, само погоршавају ствар. Десет година је заиста довољно времена да се бар оне грубе хармонске грешке исправе, кад су се већ хтеле предати јавности.[10]

Јавно назван музичким дилетантом и композитором који чини хармонске грешке, Бинички је одговорио на Крстићеву критику исте године, такође у *Српском књижевном гласнику*,[11] што је била уобичајена пракса у том периоду. За критике на пољу хармоније, Бинички наводи примере из тада актуелне светске музичке литературе, који садрже исте или сличне поступке. „Паралелне октаве и квинте, које критичар даље наводи, заиста постоје. Паралелне октаве и квинте су у данашњој модерној музици обична ствар[...] Шта би тек г. Крстић рекао за дела модерних мајстора Брамса, Грига, Дворжака, Хуга Волфа, Рихарда Штрауса, па тек Вагнера.“[12] Бинички даље пише: „Не знам, мисли ли г. Крстић да су се паралелне квинте г. Мокрањцу случајно поткрале?[...] Г. Крстић могао би само рећи да се то њему лично не допада, што је ствар укуса, али тврдити да је то неправилно и тражити да[...] учиним као у каквом школском задатку – то је бесмислица.“[13] На Крстићеву замерку да у појединим моментима Бинички није водио довољно рачуна о акцентуацији, Бинички је у свом тексту написао да је, поред студирања теорије музике, истовремено студирао и соло-певање, те је упознат са правилном акцентуацијом. Овим одговором на рецензију Крстића, Бинички је показао да је образованији и боље информисан о светским музичким тенденцијама. Петар Крстић, који се школовао у иностранству и предавања из музикологије слушао код Гвида Адлера (Guido Adler), „није имао снаге да по доласку у Београд надрасте средину из које је потекао и наметне јој нов начин размишљања“.[14]

Међу чланцима који су ми били доступни, пронашла сам још један новински чланак у коме се спомиње још једна композиција Станислава Биничког. Године 1906, у *Политици*, у рубрици Фељтон, објављен је чланак „На уранку“.[15] Аутор чланка се није бавио разматрањем музичког језика опере, јер очито није био стручан за суд или критику те врсте: „А, сад, да ли у опери нема каква погрешна шеснаестина, или каква јаче истакнути блех на рачун флауте, или каквог страшног греха према закону о контрапункту, – о томе, нека разбијају главу хладни стручњаци...“.[16] Наиме, читав чланак је, заправо, конципиран као детаљан сиже опере, уз неизмерне хвале Биничког.

Фолклорни елементи присутни су у делима Станислава Биничког. Овом проблематиком бавили су се (млађи) аутори текстова посвећених опусу Биничког. Када се говори о присутности фолклорних елемената у стваралаштву Биничког, аутори су често истицали да је реч о такозваном градском фолклору. Тако Снежана Ђорђевић у свом семинарском раду „Комади с певањем Станислава Биничког“, помиње утицаје градског фолклора који је „рафи-

---

10 Станислав Бинички, „Уметнички преглед“, *Српски књижевни гласник*, 1903, IX/7, 550–554.

11 Исто, 553.

12 Исто.

13 Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti* (*1825–1918*), исто, 130.

14 Ј. У. „На уранку“, *Политика*, 1906, 842, 1–2.

15 Исто.

16 Snežana Đorđević, „Komadi s pevanjem Stanislava Biničkog“, *Stanislav Binički, zbornik radova*, исто, 78.

нисан у градској староврањанској (песми)"[17] у вези са нумером из комада *Ташана* Бранислава Нушића. Слично томе, у тексту о опери *На уранку*, Марија Масникоса помиње „градске" фолклорне елементе: „Композиција је написана по узору на италијанске веристичке опере, иако језиком који је одржавао елементе српског градског фолклора", а наводи се и да опера одише „севдалијским тоном".[18] Станислав Бинички се није бавио народном музичком традицијом на начин на који су то чинили Мокрањац и Маринковић. Како Соња Маринковић наводи, композитори генерације „београдске школе" „фолклору прилазе *споља*, не као врсни познаваоци, већ као *посматрачи*. Због тога су се интересовали углавном за новије фолклорне слојеве и хибридне форме градског фолклора, јер је задатак фиксирања у нотном запису усмене вокалне или (у овом време сасвим изузетно) инструменталне традиције захтевао њено врло добро познавање и разумевање, које они нису имали."[19]

Најпознатија остварења у којима се увиђа заинтересованост Биничког за народне мелодије јесу увертира *Из мог завичаја* и обраде народних мелодија као песме за глас и клавир. У увертири *Из мог завичаја*, као прва тема јавља се народна игра *Четворка*, док је за другу тему искоришћена народна песма *А што си се Јано*.[20] Обраде народних песама за глас и клавир чине претежно песме из Јужне Србије и Македоније, сврстане у збирке: *Мијатовке*, *Тетовке*, *Песме из јужне Србије*.

Рецепција извођачке делатности Станислава Биничког

Диригентске и организаторске способности Биничког у Београду, нису прошле незапажено. Напротив, ова делатност Биничког је била у центру пажње новинара дневне штампе, који су пратили његов рад и најчешће су му били наклоњени. Чланци и критике о извођачкој делатности Станислава Биничког до 1912. године, могу се поделити у две групе: 1) критике, у којима се прате концертне сезоне симфонијских концерата у Народном позоришту и 2) критике, у којима се прате концерти који су организовани изван сезона симфонијских концерата.

Станислав Бинички се, у улози организатора и диригента симфонијских концерата у Народном позоришту, први пут помиње у чланку у *Старим малим новинама* 1901. године. Концерт који је описан у овом чланку је уједно и први концерт у сезони (1901). Гост солиста на концерту Београдског војног оркестра, којим је дириговао Бинички, била је Јелена Шоповић, пијанисткиња, дипломац Конзерваторијума у Прагу. Програм концерта је обухватио следећа дела:

- Лист (Franz Listz): *Риголето*, парафраза, за клавир,
- Григ (Edvard Grieg): *Пролетња песма*, за клавир,
- Мошковски (Moritz Moszkowski): *Варница*, за клавир,
- Сен-Санс (Camille Saint-Saëns): Клавирски концерт у Ес-дуру, за клавир и оркестар.
- Шуберт (Franz Schubert): Симфонија (бр. ?),
- Лист: *Рапсодија*, за оркестар.

Анонимни аутор поменутог чланка изразио се похвално пре свега о солисткињи: „хвале техници за пијанисткињу", док је на свирање самог оркестра имао извесне замерке: „код Шубертове симфоније, да би главна тема што јачи израз добила, требало је бити 1. став што спорији. *Рапсодија* од Листа – технички лепо, само је недостајало више карактера у фи-

[17] Marija Masnikosa, „Opera *Na uranku* Stanislava Biničkog, sinteza elemenata dvaju operskih stilova", *Stanislav Binički, zbornik radova*, исто, 86.

[18] Термином „београдска школа" означени су композитори који почетком XX века долазе у Београд са студија из Минхена, Прага и Беча и почињу да делују у музичком животу Београда: Божидар Јоксимовић (1868–1955), Владимир Ђорђевић (1869–1938), Станислав Бинички (1872–1942) и Петар Крстић (1877–1957). Нав. према: Соња Маринковић, „Бинички и фолклор", *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, Др Зоран Т. Јовановић (ур.), Нови Сад, Матица српска, 2007, 37, 11.

[19] Aleksandra Keserović, „Uvertire Stanislava Biničkog: uticaj stilskih i programskih elemenata na formu", *Stanislav Binički, zbornik radova*, исто, 126.

[20] „Симфонијски концерат", *Старе мале новине*, 1901, 188, 3.

налу[…] Опажала се једна индиспозиција, нарочито код труба и кларинета". Иако је аутор објективно проценио квалитет свирања, о диригенту је написао: „похвале Биничком што је приредио симфонијски концерат".[21]

И током каснијих сезона, симфонијски концерти су најчешће подразумевали наступ госта солисте. Солиста је могао да има и неколико самосталних нумера, а потом је наступао и оркестар, било самостално, било као пратња солисти. Похвале за рад Биничког су се наставиле. Наредне године, солисткиња на једном од концерата у сезони 1902. била је пијанисткиња Марија Уншулд:[22]

- Вагнер (Richard Wagner): Увертира из опере *Холанђанин луталица*,
- Бетовен (Ludwig van Beethoven): Клавирски концерт у Ге-дуру, за клавир и оркестар,
- Григ: *Норвешка игра* бр. 1 и 2, за оркестар,
- Лист: *Фантазија*, за клавир и оркестар,
- Бетовен: Симфонија бр. 4.

Како је анонимни критичар написао, овај концерт је „најбољи симфонијски концерт до сада! (…) Господин Бинички је најбољи диригент и заслужује највећу хвалу."[23]

Иако су похвале биле честе, критичари су изражавали и замерке: у истој сезони (1902), на једном од концерата наступала је и супруга Биничког, соло-певачица Мирослава Бинички.[24] На концерту се изводила Менделсонова (Felix Mendelssohn**)** Четврта симфонија, што је оцењено као превише захтеван задатак за Београдски војни оркестар, јер „оркестар није ни дорастао свирању те симфоније". Није познато шта је изводила Мирослава Бинички, али њен наступ описан је на следећи начин: „Мирослава Бинички пева чисто, али без карактера".[25]

Међу концертима који је Бинички организовао изван Народног позоришта, били су концерти у београдским пивницама *Коларац*[26] и *Вајфертовац*; „електрични концерти",[27] концерти на Калемегдану и оркестарски концерти који су се изводили у дворани *Коларац*. Циљ ових концерата био је да се окупи што бројнија публика, да би се постепено упознавали са делима класичне оркестарске музике, која нису била позната београдској публици до времена Биничког. У овим чланцима Бинички се истиче пре као организатор концерата него као диригент, те му је одавано признање за музичко описмењавање београдске публике. Упркос замеркама за лоше извођење, Бинички би увек био истакнут као цењена личност.

> …Концерти Музике краљеве гарде осигурали су себи будућности. Они имају публику, сталну публику, која не само да посећује све концерте, него их и жељно очекује. Сташа (Станислав Бинички) је својим старим оркестром стекао публику и сад је има. И ако је дворана *Коларца* и сувише мала и за многобројне посетиоце и за блех музику, ипак вечери кад су Сташини концерти остају најпријатнија забава у Београду… У последње време како смо затегли односе са Аустријом, Сташини концерти постали су још и патриотско-политички.[28]

У оквиру друге групе критика, посебно бих издвојила оцене премијерних извођења два обимна вокално-инструментална дела заслугом Биничког. Реч је о Бетовеновој Деветој симфонији и Христићевом ораторијуму *Васкрсење*, чије је извођење изазвало велико интересовање, како код публике, тако и код критичара.[29] Премијера Бетовенове Девете симфо-

[21] Исто.

[22] „Симфонијски концерат у Београду", *Београдске новине*, 1902, 308, 2–3.

[23] Исто.

[24] АБАС, „Симфонијски концерат", *Трговински гласник*, 1902, 54, 3.

[25] Исто.

[26] Сваког петка, Бинички је, са Војним оркестром, одржавао *Bierkonzerte*.

[27] Електрични концерти приређивани су у пивници *Коларац*. То су биле забаве у част напретка на пољу телеграфије у Србији, на којима су се промовисали најсавременији апарати телекомуникације.

[28] „Сташини концерти", *Војска*, 1906, 41, 6.

[29] Пре ових дела, београдска публика је већ имала прилику да чује вокално-инструментална дела Јозефа Хајдна (Joseph Haydn). Наиме, године 1907. Бинички је, као диригент Музике Краљеве гарде, уз сарадњу са Певач-

није у Београду била је 5. априла 1910. године. Изведена је још једанпут и један дан касније. Уз оркестар Музика краљеве гарде, наступила је Певачка дружина *Станковић* и солисти Мирослава Бинички (сопран), Дара Завишић (алт), Тоша Ристић (тенор) и Малан Креманац (бас), под диригентским руководством Биничког.[30] Стиче се утисак да је београдска публика била веома поносна поводом изведбе тог дела. За многе је ово био успон у раду Станислава Биничког и показатељ да су у Београду стасали музичари који могу да изведу Девету симфонију, али и публика која је била спремна за ово монументално дело. Понети еуфоријом, критичари су о изведби Девете симфоније у Београду писали:

> Нека свечаност је владала у дворани. Сви су знали шта имају да чују, према томе, сви су се предали неком вишем надахнућу… Милина је била видети у огромном збору од преко две стотине великих и малих лица, мушког, женског и средњег рода измешане музичаре од заната, познате стручне љубитеље музичке уметности и одушевљене ученике. Ту је било: музичара и музиканата, професора, учитеља, учитељица и ученика музике…[31]

Извођење Бетовенове Девете симфоније пропратио је и Стеван Христић. Чини се да је дао објективан суд о извођењу, а није се уздржао ни од похвала:

> Најзад је и Београд чуо девету Бетовенову симфонију. Колико рада! Колико припрема! И колико узбуђења! (...) Извођење је било јако добро, само не смемо остати на овоме, не смемо се задовољити овим, релативно позитивним успехом, већ треба тежити о радити на даљем напретку. У првом реду заслуга припада вредном, талентираном и искусном нашем диригенту Г. Ст. Биничком, а за тим и свим осталим суделовачима.[32]

Извођење Христићевог ораторијума *Васкрсење* је последње ораторијумско дело у низу које је организовао Станислав Бинички са иста два ансамбла. Ораторијум је премијерно изведен 1911. године, а извођења овог дела помињу се и у чланцима из 1912. године. Након потврде да је у Београду могуће да се изведе монументално дело као што је Бетовенова Девета симфонија, уследило је и извођење композиције домаћег аутора. Такође Ораторијум *Васкрсење* изазвао је мноштво критика, које су се разликовале у оцени рада Стевана Христића.[33] Међутим, сви аутори критика о *Васкрсењу* имали су исти суд о раду Биничког, одавали су захвалност, јер је успео да организује још један велики музички концерт. Милоје Милојевић о ангажману Биничког током извођења овог дела је написао:

> Највећа заслуга што је ово дело изведено припада Г. Биничком. Он је са до сада у опште ретким пожртвовањем уложио све своје знање, труд и диригентске способности, да што достојније изведе једно дело младога уметника... Г. Бинички је тиме стекао нових симпатија, дајући наду да ће, ако тако буде и даље радио, постати средиште око кога ће се прикупити све што тежи новом музичком добу.[34]

Иако су извођења оркестра Музике краљеве гарде понекад оцењивана негативно, Станислав Бинички би и тад добио речи хвале. Бинички је до Првог светског рата био водећи диригент у Београду. Сходно томе, имао је велики утицај у одлукама у вези са организацијом музичког живота града. Напоран и марљив рад Биничког је, дакле, примећен и позитивно оцењен посебно у светлу његовог доприноса развоју престоничког музичког живота. Међутим, нису сви били задовољне присталице Биничковог рада:

ком дружином *Станковић*, извео Хајднов ораторијум *Седам речи Христових на крсту*, а две године касније два ансамбла су извела Хајднов ораторијум *Стварање света*.

[30] Види: Roksanda Pejović, „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu", *Zvuk*, 1966/69, 563.

[31] „Са синоћњег концерта", *Политика*, 1910, 2234, 3.

[32] Стеван Христић, „Бетовенова девета симфонија у Београду", *Српски књижевни гласник*, 1910, XXIV/8, 621–623.

[33] С обзиром на то да се у овом раду бавим само рецепцијом рада Станислава Биничког, коментари и замерке које се односе на композиторски рад Стевана Христића у ораторијуму *Васкрсење*, неће бити разматране.

[34] Милоје Милојевић, *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII/11, 862–868.

> Од како је старешина Бинички, послови у оркестру су кренули у суноврат... Бинички је унапређен за вишег капелника преко реда, прескочивши свог старијег колегу Бродила, којег је отпратио у Крагујевац... Поред Бродила и Покорни је отишао из Београда... Бинички је имао на уму да уклони све старије и спремније капелнике како би се ослободио контроле и конкуренције (...) 29. маја укинут је Војни оркестар. Бинички се одмах постарао да организује себи оркестар који је после назван Музика краљеве гарде. Имајући пуну власт у рукама, Сташа је 1904. растурио, многе пуковске музике (IV, VIII и X пуковску музику) и из њих комбиновао своју Музику краљеве гарде. Не водећи рачуна о томе да је уништио остале оркестре. Уместо да његов оркестар буде школа за младе приправнике, његов оркестар је постао стециште странаца (...) Повећавајући свој, а смањујући буџете осталих музика, Сташа је растерао српске музичаре тако да они морају сад да раде као келнери и кондуктери...[35]

Аутор чланка је анониман, мада је могуће закључити да је реч о извесном музичару који је свирао у оркестру Биничког. Ово је једини чланак који није написан из перспективе музичког критичара, већ осликава стање у музичкој култури у Србији тог времена.

Рад Станислава Биничког може се осветлити и кроз његову делатност музичког писца. Написао је неколико музичких текстова: поред поменутог одговора на критику Петра Крстића, реч је о три критике и неколико чланака у којима је предмет расправе била криза у Београдској опери.[36] Станислав Бинички је, дакле, био мање активан од својих колега (савременика) композитора као музички писац. Током рада у Српској музичкој школи написао је критику поводом концерта ученика 1909. године. Имајући у виду да су извођачи били ученици (деца), Бинички није критиковао извођење, већ одабир композиција за које ученици нису дорасли:

> На концерту смо видели неколико веома талентованих ученика, који су привукли на себе заслужену пажњу и признање присутне публике... Певање је овога вечера било и најмање заступљено и најслабије изведено, што је за чућење, кад се зна, колико се у нас воли и негује песма... Ученички оркестар се врло храбро држао под сигурном руком диригента г. Рендле. Што се тиче избора комада за ученике ту би се наставничком особљу имало ставити неколико примедаба... ученицима не треба давати за јавне концерте ствари за које они нису ни технички ни по разумевању, а нарочито треба избегавати транскрипције... ваља нам још опоменути нашу зачмалу и заспалу публику... Да није било оно мало ученичких родитеља и пријатеља, позориште би било потпуно празно...[37]

На место директора Опере Бинички је ступио 1920. године и на овој дужности је био до 1924. године. Током рада у Опери (1920–1924) написао је последње музичке чланке у вези са тадашњим проблемима у Опери, међу којима је и критика поводом премијере опере *Зулумћар* Петра Крстића.

Закључак

У овом раду покушала сам да сагледам рецепцију делатности Станислава Биничког у различитим периодима. Композиторска делатност Биничког може се сагледати пре из визуре млађих аутора, но савременика Станислава Биничког. Сачуваних написа о композицијама Станислава Биничког је веома мало. Имајући у виду да недостају још неке критике, као на пример веома детаљна критика музике за позоришни комад Бранислава Нушића *Љиљан и оморика*, нисам могла у потпуности да прикажем и оценим тадашњу рецепцију композиторског рада Биничког. У сагледавању других делатности Станислава Биничког, као диригента, музичког организатора у Београду или као музичког писца, несумњиво су драгоцени чланци из периодике. У овом раду су, дакле, његово стваралаштво и извођачка делатност из првог

[35] Музикант, „Наше војне музике", *Правда*, 1910, 52, 2–3.

[36] Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)* исто, 114. Чланци Биничког које је писао поводом кризе у београдској Опери, неће бити разматрани у овом раду.

[37] Станислав Бинички, *Српски књижевни гласник*, 1909, XXII/7, 543–544.

периода рада (до Првог светског рата) осветљени из угла написа о музици, с обзиром на то да је рецепција његовог рада била често занемарена у досадашњим сагледавањима рада Станислава Биничког.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Анон., „Симфонијски концерат", *Старе мале новине*, 1901, 188,
- АБАС, „Симфонијски концерат", *Трговински гласник*, 1902, 54, 3.
- Анон., „Сташини концерти", *Војска*, 1906, 41, 6.
- Анон., „Са синоћњег концерта", *Политика*, 1910, 2234, 3.
- Бинички, Станислав, „Уметнички преглед", *Српски књижевни гласник*, 1903, IX/7, 550–554.
- Бинички, Станислав, *Српски књижевни гласник*, 1909, XXII/7, 543–544.
- Đorđević, Snežana, „Komadi s pevanjem Stanislava Biničkog", *Stanislav Binički, zbornik radova*, Vlastimir Peričić ur., Beograd, FMU, 1991, 55–82.
- Keserović, Aleksandra, „Uvertire Stanislava Biničkog: Uticaj stilskih i programskih elemenata na formu", *Stanislav Binički, zbornik radova*, Vlastimir Peričić ur., Beograd, FMU, 1991, 123–148.
- Крстић, Пера, „Уметнички преглед", *Српски књижевни гласник*, 1903, ИХ/5, 386–392.
- Маринковић, Соња, „Бинички и фолклор", *Зборник матице сппске за сценске уметности и музику*, 2007, 37, 7–15.
- Masnikosa, Marija, „Opera *Na uranku* Stanislava Biničkog, sinteza elemenata dvaju operskih stilova", *Stanislav Binički, zbornik radova*, Vlastimir Peričić (ur.), Beograd, FMU, 1991, 83–122.
- Милојевић, Милоје, *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII/11, 862–868.
- Музикант, „Наше војне музике", *Правда*, 1910, 52, 2–3.
- Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
- ---- „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu", *Zvuk*, 1966, 69, 445–567.
- ----„Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду", *Станислав Бинички, зборник радова*, Властимир Перичић ур., Београд, ФМУ, 1991, 5–54.
- ---- *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Beograd, FMU, 1994.
- Перичић, Властимир, *Музички стваралоци у Србији*, Београд, Просвета, 1969, 58–63.
- У., J., „На уранку", *Политика*, 1906, 842, 1–2.
- Христић, Стеван, „Бетовенова девета симфонија у Београду", *Српски књижевни гласник*, 1910, XXIV/8, 621–623.

Marijana Dujović

RECEPTION OF ACTIVITIES OF STANISLAV BINIČKI

SUMMARY: Stanislav Binički (1872–1942) worked as a composer, conductor, choir leader, teacher and organizer of musical life in Belgrade. During last few decades of XIX and early XX century he made significant contribution to Serbian music, both by composing music in primarily vocal genres, and by orchestral conducting and performances of large vocal-instrumental works. In addition, he advocated more intensive performances by opera while he was office director of Belgrade Opera (1920–1924).

In this paper I tried to look at reception of Stanislav Binički's activities at different times periods. Composing activities of Binički can be seen more in viewpoins of younger authors, than in those of his contemporaries. There are very few preserved articles on Stanislav Binički's compositions. In perception of Stanislav Binički's other activities, as a conductor, musical organizer in Belgrade or as a music writer, articles are undoubtedly valuable.

KEYWORDS: Stanislav Binički, Serbian music, notes on music.

ПРИЛОГ:
Табела број 1

ГОДИНЕ	ДЕЛАТНОСТИ
1899.	- постаје војни капелник II класе и референт за војну музику Министарства војног
1899.	- суделује у оснивању Српске музичке школе на челу са Стеваном Мокраньцем
1899–1905/6.	- предаје теорију и соло-певање у Српској музичкој школи
1899–1903.	- оснива Београдски војни оркестар, којим је и дириговао
1899–1914.	- диригент у Народном позоришту
1900.	- диригент у Београдском певачком друштву
1904–1920.	- оснивач и диригент оркестра Музике Краљеве гарде
1904–1914.	- диригује хором Музичке дружине *Станковић*
1906–1907.	- хоровођа Академског певачког друштва *Обилић*
1908–1912.	- предаје на Војној академији
1911–1914.	- директор новооснованe Музичке школе *Станковић*
1919–1924.	- диригује хором Музичке дружине *Станковић*
1920–1924.	- први директор Опере у Београду

Ива Радуловић[1]

МУЗИЧКЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ НА СЦЕНИ КОЛАРЧЕВЕ ЗАДУЖБИНЕ У БЕОГРАДУ ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1941–1944)[2]

САЖЕТАК: Централна тема овог рада су музичко-сценске манифестације, одржаване у Коларчевој задужбини у току Другог светског рата. Њихово одвијање праћено је у контексту тадашње културне политике и учињен је покушај да се утврди колико је она заправо утицала на конституисање концертног и балетског репертоара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Други светски рат, окупација, социјално-политички оквири, Коларчева задужбина, музичке манифестације, балет, концерти.

Културна и политичка ситуација у окупираном Београду (1941–1944)[3]

После бомбардовања Београда 6. априла 1941. године и коначне капитулације војске Србије, која се одиграла 17. априла исте године, започета је немачка окупација града, која је трајала три и по године.[4] Разарања, која су уследила, у потпуности су паралисала град, који је претворен у рушевине и згаришта. Такође, Београд је остављен без основних услова за живот, без струје, воде, канализације, телефонског и градског саобраћаја. После потписивања капитулације, земља је распарчана, а територија Србије сведена је на три бановине, Моравску, Дринску и Дунавску, али и на територију Београда, без Панчева и Земуна. Последња поменута територија припадала је окупационој зони Трећег Рајха, где су се у самом центру града концентрисале значајне војне снаге, док су се за потребе војске многи објекти реквирирали.[5]

И поред изузетно великих разарања која су у значајној мери паралисала град, претворивши га у рушевине и згаришта, Београд остаје центар културних дешавања у току ратних година. Наиме, до краја тридесетих година двадесетог века, већ су биле основане све главне културне институције престонице. Тако се 1920. године оснива Опера, затим три године касније Филхармонија, године 1932. започиње са радом Коларчева задужбина, да би 1937. године била основана и Музичка академија. Осим музичких институција, у престоници су биле концентрисане и све значајне културне институције као што су Српска академија наука, Универзитетска библиотека, Музеј града, Етнографски музеј, Војни музеј, Музеј Кнеза Павла, Државни архив, Народно позориште и многе друге. Све наведене установе за време окупа-

---

1 ivaradulovic@hotmail.com

2 Семинарски рад је писан у оквиру предмета Национална историја музике, под менторством доц. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2010/2011. године.

3 Други светски рат у Србији трајао је до 1945. године, али је главни град, Београд, ослобођен 1944. године.

4 Упркос свему, Београд се није предао, већ је од првог дана пружао жив отпор окупатору. Убрзо престоница постаје центар припрема за оружани устанак народа Југославије против фашизма. „Београдски родољуби пружају отпор, организују саботаже и оружане акције, пале полицијске архиве са списковима напредних грађана, да не би пале у руке Немаца, организују бекства југословенских заробљеника..." Бранко Вујовић, *Београд, културна ризница,* Београд, Издавачка задруга Идеа, 2003, 68.

5 Исто, 69.

ције мање или више настављају са радом, те Београд остаје културна престоница земље.[6] Током окупације одређене културне институције бивају такође урушене, али већ у току рата бивају обновљене и настављају са радом (Народно позориште).[7]

Битно је напоменути да је услед успостављања окупационог режима, од стране окупатора наметнута посебна културна политика, те да је културни живот престонице обликован у складу са начелима културних политика окупационих немачких и цивилних, српских власти. Основна идеја водиља ове две културне политике била је идеја обнове, коју су на различите начине успостављале обе стране. Наиме, са једне стране главна идеја немачке окупационе власти била је промовисање немачке културе и традиције у циљу величања сопствене нације. Војне власти у Београду су тежиле да културном и духовном животу града дају немачко усмерење, које је у том периоду подразумевало и блискост са национал-социјалистичком идеологијом.[8] Поред тога, у обликовању културног живота престонице учествују и локалне, цивилне власти. Њихова идеја била је да се изврши препород и обнова националне „традиције и епике", који је био усаглашен са доктрином новог поретка који је наметнула Немачка.[9] Међутим, иако на први поглед различите, ове две културне политике имају заједничку основу, окретање националном и традицији. Тако су, са једне стране, окупатори тежили промовисању немачке националне културе, док су, са друге стране, цивилне власти проповедале обнову српске традиције и културе. Имајући у виду наведене чињенице, уочавамо да је културна политика локалних, цивилних власти у основи била прилагођена наметаној, немачкој културној политици. Промовишући немачку уметност и културу, окупатори су тежили, како сматрају многи аутори, „германизацији" народа. Успостављајући праксу извођења готово искључиво немачких композитора, као и гостовања немачких диригената, солиста и оркестара, окупационе власти промовисале су културу и уметност Немачке у српској престоници.[10] Директно су одбацивали све што је имало везе са словенским народима, а посебно са Русијом.[11] Културна политика, која је била спровођена од стране српских цивилних власти, била је усмерена, као што је већ поменуто, ка обнови националног. Међутим, специфичност ове политике огледа се у томе што је она била усаглашена на још једном нивоу са наметнутом културном политиком окупатора.[12] Представници српске цивилне власти као најсветлију тачку српске уметности видели су дела средњовековне српске уметности. Али, како аутори истичу, због „неопходног исказивања лојалности" окупаторима, у овом периоду могу се пронаћи изјаве које неспретно повезују културу Немачке и уметност средњовековне Србије.[13]

Културно-уметнички живот Београда, у току Другог светског рата, насупрот погрешним претпоставкама, формираним – претпостављамо – услед недостатка информација,[14] био је богат. Постојале су редовне манифестације које су одржаване, прославе, концерти, изложбе и многа друга културна дешавања. Честа гостовања иностраних уметника била су очекивана с обзиром на културну политику окупатора. Као и данас, делатност једне од водећих

[6] Неке од важних културних институција, као што је Народна библиотека, за време Другог светског рата, бивају у потпуности разрушене. Поједине институције, као што је Филхармонија, настављају са радом тек после завршетка рата. Бранко Вујовић, нав дело, 69.

[7] Милица Бабић, *125 година Народног позоришта у Београду,* Београд, Српска академија науке и уметности, 1994, 359.

[8] Опширније у: Ивана Неимаревић, нав дело, 7.

[9] Исто, 7.

[10] Владимир Велмар-Јанковић, Поглед са Калемегдана, *Српски народ,* Год 2, бр 5, 1942, 6.

[11] Опере руских композитора биле су строго забрањене као део репертоара Народног позоришта у Београду.

[12] Ивана Неимаревић, нав дело, 7.

[13] Исто, 8. Опширније у: Владимир Велмар-Јанковић, нав дело, 6.

[14] Многи аутори у својим прегледима рада институција и монографијама истих, проучавају период пре и после завршетка Другог светског рата, док је период за време рата у потпуности изостављен. Види у: Рашко В. Јовановић (ур), нав дело; Миодраг Максимовић, *Београдска филхармонија,* Београд, Београдска филхармонија, 1971.

културних, а пре свега музичких институција, Коларчеве задужбине, била је врло значајна и у току Другог светског рата. Наиме, Народно позориште је било разрушено већ на самом почетку рата, те су све балетске и позоришне представе измештене на сцену Коларчеве задужбине. Такође, могле су се чути и видети друге врсте културних догађаја, као што су представе, концерти са разноврсним репертоаром и многе друге. Централна тема овог рада биће управо музичко-сценске манифестације које су одржаване у Коларчевој задужбини у току Другог светског рата. Њихово одвијање пратићемо у контексту тадашње културне политике: покушаћемо да утврдимо колико је она заправо утицала на конституисање концертног и балетског репертоара. Ради бољег разумевања и лакшег увида у рад ове културне институције за време рата, навешћемо кратак историјат задужбине.

Коларчева задужбина – кратак историјат

Једна од, данас, најутицајних и најзначајнијих културних институција у Београду, али и Србији, Коларчева задужбина, основана је 1881. године. У току година, задужбина је мењала свој лик. Наиме, Илија М. Коларац који се читавог живота, радом, трудом и средствима залагао за побољшање српске културе, првенствено књижевности, у свом тестаменту завештао је своје имање и поклонио га држави. Након смрти и читања његовог тестамента, суд је усвојио последњу жељу Коларца и држави дао право на располагање својином овог великана. За живота, Илија М. Коларац се залагао за помагање књижевника, те је основао и *Књижевни фонд*. После његове смрти покренут је и *Фонд за подизање српског универзитета*. Оснивање првог српског универзитета била је велика неостварена жеља Коларца, на чему су након његове смрти наставили да раде његови пријатељи и блиски сарадници. Оба ова поменута фонда су после 1881. године дата на управу Коларчевој задужбини.[15] У годинама које су уследиле, Коларчева задужбина је ширила своје примарно усмерење. Од формирања Универзитета у Београду, управни одбор Коларчеве задужбине покренуо је иницијативу помагања свим уметницима. У ствари, радило се на подизању образовног нивоа српске нације, те су поред књижевности неговане и остале гране уметности, музика, игра, сликарство и друге. Почетком двадесетог века у овој културној институцији почињу да се организују и прва предавања.[16] Званично, Коларчева задужбина отпочиње са радом 1932. године.

Музичке манифестације у Коларчевој задужбини за време Другог светског рата (1941–1944)

Имајући у виду културну политику коју су пропагирали окупатори и културну политику српских цивилних власти, направићемо преглед музичких дешавања на сцени Коларчеве задужбине за време рата. С обзиром на то да је зграда Филхармоније већ 6. априла 1941. године у потпуности уништена, сви оркестарски концерти били су измештени у Коларчеву задужбину. Београдска филхармонија је наставила са радом тек по завршетку рата, односно

[15] „Одбор управља имањем оба поменута фонда; он се стара да се фондови што пре умноже, како би што већу корист народу приносили... Одбор представља фондове према властима и према сваком трећем...". М. Ђ. Милићевић, *Илија М. Коларац*, Београд, Државна штампарија краљевине Србије, 1896.

[16] Коларчева задужбина је 1934. године покренула „културну мисију пропагирања музике у широким слојевима нашег друштва". Одржавана су предавања из различитих области уметности и науке, коју су држали књижевници Милош Црњански, Вељко Петровић, Исидора Секулић, филолог Александар Белић, историчари уметности Бранко Поповић, Влада Петковић и музичар Војислав Вучковић, који је уједно био и члан организационог одбора Коларчеве задужбине. У наредним годинама одржан је низ предавања из различитих области. Поред Војислава Вучковића, предавања из области музике држали су и Предраг Милошевић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Петар Коњовић, Михаило Вукдраговић, Рикард Шварц и други. Поред домаћих музичира, повремено су гостовали и страни предавачи. Битно је још напоменути да су музичка предавања углавном била приређивана уз пратњу „живе музике". Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2004; Бранко Драгутиновић, Музика у земљи, *Звук,* број 3, 1935, 102; Бранко Драгутиновић, Музика у земљи, *Звук,* број 4, 1935, 138.

1945. године.[17] Такође, због бомбардовања зграде Народног позоришта, на сцени Коларчеве задужбине одржаване су и балетске, позоришне представе и опере. На основу свега наведеног, можемо закључити да је у првим годинама рата Коларчева задужбина била центар музичких и културних дешавања у Београду.[18]

Уколико имамо у виду све музичке свечаности које су одржаване на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата, уочићемо да преовлађују балетске представе.

Балет

Као што смо могли да уочимо, услед разрушења зграде Народног позоришта, све позоришне, па тако и балетске представе, измештене су на сцену Коларчеве задужбине. Врло је занимљива чињеница да су, у првим годинама рата, балетски матинеи и представе бројнији од „класично" конципираних концерата. С тим у вези, 1941. године бележи се чак двадесет балетских представа, а само четири концерта, што нам говори о важности и популарности коју је балет имао тих првих година рата. Организатор већине оваквих музичких манифестација било је управо Народно позориште. На програму ових представа могла су се чути дела *Плави Дунав* Рихарда Штрауса (Richard Strauss), *Спектар руже* Карла Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber), *Очарана лепотица*[19] Петра Илича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), *На лепом плавом Дунаву* Јохана Штрауса (Johann Strauss), Валцер Фредерика Шопена (Frédéric Chopin), *Шпанске игре* Мануела де Фаље (Manuel de Falla) и многа друга остварења. Дакле, репертоар балетских представа одржаних за време Другог светског рата на сцени Коларчеве задужбине, био је разноврстан. На њима нашла су се дела аутора различитих националности, а не искључиво немачки композитори. Имајући у виду културну политику окупатора, можемо уочити да је репертоар балетских представа одржаних у току рата, био прилично „слободно" конципиран, тачније одступао је од правила која су окупатори наметали. Правило извођења искључиво дела немачких аутора, није строго поштовано када су у питању балетске представе одржане у Коларчевој задужбини. Битно је напоменути да су немачки композитори, ипак, били саставни део програма сваке балетске представе, али да су се могле чути и композиције француских, шпанских, па чак и руских композитора. Изводећи и дела немачких аутора, организатори ових балетских манифестација направили су неку врсту уступка окупаторима.

Занимљиве су и балетске представе називане „балетски концерти". Наиме, на овим свечаностима, поред балетских солиста, учествовали су и инструментални солисти. Специфичност ових манифестација огледа се у томе што су се на програму изводила дела која примарно нису била намењена балетском извођењу. Тако су се на првом оваквом концерту могла чути дела Два Прелудијума Фредерика Шопена и Пасторала Клода Дебисија (Claude Debussy), а петог јула исте године, у сарадњи балетских солиста и солиста на клавиру (Д. Конради и Татијана Н. Конради), изведени су Ноктурно бр. 2 оп. 9 Ес-дур Фредерика Шопена,

[17] Миодраг Максимовић, нав дело, 5.

[18] Такође, битно је још напоменути да су се поред многобројних представа и концерата, одржавала и предавања са различитом тематиком. Тако је 23. марта 1942. године у Великој дворани Коларчеве задужбине одржано предавање под називом „Егзотика Јужне Америке", да би исте године 6. јуна, такође у Великој дворани, било одржано предавање „Стара српска заједница рада". Посебно је занимљива последња година рата, када се на Коларчевој задужбини одржава знатно већи број предавања него претходних година. Тако су у децембру месецу одржана предавања под називом „Коларчева заветна мисао и савремени задаци Коларчевог народног универзитета" и „Постанак и развој народноослободилачког рата", као и многа друга. Поред предавања, у Коларчевој задужбини одржавани су и различити скупови, конференције и конгреси. Посебно је занимљив конгрес који је одржан 18. новембра 1944. године под називом Први Конгрес антифашистичке омладине Србије, на коме је Секретар СКОЈ-а Ратко Дугоњић предао орден Народног хероја оцу преминулог Лоле Рибара. У Великој дворани Коларчеве задужбине одржана је комеморација поводом годишњице смрти Ивана (Иве) Лоле Рибара, коју је увеличао хор УСАОС-а (Уједињени Савез Антифашистичке Омладине Србије).

[19] У питању је дело *Успавана лепотица* Петра Илича Чајковског, али се у програму из периода Другог светског рата наводи као *Очарана лепотица*.

Славуј Франца Листа (Franc Liszt), Кејквок (*Cakewalk*) Клода Дебисија, Валцер Штрауса, Валцер Чајковског, Балада Јоханеса Брамса (Johannes Brahms) и Чигра Жоржа Бизеа (Georges Bizet). Као што можемо уочити, на репертоару су се нашла дела европских аутора и оних словенског порекла, што се директно косило са наметаном културном политиком окупатора. Прве године рата, деветог децембра, одржан је балетски концерт у сарадњи са ансамблом Београдске радио станице и диригентом Златком Тополским. Посебност ове свечаности огледа се у томе што су изведене игре из различитих земаља. Том приликом београдска публика могла је чути и видети италијанску, шпанску, српску игру и музику и игру далеког истока, односно индијску, јаванску и сијамску игру. Овакав начин упознавања српске публике са другим националним играма и песмама, настављен је 1943. године, када је 29. октобра одржан балетски концерт шпанских игара. На овој манифестацији могла су се чути дела искључиво композитора шпанског порекла, као што су Мануел де Фаља, Енрике Гранадос (Enrique Granados) и Исаак Албениз (Isaac Albeniz). Битно је поменути балетски концерт који је одржан 13. децембра 1942. године под називом „Вече популарних оперских арија и балетских игара", на којем су учествовали Иван Туршић, клавир, Слободан Малбашки, вокални солиста, Анита Мезе, вокални солиста и Милош Ристић, балет.[20] Специфичност овог догађаја огледа се у споју песме и игре који је успостављен на одржаном концерту.

После 1941. године, балетске свечаности на сцени Коларчеве задужбине замиру. Различити типови концерата замењују балетске представе и доминирају сценом у периоду од 1942. до 1944. године. Уочавамо да је 1942. године изведено четрнаест балетских манифестација, наредне, 1943, тринаест, а године по завршетку рата свега шест балетских представа и „балетских концерата" на сцени Коларчеве задужбине. То не треба да нас чуди уколико имамо у виду да се зграда Народног позоришта обновила 1942. године, те да су многе балетске и позоришне представе враћене на његову сцену.[21]

Као што можемо закључити из свега наведеног, балет је имао јако велики значај у културном животу Београда за време Другог светског рата. Својим јединственим целовечерњим програмима балетски извођачи су специфичним одабиром дела обогатили српски музички живот за време рата. Не покоравајући се у потпуности културној политици која је била наметана од стране окупатора, организоване су манифестације на којима се могла чути музика аутора из најразличитијих земаља. Битно је напоменути да је у то време у Београду деловало и неколико приватних балетских школа, које су у Коларчевој задужбини одржавале своје редовне смотре.[22]

Концерти

Још један врло важан сегмент културног живота који се одигравао у окупираном Београду, заузимају концерти који су одржавани на сцени Коларчеве задужбине. Увидом у архив ове културне институције можемо закључити да су ове манифестације биле бројне за време Другог светског рата. Битно је напоменути да су на самом почетку рата концерти инструменталне и вокално-инструменталне музике били малобројни: како је временом расла њихова популарност, тако је растао и број одржаних концерата. Тако су 1941. године на сцени Коларчеве задужбине одржана укупно четири концерта, док се наредне, 1942. године, бележи извођење чак преко осамдесет концерата са различитим програмом.[23] У наредне

[20] Сви они су истакнути солисти и признати уметници Србије.

[21] Љиљана Мркшић, нав дело, 589.

[22] Испитна представа балетске школе Радмиле Цајић изведена је 11. јула 1941. године; исте године, 14. септембра, одржан је и концерт ове школе. Дана 20. септембра 1941. одржана је и испитна представа школе Пољакове, а 1943. године у два наврата концерт је одржала школа шпанских игара О. Грбић Торес. Репертоар ових смотри је такође био разноврсан, као и програм балетских представа и „балетских концерата". Могла су се чути дела композитора француског, шпанског, немачког, али и српског порекла. Видети: *Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата,* Архив Коларчеве задужбине.

[23] Детаљан списак свих одржаних концерата налази се у Прилог 3, Табела 1.

две године рата такође се уочава велики број оваквих манифестација, на којима се могла чути пре свега инструментална, али и вокално-инструментална и вокална музика.

На самом почетку рата може се регистровати веома мали број концерата који су одржани на сцени Коларчеве задужбине. Ова чињеница и није толико зачуђујућа уколико имамо у виду несрећу са којом су се суочили становници Београда. Сви политички и друштвени догађаји који су се дешавали у том периоду, оставили су јако мало простора за културу у свакодневном животу. Један од проблема са којим су се суочиле снаге које су радиле у културним институцијама, био је тај да је велики број људи или изгубио живот у бомбардовању или се прикључио војсци, те је остала врло мала група културних посленика која се бавила организацијом културног живота, па и концерата. Битно је још имати у виду и то да је окупатор, ради лакшег контролисања рада институција, а након потпуне капитулације Србије, на висока места у свим институцијама, па и у Коларчевој задужбини, постављао своје представнике. Овај принцип конституисања организације културно-уметничке институције умногоме је утицао на репертоаре ових установа.

Сви концерти на сцени Коларчеве задужбине одржани током 1941. године били су добротворног карактера и посвећени настрадалима у бомбардовању и избеглицама. Тако је и први добротворни концерт одржан 22. јуна 1941. године. У организацији Народног позоришта, приређена је свечаност на којој је сав приход био намењен настрадалима у Смедереву.[24] Том приликом наступио је оркестар Београдске радио станице са диригентом Освалдом Бухолцом, а изведена су дела: увертира за оперу *Чаробни стрелац* Карла Марије фон Вебера, Концерт за флауту и оркестар Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Друга симфонија Лудвига ван Бетовена (Ludvig van Beethoven) и увертира за оперу *Танхојзер* Рихарда Вагнера (Richard Wagner).[25] Следећи одржани концерт такође је био хуманитарног карактера и са истом наменом. Студенти и професори Музичке академије у Београду су 29. јуна такође приредили концерт инструменталне музике за пострадале у Смедереву. Изведена су дела Сезара Франка (César Franck), Јоханеса Брамса, Рихарда Вагнера, Лудвига ван Бетовена и Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach). На свим наведеним концертима који су одржани за настрадале у Смедереву, изведена су дела искључиво немачких композитора, што је у директној вези са културном политиком која је била примењивана од стране окупатора. Посебну пажњу привлачи свечаност одржана 15. јула под називом „Концерт у корист Срба избеглица". Ова манифестација се издваја од осталих по томе што су први и једини пут за време Другог светског рата, тачније 1941. године, концерт припремила сва београдска певачка друштва.[26] Под диригентском палицом Светолика Пашћана окупљени певачи певачких друштава извели су позната дела српске националне школе.[27]

Упадљива је чињеница да је за време рата одржан мали број концерата на којима је презентована хорска музика. Наиме, значај и популарност коју је хорска музика имала за време деветнаестог и у првој половини двадесетог века, за време Другог светског рата знатно опада. Међутим, то постаје јасно уколико имамо у виду културну политику наметану од стране Немаца. Познато је да се репрезентативна и проворазредна немачка музичка култура, уколико изузмемо богату традицију оперских дела, заснива првенствено на оркестарској музици, и то на делима „великих" немачких аутора као што су Бах, Бетовен, Брамс и

[24] Смедерево је, 5. јуна 1941. године, у 14 сати и 14 минута, доживело катастрофалну експлозију каква до тада није забележена у историји града. Експлозију је изазвала муниција коју су у тврђави складиштили окупатори. Том приликом погинуло је преко 3.000 људи, а цео град је био порушен и делом затрпан земљом. Поводом овог немилог догађаја, организоване су многе хуманитарне манифестације у корист повређених у експлозији.

[25] *Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата,* Архив Коларчеве задужбине, регистарски број: 11377.

[26] *Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата,* Архив Коларчеве задужбине, регистарски број: 11389.

[27] На програму су се нашли *Свјати Боже* Стевана Христића, *Њест свајт, Тебе бога хвалим* и *Десета и* Петнаеста руковет Стевана Ст. Мокрањца, у: *Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата,* Архив Коларчеве задужбине, регистарски број: 11389.

Вагнер.[28] Популаризовање и организовање пре свега оркестарских концерата у Београду, представља директан одраз културне политике која је била диктирана од стране окупатора. Тако је, наредних година, на сцени Коларчеве задужбине организован велики број инструменталних, али и вокално-инструменталних концерата.

Друге године рата одржан је знатно већи број концерата на којима су учествовали и домаћи и страни извођачи. Посебно су занимљиви „тематски" концерти који су одржавани у сали Коларчеве задужбине. Тако је маја месеца одржан концерт под називом „Севдалинка са Балкана", на коме је учествовао Народни ансамбл оркестра Жарка Милановића.[29] Свечаности са „народном" тематиком приређене су и 25. јула („Концерт народних песама"), деветог новембра под називом „Концерт народних песама и кола" и четвртог децембра, „Песма и свирка са Балкана".[30] Такође, врло су занимљиви и концерти чије је тежиште било на фолклорном наслеђу других земаља. Тако је децембра месеца одржан „Хавајски концерт", на коме је наступио Хавајски квартет „Ђорђевић". Због великог интересовања публике, квартет „Ђорђевић" је крајем месеца приредио још два концерта са истом тематиком. Одржавани су још и концерти шпанске и француске музике[31], као и популарне музике[32]. За време ратних година, приређивани су и концерти посвећени једном аутору. Новембра месеца одржано је „Вече Вердија". Том приликом изведене су арије из опера овог композитора – арија Леоноре из опере *Трубадур*, затим популарне арије из опера *Аида*, *Дон Карлос* и других. Крајем године, 25. децембра, одржан је још један стилски концерт, на коме су се могла чути дела Брамса и Хуга Волфа (Hugo Wolf).[33]

Поред стилских концерата, одржавани су и такозвани „редовни" концерти, под којима се подразумевало извођење првенствено оркестарске музике немачких аутора. Први овакав концерт одржан је марта месеца и на њему су се могла чути дела Баха, Брамса, Шумана, али и српског композитора Петра Стојановића. Наредни „редовни" концерт приређен је 19. маја и изведена су дела Бетовена (Друга симфонија), Баха, Вагнера (увертира *Мајстори певачи*), Вебера (*Оберон,* увертира) и Брамса. И на концертима који су уследили и који су одржавани током читаве године, програм је био претежно сличан наведеним концертима. Посебно су занимљива још четири „јавна", хуманитарна концерта Музичке академије. Репертоар ових концерата био је разнолик, али се поклапао са основама идеје културне политике наметане од стране окупатора. Тако су се на овим догађајима могла чути дела Бетовена, Брамса,

[28] Имамо у виду и чињеницу да у немачкој култури постоји традиција хорског музицирања, али и да се хорска уметност врло често повезује са аматерским музицирањем.

[29] Жарко Милановић је рођен 1920. године у Ваљеву. Уметничка филозофија овог уметника сасвим се обликовала у правцу народне музике. За време Другог светског рата, Миловановић је био још увек на почетку своје каријере, али већ тада се могло уочити његово примарно интересовање, које је било окренуто ка традиционалној и националној музици Србије. Био је шеф Народног оркестра Радио Београда II до расформирања станице, после чега снима за Радио Београд велики број трајних снимака за архиву. На иницијативу Жарка Милановића и уредника народне музике у Музичкој продукцији РТС, формиран је и Омладински оркестар РТБ, са тенденцијом да се у оквиру РТС-а образује стручни подмладак. Један од значајних музичких делатности овог уметника одвијала се у ансамблу „Коло", који је ширио културу народних игара и песама не само у земљи, него и у иностранству. За свој дугогодишњи и успешан рад, Жарко Милановић је добитник великог броја награда, од којих су најзначајније „Златни микрофон" за дугогодишњи допринос програмима Радио Београда, као и награда „Царевац 67", коју му је доделило Удружење естрадних уметника Србије.

[30] На оваквим свечаностима могле су се чути традиционалне мелодије и песме из свих крајева Србије, док су учесници били чланови народног ансамбла оркестра Жарка Милановића.

[31] Концерт шпанске музике прирерађен је под називом „Вече шпанских игара" и том приликом су изведена дела искључиво композитора шпанског порекла (Албениза, Гранадоса, де Фаље и других). Такође, одржан је и концерт „Вече шпанске и француске музике", на коме су се могла чути дела Бизеа, де Фаље, Маснеа (Jules Massenet) и других.

[32] Одржана је манифестација под називом „Вече у ритму шлагера и шансона", на којој су учествовали чланови Београдског џез квартета радио станице Београд и Хавајског квартета „Ђорђевић".

[33] У: *Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата,* Архив Коларчеве задужбине, регистарски број: 11738.

Хајдна, Вебера, Баха, Моцарта и других великана немачке музике. Посебност ових концерата огледа се у томе што су на њима учествовали тадашњи професори и студенти Музичке академије у Београду.

Можемо да закључимо да је репертоар концерата приређених 1942. године у потпуности био прилагођен основним идејама културне политике окупатора, која је подразумевала извођење дела претежно немачких аутора.

Наредне, 1943. године, одржан је нешто мањи број оваквих концерата, али је њихова популарност ипак остала велика. У архиви Коларчеве задужбине пронађене су фотокопије програма концерата одржаних 1943. године. Стицајем околности које нису до краја јасне, пронађени су програми само инструменталне музике, док програми балетских представа изостају. Од многобројних концерата издвојићемо неколико њих који се својим програмом издвајају од осталих. Априла месеца одржана је музичка недеља Радио станице Београд (Sender Belgrad).[34] Том приликом приређен је низ концерата са различитим реперотаром. На првом од тих концерата изведен је ораторијум *Годишња доба* Јозефа Хајдна (Joseph Haydn). У сарадњи чланова берлинске Државне опере, симфонијског хора и оркестра Радио станице Београд и оперског хора Народног позоришта у Београду, београдској публици пружен је „јединствен догађај".[35] Поред тога што је публика имала могућност да присуствује оваквој манифестацији на Коларчевом универзитету, дошли смо до податка да се концерт директно преносио и на Радио станици Београд.[36] Уколико погледамо програм овог концерта (Прилог 1), уочићемо да је написан двојезично, односно на српском и немачком језику. Ово нам само потврђује специфичност ситуације и културну политику креирану од стране Немаца. Поред саме најаве дела које ће бити изведено, у програму постоји и његов кратак опис на српском и немачком језику.[37] Још једна манифестација која се издваја по специфичности свог програма јесте „симфонијски" концерт који је такође одржан у оквиру Музичке недеље Радио станице Београд. Под диригентском палицом Освалда Бухолца, Велики симфонијски оркестар Радио станице Београда извео је дела не толико „популарних" аутора. Наиме, на овом концерту могла се чути *Мала свита за мали оркестар* Парашкева Хаџијева (Paraskev Hadziev), *Сеоски дивертисман* Сабина Драгоја (Sabin Dragoi), *Синфонијски тренуци* Ернеста фон Дохнањија (Ernest von Dohnanyi), *Кончертино за клавир и оркестар* Јана Цикера (Jan Cikker) и *Рапсодија Италија за велики оркестар* Алфреда Казеле (Alfredo Casella).[38] Оно што је битно напоменути јесте чињеница да су у то време наведени композитори били активни, тј. савремени аутори, што је резултирало тиме да се ова манифестација протумачи као „модерни концерт".[39] И током ове (1943) године настављена је традиција организовања „тематских" концерата, те су приређена још два концерта шпанских игара, „Бисери оперских арија", на коме су се удружили чланови београдске Опере и симфонијског оркестра Радио станице Београд, као и концерти са „народном" тематиком.[40] Оно што се посебно издваја у односу на манифестације организоване 1942. године јесте сам репертоар. Наиме, програм који се могао чути на концертима у другој години рата био је разнолик. Поред српских композитора „националне" школе и „великих" немачких аутора, изводила су се и дела шпанских, италијанских, француских, па чак и руских уметника. Међутим, под великим притиском управе Коларчеве задужбине, која је

[34] http://scc.digital.nb.rs/document/PL-130-534

[35] Даринка Симић-Митровић, *Da capo all' infinito*, Београд, Радио Београд, 1988, 213.

[36] Увидом у архив Радио Београда, утврђено је да најранији сачувани снимци датирају из педесетих година двадесетог века. Дакле, трајни снимци концерата и других културних манифестација које су одржаване у Београду за време Другог светског рата, иако су у време одржавања концерата прављени снимци, нису сачувани у архиви Радио станице.

[37] В. прилог 1

[38] В. прилог 2

[39] Овај концерт је био најављен и у дневним новинама *Ново Време*, 22. април 1943, 16.

[40] Концерти са народном „тематиком" одржани су под називима: „Ревија народних песама и кола", „Вече српске народне песме, игре и музике", „Шарено поподне Радио станице" и многе друге.

била састављена искључиво од припадника немачке националности, репертоарска политика се 1943. године знатно променила. На свим концертима било је дозвољено искључиво извођење музике немачких композитора, са изузетком да се могла чути и понека нумера аутора италијанског порекла. Такође, велики утицај културне политике окупатора огледа се и у пореклу извођача који су наступали на концертима. Наиме, солисти и диригенти морали су да буду искључиво немачке националности.

Наредне, 1944. године, одржан је знатно мањи број свих видова културних манифестација. Имајући у виду да су те године ратна збивања добила нови замах, мањи број одржаних концерата на сцени Коларчеве задужбине и није толико изненађујући.

Закључак

Под великим утицајем културне политике окупатора, али и културне политике која је била пропагирана од стране српских, цивилних власти, почетком четрдесетих година двадесетог века, за време Другог светског рата, одвијао се богат музички живот на сцени Коларчеве задужбине. Као и данас, једна од најзначајних културних институција у Србији, својим програмом, концертима, предавањима, позоришним и балетским представама, Коларчева задужбина обогатила је свакодневни живот Београђана у окупираном граду. Музичке свечаности одржаване на сцени ове задужбине, које су биле бројне, представљале су уточиште од разарања и тешког живота у окупираном Београду. Насупрот погрешним веровањима (формираним на бази – од стране хроничара – често намерног „избегавања" утврђивања историјских факата), на музичким манифестацијама у великој мери учествовали су и београдски уметници, односно солисти и диригенти, иако су гостовања немачких уметника била сразмерно честа, што је било у складу са културном политиком наметаном од стране окупатора. Свечаности које су одржаване биле су различитог карактера, од балета, преко опера[41] до „класично" конципираних концерата инструменталне и вокално-инструменталне музике.

Увидом у архиву Коларчеве задужбине, наишла сам на програме концерата одржаних у Народном позоришту за време рата који нису заведени у позоришној архиви. Даљи рад на проучавању културног живота Београда за време Другог светског рата, састојао би се у детаљном проучавању архиве Народног позоришта. Овакав приступ и рад на материјалу је од великог значаја за „рушење предрасуда" о непостојању културног живота у српској престоници за време Другог светског рата.

ЛИТЕРАТУРА:

- Vestermajer, Rihard, Duh nemačke muzike, *Srpski narod*, God. 1, br. 17, 1942.
- Vujović, Branko, *Beograd kulturna riznica,* Beograd, Izdavačka zadruga Idea, 2003.
- Velmar-Janković, Vladimir, Pogled sa Kalemegdana, *Sprski narod,* God. 2, br. 5, 1942.
- Dragutinović, Branko, *Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu 1868-1968,* Beograd, Nolit, 1968.
- Dragutinović,Branko, Muzika u zemlji, *Zvuk,* broj 3, 1935.
- Dragutinović, Branko, Muzika u zemlji, *Zvuk,* broj 4, 1935.
- Đorđević, Bojan, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom,* Beograd, Matica srpska, 2001.
- Đurić-Klajn, Stana, *Dvadeset pet godina Muzičke akademije u Beogradu,* Beograd, 1968.

[41] За време Другог светског рата на сцени Коларчеве задужбине изведене су свега четири опере, од којих три 1941, а једна 1942. године. Видети табелу 1 и 2. У току 1941. године изведене су *Травијата* Вердија (Giuseppe Verdi), *Мадам Батерфлај* Пучинија (Giacomo Puccini) и *Фигарова жениба* Моцарта. У складу са културном политиком наметаном од стране окупатора, прве године рата није била изведена ниједна опера руског композитора на сцени Коларчеве задужбине. Тачан податак о опери која је изведена 1942. године не постоји, али имајући у виду карактеристичан начин обликовања културног живота Београђана у периоду Другог светског рата, можемо са сигурношћу рећи да је опера, која је изведена друге године рата, у потпуности одговарала основним културним начелима окупаторске културне политике.

- Јовановић, Рашко, *125 година Народног позоришта у Београду,* Београд, Српска академија науке и уметности, 1994.
- Kreso, Muharem, *Njemačka okupaciona uprava u Beogradu 1941–1945*, Beograd, Istorijski arhiv Beograda, 1979.
- Kuprešanin, Veljko, „Kulturna politika okupatora u Srbiji", *Zbornik Beograd u ratu i revoluciji 1941–1945,* Beograd, Istorijski arhiv Beograda, 1971, 225–235.
- Mosusova, Nadežda,„Srpska muzička scena", *Srpska muzička scena: Zbornik radova,* Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995, 5–36.
- Милићевић, Милан Ђ, *Илија М. Коларац*, Београд, државна штампарија краљевине Србије, 1896.
- Neimarević, Ivana, *Muzički život Beograda u periodu okupacije 1941–1944. godine,* seminarski rad rađen u klasi doc. dr Dragane Stojanović-Novičić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2002, rukopis.
- Пејовић, Роксанда, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2004.
- Пејовић, Роксанда, *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882-1941*), Београд, Факултет музичке уметности, 1999.
- Stojanović, Dragana, *Jezik i emocija Mihajla Vukdragovića*, diplomski rad rađen u klasi prof. Vlastimira Peričića, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1992, rukopis
- Simić Mitrović, Darinka, *Da capo all' infinito*, Beograd, Radio Beograd, 1988.
- Хронолошки списак манифестација одржаних на сцени Коларчеве задужбине за време Другог светског рата, Архив Коларчеве задужбине

Iva Radulović

MUSIC EVENTS ON KOLARAC HALL STAGE IN BELGRADE DURING THE WORLD WAR II

SUMMARY: The central subject of this paper are musical and theatrical events held in Kolarac during the World War II. They are examined in the context of cultural policy: we tried to determine how much it actually affected the constitution of the concert and ballet repertoire.

KEY WORDS: Second World War, occupation, socio-political background, Memorial of Kolarac, musical manifestations, ballet, concerts.

Прилог 1: Програм концерта одржаног 17. априла 1943. године на сцени Коларчеве задужбине у Београду

МУЗИЧКА НЕДЕЉА

ДВОРАНА КОЛАРЧЕВЕ ЗАДУЖБИНЕ

Годишња доба

ОРАТОРИЈУМ ОД ЈОЗЕФА ХАЈДН

DIE JAHRESZEITEN

Oratorium von Joseph Haydn komponiert im Jahre 1799-1800

PERSONEN

Simon, ein Pächter . . . . . Hans-Joachim Andresen (Bariton)

Hanne, dessen Tochter . . . Marianne Breuer (Sopran)

Lukas, ein junger Bauer . . . Wilhelm Ulbricht (Tenor)

Pause zwischen „Sommer" und „Herbst"

Sinfonieorchester vom Sender Belgrad

Oper und Rundfunkchor

Leiter: **Hermann Schroeder**

ГОДИШЊА ДОБА

Ораторијум од Јозефа Хајдн, компонован 1799-1800

Прво извођење у Београду

ЛИЦА

Симон, земљорадник . . . . . Хане-Јоахим Андресен (баритон)

Ханс, његова кћи . . . . . Маријана Бројер (сопран)

Лукас, млади сељак . . . . . Вилхелм Улбрихт (тенор)

Чланови берлинске државне опере

Одмор између „Лето" и „Јесен"

Симфонијски оркестар Радио-станице

Оперски хор и хор Радио-станице

Диригент: **Херман Шредер**

ЈОЗЕФ ХАЈДН (рођен 31 марта 1732 у Рохау, умрео 31 маја 1809 у Бечу) компонујући ораторијум „Годишња доба", који је чинио прилоговом Хендловим делима, прибегнуо је комплексном са природом, нарочито са пејзажом уопште „Растварају се чудесне области" и друге. Прво извођење своје дела имао је у Бечу 24 априла 1801 године у дворцу Шенбрунбецу. Пролазило је врло добро, тако да је за недељу дана дао још једно извођење. У Риму није одмах добро прошло, тако да су изводили друштва често изводила само „Пролеће" и „Лето". Тек постепено одомаћили се, тако да је данас разумевању текста и музике један од најприступачнијих народних ораторијума.

Шта су то и поред Хендлових дела из XVIII века, тога времена доба ова врста музике, одмах после два ораторијума од Хајдна и то „Стварање света" и „Годишња доба", она се пројавиле прво тоне, зато су те дела која су непосредно замрачила живљење ових једног од најчешћенијих и најмелодичнијих мајстора, а још нешто више, зато су у ораторијуму утемељене извесне значајне етничке вредности. То је нарочито јасно у сучају „Годишња доба", где су приказивања природе и жанр-слике у тој мери истакнуте у прво доба. То је можда био за рачуну историју настаде хорске музике у Хендловом „дијелу" или у Бетховеновом „Доба дана", где су ове сторе приказане као споредне дијелови, док Хајднова доба тако нешто није показивао. На другом месту, ово ремећају ових задатак са такође музикалном свежином, живописношћу и радношћу, да је непосредности увуче народна пјесма тога. Симфонија слика која чини дугу дела испуњава се поред неколико свободних и крупно набацаних цртежа – пејзажних мотива, пастирских сцена, плесних гусла итд. Народно у великом свежина доноси и правог дела. У „Лето" кроз се Хајднова потајно дубока осећања усамљености у природи, приказ сирце и мој самоћа приказано кроз правилно звоцкова и сјајни звезда. У тој мерни остварио утиску сјајне игре. У „Јесен" приказујући сцене лова и свечаности виноградара остварених са фантастичном сликовитошћу.

Прилог 2: Програм концерта одржаног 22. априла 1943. године на сцени Коларчеве задужбине у Београду

ЕРНСТ ДОХНАЊИ (рођ. 1877)

Врло млад учешће узимају у новије време при стварању симфонске музике Мађари. Међу правим стоји несумњиво Дохнањи. Као одлична појава се се рано бацио на композицију и частива многобројна дела сведоче о квалитету онога чиљутора. Уклне Бранса врло је јак у свим својим делима, и Шопен се јавља, али самосталне јаке елементе показује се јасноћом и једнообразношћу својих тематика, на лаки и нагрдност и величине изражаја, на коме се темељу главнинте и младалачке чешке музике.

АЛФРЕДО КАЗЕЛА (рођ. 25 - VII 1883 у Торину)

Тип интернационалног музичара - виртуоза, који познаје све стилове и се њима се служи. Његов циљ је стварање модерног, историјског виртуозног и европско - италијанског стила. У свим својим делима осећа се по чврстоћи 17 и 18 века. Студирао је у Паризу, где је дошао врло високо развијену културу на композиционом. Концертирао је у Европи и Америци. Дириговао је од 1912 оркестар „Concerti popolari dei Teatrdlio" у Паризу.

Рапсодија „Италија" компонована је по социјалистичким и патриотским мотивима.

КОНЦЕРТНИ МАТИНЕ

25 АПРИЛА У 10.45

У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

Сонистиња: Хилде Шопен

За клавиром: Волфган Целер

Програм: Моцарт, Шумман, Шуберт, Брамс, Шопен.

МУЗИЧКА НЕДЕЉА

РАДИО СТАНИЦЕ БЕОГРАД

ДВОРАНА КОЛАРЧЕВЕ ЗАДУЖБИНЕ

VIII ПРИРЕДБА

У ЧЕТВРТАК 22 АПРИЛА 1943

СИНФОНИСКИ КОНЦЕРТ

Цена 9 Динара

Прилог 3: Плакат концерта одржаног 22. априла 1943. године на сцени Коларчеве задужбине у Београду

PROPAGANDA-ABTEILUNG „SÜDOST"

MUSIKWOCHE DES SENDERS BELGRAD

8. VERANSTALTUNG

22. APRIL 1943 ZEIT. 18.00 UHR

SINFONIEKONZERT:

1. Paranikov Hadjev: Kleine Suite für kleines Orchester
   a) Paidushka-Tanz
   b) Lied
   c) Horo
2) Sabin v. Dragoi: Divertissement Rustique
3) Ernst v. Dohnányi: Sinfonische Minuten
   a) Capriccio
   b) Rhapsodie
   c) Tema con Variazioni
   d) Rondo

PAUSE

4) Jan Cikker: Concertino für Klavier und Orchester
   Solist: Rudolf Macudzinski
5) Alfredo Casella: „Italia", Rhapsodie für grosses Orchester op. 11

Es spielt das grosse Rundfunkorchester.
Leitung: Stl/Z/ Oswald Buchholz
Solist: Rudolf Macudzinski, Pressburg

ПРОГРАМ

1) ПАРАШКЕВ ХА�џИЈЕВ
   Мала свита за мало оркестар
   a) Пајдушко — игра
   б) Песма
   в) Хоро
2) САБИН ДРАГОЈ
   Сеоски дивертисман
3) ЕРНСТ фон ДОХНАЊИ
   Симфониске минуте
   a) Капричио
   б) Рапсодија
   в) Тема са варијацијама
   г) Рондо

ОДМОР

4) ЈАН ЧИКЕР
   Концертино за клавир и оркестар, оп. 30
   Солиста: Рудолф Мацудзински (клавир)
5) АЛФРЕДО КАЗЕЛА
   Рапсодија „Италија" за велики оркестар, оп. 11

Диригент: Освалд Бухолц
Солиста: Рудолф Мацудзински из Братиславе
Велики симфонски оркестар Београдске радио станице

Прилог 4: Табела 1- Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1941. године

Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1941. године[1]			
Датум	Карактер и назив наступа	Учесници	Програм
23. мај	Балет	Балетски ансамбл Народног позоришта	Рихард Штраус: *Плави Дунав*, Карл Марија фон Вебер: *Спектар руже*, Петар Чајковски: *Очарана лепотица*
25. мај	Балет, „Велики балетски матине“	Балетски ансамбл Народног позоришта	
06. јун	Балетски матине	Балетска група Народног позоришта	Штраус: *На лепом плавом дунаву*, Чајковски: *Очарана лепотица*, Вебер: *Ружин спектар*, де Фаља: *Шпанске игре*
13. јун	Балет, балетска представа	Балетски ансамбл Народног позоришта	Бизе, Григ, Христић, Милојевић, Настасијевић
22. јун	Концерт, „Хуманитарни концерт за пострадале у Смедереву“	Ансамбл Београдског радио оркестра	Вебер: Увертира за оперу *Чаробни стрелац*, Моцарт: Концерт за флауту и оркестар, Бетовен: Друга симфонија, Вагнер: Увертира за оперу *Танхојзер*
26. јун	Балет, „Балетски концерт“		Шопен: *Два прелудијума*, Дебиси: *Пасторала*
29. јун	Концерт, „Хуманитарни концерт Музичке академије“	Професори и студенти Музичке академије у Београду	Франк, Брамс, Вагнер, Бетовен, Бах
02. јул	Балет, „Балетски матине“	Балетски ансамбл Народног позоришта	
05. јул	Балет, „Балетски концерт“`	Балетски ансамбл Народног позоришта	Шопен: *Ноктурно бр 2*, Лист: *Славуј*, Дебиси: *Кејквок*, Брамс: *Балада*, Бизе: *Чигра*
06. јул	Опера	Народно позориште	Верди: *Травијата*
09. јул	Опера	Народно позориште	Пучини: *Мадам Батерфлај*
11. јул	Балет, „Испитна представа балетске школе Радмиле Цајић“		Бетовен: *Усамљеност*, Шопен: *Ноктурно ха-мол*, Стравински: *На гробу*
13. јул	Смотра, „Велика смотра музике и игре“	Народно позориште	
15. јул	Концерт, „Добротворни концерт у корист Срба избеглица“	Певачи свих београдских певачких друштава	Христић: *Свјати Боже*, Мокрањац: *Њест свјат*, *Тебе Бога хвалим*, *Десета* и *Петнаеста руковет*

16. јул	Балет, „Балетски концерт“	Ансамбл Народног позоришта и балетски солисти	Шопен: *Силфиде*, Чајковски: *Очарана лепотица*, Штраус: *Валцер*, Вебер: *Спектар ружа*, Чајковски: *Плава птица*
20. јул	Балет, „Матине“	Балетски ансамбл Народног позоришта	Чајковски: *Лабудово језеро*, Делиб: *Копелија*
26. јул	Балет	Балетски ансамбл Народног позоришта	Чајковски: *Лабудово језеро, II чин*
05. септембар	Балет, „Балетско вече“	Велики народни оркестар и балетски ансамбл Народног позоришта	Чајковски: *Очарана лепотица*, Христић: *Охридска легенда*, Штраус: *Пролетњи гласови*, Албениз: *Шпанске игре*
14. септембар	Балет, „Концерт балетске школе Радмиле Цајић“		Албениз: *Шпанске игре*, Бетовен: *Соната А-дур* и *Усамљеност*
20. септембар	Балет, „Испитна представа школе Пољакове“		
25. септембар	Балет	Премијера дечијег балета	
30. септембар	Балет	Премијера дечијег балета	
05. октобар	Балет	Премијера дечијег балета	
12. октобар	Балет, „Балетски концерт“		
19. октобар	Балет, „Балетски концерт“	Велики радио оркестар и балетски солисти	
14. новембар	Добротворни концерт	Млади београдски уметници, музичари, драмски и балетски уметници	*Отмица у Београду* I чин комедије Настасијевића
09. децембар	Балет, „Балетски концерт“	Београдска радио станица и балетски солисти	Индијска, сијамска, италијанска, јаванска, шпанска и српска игра
19. децембар	Опера		Моцарт: *Фигарова женидба*

Прилог 5: Табела 2 Музичке свечаности одржане на сцени Коларчеве задужбине 1942. године

Музичке свечаности одржане на сцени Коларчеве задужбине 1942. године			
Датум	Карактер и назив наступа	Учесници	Програм
08. јануар	Концерт, „Хуманитарни концерт“	Дечија балетска група, оркестар младих хармоникаша, велики омладински оркестар	
13. јануар	Предавање и концерт	Хор Богдана Цвејића, Радио оркестар	Коледарске песме, Божићна здравица домаћину
20. јануар	Балет, „Балетски концерт“	Београдска радио станица	Сијамска, јаванска и индијска игра
27. јануар	Прослава и приредба поводом Св. Саве		
03. фебруар	Балет, „балетски концерт“	Велики оркестар и балетски солисти	Бах, Шопен, Вебер, Христић, Топалски
06. фебруар	Концерт, „Редовни концерт“	Солисти	Пучини, Маскањи
17. фебруар	Балет, „Балетски концерт“	Велики радио оркестар	Бах, Шопен, Вебер
27. фебруар	Концерт, „Прело на селу“	Народни радио оркестар	
01. март	Концерт	Омладински ансамбл Црвеног крста, Гудачки квартет Јовановић, Пајевић, Накић, Тодоровић	Моцарт, Пучини, Верди, Гуно, Бетовен
03. март	Балет, „Балетски концерт“		Шуберт, Глук, Григ, Христић, Настасијевић
09. март	Концерт		
10. март	Концерт, „Велико прело на селу“	Најпопуларнији радио народни певачи	
11. март	Музичко предавање		
17. март	Концерт, „Редовни концерт“		Бах Бузони, Брамс, Стојановић, Шуман
20. март	Балет		
22. март	Концерт, „Свирка и песма са Балкана, *Шарени час*“	Народни радио оркестар Жарка Миловановића, Радио трио Боривоја Симића	
24. март	Концерт, „Велики добротворни концерт у корист избегличке деце“	Српски академски октет Владимира Прице	
29. март	Концерт, „Велико прело на селу“	Народни радио оркестар	
02. април	Концерт, “Реситал“		На програму рецитације, пасторална музика (Бетовен-Шеста симфонија)
05. април	Концерт, „Свирка и песма са Балкана *Шарени час*“		
07. април	Концерт, „Вокални концерт“		

08. април	Концерт, „Народни обичаји“	Глумци, вокали, народни оркестар В. Пајића	
12. април	Концерт, „Хуманитарни концерт певача и балетских мајстора“		
16. април	Концерт, „Симфонијски концерт“	Симфонијски радио оркестар	Бетовен, Шуберт, Брух
18. април	Концерт, „Народни обичаји“		
19. април	Концерт, „Велико прело на селу“		
26. април	Приредба, „Народни обичаји“		
28. април	Балет, „Балетски концерт“		Бетовен, Брамс, Штраус
02. мај	Концерт, „Велико прело на селу“		
03, мај	Балет, „Час балета, песама и хумора“		
05. мај	Концерт		Христић, Крстић, Перголези, Глук, Моцарт, Шуберт, Штраус, Пучини
08. мај	Балет, „Балетски концерт“		Дебиси, Лист, Штраус
09. мај	Концерт, „Народни обичаји“		
14. мај	Концерт, „Хуманитарни концерт Воје Јовановића		Верди, Доницети, Сметана, Христић
19. мај	Концерт, „Редовни концерт“	Симфонијски радио оркестар	Бетовен, Брамс, Бах, Лало, Вагнер, Вебер
22. мај	Концерт	Народни ансамбл оркестра Жарка Милановића	
26. мај	Концерт	Деца хармоникаши	Штрајф, Бајер, Куртис, Пучини, Факин
28. мај	Концерт, „Севдалинке са Балкана“	Народни оркестар Жарка Милановића	
29. мај	Концерт		Пучини, Верди, Штраус, Шуман, Моцарт, Хендл, Перголези
31. мај	Концерт, „Први јавни концерт Музичке академије“		Бах, Моцарт, Бетовен, Шуман, Франк
31. мај	Концерт, „Велико прело на селу“		
05. јун	Концерт		Качини, Монтеверди, Хендл, Глук, Бетовен, Белини, Верди, Масне, Сметана, Дворжак, Василије Мокрањац, Вагнер, Рајичић
07. јун	Концерт, „Други јавни концерт Музичке академије“		Бетовен, Шопен, Новак, Дебиси

14. јун	Концерт, „Трећи јавни концерт Музичке академије, камерна музика“		Хајдн, Моцарт, Шуберт, Фрајт, Комаров, Маринковић
21. јун	Концерт, „Четврти јавни концерт Музичке академије“		Хајдн, Вебер, Дебиси, Моцарт, Бетовен
23. јун	Концерт	Деца хармоникаши	Верди, Штраус, Факин, Адамич
30. јун	Балет		Вебер, Шопен, Бах, Христић, Тополски
01. јул	Концерт	Апсолвенти Музичке академије	Шопен, Дворжак, Франк, Шуман, Бетовен
12. јул	Концерт, „Велика приредба народног српског фолклора“		
19. јул	Концерт, „Ревија српског фолклора“		
25. јул	Концерт, „Концерт народних песама“		
26. јул	Концерт	Симфонијски радио оркестар	Бетовен, Брамс
23. август	Концерт, „Концерт за немачку војску“	Симфонијски оркестар радио станице	Брух, Шуберт
30. август	Концерт, „Концерт народне игре и песме“		
16. септембар	Концерт, „Српско вече“		
18. септембар	Концерт, „Шубертова и Шуманова песма“		
18. септембар	Концерт, „Српско вече“		
19. септембар	Концерт, „Српско вече“		
02. октобар	Опера	Хор београдске опере	
03. октобар	Концерт	Група за народну уметност КНУ-а	
13. октобар	Балет, „балетски концерт“		
17. октобар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице	Моцарт, Брамс
18. октобар	Балет, „Балетски концерт“		Моцарт
20. октобар	Концерт, „Концерт у корист избегличке деце“	Хор избегличке деце, оркестар И. Гавриловића	
31. октобар	Концерт, „Вечите мелодије Моцарта“		Моцарт
01. новембар	Концерт, „Смотра српског фолклора“		
04. новембар	Балет		
07. новембар	Концерт, „Српско вече“		
08. новембар	Концерт, „Вече Вердија“		Верди
09. новембар	Концерт	Српски народни оркестар	Народне песме и кола
14. новембар	Балет, „Балетски концерт“	Београдски симфонијски оркестар	Албинони, Абак, Вивалди, Скарлати

15. новембар	Концерт, „Велика смотра српског фолклора“		
17. новембар	Балет, „Балетски концерт“	Велики радио оркестар и балетски солисти	Шопен, Дебиси, Бах, Шуман, де Фаља, Росини, Дворжак, Настасијевић, Тополски, Бошњаковић
22. новембар	Концерт	Српско Народно позориште и оркестар Београдског радиа	Верди, Вагнер
29. новембар	Концерт	Београдски радио оркестар	Вебер, Штраус, Брамс
29. новембар	Концерт, „Концерт народне уметности“		
03. децембар	Концерт, „Вече оперских арија“		Чилеа, Дворжак, Пучини, Масне, Бизе, Верди, Доницети
04. децембар	Концерт, „Концерт песма и игра са Балкана“	Српски народни оркестар	
05. децембар	Концерт	Српски академски октет В. Прице	Пучини, Брамс, Шуберт, Шопен, Ђорђевић, Јенко, Гајдовић
06. децембар	Концерт, „Весели музички матине“	Хавајски квартет „Ђорђевић“	Крајић, Милшић
06. децембар	Концерт, „Француски и шпански композитори“		Сарасате, Тома, Масне, Бизе, де Фаља
07. децембар	Концерт, „Вече у ритму шлагера и шансона“	Хавајски квартет „Ђорђевић“, Београдски џез квартет	
08. децембар	Концерт	Ученици школе Е. Марјашеца	Доницети, Верди, Бизе, Гуно, Леонкавало, Пучини, Шуберт, Глук
11. децембар	Балет, „Балетски концерт“	Студио Р. Цајић	Моцарт, Бетовен, Шопен, Корсаков, Штраус, Албениз
13. децембар	Балет, „Балетски концерт“, „Вече популарних арија и игара“		
14. децембар	Концерт, „Вече шансона и шлагера“	Хавајски квартет „Ђорђевић“, Београдски џез квартет	
15. децембар	Концерт, „Песме и игре са Балкана“		
17. децембар	Концерт, „Музика Вердија“		
20. децембар	Концерт, „Весели музички матине“	Хавајски квартет „Ђорђевић“	Крајић, Милшић
22. децембар	Концерт, „Вече шпанских игара“		Албениз, Гранадос, де Фаља, Сентис
25. децембар	Концерт		Брамс и Волф
27. децембар	Концерт, „Хавајски концерт“		
31. децембар	Концерт	Симфонијски радио оркестар	Сибелијус, Брамс, Дворжак, Христић

Прилог 6: Табела 3 Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1943. године

Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1943. године			
Датум	Карактер и назив наступа	Учесници	Програм
01. јануар	Концерт, „Ревија народних песма и кола“	Вокални солисти	
17. април	Концерт, „Музичка недеља Радио станице Београд“	Симфонијски оркестар Радио станице Београд, оперски хор Народног позоришта у Београду и хор Радио станице Београд, чланови берлинске Државне опере	Хајдн: Ораторијум *Годишња доба*
22. април	Концерт, „Музичка недеља Радио станице Београд“	Симфонијски оркестар Радио станице Београд	Хаџев, Драгои, Дохнањи, Цикер, Казела
01. август	Концерт	Српска фолклорна група из Ниша	
02. август	Концерт	Српска фолклорна група из Ниша	
22 август	Балет		Лео Делиб: *Корелија*
09. септембар	Концерт, „Слободан Радошевић: Прело“	Сеоско позориште Бокања из села Жабара	
12. септембар	Концерт, „Слободан Радошевић: Прело“	Сеоско позориште Бокања из села Жабара	
13. септембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице	Вебер, Хендл, Глук, Брамс, Регер, Штраус
16. септембар	Балет	Школа шпанских игара Олге Г. Торес	
18. септембар	Концерт, „Вече српске вокалне музике“	Хор радио Београда, мушки и женски радио октет	Христић, Србуљ, Настасијевић, Бинички, Мокрањац, Бошњаковић, Цвејић
19. септембар	Концерт, „Вече српске народне песме, игре и музике“	Фолклорна група КНУ	
23. септембар	Балет	Школа шпанских игара Олге Г. Торес	
24. септембар	Концерт, „Концерт у корист заробљених породица“	Народни оркестар Жарка Милановића, Тамбурашки оркестар Араницког	Мезетова, Цвејић, Јовановић, Курсула, Димитријевић, Тимотић

26. септембар	Концерт, „Вече српске народне песме и игре“		
28. септембар	Балет, „Велико балетско поподне“	Српско народно позориште	де Фаља, Падиља, Росини, Масне, Шопен, Бетовен, Штраус, Христић, Настасијевић, Бошњаковић
30. септембар	Концерт, „Вече шпанских песма“	Вокални солиста	Христић, Илић, Делиб, Алварез, Каељ, Серан
01. октобар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице	Брамс, Брукнер
03. октобар	Концерт, „Камерни концерт“	Камерни оркестар радио Београда	Моцарт, Хајникхен, Хендл, Хајдн, Бетовен
05. октобар	Концерт, „Вече песама и арија“		
06. октобар	Концерт	Симфонијски оркестар Београдске радио станице, хор Радио станице Београд и хор Београдске опере	Бетовен: Миса *Solemnis*
07. октобар	Концерт		Шредер, Моцарт, Франк
10. октобар	Концерт	Београдска радио станица	
12. октобар	Балет	Српско народно позориште	
15. октобар	Балет, „Модеран балет Смиље Мандукић“		Глук, Бетовен, Шуберт, Брамс, Григ, Дебиси, де Фаља
24. октобар	Концерт, „Смотра талентоване деце“	Дечије позориште Србија	
26. октобар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице Београд	Чајковски, Вагнер, Респиги, Равел
29. октобар	Балет, „Балетски концерт“		Турин(а), Гранадос, Албениз, де Фаља
31. октобар	Концерт, „Велика смотра српске народне уметности“	Фолклорна група КНУ	
03. новембар	Балет, „Ревија најбољих балетских школа“		
06. новембар	Концерт	Београдска радио станица	Бетовен

08. новембар	Балет, „Концерт класичног балета“		Лист, Шуберт, Шопен, Моцарт, Бизе
12. новембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио Београда	Бетовен
14. новембар	Концерт	Вокални солисти	Моцарт, Волф, Брамс, Вебер, Шуберт, Вагнер, Мусоргски, Христић
15. новембар	Балет, „Балетски концерт“		
16. новембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио Београда	Чајковски, Вагнер, Равел
19. новембар	Концерт, „Бисери оперских арија“	Вокални солисти	Моцарт, Пучини, Доницети, Верди
21. новембар	Балет	Чланице студија школе Смиље Мандукић	Рајичић, Григ, Вебер, Бетовен, Росини, Бретон, Христић, Настасијевић
22. новембар	Концерт, „Бисери оперских арија“		
24. новембар	Балет, реприза балета од 21.11.1943.		
26. новембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице	Херер, Регер, Пфицнер
27. новембар	Концерт		Бетовен, Шуберт, Дворжак, Регер
30. новембар	Концерт	Вокалани солисти	Гуно, Росини, Верди, Керубини, Доницети, Вагнер, Шуман, Шуберт, Моцарт, Глук, Бетовен
03. децембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио станице	Хајдн, Брамс, Шмит
04. децембар	Концерт	Оркестар и хор мушке учитељеске школе	Пејић, Шијачки
05. децембар	Концерт, „Смотра српских народних песама и игара“	Оркестар и хор мушке учитељеске школе	
11. децембар	Балет	Балетски ансамбл Народног позоришта	Дебиси, Вебер, Григ, Штраус, де Фаља
12. децембар	Концерт	Фолклорна група КНУ	
14. децембар	Концерт	Солиста на клавиру	Моцарт, Бетовен, Шопен

15. децембар	Концерт, „Смотра београдских школа“	Ученици свих београдских основних школа	
18. децембар	Концерт	Народни оркестар Милета Тодоровића, квинтет Модерне музике, оркестар за игру Војина Ђоновића, салонски оркестар професора Андрића, Борски квартет, трио усних хармоника Славе Богојевића	Ђукић, Тодоровић, Богојевић, Ђукић
22. децембар	Концерт, „Вече шпанских игара“	Школа балета Олге Г. Торес	
28. децембар	Концерт	Симфонијски оркестар радио Београда	Брамс, Чајковски, Берлиоз
30. децембар	Концерт, „Шарено поподне радио станице“		
31. децембар	Концерт	Солиста на клавиру	Моцарт, Бетовен, Шопен, Албениз

Прилог 7: Табела 4 – Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1944. године[42]

Музичке манифестације одржане на сцени Коларчеве задужбине 1944. године			
Датум	Карактер наступа	Учесници	Програм
02. јануар	Концерт, „Јелисавета Обилића Мајка“	Фолклорна група КНУ	
03. јануар	Концерт, репризa концерта О. Г. Торес и М. Ристића		
07. април	Концерт, „Вече арија и дуета“	Вокални солисти	Верди, Пучини, Бизе, Белини, Моцарт, Доницети

[42] Други светски рат у Југославији окончан је током септембра и октобра 1944. године, када је дошло до пребацивања неких намачких снага у Србију због приближавања Црвене армије, те је НОВЈ у том периоду постигла врло значајне успехе. Активне борбе за ослобођење Београда започињу у мају месецу 1944. године, те не изненађује чињеница да не постоје подаци о концертима одржаним након априла месеца.

Ненад Ђурђевић[1]

ПОЕТИКА ИЗВОЂАШТВА ИВЕ ПОГОРЕЛИЋА НА ПРИМЕРУ ШЕСТЕ СОНАТЕ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА[2]

САЖЕТАК: Иво Погорелић, један од најистакнутијих светских пијаниста, својом интерпретацијом и контроверзним понашањем на сцени привлачи пажњу бројне публике. Током своје пијанистичке каријере користио је различите приступе извођењу. У том погледу, циљ рада је сагледавање развоја извођаштва овог пијанисте у контексту модерне, авангарде и постмодерне. Као студија случаја употребљена је Шеста соната за клавир Сергеја Прокофјева, која је послужила као „мерна јединица" у анализи интерпретације Погорелићеве поетике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Погорелић, модернизам, авангарда, постмодернизам, пијанизам, неокласицизам, Шеста соната за клавир Сергеја Прокофјева.

Његов музички светоназор често су упоређивали са оним Владимира Хоровица, Игнација Јана Падеревског и Сергеја Рахмањинова који су стварали стил за ново доба баш као и Иво Погорелић који „свира 200 година испред свог времена."

(*The New York Times*)[3]

Иво Погорелић[4] припада кругу најцењенијих пијаниста данашњице. Овај уметник гостовао је на највећим позорницама света и сарађивао је са светски познатим оркестрима[5] и диригентима.[6] Оно по чему је Погорелић занимљив и препознатљив јесте његово јединствено тумачење, односно интерпретација композиција.[7] Вредности његовог музичког изра-

---

1 nenad_golubac@yahoo.com

2 Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ванр. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

3 Преузето са: http://www.lisinski.hr/priredba.asp?b=21617, приступљено дана 2. фебруара 2011. године.

4 Иво Погорелић рођен је 20. октобра 1958. године у Београду, где је са својих седам година добио и прве часове клавира у музичкој школи „Војислав Вучковић". Свирању клавира подучавала га је професорка Гордана Јовановић, а потом професорка Мирјана Шуица-Бабић (у музичкој школи „Мокрањац"), са којом је сарађивао све до своје дванаесте године када је музичко образовање наставио у Централној музичкој школи у Москви. Пет година потом (1975) уписао је студије клавира на Московском Конзерваторијуму „Петар Иљич Чајковски" у класи професора Евгенија Тимакина. Године 1976. Погорелић се упознао са грузијском пијанисткињом и педагошкињом Алисом Кезерадзе (ალიზა ქეჟერაძე, 1937), са којом је 1980. године ступио у брак и остао најтешње професионално везан све до њене смрти 1996. године.

5 Међу најпознатијим светским симфонијским оркестрима са којима је Погорелић наступао свакако су *Бечка филхармонија*, *Чикашки симфонијски оркестар*, *Лондонски симфонијски оркестар*, *Филаделфијски симфонијски оркестар*, *Берлинска филхармонија*, *Бостонски симфонијски оркестар*, *Филхармонијски оркестар* из Лос Анђелеса, *Филхармонијски оркестер* Тонхале.

6 Клаудио Абадо (Claudio Abbado), Херберт фон Карајан (Herbert von Karajan), Сеиђи Озава (Seiji Ozawa), Фабио Луизи (Fabio Luisi), Шломо Минц (Shlomo Mintz), Херберт Бломстед (Herbert Blomstedt), Чарлс Дутоит (Charles Dutoit), Туган Сокиев (Tugan Sokhiev), итд.

7 Под „тумачењем" подразумевам Погорелићев приступ партитури, односно његово схватање онога шта је композитор мислио. „Интерпретацијом" подразумевам реализацију, дакле, оно што публика може да чује, звук

за, харизматичност, сензационалност његове сценске појаве, као и бурне реакције публике, од самог почетка обележавају уметнички пут Иве Погорелића, а данас је његова појава на сцени, чини се, још сензационалнија и узбудљивија, јер свако ко је упознат са уметничком праксом и историјом овог уметника, свестан је његове величине и значаја у свету пијанизма. Погорелић је пијаниста који никога не оставља равнодушним и свако његово извођење изнова изазива пажњу и одушевљења код слушалаца широм света.

Након неколико победа на државним такмичењима у СФРЈ, Погорелић је победио на Међународном пијанистичком такмичењу *Alessandro Casagrande* у Терни (Италија) 1978. године, а две године касније освојио је прво место на *Националном музичком такмичењу* у Монтреалу (Канада). На тај начин се овај, још увек неафирмисани, уметник показао као изузетно даровити пијаниста јединствених способности. Међутим, такмичење које му је донело светску славу јесте престижно Међународно пијанистичко такмичење *Frédéric Chopin* у Варшави (Пољска), одржано у октобру 1980. године.[8] Интересантно је то да Погорелић није победио на овом такмичењу, али се може рећи да је изашао као апсолутни морални победник.[9] Наиме, већ после прве етапе, очекивало се да ће победник целокупног такмичења бити југословенски пијаниста, Иво Погорелић. Међутим, овај млади уметник није се пласирао у финале такмичења и та одлука већине представника жирија изазвала је скандал. Председница жирија, пијанисткиња Марта Аргерич (Martha Argerich), у знак протеста, напустила је жири и прогласила Иву Погорелића генијем. Званични победник био је пијаниста из Вијетнама, Тхаи Сон Данг (Thai Son Dang). Медијски одјеци овог скандала су истог тренутка Погорелића пласирали у сам врх светске музичке сцене. Другим речима, упркос томе што није победио, његово извођење, а делом и скандал који је пропратио такмичење обезбедили су југословенском пијанисти славу какву није достигао до тада ниједан учесник овог престижног такмичења. Од тог тренутка и каснијег дебија у њујоршком Карнеги холу (1981), као и тријумфалних наступа у чувеним концертним дворанама Сједињених Америчких Држава, Јужне Америке, Канаде, Европе, Аустралије, Јапана и Израела, Иво Погорелић је доживео вртоглав успон у својој пијанистичкој каријери, а одјеци скандала и потоњих дешавања прате га и данас.

После такмичења у Варшави, концерти Иве Погорелића постали су једни од најпосећенијих.[10] Такође, 1981. године,[11] снимио је прву плочу за немачку дискографску кућу *Дојче грамофон* (*Deutsche grammophon*) са делима Фредерика Шопена.[12] Убрзо су његове плоче постале једне од најпродаванијих у целом свету, заједно са плочама Хоровица, Рихтера и других. Људи широм света желели су да чују, било уживо на концертима, било преко купљених плоча, на који интерпретативно другачији[13] начин млади уметник изводи Шопенова дела.

клавира и начин на који је Погорелић „осмислио" како неко дело треба да звучи, да добије своју заокружену „звучну слику".

8 Међународно пијанистичко такмичење *Frédéric Chopin* у Варшави, познатије је као *Шопенов конкурс*. Први пут је одржано 1927. године, и од тада се, изузев неколико година паузе за време Другог светског рата, организује на сваких пет година. Иво Погорелић је учествовао на *Шопеновом конкурсу* које је било десето по реду, а одржано је у периоду од 2. до 19. октобра 1980. године.

9 Гордана Крајачић, „Маг Иво Погорелић", *Музички портрети*, Аранђеловац, Напредак, 2002, 202.

10 Погорелић је свој први концерт после такмичења у Варшави имао у Београду у Сава Центру, 19. и 21. децембра 1980. године, када га је чуло око осам хиљада слушалаца. На репероару су била дела Фредерика Шопена. Затим, следећа два концерта је одржао 2. и 11. фебруара 1981. године у великој дворани Коларчевог народног универзитета, али због велике потражње за картама Погорелић је одржао још један ванредни концерт 10. фебруара 1981. године.

11 Године 1982. Погорелић је потписао дугорочан ексклузивни уговор са дискографском кућом *Дојче грамофон*, те су они једини издавали све његове потоње снимке.

12 Плоча са Погорелићевом интерпретацијом Шопенових дела била је јако популарна јер су људи желели да чују другачију интерпретацију те музике у односу на друге пијанисте. Куриозитет је да је ова грамофонска плоча са делима пољског композитора за само три дана распродата у тиражу од преко стотину хиљада примерака.

13 Мисли се на другачији начин извођења Шопенових композиција у односу на дотадашње интерпретације других пијаниста, попут Артура Рубинштајна (Arthur Rubinstein), Свјатослава Рихтера (Sviatoslav Richter), Леополда Годовског (Leopold Godowsky), Владимира Хоровица (Vladimir Horowitz), итд.

Погорелићев пијанистички идентитет у контексту модерне, авангарде и постмодерне

Један од могућих разлога зашто се Погорелић није пласирао у финале поменутог такмичења из 1980. године можда треба тражити у његовом јединственом тумачењу дела, а самим тим и другачијој интерпретацији у односу на традиционална извођења других пијаниста. Наиме, овај пијаниста покушава да тумачи дело на начин за који претпоставља да је подударан начину на који га је сам композитор замислио. „Мислим да си неки вјероватно не покушавају предочити како складатељ жели да се комад одсвира, што је било прије стварања тог комада, што је било прије дјела? Што га је инспирирало, што је било то што је некога потакло да створи ову музику, који извор, одакле потиче, одакле долази та дивна мелодија? Зашто је тако лијепа, како то да није просјечна? Зашто је тако изузетна? Ево, ту извођач треба тражити своје музичке идеје, да размишља како би складатељ волио да се то изведе“.[14] Иво Погорелић је својој публици понудио јединствено тумачење композиторових дела, али је и уклонио „наталожену прашину“ са композиција, растварајући њихову садржину која се разликује од оних „стандардних облика“ које су публика и слушаоци навикли да чују. Погорелићеви екстремни контрасти темпа и динамике, те критички приступ сваком делу, испитивање крајњих граница музичког записа, али и саме интерпретације, само су неке од карактеристика и занимљивости његове уметничке праксе.

Међутим, треба скренути пажњу на то да је овај пијаниста, од самих почетака своје каријере, „рушио“ модернистички дискурзивни поредак унутар контекста пијанизма. Дакле, Погорелићев специфичан однос према темпу, карактеру, агогици и динамици може се тумачити у постмодернистичким оквирима, како то предлаже Стефан Цветковић.[15] Наиме, Цветковић сматра да је Погорелићева интерпретација, која се, у суштини, ослања на текст и верну репродукцију композиторових интенција, део модернистичког пијанистичког дискурса, али да се Погорелић удаљава од модернизма, преувеличавајући и реструктурирајући одређене елементе унутар модернистичког пијанистичког диксурса. Према Цветковићу, кључан термин за разумевање поетике овог уметника јесте деконструкција, која се ишчитава на пољима извођачке „слободе“ приликом тумачења темпа, карактера и других параметара. Поменутим поступцима Иво Погорелић релативизује и оспорава фундаменталне претпоставке једног модернистичког пијанистичког поретка, али се истовремено, на начин посредника, „враћа“ модернистичком тумачењу текста, оси око које се формира интерпретација, што се јасно ишчитава из горенаведеног Погорелићевог исказа.

У једном разговору о „диско лику“[16] Иве Погорелића,[17] у коме су учествовали Ивана Тришић и Арбо Валдма (Arbo Valdma), Тришићева је окарактерисала Погорелића као авангардну личност, и то по спремности на ризик, тражењу ризика, по супротстављању датом

[14] Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_Ijvy3ArI&NR=1, приступљено дана 5. фебруара 2011. године.

[15] Стефан Цветковић, „Интерпретативни концепти Иве Погорелића у контексту постмодернистичког пијанистичког дискурса“, рукопис.

[16] *„Диско лик“ Иве Погорелића* наслов је који подразумева аналитички разговор, који су водили Ивана Тришић и Арбо Валдма о Погорелићевој интерпретацији дела које је снимио у периоду од 1977. године, када је још увек био на студијама у Москви, па све до тренутка када је разговор вођен 1984. године. У том периоду Погорелић је снимио укупно четири плоче за дискографску кућу *Дојче грамофон* и једну за југословенску дискографску кућу *Југотон* у Загребу. Прва плоча је снимљена 1977. године (*Југотон*), и на њој се налази Прокофјевљева (Sergei Prokofiev) Шеста соната, Тема са варијацијама Милка Келемана и Прелудијум бр. 5 Клода Дебисија (Claude Debussy); другу плочу је снимио 1981. године (*Дојче грамофон*), са избором Шопенових дела, углавном оних које је свирао у Варшави; затим, 1982. године снимио је Бетовенову (Ludwig van Beethoven) Сонату оп. 111, Шуманове (Robert Schumann) *Симфонијске етиде* и Токату; четврту плочу је снимио 1983. године са *Ноћним Гаспаром* Мориса Равела (Maurice Ravel) и поновљеном Шестом сонатом Прокофјева, а крајем исте године Погорелић је реализовао прву плочу на којој наступа са симфонијским оркестром, интерпретирајући Шопенов Други клавирски концерт у еф-молу.

[17] Ауторизована верзија разговора „Диско лик Иве Погорелића“ објављена је у *Трећем програму*, пролећа 1984. године, а емитована је 28. априла 1984. године.

поретку ствари, по негирању постојећег.[18] Валдма сматра да његова авангардност није само у супротстављању постојећем, већ више у некој моћи редукције изражајних средстава познатих у савременом извођаштву.[19] Очито је да обоје (и Валдма и Тришић) не мисле авангарду у „чистом, теоријском смислу", па би се могло претпоставити да је потреба за именовањем Погорелићевог рада авангардним највероватније потекла из споја његовог промишљања традиционалних начина интерпретација са његовом спектакуларном сценском појавом и њеном медијском атрактивношћу. Наиме, иновације овог пијанисте свакако су засноване на корелацији са традицијом. Према речима Иване Тришић, он не измишља нова техничка и изражајна средстава, не ствара ново по себи, већ ствара ново у синтези са ранијим концепцијама пијанистичке уметности.[20] Ипак, Погорелићева поетика, која се јасно ослања на традицију, али која ту традицију третира на један високо индивидуалан начин, не треба бити схваћена у строгим модернистичким, авангардим, постмодернистичким или било којим другим оквирима. Другим речима, управо је та чврста веза између модернизма, авангарде и постмодернизма приказана у пуној снази, те је стога тачно одређење немогуће, јер елементи модернизма, авангарде и постмодернизма коегзистирају у Погорелићевој поетици.

Такође, неопходно је напоменути да се овај уметник пре свега може одредити као авангардиста по извођењу сопственог идентитета пијанисте. Наиме, анализирајући његов стил облачења на такмичењу у Варшави, можемо констатовати да тај стил није традиционалан, односно да Погорелић није изашао да свира обучен у одело, како иначе раде класични музичари, тј. пијанисти, већ је био сасвим „обично" одевен у кошуљу и панталоне, и при том није седео на пијанистичкој столици, већ на обичној столици са наслоном. „Умјесто да описују његову музику, људи почињу описивати његову одјећу. Умјесто да покушају схватити што је то лијепо у његовој глазби, што је стварно, што је чисто, што је дубоко, људи очекују посебне ефекте или нешто необично, контраверзно, а кад чују да је нешто контраверзно с неком личношћу људи одмах помишљају да је све контраверзно, па морате имати љубичасте очи, обојену косу[...] Чудно[...] и на крају све то нестаје."[21]

Такође, у вези са исходом на такмичењу, Погорелићева супруга, пијанисткиња Алиса Кезерадзе је рекла: „Кад су му хтијели наћи неки пропуст у првом дијелу на натјечају *Шопена*, анализирили су Скерцо, али нису могли наћи никакву примедбу јер је све било изведено онако како је хтио композитор – два форта су код њега два форта, мецо форте је код њега мецо форте, овоме придајемо врло велики значај када радимо".[22] Из наведених цитата можемо јасно закључити да је Иво Погорелић модерниста по пијанизму, а авангардиста по сопственом представљању, односно, како смо већ рекли, извођењу сопственог идентитета. Када је реч о уметниковом „данашњем понашању" на сцени, он себе представља као „мега стар" пијанисту. Наиме, на готово сваком његовом концерту за време док публика улази у концертну дворану, Погорелић седи за клавиром одевен у карирану кошуљу, панталоне, црвену, плаву или црну капу, и евентуално ружичасте наочаре за сунце и обувен у „јапанке". Такође, незаобилазан детаљ имица овог пијанисте представља флашица са водом, која се налази поред клавира или на њему. Десетак минута пред почетак концерта, Погорелић се повлачи са сцене у гардеробу где се пресвлачи у свечано одело у коме и наступа.

Његова авангардност јесте и у понашању на сцени. Наиме, на концерту у бечком Концертхаусу, одржаном маја 2010. године, уметник је наступио са *Бечком филхармонијом* изводећи Клавирски концерт у бе-молу Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильиìч Чайкоìвский). Према критици Бранимира Пофука у загребачком *Јутарњем листу*, можемо сазнати да је

[18] Ивана Тришић и Арбо Валдма, „Диско лик Иве Погорелића", *Трећи програм*, Београд, 1984, 37.

[19] Исто, 37.

[20] Исто, 38.

[21] Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_Ijvy3Arl&feature=related, приступљено дана 26. маја 2011. године.

[22] Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_Ijvy3Arl&feature=related, приступљено дана 26. маја 2011. године.

публика бурно реаговала већ на самом почетку Погорелићевог наступа, односно после првог става *Концерта*. Наиме, интерпретација овог пијанисте публици је одузела дах и оставила их је без речи, но неколицина људи из публике је гласним „добацивањем" саопштила да им се не допада оно што су чули, али свакако им се супротставила и нешто гласнија „гомилица" у публици узвицима „Браво!". Много драматичнији „сукоб" између Погорелића и незадовољне публике догодио се на самом крају концерта, када је уметник одлучио да на „бис" изведе поново други став Концерта Чајковсковог, на шта се из публике зачуло: „Било је доста, не треба више". Погорелић је на овај коментар одговорио врло смирено и са осмехом, на енглеском језику: „Оно за што сте купили улазнице завршило је и сви који то желе, сада могу изаћи из дворане, а они који желе још, нека остану!"[23]

Авангардност Иве Погорелића може да се примети и у његовој смелости са речима, односно изјавама. Наиме, са двадесет и две године усудио се да изјави западнонемачком *Шпиглу* (*Der Spiegel*): „Свјатослав Рихтер и Емил Гиљелс (Emil Gilels) не производе праву уметност и не остављају ништа за собом. Само Владимир Хоровиц преноси право узбуђење, те омогућава велики доживљај не само интерпретативног већ и стваралачког умећа."[24]

Три Шесте сонате Сергеја Прокофјева

У овом раду покушаћемо да сагледамо основне карактеристике поетике уметничке праксе Иве Погорелића на примеру његове три интерпретације Шесте сонате Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев). Разлог одабира управо овог дела за анализу извођења јесте чињеница да су нам били доступни снимци из 1977. године,[25] 1983. године[26] и 2007. године,[27] који заправо покривају читаву каријеру овог пијанисте, па самим тим могу да послуже као примери за проучавање уметниковог пута од модернизма ка постмодернизму. Управо због временског периода између поменутих снимака, односно извођења, на најбољи начин можемо да пратимо генезу Погорелићеве поетике с почетка уметничке каријере па све до данас. Дакле, Шеста соната Сергеја Прокофјева може да послужи као „мерна јединица", односно студија случаја у анализи интерпретације Погорелићеве поетике.[28]

Шеста соната Сергеја Прокофјева припада последњем периоду композиторовог стваралаштва (компонована је у периоду 1939–1940. године, а премијерно је изведена 8. априла 1940. године у Москви). У периоду од десет година између Пете сонате (1923) и три нове сонате – Шесте (1940), Седме (1942) и Осме сонате (1944), Прокофјев је компоновао нека од својих најпознатијих дела, као што су *Ромео и Јулија* (*Ромео и Джульетта*, 1935), *Александар Невски* (*Александр Невский*, 1938), *Иван Грозни* (*Иван Грозный,* 1945), Пета (1944) и Шеста симфонија (1947). Ову сонату карактерише поновно Прокофјевљево враћање класичној сонатној структури, склоности ка унутрашњим заокруженостима целине, јасној архитектоници и вишеставачном циклусу, али такође је занимљив и препознатљив Прокофјевљев стил компоновања – разноврсне и карактеристичне ритмичке структуре које су често налик на: токату (нпр. први став Шесте сонате, материјал од т. 24–29, т. 68–76 – са наизменичним свирањем леве и десне руке; почетак другог става у коме се осећа равномерност токатног карактера, иако нотни запис и темпо става нису попут „правог изгледа" токате [као нпр. у *Токати* оп. 11]); марш (као нпр. у другом ставу Шесте сонате, материјал од т. 36–42 – брзе квинтоле у левој руци наспрам кратких, суздржаних, одсечних четвртина у десној руци); валцер (као

[23] Преузето са: http://www.jutarnji.hr/ivo-pogorelic--moje-su-ruke-kandze-ptice-grabljivice/817357/?pageNumber=2#page_2, приступљено дана 27. маја 2011. године.

[24] Гордана Крајачић, нав. дело, 202.

[25] Снимак из 1977. године Прокофјевљеве сонате јесте прво снимљено Погорелићево извођење за југословенску дискографску кућу *Југотон*.

[26] Снимак из 1983. године издала је дискографска кућа *Дојче грамофон*.

[27] Снимак из 2007. Године, преузет са интернета и снимљен у Баден-Бадену. Концерт је одржан 26. маја 2007. године.

[28] Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 38.

нпр. у трећем ставу Шесте сонате у коме и ознака темпа одређује карактер става – *Tempo di valzer lentissimo*); неочекиване и особене хармонске структуре јер Прокофјев веома често користи смела, каткад политонална сазвучја (нпр. крај другог става Шесте сонате, т. 155–159 – у левој руци је акорд еф–а–це, а у десној ге–бе–ес), изненадне преомене тоналитета, итд.[29] Прокофјев је своју Шесту сонату осмислио као четвороставачни циклус, а сама соната својом епиком и драматичним карактером може да се пореди са композиторовим симфонијским остварењима.

Ово дело је погодно за сагледавање поетике Иве Погорелића из два аспекта. Наиме, као што је напред у тексту наведено, једино се ова композиција појављује на плочама/компакт дисковима у три различита и временски удаљена периода, те се јасно могу уочити разлике у уметниковом ишчитавању истог нотног текста, а с друге стране поетика компоновања Сергеја Прокофјева може, условно речено, да се пореди с поетиком извођаштва Иве Погорелића у контексту немирног, необузданог, темпераментног стваралачког (композиторског и извођачког, односно сустваратељског од стране Погорелића) духа, који је повезан са прошлошћу, али истовремено и богат новим изражајним средствима. Композиторски стил Сергеја Прокофјева препознатљив је по откривању нових категорија смеха и гротеске у немирним мелодијским скоковима, оштрим, неочекиваним и често неспојивим хармонијама са изненадним променама од наивног и једноставног до комплексног, затим нагло мењање уобичајеног обрасца преко неочекиваног скока или интервала. Другим речима, композитор поставља баналну мелодику на пикантну и оригиналну хармонију и употребљава школске акорде у неправилним односима, те се самим тим музика Прокофјева може окарактерисати као дрска, подсмешљива или неочекивана.

Са друге стране, извођачки стил Иве Погорелића, што је и предмет изучавања овог семинарског рада, такође се може посматрати кроз карактеристике композиторског стила Прокофјева, али из визуре извођаштва. Наиме, слушајући „новог“[30] Погорелића на концертима немамо утисак да слушамо уметника који верно репродукује нотни текст онако како га је композитор замислио. Заправо, за време концерта овог пијанисте ми присуствујемо једном сасвим непоновљивом акту/чину, јер је његова интерпретација дела увек неочекивана, каткад гротескна, оштра, са снажним променама расположења, али, и свакако комплексна, и у сваком тренутку пажљиво осмишљена од стране Погорелића. Другим речима, овај уметник свакој новој интерпретацији неког дела прилази сустваратељски, односно даје један свој лични печат, те на тај начин, иако наступа на концертима изводећи исти програм, могуће је сваку његову нову интерпретацију посматрати као „нову композицију“. Имајући ове елементе у виду можда можемо говорити о сличностима између два уметника – једног композитора, али и пијанисте – Сергеја Прокофјева и другог – пијанисте, Иве Погорелића.

У Погорелићевој пијанистичкој каријери могуће је сагледати три периода развоја. Наиме, први период представља период његовог образовања, које је започео у Београду, а потом наставио и завршио на Конзерваторијуму у Москви. Други период могао би се посматрати од 1980. године (након учествовања на *Шопеновом конкурсу*) када упознаје особу која ће имати значајну улогу у његовом професионалном али и приватном животу – грузијску пијанисткињу Алису Кезерадзе, којом се касније и оженио. Дубоко повређен изненадном смрћу своје супруге 1996. године, Погорелић се на неколико година удаљио од јавних наступа. За то време променио је своју пијанистичку технику, начин интерпретације дела, односно своју целокупну извођачку поетику. Поновним враћањем на концертне подијуме, оквирно око 1999. године, отпочиње његов трећи период, који је, може се рећи, најзанимљивији, управо због поменутих прожимања модернистичког, постмодернистичког и аванградног разумевања и интерпретирања дела.

[29] Г. Орджоникидзе, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1962, 78.

[30] Под „новим“ Погорелићем подразумевам његов интерпретативни стил после 1999. године.

Године 1977, када је Иво Погорелић још увек био само један изузетно талентован и "добар ђак", снимио је Прокофјевљеву Шесту сонату. С обзиром на то да је у том периоду још увек био у фази изучавања и упознавања технике свирања на клавиру, ово извођење сонате представља уравнотежен и технички умерен начин свирања у односу на његов потоњи интерпретативни израз. Овај снимак говори о једном виђењу музике у коме је све лепо уоквирено и налази се на „златној средини".[31] Звук клавира је сув, оштар, а динамика, ритам, агогика и темпо су одмерени. Нема пренагљивања, претеривања, искакања из утврђеног поступка, који је карактеристичан за модернистички начин свирања, у којем извођач не одступа од поштовања нотног записа онаквог каквог га је композитор забележио. На овом снимку је посебно занимљив други став Allegretto, али и генерално анализирајући Погорелићеву интерпретацију другог става, можемо најбоље уочити јасне разлике у променама, како карактера самог става, тако и звука/боје клавира и изражајних средстава. Наиме, слушајући овај став можемо констатовати равномерност токатног карактера који постепено прераста у енергичан крај става. На исти начин завршава и финале целе сонате – енергично и динамично и управо ови поступци младог уметника наговештавају потенцијале који ће се испољити шест година касније. Ипак, чињеница да је Погорелићево извођење доследно тексту, односно запису Сергеја Прокофјева, указује на доминантност модернистичког приступа музичком делу. Дакле, што верније приказивање (али не и реконструисање!) текста примарна су преокупација Иве Погорелића у том тренутку.

Снимак из 1983. године представља сасвим нов и другачији вид исте композиције од претходно поменутог. Уметник је са једне стране унапредио своје схватање Шесте сонате, док је са друге стране почео да користи клавир на нове начине, успевајући да произведе звук попут оркестарских инструмената. Другим речима, Иво Погорелић симулира неке инструменталне боје и њиховом комбинацијом производи оркестарски звук. Као аргумент за наведено, послужиће поново други став, тачније снимак његове интерпретације. Пре свега, рекло би се да је овај став, по питању опонашања звука других инструмената, најуспешније изведен. На моменте можемо да чујемо материјал који подсећа на фагот са виолончелима у пицикату, као и звук гудачког квартета са челестом или вибрафоном. Заправо, овде се ради о ефекту регистарске полифоније. Сваки регистар на клавиру Погорелић третира аутономно и потпуно независно од осталих. Једна од карактеристика руске пијанистичке школе јесте регистарско излагање тематског материјала, то јест, свирање клавира на начин у коме извођач оркестарски размишља. Недвосмислено, Иво Погорелић је тај принцип у потпуности остварио интерпретацијом Шесте сонате на снимку из 1983. године. Према речима Арба Валдме, цела соната у овој верзији из 1983. године презначена је у свет синтетизованог звука у коме губимо појам о „традиционалним" музичким инструментима, иако само помоћу описа природног, аутентичног звука инструмената можемо да уочимо координате те синтезе.[32] Даље, Валдма наводи да није могуће уживо „уочити" дијапазон тонских карактеристика које уметник интерпретира на овом снимку. Но, Погорелић је био свестан колико се електроника развила и колико је унапредила разумевање клавирских дела, и самим тим је успео те предности да употреби приликом снимања Прокофјевљеве Шесте сонате. То су мале нијансе, илузије о конкретним комбинацијама инструмената које нас удаљавају од реалног клавирског звука, а више приближавају слушању клавирског звука као звука симфонијског оркестра.[33] Као што смо већ истакли у тексту, када је било говора о првом снимку Шесте сонате из 1977.

[31] Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 38.

[32] Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 39. Наиме, утисак који се добија приликом слушања овог извођења јесте да се клавирски звук, чије је могућности Погорелић искористио у потпуности, „поистовећује" са електронским. Управо та тембровска развноврсност, постигнута ефектом регистарске полифоније, односно индивидуализацијом регистара на клавиру и њихових међусобних односа, наводи на закључак о напретку Погорелићеве технике захваљујући развоју електронске музике.

[33] Једна од основних карактеристика руске пијанистичке школе јесте да се пијанисти уче да „оркестарски" размишљају, односно да приликом свирања на клавиру опонашају звукове инструмената симфонијског оркес-

године, Погорелић је други став одсвирао на токатни начин. Међутим, само шест година касније, на снимку из 1983. године он својом интерпретацијом овај став презначава у скерцо или „ритмичке гримасе", односно, изражајност је далеко богатија у односу на први снимак.[34] Дакле, јасно се чује на који начин је Иво Погорелић усавршио своју технику и како је променио схватање овог дела. У контексту теоретизације уметниковог приступа, може се говорити о деконструисању модернистичког пијанистичког поретка, који је био окосница у извођењу Шесте сонате 1977. године. Ни приликом извођења композиције шест година касније (1983) Погорелић се не удаљава од текста, али суштинска разлика у односу на први снимак из 1977. године јесте другачији однос према самом инструменту, из којег, имплицитно, проистиче и другачији однос према делу. На снимку из 1983. године, уметник своју интерпретацију заснива на испитивању могућности клавира, у циљу индивидуалније интерпретације Прокофјевљеве сонате. Својеврсно презначење које доживљава други став у овом извођењу јесте део постмодернистичког односа према музичкој материји – „измештање" из првобитног контекста и позиционирање у нов и другачији контекст, са новим значењем.

Трећи снимак није студијски, већ је уживо забележен 2007. године на концерту у Баден-Бадену. Снимак припада трећем периоду уметникове пијанистичке каријере и представља потпуно ново виђење Прокофјевљеве Шесте сонате у односу на две раније поменуте интерпретације. На снимку из 1983. године уочавамо да Иво Погорелић експериментише са звуком и бојом инструмента као и агогичким елементима композиције. Тај принцип свакако наставља и у трећем периоду, односно приметан је у извођењу из 2007. године, али са много већим звучним нијансирањима, са наглим контрастима темпа, неочекиваним акцентуацијама одређених тактових делова. Употреба регистарске полифоније у овом снимку још више долази до изражаја, што указује на то колико је овај пијаниста унапредио своју технику у односу на ону из осамдесетих година прошлог века. Једна од општих карактеристика Погорелићеве поетике трећег периода јесте претерано наглашавање темпа (брзе делове свира изузетно брзо док споре/лагане делове композиције успорава). У поређењу, дакле, са претходна два извођења, може се извести закључак да се у извођењу из 2007. године уметник ослања на преувеличавање одређених аспеката музичког дела у циљу њиховог измештања и презначавања. Погорелићев однос према тексту остаје, у суштини, непромењен, јер још увек инсистира на „аутентичној" репродукцији. Наравно, термин „аутентично" треба схватити сасвим условно, имајући у виду констатацију Николаса Кука (Nicholas Cook), који сматра да је, у постмодернистичком дискурсу, свако (ново) извођење, заправо, оригинално, јер не постоји оригинал у оном историјском смислу, не постоји музички „артефакт", већ се он ствара сваким новим извођењем.[35] У том контексту, Иво Погорелић наново ствара Шесту сонату Сергеја Прокофјева, придајући јој сваки пут ново значење.

Модернизам, постмодернизам или авангардност?

Имајући у виду неколико кључних теоријских тумачења модерног или, према речима Џона Бата (John Butt), историјски информисаног извођења (historical informed performance), могуће је сагледати и извођачку поетику Иве Погорелића. Као парадигматичан пример послужила је Шеста соната Сергеја Прокофјева, у којој се најбоље могу приметити промене у уметниковој интерпретацији. Кључно је нагласити да је овај пијаниста у суштини остао веран модернистичком тумачењу текста, односно давању значаја тексту из којег произлази интерпретација. Значај овог аспекта извођења могуће је ишчитати из Погорелићевих интервјуа, где је често наглашавао важност „знања" о тексту, о разумевању композиторове интенције у циљу што вернијег приказивања дела. Ипак, ова потреба се може тумачити као потреба

тра. Више у: Генрик Нејгауз, *О уметности свирања на клавиру: записи педагога*, Београд, Уметничка академија, 1970.

[34] Исто, 39.

[35] John Butt, *Playing with History*: *The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 125.

да очувањем концепта аутономије уметности,[36] с обзиром на то да овај пијаниста не делује „рушилачки" у односу на „традицију" (коју, у овом случају, представља Прокофјевљева Шеста соната), већ ту традицију тумачи на врло оригиналан и индивидуалан начин. Стога би се наведени аспекти могли разумети као део модернистичког приступа музичком делу, као деловање у спрези са традицијом из које извођач потиче. Са друге стране, Иво Погорелић приступа тумачењу дела и са аспекта критике и реинтерпретације наведене „традиције", што се огледа у преувеличавању и предимензионирању темпа, динамике, артикулације и агогике. Тиме, како истиче Стефан Цветковић, Погорелић укида претпостављени поредак унутар и између конституената музичког тока и успоставља нови.[37] Овај аспект уметниковог делања може се сагледати из визуре постмодернистичких тенденција, с обзиром на то да се одиграва одређена врста деконструкције традиције. Такође, појачана индивидуализација у тумачењу дела, која ће постати нарочито истакнута у трећем периоду уметникове каријере, носи ознаку постмодерног начина извођења.[38] Ипак, поједини аутори склони су да тумаче и представљају овог пијанисту као авангардног уметника. Такво запажање делује делимично тачно. Ако се под авангардним подразумева револуционарност, радикално раскидање са традицијом, уношење и легитимизовање одређеног, јединственог и суштински новог поступка, онда се о Иви Погорелићу не може говорити као о авангардном извођачу. Његова техника не садржи одлике авангардног, јер овај уметник користи „стандардну" извођачку технику, дакле, без елемената експерименталног и новаторског. Ипак, одређена доза авангардности може се пронаћи у самом наступу овог пијанисте. У том смислу, његова презентација није „типична" за једног „класичног" извођача; Погорелићево понашање на сцени, бурне реакције које изазива код публике и његов лежеран приступ извођењу могу се тумачити као авангардни. Тако овај уметник припада оној тенденцији извођача класичне музике у чијем наступу се могу идентификовати елементи одређене субкултуре.[39] Стога и не изненађује исход *Шопеновог конкурса* из 1980. године.

Питање о извођачкој поетици Иве Погорелића добија свој одговор. Као што се може приметити, овај уметник са умећем користи елементе различитих приступа, од којих гради „специфичан" начин интерпретације. Ипак, оно што одликује овог извођача јесте висок степен техничког умећа који је постављен на ниво музичког императива, као и верно приказивање текста, односно нотног записа и покушај оживотворења композиторове првобитне намере. Ово оживотворење не поставља се у смислу тежње ка аутентичној реконструкцији композиторове намере, већ као један од могућих тумачења музичког дела. Како је сам Погорелић рекао у интервјуу из 2003. године, музичко дело не постоји без извођача, који из мноштва различитих решења одабира субјективне и објективне критеријуме, најподесније за извођење једног дела.

ЛИТЕРАТУРА:

- Butt, John, "The Historical Approach to Musical Performance", *Playing with History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Prokofiev, S, *Sonata No. 6, Op. 82*, London, Anglo-Soviet Music Press Ltd, s. a.
- Крајачић, Гордана, „Маг Иво Погорелић", *Музички портрети*, Аранђеловац, Напредак, 2002.
- Ловрец-Штефановић, Ива, Разговор са Ивом Погорелићем, вођен у Загребу 2003. године, ауторизован текст.
- Милојевић, Јасмина, „На подијумима уметничке музике", *Култура*, бр. 121.

[36] Исто, 127.

[37] Стефан Цветковић, нав. дело, 6.

[38] Исто.

[39] Јасмина Милојевић, „На подијумима уметничке музике", *Култура*, бр. 121, 63–68.

- Нејгауз, Генрик, *О уметности свирања на клавиру: записи педагога*, Уметничка академија, Београд, 1970.
- Орджоникидзе, Г, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1962.
- Тришић, Ивана и Арбо Валдма, „Диско лик Иве Погорелића", *Трећи програм*, Београд, 1984, ауторизована верзија разговора.
- Цветковић, Стефан, „Интерпретативни концепти Иве Погорелића у контексту постмодернистичког пијанистичког дискурса", Београд, рукопис, 2011.

ВЕБ ЛИНКОВИ:
- http://www.lisinski.hr/priredba.asp?b=21617
- http://www.youtube.com/watch?v=pH_Ijvy3ArI&NR=1
- http://www.jutarnji.hr/ivo-pogorelic--moje-su-ruke-kandze-ptice- grabljivice/817357/?pageNumber=2#page_2

ДИСКОГРАФИЈА:
- Pogorelić, Ivo, *Mladi Ivo Pogorelić*, Croatia Records, 1978.
- Pogorelić, Ivo, *Chopin: Piano Sonata – Klaviersonate No. 2, Ravel: Gaspard de la Nuit, Prokofiev: Piano Sonata – Klavierdonate No. 6*, Deutsche Grammophon, 2002.
- Pogorelić, Ivo, *Prokofiev: Piano Sonata No. 6*, Live recording in Baden-Baden, 2007.

Nenad Đurđević

IVO POGORELIĆ'S PERFORMANCE POETICS: THE CASE OF SERGEI PROKOFIEV'S THE SIXTH PIANO SONATA

SUMMARY: Ivo Pogorelić, one of the most outstanding world pianists, often attracts large attention with his playing and controversial stage act. During his carrer as a pianist, he used different approaches to performance. Regarding that, the goal of this paper is to review the development of his pianism in the modernist, avantgarde and postmodernist contexts. Prokofiev's Sixth Piano Sonata is used as a case study, i.e. the „the measuring unit" in the analysis of the interpretation of Pogorelić's poetics.

KEYWORDS: Ivo Pogorelić, modernism, avantgarde, postmodernism, pianism, neoclassicism, Sergei Prokofiev's The Sixth piano sonata.

0010010010001001001000100100010100100010
1001001000100010001001000100100010001000100
0100100100010010001000100100010010100011
0100100010001001001001000100010010001000101
1010001001000100010010010101001000100010