



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ



Erasmus+



Република Србија
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ
И ПОРМОКЛАВА



МУЗИКА И УМЕТНОСТ У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 2

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 9/2021

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 9/2021, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 2

Главни и одговорни уредник
др Гордана Каран

Уредник издања
др Марија Масникоса

Рецензенти
др Ивана Перковић, др Тијана Поповић Млађеновић

Издавач
Факултет музичке уметности у Београду

За издавача
мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

Извршни уредник
мсп Марија Томић

Технички уредник
др Марина Марковић

Дизајн корица
др Ивана Петковић Лозо

ISBN 978-86-81340-34-9

Београд, 2021.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 9/2021

МУЗИКА И УМЕТНОСТ
У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 2



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	5
-----------------	---

Милош Маринковић

ФАНТАЗИЈА У ТЕОРИЈСКОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ ОПУСУ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА	9
---	---

Марија Томић

‘ИГРА ЗНАКОВИМА’: ПРЕЛИД ЗА ПРЕПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА (1994) РАЈКА МАКСИМОВИЋА – ИКОНА, ИНДЕКС ИЛИ СИМБОЛ ДЕБИСИЈЕВЕ МУЗИКЕ?.....	31
---	----

Милица З. Петровић

О ИДЕНТИТЕТИМА ЛИТУРГИЈСКЕ МУЗИКЕ ЗА ДЕЦУ – КОМПОЗИТОРСКИ ПОСТУПЦИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА У ПРАВИЛИ ЛИТУРГИЈЕ СВЕТОГ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА ЗА ДВОГЛАСНИ ДЕЧЈИ ХОР.....	54
--	----

Радост Галоња Кртинић

ДУАЛИЗАМ У ОПЕРИ <i>МРТВЕ ДУШЕ</i> РОДИОНА ШЧЕДРИНА: СИНТЕЗА РУСКОГ НАСЛИЈЕЂА И ЗАПАДНОЕВРОПСКИХ МУЗИЧКИХ СТРЕМЉЕЊА.....	84
--	----

Милош Браловић

ИЗМЕЂУ СТАРОГ И НОВОГ СВЕТА: ПОЗНА ДЕЛА АРНОЛДА ШЕНБЕРГА.....	95
---	----

Предраг И. Ковачевић

АУТОНОМНОСТ МУЗИЧКЕ ЛОГИКЕ У ЕСТЕТИЦИ ЦОНА КЕЈДА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА <i>WATER WALK</i>	112
--	-----

ПРЕДГОВОР

Реч уредника издања

Зборници студентских радова *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1* и *2* настали су као директан „производ“ Жан Моне модула истог назива, који је у периоду од 2017. до 2021. године реализован на мастер и докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду.¹ Радови су настали у оквиру новог, обавезног предмета под називом *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета*, осмишљеног у виду целине од 8 сегмената – 8 специфичних тема, које на различите начине осветљавају сложену интеракцију између издвојено посматраних музичких појава и европског културног идентитета.

У својој суштини европски оријентисан, истраживачки и интердисциплинарно конципиран, предмет *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* је код студената мастер и докторских студија музикологије пробудио разноврсна интересовања. Радови објављени у овом зборнику представљају најуспешније семинарске радове, које су у склопу наведеног предмета, под менторством чланова наставничког тима, написали студенти докторских студија – млади научници за које је овај предмет представљао додатни подстицај у намери да се у свом каснијем професионалном животу посвете истраживачком раду. Радови су написани и јавно презентовани на округлим столовима студената музикологије у периоду од јуна 2018. до јуна 2021. године.

У зборнику *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 2* објављени су радови: објављени су радови: „*Фантазија у теоријском и композиторском опусу Властимира Перичића*“ Милоша Маринковића (ментор др Тијана Поповић Млађеновић); „*Игра знаковима: Прелид за преподне једног фауна (1994)*“ Рајка Максимовића – икона, индекс и/или симбол Дебисијеве музике?“ Марије Томић (ментор др Марија Масникоса); „*О идентитетима литургијске музике за децу* – композиторски поступци Волислава Илића и преради *Литургије Светог Јована Златоустог*“ Стевана

¹ Овај Жан Моне модул, који је под руководством ванредног професора др Марије Масникосе реализовао тим професора са Катедре за музикологију ФМУ, припада породици Жан Моне пројеката; одобрен је и финансиран од стране Европске комисије, а суфинансиран од Министарства културе и информисања и Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Стојановића Мокрањца за двогласни дечји хор“ Милице Петровић (ментор др Ивана Перковић); „Дуализам у опери *Мртве душе* Родиона Шchedрина: синтеза руског наслијеђа и западноевропских музичких стремљења“ Радости Галоње Кртинић (ментор др Соња Маринковић); „Између старог и новог света: позна дела Арнолда Шенберга“ Милоша Браловића (ментор др Драгана Стојановић-Новичић) и „Аутономност музичке логике у естетици Џона Кејџа на примеру дела *Water Walk*“ Предрага И. Ковачевића (ментор др Тијана Поповић Млађеновић).

За разлику од радова објављених у зборнику *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1*, који су углавном били усмерени ка разматрању теоријских написа/списа о музици, радови објављени у овом, другом по реду зборнику студентских радова, под називом *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 2*, разматрају се одабране композиције (са различитих меридијана и из различитих историјских периода), из визуре референтних теоријских списа или у односу према „референтним тачкама“ у европској музичкој традицији.

У свом тексту под називом „*Фантазија у теоријском и композиторском опусу Властимира Перичића*“, Милош Маринковић разматра креативну интерференцију Перичићевих текстова о развоју музичког облика фантазије и његове композиције *Fantasia quasi una Sonata* (1954), указујући на места сусрета и разилажења између његове теоријске и композиторске визуре.

Марија Томић у свом раду „*’Игра знаковима’: Прелид за преподне једног фауна* (1994) Рајка Максимовића – икона, индекс и/или симбол Дебисијеве музике?“, сложеном аналитичком апаратом музичке семиотике, анализира значењску раван Максимовићеве композиције, откривајући природу музичких референци, које у овом делу упућују на композицију *Прелид за поподне једног фауна*, Клода Дебисија.

Рад Милице Петровић „О идентитетима литургијске музике за децу – композиторски поступци Војислава Илића и преради *Литургије Светог Јована Златоустог* Стевана Стојановића Мокрањца за двогласни дечји хор“ представља прилог проучавању српске православне хорске литературе за дечје хорове. У ауторском фокусу су композиторске интервенције Војислава Илића приликом прераде Мокрањчеве трогласне Литургије Светог Јована Златоустог за двогласни дечји хор.

У тексту „Дуализам у опери *Мртве душе* Родиона Шchedрина: синтеза руског наслијеђа и западноевропских музичких стремљења“, Радост Галоња Кртинић истражује синтезу руског оперског наслеђа и западноевропске оперске традиције на примеру одабране Шchedринове опере.

У тексту „Између старог и новог света: позна дела Арнолда Шенберга“, Милош Браловић анализира Шенбергова дела настала по композиторовом доласку у Сједињене Америчке Државе, 1933. године. То су: *Свита у старом стилу*, Друга камерна симфонија, Гудачки трио и кантата *Преживели из Варшаве*. Анализирајући наведене композиције, аутор истражује на које начине се индивидуални стил Арнолда Шенберга трансформисао у новој средини и како је његово стваралаштво обогатило музички живот тадашње Америке.

Последњи рад који је објављен у овом зборнику је „Аутономност музичке логике у естетици Џона Кејца на примеру дела *Water Walk*“ Предрага И. Ковачевића. У ауторовом фокусу је Кејцов радикално нов однос према музици (која сада укључује и све „запостављене и заборављене“ звукове), као и према аутономији музике, што је показано на примеру Кејцове композиције *Water Walk*.

Сви радови који су публиковани у овом електронском зборнику сведоче о „доброј пракси“ европски оријентисаних студија у области уметности на Факултету музичке уметности у Београду, коју смо започели са претходним Жан Моне модулом *Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ* (2014–2017), а наставили у актуелном Жан Моне модулу *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* (2017–2021).

Овим зборником наставља се вишедеценијска традиција објављивања радова студената музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, са циљем оснаживања професионалних компетенција младих научника. Зато верујем да и овај зборник, као и сви претходни зборници радова, успешно промовише изузетност у истраживању и интердисциплинарност у оквиру европски оријентисаних студија уметности, што су били најзначајнији циљеви Жан Моне модула *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета*.

Квалитет објављених радова, као и интердисциплинарност њихових приступа, уверавају нас да смо на правом путу ка освајању европских вредности у нашој науци, уметности и култури.

У Београду, 13. 07. 2021.

др Марија Масникоса

Милош Маринковић¹

ФАНТАЗИЈА У ТЕОРИЈСКОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ ОПУСУ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА²

САЖЕТАК: Године 1954. Властимир Перичић компоновао је дело *Fantasia quasi una Sonata* (у верзији за виолу и клавир, односно за виолину и клавир), док је у наредним годинама музичкој фантазији у више наврата посвећивао редове својих уџбеника из области музичке теорије (првенствено је реч о *Nauci o muzičkim oblicima* и *Instrumentalnom i vokalno-instrumentalnom kontrapunktu*). Полазећи од вишевековног развоја музичке фантазије, а узимајући у обзир и њена тумачења из пера других аутора, ово истраживање најпре настоји да прикаже особености Перичићевог теоријског промишљања ове старе музичке врсте. С друге стране, аналитички сегмент рада пружиће анализу музичких планова Перичићевог дела *Fantasia quasi una Sonata*, на основу које се, а у контексту друштвено-уметничких струјања средином прошлог века, ово музичко остварење сагледава као вредан допринос националној неоромантичарској музици. Критичким освртом на Перичићев обухватни приступ музичкој фантазији, успостављају се места сусрета и разилажења између његове теоријске и композиторске визууре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, музички облици, фантазија, соната, неоромантизам, камерна музика, 1950-те године.

Властимир Перичић (1927–2000), композитор, теоретичар музике, музички писац и музиколог, својом је многоструком делатношћу обележио српску музичку културу друге половине XX века. Велики број Перичићевих уџбеника, међу којима се издвајају *Pregled nauke o harmoniji za srednje muzičke škole*, *Razvoj tonalnog sistema*, *Harmonija I deo: skripta*, *Harmonija II deo: skripta*, *Kratak pregled razvoja harmonijskih stilova*, *Nauka o muzičkim oblicima*, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, те *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, представљају полазну и капиталну литературу у области музичке теорије на нашем говорном подручју.³ Уз то, Перичић се бавио и музичким стваралаштвом, које је, истина, мањег обима у односу на његов

¹ Контакт: marinkovic92milos@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2018/2019. години.

³ Milutin Radenković, Vlastimir Peričić, *Pregled nauke o harmoniji za srednje muzičke škole*, Beograd, Prosveta, 1962; Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd, Umetnička akademija, 1968; Vlastimir Peričić, *Harmonija I deo: skripta*, Beograd, 1971; Vlastimir Peričić, *Harmonija II deo: skripta*, Beograd, 1971; Vlastimir Peričić, *Kratak pregled razvoja harmonijskih stilova: skripta*, Beograd, 1972; Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986; Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1987; Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.

музичкотеоријски и музиколошко-критичарски ангажман, али несумњиво представља вредан допринос, најпре неоромантичарском изразу српске и југословенске послератне музике. Између бројних тема, аспеката и проблема којима се посвећивао у оквиру свог научног и уметничког рада, Перичића је интригирао и феномен *фантазије*. Наиме, овај је аутор 1954. године компоновао дело *Fantasia quasi una sonata* у две верзије – за виолу и клавир, односно, за виолину и клавир – док је нешто касније, у поменутим публикацијама из поља музичке теорије (превасходно у *Nauci o muzičkim oblicima* и у *Instrumentalnom i vokalno-instrumentalnom kontrapunktu*) пружио богат критичко-аналитички приступ овој специфичној музичкој врсти. Стога ће у фокусу овог рада бити, једном речју, *Перичићева идеја фантазије* – критички увид у начине на који је аутор, као врсни музички теоретичар, писао о форми музичке фантазије и како ју је промишљао у контексту обликовања музичког тока, односно, како је фантазијском принципу приступио као музички стваралац у односу на вишевековни развој музичке фантазије, али и у контексту прожимања музичких тенденција средином прошлог века.

Теоријски приступ музичкој фантазији – визиру Властимита Перичића

„Kompozicija slobodnog oblika“, тако је Властимир Перичић дефинисао фантазију у *Višejezičnom rečniku muzičkih termina*, јединственој публикацији у нашој, али и у светској музиколошкој литератури.⁴ Као што је већ споменуто, Перичић је, како кроз композиторску делатност, тако и – још интензивније – кроз писану реч о музици, промишљао сложене концепте музичке фантазије. Аутор је у темељним и опсежним студијама о музичким облицима, контрапункту и (стилској) хармонији, фантазији приступао кроз призму њеног развоја на путу од полифоног до хомофоног начина музичког мишљења. Такође, приметно је да Перичић константно истиче и акцентује разнородност значења и коришћења термина фантазија кроз музичку историју. У поменутим публикацијама фантазија се помиње као став који неретко претходи инструменталним облицима, фуги или свити, при чему се указује на сродност фантазије и речаркара током раног XVII века.⁵ Уз то, аутор фантазију не запоставља ни када говори о вокалним облицима, па се с овом музичком врстом сусрећемо и у поглављима о соло песми. Често се под именом фантазије, закључује Перичић, појављују обраде

⁴ Vlastimir Perićić, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU; Univerzitet umetnosti; Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, 83.

⁵ Dušan Skovran, Vlastimir Perićić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 146.

народних, оперских и других популарних мелодија, аранжираних за клавир или оркестар, попут Листових (Franz Liszt) фантазија на теме из Вердијевих (Giuseppe Verdi) опера *Риголето* или *Трубадур*.⁶

Теоријска интерпретација фантазије пружена је и у поглављу *Polifoni oblici* (*Tokata, fantazija, preludijum*), у оквиру Перичићеве *Nauke o muzičkim oblicima*. Читалац се у том сегменту сусреће са историјским прегледом фантазије, која је, како Перичић подвлачи, била „[...] u prvo vreme (oko 1600. godine) nešto slobodniji tip ričerkara, a namenjena [...] orguljama, lauti ili čembalu, pa i instrumentalnim ansamblima. Docnije se [закључује аутор – прим. М. М.] fantazija upotrebljava kao uvod u fugu [a od] polovine XVIII veka fantazija je samostalna homofona kompozicija“.⁷ Готово истоветан историјски преглед Перичић нуди и у књизи *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* (поглавље *Ostali barokni polifoni oblici*). Оно што је посебно важно поменути, јесте да аутор на овом месту додаје и да се фантазија „[...] u mnogim slučajevima odlikuje bogatim i smelim harmonskim jezikom, što je još jedan razlog za njen naziv“.⁸

Пре аналитичког приступа композицији *Fantasia quasi una sonata*, важно је у том контексту истаћи и поједине Перичићеве теоријске експликације из поглавља *Slobodni oblici* (*Fantazija i njoj srodni oblici*), поменуте публикације *Nauka o muzičkim oblicima*. Наглашавајући такозвано *тематско шаренило*, како је Перичић назвао кључну карактеристику фантазије, аутор, с једне стране, истиче да је дело фантазије „[...] improvisacionog karaktera bez određene formalne sheme, građeno obično od više odseka različitih po tematskom sadržaju, tempu i tonalitetu“,⁹ док, с друге стране, констатује како се у фантазији и њој сродним облицима, ипак „[...] često mogu zapaziti crte poznatih nam formalnih tipova – pre svega sonatnog oblika ili sonatnog ciklusa“.¹⁰ Са оваквим виђењем музичке фантазије (макар када је реч о овој музичкој врсти током XVIII века) сагласна је (у одређеној мери) и музиколог Тијана Поповић Млађеновић, која у књизи *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, подвлачи како „[...] fantazije ovog vremena nisu ‚bezoblične‘ i ‚neodređene‘: naime, većina njih ‚preuzima‘ neku formu (preciznije, makroformalnu shemu) i način (karakter, stil određenog žanra) drugih tada savremenih vrsta

⁶ Исто, 279.

⁷ Исто, 149–150.

⁸ Vlastimir Perićić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987, 503.

⁹ Dušan Skovran, Vlastimir Perićić, нав. дело, 278.

¹⁰ Исто.

(stilizovanog igračkog stava, preludijuma, kapriča, invencije, varijacija, tokate, sonatnog oblika...)“.¹¹ На основу тога, могло би се закључити да је музичка фантазија полистилистичка и полиформална врста, која увек изнова ствара своју сопствену форму, а до које мере ће композитор са њом експериментисати, увек ће зависити од дела до дела.

Дакле, познато је да је фантазија, за чији се музички ток редовно везују термини, као што су *слобода* и *импровизација*, прошла дуг пут од вокалне композиције XV века, преко полифоног инструменталног облика XVI и XVII столећа (када је била саставни део неког већег дела, каткада циклуса), до хомофоне самосталне композиције, какву историја музике бележи од XVIII века. Будући да је фантазија одувек била синоним за слободу музичког тога, врло је важно указати на коинциденцију њеног развоја са музичким тенденцијама XX века, а коју уочава музиколог Тијана Поповић Млађеновић, истичући да „[...] potpuno oslobađanje fantazijskog principa, koje se odvija uporedo sa uspostavljanjem *slobodnog muzičkog stila* i koje, u stvari, uslovljava pojavu slobodne atonalne i atematske muzike, dovodi do one situacije u kojoj bi se moglo reći da sva muzika postaje muzička fantazija“.¹² Међутим, уколико су поједине стилске и композиционе технике музике XX века, попут алеаторике, резонирале са иманентним својствима фантазијског начина музичког мишљења, поставља се питање какав је био однос према фантазији оних композитора који су *живели* ту исту авангарду, али им њена начела, односно авангардни музички језик није био близак? Оваквим ауторима припадао је и Властимир Перичић, који је у једном тренутку свога живота престао да компонује, баш зато што у јеку авангардних композиционих појава није видео свој лични допринос. Стога, како би се адекватно приступило анализи Перичићевог дела *Fantasia quasi una sonata*, неопходно је указати на стилску позицију Властимира Перичића, као и на европски и југословенски контекст настанка овог остварења средином педесетих година XX века.

¹¹ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 386.

¹² Исто, 402.

***Fantasia quasi una sonata* у контексту стилске позиције Властимира Перичића
педесетих година прошлог века**

Властимир Перичић је припадник генерације српских и југословенских композитора која је стасавала после Другог светског рата. На Перичићев композиторски *крето* траг су оставили његови професори, најпре Миодраг Васиљевић и Јосип Славенски (током средњошколског музичког образовања), а затим (током студија) Петар Бингулац и, посебно, Станојло Рајичић, у чијој класи је и дипломирао 1951. године, дипломским делом *Симфонијски став*. Треба имати на уму да су се у то време пред студенте композиције на београдској Музичкој академији као главни захтеви постављали савладавање строге и јасно профилисане композиционе технике, која би младим ауторима служила као адекватна основа за даљу стваралачку надградњу.¹³ Такође, иако ће шеста деценија прошлог века у српској култури и уметности бити обележена бројним полемикама на релацији реализам – модернизам, не треба заборавити да одједи социјалистичког реализма (без обзира на то што је до *обрачуна* југословенске политике са совјетском дошло већ 1948. године) нису сасвим ишчезли. Тако су, према тумачењу музиколога Весне Микић, композитори млађих генерација (а међу њима и Властимир Перичић), у жељи да успоставе везу са међуратним модернизмом (који је због ратних и поратних дешавања упао у кризу), свој отпор према академизму промовисали у различитим варијантама, такозваног умереног модернизма. Јер, с обзиром на то да су ови музички ствараоци сазревали у периоду соцреализма, њима се ипак „[...] kao jedini mogući put otpora ukazalo podrivanje, a ne uništavanje osnova na kojima su ponikli“.¹⁴ У том контексту важно је истаћи да ће само неколико година по завршетку Перичићевих студија, односно од средине педесетих година, владајући тренд међу бројним српским композиторима постати неокласични стилски проседе. Сагледавајући неокласицизам, не као стил, већ пре као појаву, тенденцију или правац, поменуто ауторка истиче и да је „[p]otraga za preciznim terminima kojima bi se označili konkretni postupci, a u odnosu na modele iz prošlosti koji su ‚revitalizovani‘, urodila [...] nastankom mnoštva ‚neo-izama‘ poput neoimpresionizma, neoromantizma, neobaroka, neoekspresionizma, koji, iako možda u pojedinim slučajevima jasno ističu osobenost određenog dela ili kompozicionog tehničkog

¹³ Драгана Стојановић-Новичић, „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, 2008, 8, 168.

¹⁴ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005, 109.

postupka primenjenog u njemu, u osnovi ne poentiraju generalnu zamisao koja bi mogla da se pronađe ispod površine ovih mnogostrukih ,povrataka“.¹⁵

Као *непоправљиви романтичар* (ово су речи сâмог композитора), Властимир Перичић се сасвим уклопио у предочена уметничка струјања с почетка педесетих година прошлог века. С тим у вези, Душан Сковран подвлачи како се Перичићев музички језик заснива на неоромантизму, освеженом импресионистичким призвучима, али без нарушавања традиционалног схватања тоналности,¹⁶ са чиме је у потпуности сагласна и музиколог Марија Масникоса, додајући још и да тадашњи савремени европски музички језик (мислећи на композиционе технике, попут, рецимо, додекафоније) Перичићу никада није био близак.¹⁷ Стога ће Властимир Перичић, уз свог професора Станојла Рајичића и Петра Бергама (из своје предавангардне фазе) бити, заправо, најистакнутији представник оног вида неокласицизма у српској музици, који се одликује изразитим романтичарским стилским проседеом.¹⁸

Дакле, из ове перспективе треба сагледавати и контекст настанка Перичићевог дела *Fantasia quasi una sonata* за виолу (виолину) и клавир из 1954. године.¹⁹ Са друге стране, неопходно је истаћи да се тих година бележе и одређене музике појаве на домаћем тлу, које, према запажању музиколога Тијане Поповић Млађеновић, сведоче „[...] о ослобађању од ,спољашњих оптерећења‘, о могућности поновног, споља неузнемираваног индивидуалног, што је значило и модерног музичког изражавања“.²⁰ У том контексту споменимо чувени концерт (одржан 17. марта 1954. године) из године настанка Перичићеве *Фантазије*, на којем су, између осталих, изведене композиција *Списак – 13 крокија за сопран и клавир* Душана Радића и *Исечак за рецитатора, сопран и клавир четвороручно* Енрика Јосифа, а због којих је ово концертно дешавање „[...] усталаса[л]о тадашњи музички живот и музичке кругове Београда, и поне[л]о атрибут авангардне манифестације која је готово значила манифест модернизма [...]“.²¹

¹⁵ Исто, 15–16.

¹⁶ Vlastimir Perićić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 378.

¹⁷ Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1997, 10, 33–34.

¹⁸ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 115.

¹⁹ Занимљиво је напоменути да исте године Перичић постаје асистент своме професору Станојлу Рајичићу на Катедри за композицију Музичке академије у Београду.

²⁰ Тијана Поповић Млађеновић, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), нав. дело, 219.

²¹ Исто.

ОвOME треба додати и податак да је средином педесетих година развој европске музике обележен набојем авангардних композиционих техника и поступака – интегралног серијализма и алеаторике – али и експанзијом електроакустичке музичке продукције, предвођеном Пјером Шефереом (Pierre Schaeffer) у Паризу, односно Карлхајнцем Штокхаузенем (Karlheinz Stockhausen) у Келну. Такође, само две године пошто је Перичић компоновао своју *Фантазију*, у Пољској се установљава Варшавска јесен – међународни фестивал савремене музике – који је омогућио, а онда и подстицао све чешћу конфронтацију стваралачких (авангардних) достигнућа композитора из оба политичка блока током периода Хладног рата. И поред тога, а можда и зато што му је очито био близак став композитора и теоретичара Берислава Поповића, да се, упркос развоју авангардних композиционих техника, у сâмој суштини музичког мишљења није ништа битно изменило,²² Властимир Перичић остао је доследан свом музичком изразу. Иако и сâм говори како је од 1948. године на домаћем тлу наступила отвореност „[...] према шире схваћеним интернационалним видицима и према упливима струјања актуелних у савременој уметности“,²³ Перичић је у то доба ипак као једино блиско стилско усмерење осећао оно, које је преовладавало у југословенској музици, а оличено у изражајно-музичким средствима закаснелог романтизма и постромантизма.²⁴ Занимљиво је да убрзо по завршетку своје *Фантазије*, Перичић одлази на усавршавање у Беч на Академију за музику и сценске уметности (Akademie für Musik und darstellende Kunst) код композитора Алфреда Ула (Alfred Uhl), 1955/56. године, но, како закључује музиколог Драгана Стојановић-Новичић, ни овај студијски боравак није битно утицао на промену, тада већ утврђене оријентације Властимира Перичића, а можда јер је и сâм Ул осећао „[...] много већу присност са неокласицизмом него с достигнућима ,нове (тј. друге) бечке школе“.²⁵

На питање када је осетио порив за компоновањем и како је започело његово музичко стваралаштво, Перичић је одговорио: „Како сам бављење музиком започео учењем виолине, у једном тренутку сам – што се код инструменталиста неретко дешава – осетио жељу да и сâм напишем понешто за овај инструмент. Тако сам негде у својој

²² Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 125.

²³ Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 2000, 26, 67.

²⁴ Дејан Деспих, „Разговор са Властимиром Перичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1993, 2, 7.

²⁵ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 169. Иначе, Властимир Перичић 1956. године посећује и Међународне летње курсеве за Нову музику (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) у Дармштату.

16–17. години [...] почео да се забавља састављањем минијатура, најпре за виолину, а потом и за клавир или хор“.²⁶ Дакле, могли бисмо констатовати да се оријентација на старе стилове у Перичићевом опусу манифестовала и кроз фокусираност на традиционални, готово класицистички извођачки медиј, при чему је осећао посебан афинитет ка гудачким инструментима, што је делимично подстакнуто његовим младалачким поукама из свирања на виолини. Уз то, Перичића је, како пише Дејан Деспић, на камерне облике и саставе усмерила и његова претежно лирска и интровертна, односно медитативна природа.²⁷ Поред остварења *Fantasia quasi una sonata* (1954), Перичићевом гудачком опусу из овог периода припадају још и *Симфонијета* за гудачки оркестар (1957), али и *Гудачки квартет* (1950) и *Сонатина* за виолину и клавир (1951), написани још током студентских дана. Иначе, развој камерне музике за два инструмента (клавир и виолину – састав за који је писана Перичићева *Фантазија*), није незнатан у српској музици с почетка друге половине XX века. Допринос овом камерном подручју током шесте су деценије, између осталих, дали и Ерне Кираљ (Ernő Király /*Pancodiја*/), Витомир Трифуновић (*Соната*), Василије Мокрањац (*Соната*), Милутин Раденковић (*Свита*), Драгутин Гостушки (*Минијатуре*), Душан Радић (*Sonata amorosa*), Константин Бабић (*Бурлеска*).²⁸

„Прикрадање фантазије пољу сонате“²⁹ – *Fantasia quasi una sonata*: аналитички приступ

Прво извођење композиције *Fantasia quasi una sonata* у верзији за виолу и клавир уприличено је на Радио Београду 23. априла 1955. године (Димитрије Доријан – виола, Андрија Прегер – клавир), а 9. јуна исте године дело је изведено и у верзији за виолину и клавир (Мери Жежељ – виолина, Вида Константиновић – клавир).³⁰ У Фонотеци Радио Београда доступан је (једини) снимак ове композиције на магнетофонској траци из 1976. године, у извођењу немачке виолинисткиње Јени Абел (Jenny Abel) и

²⁶ Дејан Деспић, нав. дело, 6.

²⁷ Дејан Деспић, „Портрет уметника: Властимир Перичић (Поводом избора за дописног члана САНУ)“, *Pro musica*, 1989, 140, 5.

²⁸ Више о развоју српске камерне музике после 1950. године видети у: Тијана Поповић-Млађеновић, Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), нав. дело, 467–491.

²⁹ Овај наслов је преузет из: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, нав. дело.

³⁰ Vlastimir Perićić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 381.

мађарског пијанисте Роберта Сидона (Roberto Szidon). Нажалост, овом делу није посвећена нити једна опсежнија музиколошка или музичкотеоријска студија, па се практично једини осврт на њега (изузев поглавља о Властимиру Перичићу у *Muzičkim stvarima u Srbiji* из пера Душана Сковрана) може пронаћи у тексту *Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића*, музиколога Драгане Стојановић-Новичић (објављеном у часопису *Музикологија*), у којем ауторка подвлачи да *Fantasia quasi una sonata* „[...] у потпуности припада језичком хабитусу позног романтизма, поготово ако имамо у виду изузетно густе хроматске 'наслаге' и непрекидну, романтичарски засићену напетост музичких кретања“.³¹ Пишући о фантазији као слободној форми, Перичић у једном моменту износи, за његова композиторска решења, врло индикативну констатацију: „Slobodan oblik, naravno, ne znači haotičnost, odsustvo organske povezanosti, a naročito [јер се – прим. М. М.] могу наћи аналогije између фантазије и сонате у једном ставу“.³² Сложимо ли се са тумачењем да наслов дела увек имплицира полазиште композиторове интенције, *fantasia* са суфиксом *quasi una sonata*, као да упућује на потенцијалну жељу композитора да у нешто што се *омакло контроли* уведе реда. Ако пођемо од чињенице да сонатни облик следи за архетипски стандардизован образац са експозицијом, развојем и расплетом, не изненађује композиторова интенција ка троделности како на макро, тако и на микро плану.

Ова *Фантазија*, писана за традиционални састав епохе класицизма и романтизма (виолина /или виола/ и клавир), троставачна је композиција у форми сонатног циклуса, чији су ставови повезани *attacca*.³³ Међутим, одступања од, у овом случају троставачног сонатног циклуса (који подразумева распоред ставова брз–лаган–брз), евидентна су, како на основу првог става у умерено лаганом темпу, у којем је фантазијски принцип најизразитији, тако и на основу *Presto* става у средини циклуса. Насупрот томе, у финалном ставу *Allegro molto* Перичић ће уистину оправдати *quasi сонатност* своје *Фантазије*. Ако сонатни облик, као својеврсни класицистички идеал моделовања музичког тока, може бити подвргнут испитивању својих потенцијала и могућих екстензија, не би ли се видело „[...] šta se sve u njemu i sa njim može dogoditi kada se nađe u prostoru fantastičnog [...]“,³⁴ први став Перичићеве *Фантазије* у том је

³¹ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 170.

³² Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 278–279.

³³ Приликом анализе служио сам се партитуром *Фантазије* у верзији за виолину и клавир.

³⁴ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 392.

смислу веома изазован, будући да се у формалном смислу може тумачити на више начина.

Наиме, гледано на макро плану, овај став је троделног облика. Почетна мелодијска линија у деоници виолине са карактеристичним пунктираним ритмом и триолском ритмичком фигуром, понавља се (први пут) у завршници става (в. примере 1 и 1а). Међутим, проблем ствара то што су у тематском и формалном погледу, почетни и завршни одсек изузетно фрагментирани, а између њих егзистирају два сасвим заокружена и тематски врло изражена одсека, која творе узајамни однос, налик на прву и другу тему сонатне експозиције. Наиме, за „првом темом“ у де-молу у форми проширене реченице, следи „друга тема“ у Ха-дуру у форми (типично за позноромантичарски сонатни облик) сложене троделне песме са скраћеном репризом *A* дела (*A/ab¹/-b-a¹*). Душан Сковран тумачи ове две теме као мотив *a* и мотив *b*, од којих ће бити саздан тематски материјал читаве композиције, чиме отвара могућност за интерпретацију цикличног принципа у овој *Фантазији*.³⁵ Перманентним шеснаестинским покретима у деоници клавира (нарочито у другој теми), у стилу Нојпертових (Edmund Neupert) концертних етида или Григових (Edvard Grieg) лирских комада, ове теме заиста представљају својеврсна тематска и *структурна тежишта*³⁶ става, односно, оне делове музичког тока, предодређене да носе суштинска формална значења (в. пример 2). Будући да је музички ток у уводу и завршном сегменту потпуно лишен оваквог енергетског потенцијала, релевантније би било ове одсеке тумачити у контексту увода и коде, а не као репризирање извесног дела *A*. Но, неоспорно је да, било оно фрагментарно или не, понављање тематског материјала с почетка, које је притом праћено и ознаком *Тетро I*, оставља простора за тумачење овог става у контексту сложене троделне песме, при чему би се између *A* и *a¹*, као потенцијалних одсека, нашао врло развијен одсек *b* у виду експозиције (романтичарског) сонатног облика, представљене само двома супротстављеним темама.

Овим прожимањем сложене троделне песме и експозиције сонатног облика, први став Перичићеве *Фантазије* профилише се као парадигматични пример фантазијског принципа и то на начин на који га дефинише музиколог Тијана Поповић

³⁵ Vlastimir Perićić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 381.

³⁶ Berislav Popović, нав. дело. Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 124–125.

Млађеновић, истичући да се у простору „[...] *između* ,iščašanja‘ i ,prikrađanja‘, *između* određenog formalnog obrasca i više njih koji predstavljaju ,mešavinu‘ različitih formi [...] najintenzivnije i sa najvećim kreativnim dejstvom odvijaju oni bazični, generički, zapravo suštinski muzičko-fantazijski procesi muzičkog mišljenja, neopterećeni stilsko-jezičko-formalnim elementima [...]“.³⁷ С тим у вези, будући да је, према речима исте ауторке, фантазијски принцип позноромантичарског композитора Густава Малера (Gustav Mahler) веома изражен, између осталог, у концепцији сонатног циклуса и сонатног става, те у процесу прожимања формалних образаца, као и у презначавању или поништавању одређеног формалног типа њим самим,³⁸ јасно је због чега музиколог Драгана Стојановић-Новичић, када говори о овој Перичићевој *Фантазији*, истиче да се одликује управо драмским акцентима Малерових симфонија.³⁹ Такође, требало би указати и на Перичићеву смелу хармонију у овом остварењу, која је све мање обликотворна, преузимајући експресивну, а на моменте чак и колористичку функцију, због чега се *Fantasia quasi una sonata* и стилски позиционира у простор *između* – постромантизма и постимпресионизма. Но, романтичарски хармонски језик (који се, како сâм Перичић пише, обилато служи терцним сродностима, па сходно томе фаворизује и такав тонални однос тема)⁴⁰ ипак је на својеврстан начин кровна хармонска и тонална компонента дела, о чему сведочи и композиторов избор тоналитета прве и друге теме – де-мол, односно Ха-дур.

Перичић наставља да, у романтичарском маниру, гради медијантне тоналне односе и на нивоу циклуса, па други став започиње у Бе-дуру. Овај став има сасвим прегледну, готово класичну формалну структуру сложене троделне песме (*A б A₁*), а уз ознаку *Presto* и константни пулсирајући метар у такту 6/8, подсећа на неке од (*Presto/Prestissimo*) финалних ставова Бетовенових (Ludwig van Beethoven) сонатних циклуса. Душан Сковран овај став тумачи као *Scherzo* и *Trio*, за чију је основу послужио почетак друге теме (односно мотива *б*) првог ства у измењеном виду, у *лепршавом* стакату.⁴¹ На основу својих тематских и формално-структуралних компонената, овај став би се могао класификовати као неокласично остварење, но, позноромантичарски хармонски језик, оживљен следом умањених четворозвука, појавом нонакорда, хроматском засићеношћу и енхармонским модулацијама, такво

³⁷ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 390.

³⁸ Исто, 398.

³⁹ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 170.

⁴⁰ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 219.

⁴¹ Vlastimir Peričić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 382.

тумачење потпуно оповргава. Такође, карактерише га и изразита виртуозност деонице виолине, оличена кроз изузетно високи регистар и честу употребу трилера, а фантазијску концепцију додатно акцентује и особена кода. Наиме, занимљива је чињеница да, за разлику од коде на крају првог става, која је испунила своју суштинску функцију заокружења музичког тока, кода на крају другог става, заправо, представља прелаз ка финалу, о чему пре свега сведочи фактурна блискост са ставом који ће уследити. Радикалним заокретом од природе музичког тока који јој је претходио, те директним нарушавањем континуитета тог музичког тока, кода другог става, рекло би се, представља онај фантазијски моменат, који ауторка Тијана Поповић Млађеновић означава као *ишчашење* формалног обрасца, а у оквиру којег се, заправо остварују они (већ раније споменути) суштински процеси фантазијског музичког мишљења, ослобођеног било какве стандардизације (в. пример 3).

Последњи став (*Allegro molto*) писан је у форми сонатног облика. Сасвим неочекивану атмосферу у музичком току доноси друга тема, која кратким одсечним осминским покретима са паузама у деоници клавира ствара готово маршевски карактер (в. пример 4), а концертантни манир остварен је дијалогизирањем клавира и виолине, налик на солисту и оркестар. Но, врло је индикативна прва тема, која својим карактеристикама – Де-дур тоналитет (подсетимо се, прва тема првог става била је у де-молу), пунктирани ритам и разлагање акорада у деоници клавира – врши својеврсну реминисценцију на први став. Овакав циклични поступак са идејом обезбеђивања кохерентности дела, у потпуности коинцидира са Перичићевим теоријским тумачењем финалног става, за који истиче да у оквиру сонатног циклуса „[...] predstavlja svojevrsan rasplet, rešenje sadržajnih problema postavljenih u prethodnim stavovima – pre svega u I stavu“.⁴² Тематска сродност са материјалом првог става још је очигледнија у репризи сонатног облика, када прва тема започне истим карактеристичним октавним скоком у деоници виолине, којим је започињала и прва тема првог става (в. примере 5 и 5а). Начин на који Перичић изграђује развојни део, готово *сливањем* и *преклапањем* материјала прве и друге теме, чини га парадигмом развојног дела сонатног облика. Но, оно што дефинитивно оправдава тумачење финалног става као тежишта сонатног циклуса Перичићеве *Фантазије*, јесте завршница овог става – кода – која, заправо, није кода финала, већ кода ове композиције у целини. У њој се срећу фрагменти тематских материјала из целог циклуса, при чему Перичић демонстрира своје мајсторство у

⁴² Dušan Skovran, Vlastimir Perićić, нав. дело, 250.

процесу мотивског рада: најпре се чује аугментирани мотив из увода првог става (в. пример 6), метрички измењен мотив с почетка другог става (в. примере 7 и 7а), рад са материјалом прве и друге теме финала, које се сада излажу истовремено, да би се у самој завршници појавио пулсирајући триолски покрет у виолинској деоници, чиме аутор враћа слушаоца у атмосферу другог става (в. пример 8). Дакле, на малом простору, у самој завршници овог остварења, композитор је испољио тенденцију ка традиционалном заокружењу сонатног циклуса, док је, с друге стране, том реминисценцијом на раније тематске материјале, акцентовао суштинску идеју фантазијског музичког мишљења, као идеалног простора за перманентно *преиспитивање* стандардних формалних типова, односно оних њихових делова који поседују особит тематски, то јест енергетски потенцијал. Перичић, дакле, својим композиционим поступцима и решењима у делу *Fantasia quasi una sonata* несумњиво указује на разноврсност и хипотетичност форме музичке фантазије, њене полиформалне и полистилистичке карактеристике, као музичке врсте у којој су „[...] procesi panstilističkog muzičkog mišljenja ‚najvidljiviji‘, ‚najmanje ‚zaklonjeni‘ i ‚zamaskirani‘ [...]“.⁴³

* * *

Остварење *Fantasia quasi una sonata* у потпуности је оправдало интерпретацију фантазије као „неухватљиве“ форме, којој је увек изнова „[...] dopušteno približiti se nekom stilsko-strukturalnom principu [...] ili se od njega udaljiti prema slobodnoj improvizaciji“.⁴⁴ Овако постављена проблематика фантазије у опусу Властимира Перичића на крају нас поновно враћа на његов музичкотеоријски рад, будући да Перичићеве теоријске експликације у вези са изградњом музичке форме каткада могу бити врло индикативне за анализу и разумевање његових композиторских начела. Наиме, разматрајући улогу појединих музичких компонената у изградњи форме, Перичић указује на такозвани архитектонски и еволутивни принцип изградње музичког облика, који у сваком музичком току егзистирају заједно, било у равнотежи, било са превагом једног од њих, а који се огледају у симетрији и појави репризе (архитектонски принцип), односно у нарушавању те симетрије сталним излагањем новог тематског

⁴³ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 210–211.

⁴⁴ Branka Antić, „Fantazija“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552.

материјала (еволутивни принцип).⁴⁵ С тим у вези, музичко остварење *Fantasia quasi una sonata*, са, метафорички речено, *фантазијом* као еволутивним, а *сонатом* као архитектонским својством музичког тока, чини се као идеалан простор за оваплоћење и реализацију комплементарног односа два поменута принципа изградње музичког облика. Међутим, након што је установљена јединствена музичка форма ове *фантазије*, јављају се нове дилеме. Наиме, ако пођемо од тумачења Теодора Адорна (Theodor Adorno), према којем је централни задатак музичке анализе „[...] da što jasnije otkrije *problem* svakog djela za sebe“,⁴⁶ поставља се питање да ли се на тај *проблем* у делу, до којег анализа допре ставља тачка, или се сваком другом анализом тај *проблем* из почетка редефинише, што онда резултира појавом и неких нових, до тада непознатих *проблема* једног истог дела? То нас наводи на тумачење да, онда када се одређеној фантазији *додели* јединствени формални тип (јер, као што је раније речено, стандардизовани фантазијски обрасци не постоје), та форма ни у ком случају није *апсолутна*. Тако би и остварење *Fantasia quasi una sonata* Властимира Перичића уистину могло изнова добијати нова формална усмерења, можда и нека сасвим удаљена од сонатног циклуса, а што би пресудно зависило од индивидуалног аналитичког приступа – од знања, способности, потенцијала, па и *фантазијске* креативности самог аналитичара.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, W. Theodor, „O problemu glazbene analize“ (prev. Nikša Gligo), *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 1989, 3, 29–40.
- Antić, Branka, „Fantazija“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552–553.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.

⁴⁵ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 73–74.

⁴⁶ Theodor W. Adorno, „O problemu glazbene analize“ (prev. Nikša Gligo), *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 1989, 3, 36.

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Деспић, Дејан, „Портрет уметника: Властимир Перичић (Поводом избора за дописног члана САНУ)“, *Pro musica*, 1989, 140, 5–6.
- Деспић, Дејан, „Разговор са Властимиром Перичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1993, 2, 5–10.
- Масникоса, Марија, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1997, 10, 33–46.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005.
- Perićić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU, Univerzitet umetnosti, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Perićić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1987.
- Perićić, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta [1969].
- Перичић, Властимир, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 2000, 26, 64–80.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.

- Поповић-Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Поповић Млађеновић, Тијана и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.
- Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
- Стојановић-Новичић, Драгана, „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, 2008, 8, 167–183.

НОТНИ И АУДИО МАТЕРИЈАЛ:

- Peričić, Vlastimir, *Fantasia quasi una sonata* za violinu i klavir [rukopisna muzikalija], Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu [signatura: B 787.1 PERIČ-2].
- Peričić, Vlastimir, *Fantasia quasi una sonata* za violinu i klavir [snimak na magnetofonskoj traci], Fonoteka Radio Beograda [signatura: D. 11862].

Miloš Marinković

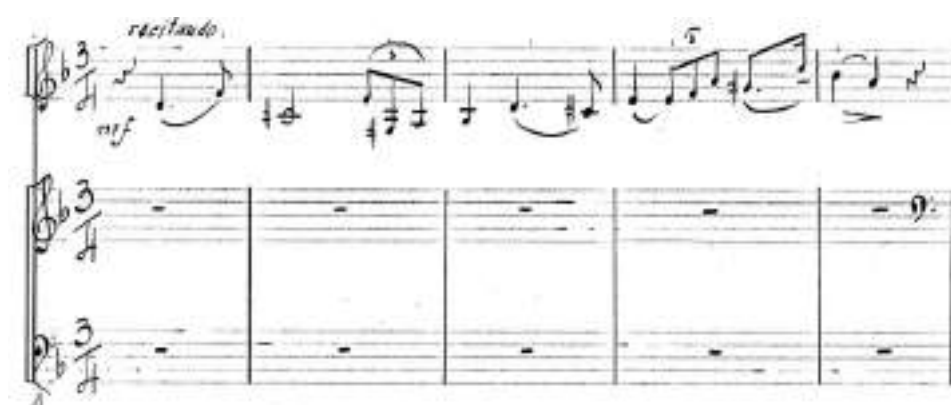
FANTASY IN THEORETICAL AND COMPOSITIONAL OPUS OF VLASTIMIR PERIČIĆ

SUMMARY: Vlastimir Peričić (1927–2000), composer, music writer and musicologist, was one of the leading figure of the entire Serbian music culture in the second half of XX century. Among the numerous topics, aspects and problems in own scientific and artistic work, Peričić was visibly interested in phenomenon called *fantasy*. Namely, this author composed *Fantasia quasi una Sonata* (in two versions – for viola and piano; and for violin and piano) in 1954, while something later, Peričić gave a rich critical-analytical approach to the musical fantasy in his publications in the field of music theory (primarily in *Science of Musical Forms* as well in *Instrumental and Vocal-instrumental counterpoint*). In this regard, this paper is divided into two parts. On the one hand, this essay critically examines the manners in which Peričić, as a great theoretician of music, wrote about the form of musical fantasy. Bearing in mind the centuries-old development of musical fantasy, Peričić has shown a good knowledge of the historical and formal aspects of this old musical phenomenon. On the other hand, this study set out to determine musical characteristics of *Fantasia quasi una sonata* in the the context of interweaving of musical tendencies in the middle of the last century, as well as in the context of development of the form of musical fantasy. On the basis of analytical procedure, this composition is interpreted as a very important contribution to the neo-romantic Serbian and Yugoslav music. The findings of this study suggest that there are a places of encounter and divergence between the theoretical and the compositional approach to the musical fantasy by Vlastimir Peričić.

KEYWORDS: Vlastimir Peričić, *Fantasia quasi una sonata*, musical forms, musical fantasy, sonata, neo-romanticism, chamber music, Serbian music, 1950s.

ПРИЛОГ

Пример 1. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак увода, т. 1–5.



Пример 1а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак коде, т. 80–83.



Пример 2. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак друге теме, т. 44–46.



Пример 3. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, крај II става (*Presto*) и прелаз ка III ставу (*Allegro molto*), т. 274–280.



Пример 4. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, почетак друге теме, т. 323–327.



Пример 5. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак прве теме, т. 19.



Пример 5а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, почетак прве теме у репризи сонатног облика, т. 428.



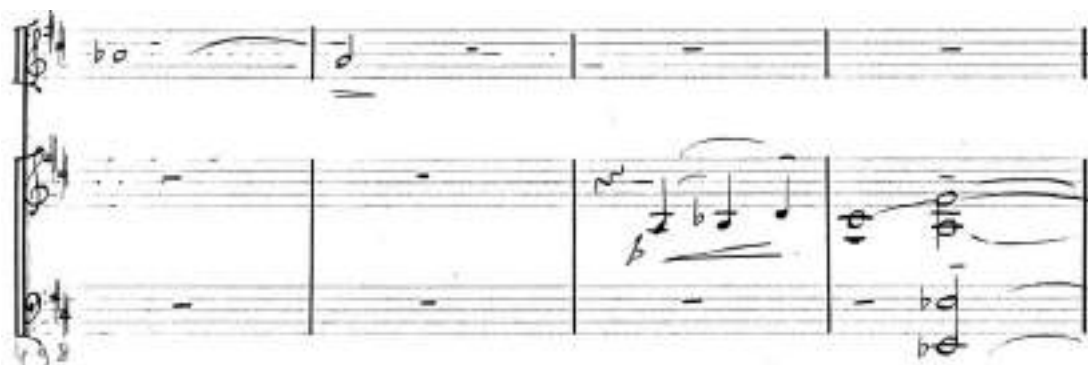
Пример 6. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, аугментирани мотив из увода I става, т. 492–496.



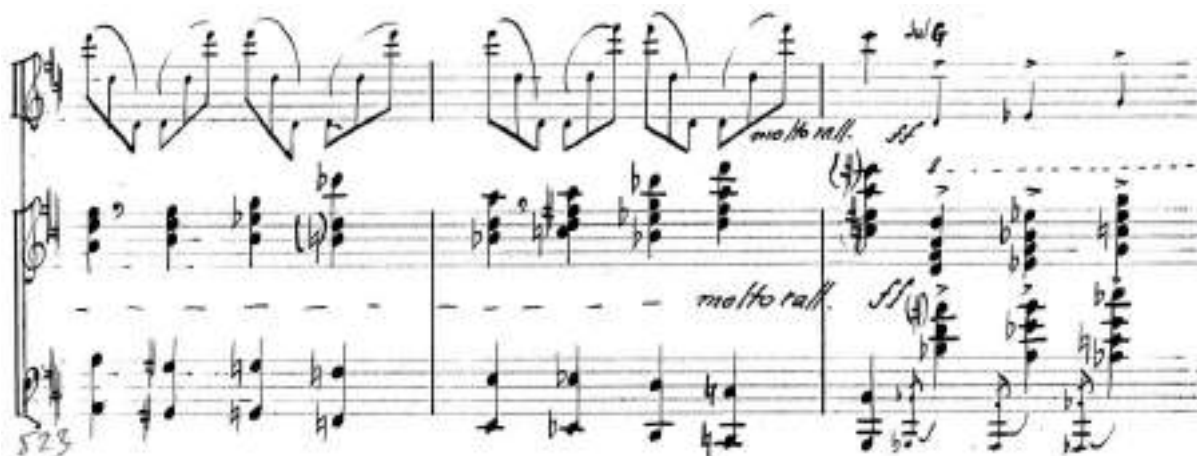
Пример 7. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, II став, *Presto*, почетни мотив из дела A, т. 95–96.



Пример 7а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, аугментирани мотив из дела *A* II става, т. 500–501.



Пример 8. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, мотивски рад са тематским материјалом из II става, т. 523–525.



Марија Томић¹

‘ИГРА ЗНАКОВИМА’: ПРЕЛИД ЗА ПРЕПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА (1994)

**РАЈКА МАКСИМОВИЋА – ИКОНА, ИНДЕКС И/ИЛИ СИМБОЛ
ДЕБИСИЈЕВЕ МУЗИКЕ?²**

САЖЕТАК: *Прелид за преподне једног фауна* за флауту и гудачки оркестар Рајка Максимовића из 1994. године већ својим насловом успоставља однос са Дебисијевом оркестарском композицијом *Прелид за поподне једног фауна*, премијерно изведеном сто година раније. Циљ ове студије јесте откривање значењске равни Максимовићевог *Прелида*, путем тумачења типа музичких референци које упућују на дело француског композитора и сагледавања њиховог ‘путовања’ кроз композицију нашег аутора. Вид уписа „дебисијевске атмосфере” у музички језик Максимовићевог *Прелида* тумачићемо из визуре музичке семиотике, правећи својеврсну синтезу аналитичког модела Тарастеја, који постулате своје анализе формулише у односу на Пирсове категорије знакова (икона, индекс, симбол) и, са друге стране, концепта двојке (екстроверзне и интроверзне) музичке семиозе Агавуа, израслог, између осталог, из промишљања Романа Јакобсона.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Прелид за преподне једног фауна* Рајка Максимовића, *Прелид за поподне једног фауна* Клода Дебисија, музичка семиотика, икона, индекс, симбол, екстероцептивни и интероцептивни знакови, екстроверзна и интроверзна музичка семиоза.

Увод / *L’ avant*

*Цветај, инструменту бежања, о шкрта
сиринго, с језера где чекаш на мене!*

(Стефан Маларме, еклога *Поподне једног фауна*
[одломак])³

Прелид за преподне једног фауна (*Prélude à l’avant-midi d’un faune*) за флауту и гудачки оркестар⁴ Рајка Максимовића (1935) из 1994. године⁵ већ својим насловом успоставља однос

¹ Контакт: marijatonic@fmu.bg.ac.rs

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2019/2020. године.

³ Нав. према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од ‘Змаја из Алке’ до ‘Заљубљеног фауна’ (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 32.

⁴ Дело постоји и у верзијама за флауту, виолину и клавир, флауту и клавир и флауту и гудачки квартет.

⁵ *Прелид* је премијерно изведен на Међународној трибини композитора у Београду исте године. Извођачи су били флаутиста Љубиша Јовановић и Камерни оркестар Душан Сковран (диригент: Александар Павловић).

са Дебисијевом (Claude Debussy, 1862–1918) оркестарском композицијом *Прелид за поподне једног фауна* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*),⁶ премијерно изведеном сто година раније.⁷ У програмском коментару композиције, Рајко Максимовић навео је изворе свог стваралачког надахнућа. Први подстицај био је извођачки подухват „нашег врсног флаутисте Љубише Јовановића”,⁸ односно његова интерпретација Бахових (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) соната за флауту на БЕМУС-у 1993. године. Упркос томе или баш због тога што се компоновање *Прелида* одвијало током „наших најмрачнијих времена”,⁹ аутор је желео да се „отисне у сферу чисте лепоте, без неке драме”.¹⁰ У истом тексту, Максимовић је истакао да је *Прелид за поподне једног фауна*, дело са проминентном флаутском улогом, њему „омиљени комад Клода Дебисија”.¹¹

Циљ ове студије јесте откривање значењске равни Максимовићевог *Прелида*, путем тумачења типа музичких референци које упућују на дело француског композитора и сагледавања њиховог ‘путовања’ кроз композицију нашег аутора. До сада су за указивање на овај феномен коришћене различите одреднице, међу којима су „омаж Дебисију”,¹² „комуникација са њим [Дебисијем; прим. М. Т.]”,¹³ „парафраза”,¹⁴ „својеврсна реплика на чувени Дебисијев комад”¹⁵ и „врста игре”.¹⁶ У овом раду ћемо вид уписа „дебисијевске атмосфере”¹⁷ у музички језик Максимовићевог *Прелида* тумачити из визуре музичке

Нав. према: Рајко Максимовић, *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): 'Године које су појеле бубаишабе'*, Београд, NM Libris, 2018, 114.

⁶ Дебиси је био инспирисан Малармеовом (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) еклогом *Поподне једног фауна* (1876).

⁷ Осим Максимовићевог избора (и редоследа) речи које резонирају са Дебисијевим, треба истаћи и чињеницу да се наслов у партитури српског композитора наводи искључиво на француском језику. Ипак, у нашој музиколошкој мисли усталило се реферирање на српски превод наслова дела, што чини и сам аутор. Упор. Рајко Максимовић, нав. дело, 114. Занимљивост је да се оно ‘француско’ ишчитава и у посвети дела Љубиши Јовановићу, која је у партитури записана на следећи начин: *à Ljubiša Jovanović*. Упор. Rajko Maksimović, *Prélude à l'avant-midi d'un faune* [partitura], Beograd, izdanje autora, 2015, [1], [3].

⁸ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар], Београд, 1994, рукопис код аутора.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Нав. према: Ивана Вуксановић, „Комуникација као императив стварања: разговор са Рајком Максимовићем”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 6, 1995, 11.

¹³ Нав. према: Исто.

¹⁴ Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 114.

¹⁵ Нав. према: Милош Јевтић, *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008, 74.

¹⁶ Нав. према: Ивана Вуксановић, нав. дело, 11.

¹⁷ Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 122.

семиотике, правећи својеврсну синтезу аналитичког модела Тарастиа (Eero Tarasti), који постулате своје анализе формулише у односу на Пирсове (Charles S. Peirce) категорије знакова¹⁸ и, са друге стране, концепта двојакe (екстроверзне и интроверзне) музичке семиозе Агаву (V. Kofi Agawu),¹⁹ израслог, између осталог, из промишљања Романа Јакобсона (Роман Јакобсон).²⁰ У питању је, дакле, аналитички апарат који предлаже Марија Масникоса, односно „интегративна, музиколошко-семиотичка аналитичка интерпретација” погодна за тумачење постминималистичке и – шире схваћено – „постмодерне специфично музичке интертекстуалности”.²¹

Фауновска тема у Прелиду Рајка Максимовића – икона, индекс и/или симбол?

*Овде [у Прелиду за преподне једног фауна; прим. М. Т.] су свака нота, сваки динамички или артикулациони детаљ пажљиво дошли на своје место.*²²

Присуство дебисијевске теме, наговештено, дакле, насловом Максимовићевог дела, оваплоћује се већ у првим тактовима *Прелида за преподне једног фауна*. Почетна четири такта овог дела представљају врло упечатљив пример цитатне праксе (упор. Пример 1 и Пример 2) – композиционо-технички поступак који је Рајко Максимовић спровео биће очигледнији уколико сагледамо пример транспоноване теме *Прелида* Клода Дебисија (упор. Пример 2 и Пример 3):

¹⁸ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 54–58. У овом раду ћемо говорити о знаковима у контексту релације коју успостављају са својим објектима. То су, дакле, икона, индекс и симбол.

¹⁹ Посреди су процеси производње музичког значења. Како Агаву наводи, „имплицитни процес семиозе прописује начин на који слушамо сваки догађај у односу према другима у уређеној временској структури”. Кофи Агаву, „Игра знаковима: семиотичка интерпретација класичне музике” (прев. Ивана Јанковић), *Музички талас*, 30–31, 2002, 131.

²⁰ V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1991, 22–79, 132–143.

²¹ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 99, 93. Видети више у: Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work”, у: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5. Zbornik katedre za muzičku teoriju*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2008.

²² Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 114.

Пример 1: Клод Дебиси, *Прелид за поподне једног фауна*, деоница флауте, т. 1–4.



Пример 2: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, деоница флауте, т. 1–4.



Пример 3: Пример транспоноване теме *Прелида за поподне једног фауна* Клода Дебисија:



Наиме, као почетни тон свог *Прелида* Максимовић поставља тон be^1 , који представља епицентар тритонуса $cis^2 - ge^1$, односно језгра мелодијске линије првог сегмента (т. 1–2) Дебисијеве генеришуће теме. Истовремено, тон be^1 је оса симетрије у односу на коју се одвија инверзија у *Прелиду за преподне једног фауна* – наиме, Максимовић је Дебисијеву тему „инвертирао”²³ тако што је променио смер кретања интервала од којих је сачињена. Осим што фигурира као двострука оса симетрије, тон be уједно постаје и важна референца на Дебисијеву композицију *Сиринкс* за соло флауту из 1913. године, у којој почетак доноси исти тон премда у другом регистру (упор. Пример 2 и Пример 4), а чија је програмска основа

²³ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

у истој равни са *Прелидом за поподне једног фауна*.²⁴ Овим поступком, Максимовић је направио својеврсну симбиозу канонских дела флаутског репертоара.²⁵

Пример 4: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–2.



У односу на потенцијално ретроградно кретање, које је могло бити очекивано након појаве првог Максимовићевог тона ($b\epsilon^1$) који је у енхармонском виду ($a\iota\varsigma^1$) једнак последњем тону Дебисијеве теме (упор. Пример 1: т. 4 и Пример 2: т. 1), изабрана процедура, односно инверзија²⁶ одаје – значајно је – утисак блажег удаљења у односу на оригинал, захваљујући карактеру који се успоставља, између осталог, почетним поступним кретањем у оба *Прелида*. Осим промене у домену мелодијске конфигурације Максимовићеве теме – услед другачијег почетног тона и инверзије што условљава и транспозицију тонског центра – Максимовић задржава Дебисијеву инструментацију (соло флаута), (монофону) фактуру, динамику (*piano*), метар (9/8), ритмички профил теме, њен карактер (*dolce ed espressivo*)²⁷ одговара Дебисијевом *doux et expressif*), регистар и артикулациону компоненту. Осим тога, блискост између наведених дела постоји и у погледу задате брзине извођења. Премда у прочељу партитуре Максимовић записује *Largo*, а Дебиси *Très modéré* темпо, наш аутор бележи метрономску ознаку 42 за јединицу бројања (упор. Пример 2), док је у случају *Прелида за поподне једног фауна* наведена метрономска ознака 44.²⁸

Ипак, да ли заиста можемо говорити о цитату Дебисијеве *фауновске* теме у *Прелиду* Рајка Максимовића, имајући у виду спроведену инверзију? Трагајући за одговором на ово питање позваћемо се на тријадичан концепт „музичке парадигме” који је поставила Мирјана

²⁴ Осим тога, тритонус се испоставља као важан интервал и у Дебисијевом делу *Сиринкс*.

²⁵ Доминација нижег флаутског регистра на почетку дела српског аутора призива у сећање и уводне тактове Дебисијеве *Сонате за флауту, виолу и харфу* (1915).

²⁶ У извесном смислу, инверзија је наговештена ауторовом идејом да *преподне (једног фауна)* следи након *послеподне*. Слично поигравање овим концептом ишчитава се и у наслову Максимовићевог оркестарског дела *Not to Be or to Be?* (1968) у коме је садржана „инверзија хамлетовског питања”. Рајко Максимовић, *Тако је то било (2) – аутобиографска сећања (1965–1989)*, Београд, ауторско самостално издање, 2001, 42.

²⁷ Током дела се потврђује његов почетни карактер, који се креће у дијапазону од *dolce ed espressivo* (упор. т. 1) и *cantabile ed espressivo* (упор. т. 17) до *molto espressivo* (упор. т. 97).

²⁸ Упор. Рајко Максимовић, нав. дело, [3] и Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 55.

Веселиновић-Хофман, дефинишући појмове „узорак”, „узор” и „модел”.²⁹ Уколико знамо да се узорак указује „као одређени материјал који репрезентује контекст из којег је узет, и то по његовим најтипичнијим својствима”,³⁰ односно да је у питању „део који стоји уместо једне целине”³¹ (у датом случају, уместо Дебисијевог *Прелида* на који се реферира), а постаје „градивни сегмент”³² нове, Максимовићеве композиције, закључујемо да Максимовић третира узорак Дебисијеве музике на почетку свог *Прелида за преподне једног фауна*. Будући да је подвргнут „композиционо-техничкој процедури у циљу грађења новог контекста”³³ почетни материјал истовремено представља непотпуни узорак, али и модел за рад.³⁴ Иста ауторка истиче да узорак „не мора бити дослован а да ипак фигурира као цитат”.³⁵

Размотрени третман, односно „инвертирање” музичког материјала одаје композиционе стратегије својствене, између осталог, додекафонској техници. У питању је, наиме, поступак који асоцира на рад модернистичког композитора са серијом, а који резултира инверзијом основног низа истовремено транспонованог. У том смислу, Максимовићев *Прелид* успоставља везу са раније насталим ауторовим делима, у којима се он обраћа авангардним техникама – додакафонији, као и алеаторици пољске школе и кластерској техници.³⁶ Судаћи по партитурној слици, инверзија која је реализована у односу

²⁹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997, 21–27.

³⁰ Исто, 22.

³¹ Исто. Како Чендлер (Daniel Chandler) подсећа, синекдохе своје значење остварују заступајући контекст целине дела њеним фрагментом. Нав. према: Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London and New York, Routledge, 2007, 132. У вези са синекдохама, Марија Масникоса напомиње да „овој врсти знакова (реторичких тропа) припадају сви препознатљиви музички цитати (потпуни или непотпуни узорци)”. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 194. Видети више у: Исто, 199 и 341.

³² Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 22.

³³ Исто, 25.

³⁴ Упор. Исто, 22, 25–26. Уколико бисмо се водили Мејеровом (Leonard B. Meyer) класификацијом метода употребе прошлости, закључили бисмо да је у питању *парафраза* Дебисијеве теме. За разлику од *позајмице*, која се односи на (готово) егзактно преношење/цитирање и интегрисање позајмљеног материјала у ново дело, приликом *парафразирања* композитор преуређује кључне материјале (на пример, тему) или мења синтаксу већ постојећег дела, што постаје основа за изградњу новог. Нав. према: Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, 195–208. Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 62–67.

Подсетимо да је Максимовић своје дело окарактерисао као *парафразу* (упор. Рајко Максимовић, *Тако је то било* [3]..., нав. дело, 114), а да је Дебисијев првобитни план био да компонује „читав низ сцена/музичких слика под називом *Прелудијум, интерлудијум и финална парафраза за 'Поподне једног фауна'*” (Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 30).

³⁵ Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 22.

³⁶ Ивана Вуксановић, нав. дело, 5. Видети више у: Исто; Милош Јевтић, нав. дело, 24, 76; Рајко Максимовић, *Тако је то било* (1), Београд, NM Libris, 2017, 179; Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde*

на осу симетрије (тон be^1) око које се тонови ‘крећу’ навише уместо наниже и обрнуто, постаје, такође, суптилна музичка „реплика” на „рефлексије у води”,³⁷ врло често присутне на платнима импресионистичких сликара. Није без значаја ни чињеница да конфигурација почетна два такта Дебисијеве теме (‘таласасто кретање’ у опсегу интервала тритонуса $cis^2 - ge^1 - cis^2$), а потом и Максимовићеве теме, такође сведочи о (мелодијском) ‘огледању’. У том смислу, Максимовићево „инвертирање” у извесној мери резонира са поступком који је Дебиси спровео на почетку теме *Прелида за поподне једног фауна*.

Цитат Дебисијеве теме представља својеврсни знак у Максимовићевом делу. Веза путем које овај знак успоставља однос са својим објектом (Дебисијевим *Прелидом*) афирмише најпре индексичку функцију,³⁸ будући да уочавамо њихову каузалну везу,³⁹ то јест *траг* присуства објекта знака⁴⁰ у *Прелиду за преподне једног фауна*. Пре него што на одабраним примерима прикажемо судбину овог знака у Максимовићевом остварењу, као и дијалог који аутор (не) води са Дебисијем приликом артикулације музичког језика сопственог дела, указаћемо на могућност да се наведени знак разуме и као симбол.⁴¹ Наиме, тема флауте/сиринге/сиринкс⁴² својим тембром и карактером симболизује Фаунову, односно Панову музику. Тај *фауновски* исказ непосредно реферира на идиличну природу, пасторалу, као и на сам мит о настанку инструмента од трски различитих дужина у које је нимфа Сиринкс – путем процеса метаморфозе – претворена. Перцепција *Прелида за преподне једног фауна* (и, уједно, Дебисијеве композиције) резултира утиском о присуству *фауновске/пановске* (а не неке друге) музике⁴³ – он се формира превасходно захваљујући

и нас, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 360–364; Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 238–243.

³⁷ Са намером алудирамо на назив Дебисијеве композиције *Рефлексије у води* (1905) из клавијског циклуса *Слике*. Овом приликом ћемо подсетити и на Имбертијево (Michel Imberty) „издвајање парадигме воде као централног места у оквиру његове интерпретације семантичке репрезентације” Дебисијевог стила. Нав. према: Тијана Поповић Младеновић, *Procesi panstiličkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 311.

³⁸ Марија Масникоса апострофира да „најчвршћу, индексну везу са својим референтима, као што је познато, имају цитати (синекдохе)”. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 341.

³⁹ Упор. Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992, 198.

⁴⁰ Видети више у: Еро Tarasti, нав. дело, 54 и Daniel Chandler, нав. дело, 42.

⁴¹ Симболи се (у музици) односе на конвенционална значења која су културолошки генерисана. Нав. према: Еро Tarasti, нав. дело, 55; Daniel Chandler, нав. дело, 38–39; Raymond Monelle, нав. дело, 199.

⁴² Поступно кретање којим се одликују први тактови Максимовићеве (и Дебисијеве) композиције може се протумачити и као манифестовање иконицке функције знака, будући да оно кореспондира могућностима извођења на Пановој фрули, то јест грађи самог инструмента.

⁴³ Не треба изгубити из вида чињеницу да је очекивање присуства *фауновске* музике ‘наметнуто’ насловом Максимовићевог дела.

специфичној боји флаутског звука,⁴⁴ која утиче и на почетну атмосферу музичког тока дела, а потом се као, дакле, другостепени елемент знака изолује мелодијско-ритмички профил теме. Та се ‘симболичност’ интензивира након поновне појаве/потврде теме у деоници флауте (т. 6), која следује после ‘усека’ преосталог – у погледу тембра, контрастног – извођачког корпуса, када се аналогија са Дебисијевим *Прелидом* успоставља и на нивоу оркестрације.

Такође, први четворотакт Максимовићевог дела може се разумети и као икона Дебисијеве теме, односно икона почетка Дебисијевог *Прелида*, будући да са њим испољава висок степен сличности у домену бројних компоненти и параметара музичког тока (инструментација, фактура, регистар, ритам, метар, динамика, артикулација, темпо, карактер). Позиција тематских материјала је иста – у питању су, дакле, почеци или исходишне тачке дела наведених аутора. Због примењене композиционо-техничке процедуре, то јест инверзије, иконицка функција знака (назовимо га ‘инверзном иконом’) у већој мери се манифестује на нивоу ортографије, када се недвосмислено уочава тип Максимовићевог ‘поигравања’ мелодијом Дебисијеве теме, него у контексту звучне слике. Досадашњи увиди указују на снажно прожимање различитих категорија знака, што је последица аутентичног поетичког геста нашег аутора.

⁴⁴ Она на почетку дела има и својство „плутајућег означитеља” (упор. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 184, 240, 247, 320), јер у свести (музички образованог) слушаоца (који, на пример, није упознат са насловом композиције) не реферира ни на једно одређено дело, већ на читав корпус композиција заснованих на лирском, идиличном, пасторалном, *фауновском/пановском* музичком току који тка „инструмент бежања”. Чендлер дефинише плутајући означитељ, између осталог, као означитеља са варијабилним означеним. Упор. Daniel Chandler, нав. дело, 78. О плутајућим и празним означитељима видети више у: Исто, 78–82.

Дејственост екстероцептивне и интероцептивне функције знакова и процеса екстровеерзне и интравеерзне семиозе у Максимовићевом делу

*Екстероцептивна и интероцептивна семиотичка мрежа подржавају једна другу.*⁴⁵

*Екстровеерзна и интравеерзна семиоза линеарно су повезане и налазе се на супротним крајевима јединственог континуума.*⁴⁶

Уколико се водимо Тарастејевом класификацијом знакова,⁴⁷ закључићемо да знак на почетку Максимовићеве композиције има екстероцептивну природу,⁴⁸ будући да своје значење остварује посредством реалности која је изван дела, сведочећи истовремено о интертекстуалности која се тим путем успоставља. „Усмеравањем наше пажње на релације између [у овом случају Максимовићеве; прим. М. Т.] музике и спољашњег [у овом случају Дебисијевог; прим. М. Т.] света”,⁴⁹ екстероцептивни знак учествује у процесу екстровеерзне семиозе, која „указује на ‘референцијални’⁵⁰ однос са спољашњим светом”.⁵¹ Значајна је чињеница да се већ Дебисијева „генеришућа тема [...] указује као реминисценција на мелодију (или интонацију) реченице ‘Одговори на моју нежност’ [...] из Далилине арије ‘Моје срце се отвара на твој глас’ [...] из треће сцене другог чина опере *Самсон и Далила*”⁵² (1877) Сен-Санса (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), што упућује на постојање (барем) двоструког круга екстровеерзне семиозе, а уједно проблематизује и сложен однос између флауте и гласа.

⁴⁵ Ееро Тарастеј, нав. дело, 58.

⁴⁶ V. Kofi Agawu, нав. дело, 24.

⁴⁷ Позивајући се на Гремаса (Algirdas Julien Greimas), Тарастеј увиђа разлику између знакова који су интернализовани и оних који су екстернализирани у односу на музички дискурс дела. Са „намером да класификује порекло и функцију музичких знакова у оквиру музичког дела” (Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 96), он твори две тријаде знакова, то јест екстероцептивне (екстероцептивне иконе, екстероцептивни индекси и екстероцептивни симболи) и интероцептивне знакове (интероцептивне иконе, интероцептивни индекси и интероцептивни симболи). Видети више у: Ееро Тарастеј, нав. дело, 56–58.

⁴⁸ Екстероцептивни знакови могу бити, на пример, „комплексни тематски гестови, цитати као музичке синекдохе, симулакруми, иконе, симболи и сасвим специфични гестови који су стилски кодификовани, недвосмислено денотирајући ‘другу музику’ из које су ‘позајмљени’”. Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics...”, нав. дело, 134.

⁴⁹ Ееро Тарастеј, нав. дело, 57.

⁵⁰ Референцијални знакови поседују „специфичан историјски музички идентитет, као конкретни или симулирани ‘трагови’ других музика”. Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics...”, нав. дело, 132.

⁵¹ Нав. према: V. Kofi Agawu, нав. дело, 23.

⁵² Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 55.

Међутим, у Максимовићевој композицији наведени знак има важну обликотворну улогу, егзистирајући као „звучна супстанца дела”.⁵³ Другим речима, дејство првобитно екстероцептивне функције овог знака већ приликом наредне његове појаве у т. 6 слаби (упор. Пример 5) – то је тренутак у коме он поприма интероцептивне компетенције. Дакле, тема *Прелида за преподне једног фауна* истовремено је екстероцептивни знак – у односу на Дебисијеву композицију – и интероцептивни знак у Максимовићевом делу, који подстиче процес интроверзне семиозе.⁵⁴ На тај начин, знак остварује двоструку функцију, о чему пише и Тарасті.⁵⁵ Она се подражава Максимовићевом применом идентичног третмана гудачког корпуса (тремоло артикулација) који је својствен другој појави теме у *Прелиду за поподне једног фауна*, што имплицира екстероцептивну иконичку функцију.

Пример 5: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 6–8.



Током *Прелида за преподне једног фауна* можемо, дакле, пратити процес интероцептивне иконичке трансформације иницијалног тематског материјала (упор. т. 1–4 и т. 6–9, 12–16, 32–37, 93–100, 102–110):⁵⁶ говоримо о интероцептивним иконама, будући да

⁵³ Нав. према: Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 25.

⁵⁴ Интроверзна семиоза подразумева однос сваког звучног елемента према другим елементима који следе, као и чиниоцима који су се претходно појавили. V. Kofi Agawu, нав. дело, 23.

⁵⁵ Ееро Tarasti, нав. дело, 57–58.

⁵⁶ Извесну аналогију можемо успоставити са, на пример, композиционим поступком који Ана Михајловић (1968) спроводи у *Мистериозним барикадама* (1988), односно остварењу постмодерног минимализма – видети

оне подразумевају сличност која се испољава кроз дело, то јест, принцип понављања у најширем смислу.⁵⁷ У питању су интернализовани, „унутрашњи знакови, који реферирају на односе унутар музичког дела”.⁵⁸ Фауновска тема се у Максимовићевом остварењу појављује шест пута, увек у истом медију – у деоници флауте, коју је композитор прогласио солистичком.⁵⁹ Третман овог материјала у извесној мери наликује Дебисијевом „типу рада са музичким материјалом (управо са генеришућом темом читавог дела у соло-флаути, и њеним ‘арабеским’ мотивским потенцијалом) [...] [који] као да ‘призива’ импровизацију”.⁶⁰ Приликом сваке појаве тема⁶¹ *Прелида за преподне једног фауна* трансформише се у погледу мелодијске, метро-ритмичке,⁶² хармонске и динамичке компоненте и/или третмана ‘пратећих’ инструмената.⁶³ Ове ‘метаморфозе’ резултирају проширењима, због чега се трајање теме током композиције продужава, од почетних четири (упор. т. 1–4; Пример 2) до завршних девет тактова (упор. т. 102–110; Пример 6). Свим наступима теме заједничка је (превасходно) легато артикулација, као и мелодија „широког даха” и лирског карактера, а мотивски рад коме композитор прибегава, обликујући овај музички материјал, уодношава се са претходним и/или потоњим појавама теме, односно процесима унутар музичке синтаксе. На тај начин се успостављају музичка значења унутар дела, то јест „денотирају унутрашње, интрамузичке референце [...] ретроспективно и проспективно”,⁶⁴ због чега можемо говорити о дејству процеса интроверзне семиозе.⁶⁵ Интензитет интероцептивног

више у: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 184–203 – с том разликом што у делу Рајка Максимовића профил теме остаје очуван, а не расточен репетитивним процесом.

⁵⁷ Eero Tarasti, нав. дело, 58.

⁵⁸ Исто, 57.

⁵⁹ Упор. Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

⁶⁰ Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 30. Како Тараста закључује, Дебиси „не варира и не трансформише само музички материјал већ варира и начин на који је музика варирана и трансформисана”. Eero Tarasti, нав. дело, 267. Ипак, док ће у Дебисијевом *Прелиду* доћи до ‘прочишћења’ тритонуса, односно појаве интервала чисте кварте у првом сегменту генеришуће теме, та се промена у композицији Рајка Максимовића не одвија.

⁶¹ Појава или изостанак појављивања иницијалног тематског материјала један је од параметара сегментације композиције, коју одликује троделна концепција: А: т. 1–56 (*a*: т. 1–16; *b*: 17–31; *a*₁: т. 32–56), В: т. 56–92 (*a*: т. 56–61; *b*: 62–92), *a*₁: т. 93–102, Код: т. 102–110. Закључујемо да и на плану макроформе постоји аналогија са Дебисијевим *Прелидом* (анализу Дебисијеве композиције видети у: Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 310). Сматрамо још једну подударност врло специфичном: *Прелид за преподне једног фауна* садржи 110 тактова, што је истоветно броју тактова у Дебисијевој композицији, као и броју александринаца у Малармеовој еклоги.

⁶² Током дела се смењују следеће метричке ознаке: 9/8, 12/8 и 6/8.

⁶³ Могу се увидети одређене сличности између Максимовићевог и Дебисијевог третмана гудачких инструмената у погледу коришћених техника свирања (на пример, *sul tasto / sur la touche* и тремоло), дивизирања деоница, као и истраживања звучности приликом свирања са сордином.

⁶⁴ V. Kofi Agawu, нав. дело, 132.

⁶⁵ Како Марија Масникоса примећује, парадигма ‘почетак – средина – завршетак’, коју Агаву види као суштинску за реализацију интроверзне семиозе (у тоналној музици), „у складу [је] са процесуалном природом

иконичког квалитета споменутог знака увећава се током *Прелида*, док његова екстероцептивна функција слаби.

Истовремено, можемо (аналитичким путем и захваљујући слушном утиску) констатовати конвергирање материјала који је преузет (тачније – подсетимо – у инверзном виду приликом прве појаве датог узорка) и примарне артикулације језика Максимовићеве композиције. Из хроматике и целостепености, на којима се заснива основна тема (оба) дела, израста проширена тоналност у оквиру које се одвија музички ток *Прелида за преподне једног фауна*. Она подразумева и „преливање” гудачког оркестра „у дебисијевским нонакордима”,⁶⁶ као и (позно)романтичарски и умерено модернистички хармонски језик унутар препознатљивих тонских плоха (на пример: *in B, in Es, in As* – упор. т. 1–31; *in H* – упор. т. 62–87; *in Ges* – упор. т. 107–110), који дејствује и на границама тоналности (на пример: т. 32–61, 93–101).

Аутор је истакао да је током *Прелида* „све више долазио на неки ‘свој терен’”.⁶⁷ Иако тај терен представља највећи степен удаљености од Дебисијевог језика и сведочи о испољавању аутономне ауторске поетике Рајка Максимовића, референце на иницијални тематски материјал дела не изостају. Истакли смо како је његова латентна хармонија искоришћена за разграновање тоналног плана. Осим тога, у почетним тактовима В дела, који доноси контраст на тематском и тоналном плану, препознајемо исти третман гудачког корпуса који је спроведен у А делу (упор. т. 56–61 и т. 6–8, 12–15), што се може квалификовати као интероцептивна иконичка функција. Начелно поступно кретање у т. 55–61, које за исход има задирање извођачког апарата у нижи регистар, може се интерпретирати као слободна инверзија и аугментација првих тонова основне теме *Прелида*, што потврђује наведено становиште о присуству интероцептивне иконичности. Такође, релација између наведених сегмената форме (делова А и В) огледа се и у значајној улози интервала кварте. Наиме, мелодијска компонента одсека *b* у делу В развија се примарно на темељу интервалских покрета секунде и кварте/квинте, што асоцира на прве тонове трећег такта *Прелида*, односно тему на којој се базирају А део, реприза и кода. Управо референце овог

музичког структурирања целине”; та парадигма „представља основу производње унутрашње сигнификације у оквиру сваког музичког остварења било које стилистичке оријентације”. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 95. Упор. V. Kofi Agawu, нав. дело, 51.

⁶⁶ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

⁶⁷ Исто.

типа обезбеђују делу атрибут текстуалног јединства, а истовремено упућивање на Дебисијеву композицију/тему опстаје као другостепени знак, будући да у свести слушаоца неминовно слаби представа о пореклу Максимовићеве теме. Не смемо при томе занемарити ни улогу солистичког инструмента – флауте. Као интероцептивни симбол основног тематског материјала – будући да је његов једини тембрални носилац – тонска боја овог инструмента успоставља везу са претходним и/или потоњим материјалима презентованим у истој деоници, без обзира на то да ли кроз њих прозвучава (*quasi*) импресионистички карактер (својствен готово искључиво почетку дела), (позно)романтичарска изражајност⁶⁸ или умерено модернистички израз.

Као ‘опипљивији’ интероцептивни симбол⁶⁹ (првог мотива) главне теме Максимовићевог *Прелида* можемо навести поступни, хроматски триолски покрет (односно, шеснаестински или осмински хроматски низ од три или четири тона) након којег следује дужа нотна вредност (упор. т. 25–28, 30–31, 38–40, 41–42, 46–48, 49–50, 53–54, 55–56, 59–60, 92–93, 100–102). Симболичко својство овог мотива нарочито јача приликом израженијег трансформисања иницијалног тематског материјала, то јест освајања ауторовог музичког „терена”. Такав је случај, на пример, у одсеку *b* дела А и у одсеку *a* дела В (у који се, занимљиво је, улази из наведеног симбола: упор. т. 55–56 – деоница флауте). Ови одсеци са почетним мотивом (и, у исто време, са одсеком *a* у делу А) успостављају везу управо путем наведеног симбола. Његово деловање има изражену функционалност када најављује репризу дела (упор. т. 92–93), док у претпоследњем такту композиције представља ‘реминисценцију’ на почетак *Прелида* (упор. т. 109; Пример 6). Сасвим је индикативна улога наведеног интероцептивног симбола у т. 100–102 (када се три пута појављује, у деоницама првих и других виолина ‘наслојеним’ на деоницу флауте), као весника коде (упор. Пример 6).⁷⁰ Осим симболичке функције, овај материјал остварује и улогу интероцептивне иконе, с обзиром на то да његов профил одговара интервалској основи препознатљивог елемента теме.

⁶⁸ У овом случају, синтагму „(позно)романтичарска изражајност” користимо у функцији плутајућег означитеља.

⁶⁹ Тараста дефинише интероцептивну симболичност кроз „апстрактне знаковне релације које алудирају на одређене музичке ситуације и њихова разрешења пре него на музичку супстанцу по себи”. Еего Tarasti, нав. дело, 58.

⁷⁰ За сличним решењем посеже и Дебиси у т. 107 (деонице хорни) у *Прелиду* за поподне једног фауна.

Пример 6: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 99–110.

Fl. 9/8 12/8

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc. div.

Cb.

Fl. 12/8 6/8

Vn. I sul tasto p

Vn. II sul tasto p

VI. sul tasto p

Vc. uniti sul tasto p

Cb. sul tasto p

Пример 6: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 99–110 [наставка].

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 99-101) includes staves for Flute (Fl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 99, a half note in measure 100, and a quarter note in measure 101. The strings play sustained chords, with dynamics marked *p* (piano). The second system (measures 102-104) continues the Flute's melodic line, marked *allargando al fine* (rushing to the end). The Flute part includes a triplet of eighth notes in measure 102, a half note in measure 103, and a quarter note in measure 104. The strings play sustained chords, with dynamics marked *pp* (pianissimo). The score concludes with a double bar line in measure 104.

Као што се може прочитати у Примеру 6, композитор на почетку коде (т. 102), изнад флаутске деонице, записује Дебисијево име,⁷¹ премда у загради. Овај паратекст резонира са наводима Рајка Максимовића да се „пред сам крај, као нека одгонетка, налази Дебисијев оригинал”.⁷² То је парадигматично место целокупног музичког тока *Прелида*, нарочито у контексту тумачења музичко-значењског слоја дела. Најпре треба истаћи да се одредница „оригинал” не односи на појаву Дебисијевог тематског комплекса/*фауновске* теме, јер материјал изложен у деоници флауте у т. 102–110 не постоји – као ни почетна тема *Прелида за преподне једног фауна* – у истом виду у Дебисијевом *Прелиду*. Иако је први мотив генеришуће теме дела француског композитора цитиран у изворном виду у т. 102–103 (транспонован за велику терцу наниже), тачније дат први (и последњи) пут без примене поступка инверзије, он се убрзо развија у *максимовићевском* изразу коме се приклања и хармонски план.

Ипак, овај поступак сугерише још једну значајну сличност међу овим делима. Наиме, Дебиси на почетку репризе ‘смешта’ Фаунову мелодију у контекст „идентичан Сен-Сансовом фактурном и оркестрационом решењу поменуте Далилине интонације”,⁷³ чиме „више него транспарентно открива ‘порекло’ генеришуће теме читавог свог дела”.⁷⁴ Због тога, Тијана Поповић Млађеновић закључује да се „фаунова мелодија са самог почетка *Прелида за поподне једног фауна* указује као варијанта или варијација теме која ће се тек

⁷¹ Знајући да Рајко Максимовић „пажљиво бира тему којом ће да се бави” (Нав. према: Милош Јевтић, нав. дело, 29), сматрамо да аутор *Прелидом* исказује поштовање не само према извођачу коме је дело посвећено, Љубиши Јовановићу, већ и према композитору, Клоду Дебисију, који је апострофиран у нотном тексту. Своје друго дело, *Руковџ* за флауту, виолину и гудаче (2003), Максимовић пише у част Стевану Стојановићу Мокрањцу (1856–1914) (видети више у: Соња Маринковић, „Максимовићева посвета Мокрањцу: *Руковџ* за флауту, виолину и гудаче”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 28, II/2006), док *Музику постајања* (1965) карактерише присуство В – А – С – Н мотива (видети више у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 239–240).

Једном приликом Максимовић је навео своје (европске) узоре – у питању су Бах, Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Дебиси, Шостакович (Дмитрий Шостакович, 1906–1975), Равел (Maurice Ravel, 1875–1937), Стравински (Игорь Стравинский, 1882–1971), Барток (Béla Bartók, 1881–1945) и Прокофјев (Сергей Прокофьев, 1891–1953). Нав. према: Рајко Максимовић, *Тако је то било (I)...*, нав. дело, 96.

⁷² Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

Нарочито је индикативна чињеница да први тон претходног наступа теме (*ec*²) са првим тоном теме у коди (*a*¹) твори тритонус (упор. т. 93 и т. 102).

⁷³ Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 56.

⁷⁴ Тијана Поповић Млађеновић, „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поезији Клода Дебисија”, у: Тијана Поповић Млађеновић и др. (уред.), *‘Матерња мелодија’ Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2021, 43.

касније обзнанити у свом изворном виду”.⁷⁵ На сличан начин, Максимовић на почетку своје композиције даје инверзну ‘варијанту’ теме, а пред сам крај дела њен ‘оригинал’. У складу са тим, Дебисијева композициона стратегија фигурира и као, можемо рећи, узор за Рајка Максимовића.

Иако је приликом увида у партитуру статус наведеног знака недвосмислен – у питању је, дакле, цитат (као означитељ који директно треба да реферира на означено, односно на Дебисијев *Прелид*), јасно и са намером назначен од стране аутора – морамо поставити следећа питања: да ли овај музички материјал у делу нашег композитора фигурира у већој мери као екстероцептивни или интероцептивни знак; да ли појава овог знака израженије подстиче процес екстроверзне или интроверзне семиозе? Одмах потом запитаћемо се: да ли се он може заиста разумети уколико трагамо за једностраним одговором на претходна питања, односно искључивом доминацијом једне од наведених функција? Да ли је овом ‘одгонетком’ аутор отворио врата новој музичкој/музиколошкој/семиотичкој ‘загонетки’?

Финалне тактове *Прелида за преподне једног фауна* можемо разумети као јединствено прожимање, присутно у екстероцептивној и интероцептивној знаковној мрежи,⁷⁶ то јест, као нераскидиву повезаност и интеграцију модуса екстроверзне и интроверзне семиозе,⁷⁷ интеграцију која снажно делује упркос нашој тежњи ка дискурзивној квалификацији појава. Међутим, специфичност датог примера јесте у томе што високи референцијални интензитет, односно јако екстероцептивно дејство које нам у т. 102 ‘појавом Дебисија’ (у вербалном и музичком смислу) Максимовић сугерише, заправо изостаје. Осим на нивоу композиционих процедура које су претходиле и које се одвијају у коди, а можемо их идентификовати аналитичким приступом, овакав закључак се, значајно је, потврђује приликом слушања. Звучни идентитет последњих тактова Максимовићеве композиције не представља Другост у односу на претходно чути музички ток. Напротив. Разлог томе није само коришћење нижег флаутског регистра у *piano* динамици,⁷⁸ због чега се деоница флауте ‘утапа’ у фон који обезбеђују гудачки инструменти. Један од чинилаца наведеног утиска

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ Упор. Ееро Tarasti, нав. дело, 58.

⁷⁷ Нав. према: V. Kofi Agawu, нав. дело, 24.

⁷⁸ Кода успоставља далеку референцу на завршетак композиције *Сиринкс* у погледу, на пример, коришћењем флаутског регистра, динамичког нивоа, темпа и агогике. Исти вид успорења музичког тока карактерише крај Дебисијевог *Прелида*.

јесте и чињеница да цитирани сегмент Дебисијеве теме у т. 102–103 Максимовићевог *Прелида* садржи и карактеристичан хроматски триолски покрет који је у претходном музичком току, како је раније истакнуто, експлоатисан у виду интероцептивног симбола теме дела. Дакле, музички материјал, или, слободније речено, ‘мамац’ који би требало да перципирамо као цитат (екстероцептивни индекс) Дебисијеве музике има, примарно, функцију интероцептивне иконе јер исказује сличност у односу на главну тему дела, потом интероцептивног индекса јер је у каузалном односу са свим ранијим појавама теме делујући као (варијациони/импровизациони) „резултат онога што се претходно одвијало”⁷⁹ и, напоследку, интероцептивног симбола, јер је током слушања дела установљена конвенција о томе какав тип музичког материјала може да симболизује тему.

Закључак / *L’après*

*Што се тиче Дебисија [...], види се са каквим сам поштовањем њему приступио.*⁸⁰

Примена цитатне технике актуелизује питање стилистичке квалификације разматраног Максимовићевог дела. На основу досадашњих увида у спроведене композиционо-техничке процедуре које су одредиле и тип дијалога са светом изван дела (или се, можда, процес [не]свесно одвијао обрнутим редоследом?), можемо закључити да је посредни модернистички однос према преузетом музичком материјалу. Ову композицију не одликује атрибут двоструког, односно вишеструког кодирања или читања музичког језика. Очевидно очување „органског јединства дела и његове текстуалне кохеренције” јесте „‘тотализујућа метанарација’ модернизма”,⁸¹ која стоји на супрот двоструком кодирању постмодернистичких – фрагментаризованих/хетерогених/хибридних – текстова.⁸² *Прелид за преподне једног фауна* писан је – хронолошки посматрано – у времену пост-модерне,⁸³ а

⁷⁹ Eero Tarasti, нав. дело, 57.

⁸⁰ Нав. према: Ивана Вуксановић, нав. дело, 11.

⁸¹ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 18.

⁸² Упор. Исто, 84.

⁸³ Термин „пост-модерна” користимо на начин на који то чини Мирјана Веселиновић-Хофман. Упор. Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 16–17.

својим стилским проседеом припада модернизма из периода после Другог светског рата.⁸⁴

Најпре, ‘баласт’ модернизма примећује се у конструктивистичком принципу којим је обликован почетни тематски материјал Максимовићеве композиције, а који је једнак цитираној теми у инверзији. Специфичност јесте у томе што се сам процес инверзије овог знака није одвијао пред нашим очима, односно током *Прелида*, већ га је композитор извео у времену ‘пре’, то јест ‘изван’ онтолошког простора дела, чему ми – слушаоци/музиколози/флаутисти – немамо директан приступ. Можемо рећи да је Максимовић трансформисао и, тиме, асимиловао узорак *Прелида* Клода Дебисија (који је, како смо раније истакли, асимиловао Сен-Сансову мелодију) приликом протогенезе свог дела; време *присвајања* знака може се, са тренутне аналитичке дистанце, лоцирати у тренутак композиторовог осмишљавања иницијалног материјала и промишљања о његовом потенцијалу за музичку разраду.

У прилог тези о асимилацији сведочи и начин на који се иницијални материјал (мејеровски речено, „парафраза” Дебисијеве теме, а не, дакле, сама Дебисијева тема) потом кроз дело мења, опстајући у складу са природним језиком дела, то јест, надаље асимилује и доприноси ‘згушњавању’ интероцептивне мреже значења. Апропријацију, односно присвајање референцијалног знака, чиме се губи његово првобитно значење, Марија Масникоса дефинише као доминантно модернистичку процедуру.⁸⁵ Модернистичког аутора разоткрива претензија да знак изворно екстероцептивног порекла и примарна артикулација језика властитог дела коегзистирају у својој „егзистенцијалној повезаности”.⁸⁶ Парадигматична потврда присуства феномена асимилације у *Прелиду* Рајка Максимовића јесте кода. Та „одгонетка” Максимовићеве ‘загонетне’ *игре знаковима* (реферирајмо на Агавуову синтагму) подразумева појаву музичког материјала који би требало да

⁸⁴ Тумачење које нуди Весна Микић односи се на припадност *Прелида* неокласицизму постмодерне, као пракси умереног постмодернизма. Vesna Mikić, нав. дело, 146. Установљење неокласицизма постмодерне у Максимовићевом опусу одвијало се путем „његовог дугогодишњег интересовања за вокално-инструменталне облике, као и средњовековну српску историју. Та су се интересовања једноставно преклопила са духом времена, али и са Максимовићевим одрицањем од некомуникативности авангарде”. Исто.

Овом корпусу, како иста ауторка наводи, осим *Прелида*, припадају и следећа дела: *Тестамент владике црногорског Петра Петровића Његоша* (1986), *Пасија Светога кнеза Лазара* (1989), *Можда спава* (1992), *Искушење, подвиг и смрт Светог Петра Коришког* (1994) и *Ово и оно* (1995).

⁸⁵ Видети више у: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 247, 142.

⁸⁶ Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 21.

функционише као цитат, али који се, како смо утврдили, у звучној слици не афирмише као цитат или друга(чија) музика. Другим речима, инверзија Дебисијеве теме са почетка Максимовићевог *Прелида* има, ипак, јаче екстероцептивно дејство од ‘оригинала’ који се налази у коди. Управо на тој сасвим јединственој ‘игри знаковима’ почива снага ауторског писма Рајка Максимовића и његовог *Прелида за преподне једног фауна*.

ЛИТЕРАТУРА:

- Агаву, Кофи, „Игра знаковима: семиотичка интерпретација класичне музике” (прев. Ивана Јанковић), *Музички талас*, 30–31, 2002, 120–134.
- Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.
- Вуксановић, Ивана, „Комуникација као императив стварања: разговор са Рајком Максимовићем”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 6, 1995, 5–15.
- Debussy, Claude, *Syrinx for Flute Solo* [score], München, G. Henle Verlag, 1994.
- Debussy, Claude, *Three Great Orchestral Works in Full Score: Prélude à l’après-midi d’un faune, Nocturnes, La Mer* [score], Mineola, Dover Publications, 1983.
- Јевтић, Милош, *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008.
- Максимовић, Рајко, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар], Београд, 1994, рукопис код аутора.
- Maksimović, Rajko, *Prélude à l’avant-midi d’un faune* [partitura], Beograd, izdanje autora, 2015.
- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (I)*, Београд, NM Libris, 2017.

- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (2) – аутобиографска сећања (1965–1989)*, Београд, ауторско самостално издање, 2001.
- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): 'Године које су појеле бубашвабе'*, Београд, NM Libris, 2018.
- Маринковић, Соња, „Максимовићева посвета Мокрањцу: *Руковат* за флауту, виолину и гудаче”, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 28, II/2006, 175–180.
- Masnikosa, Marija, “Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work”, у: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5. Zbornik katedre za muzičku teoriju*, Београд, Факултет музичке уметности – Signature, 2008, 130–137.
- Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010.
- Meyer, Leonard B., *Music, The Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од 'Змаја из Алке' до 'Заљубљеног фауна' (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.
- Поповић Млађеновић, Тијана, „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поезији Клода Дебисија”, у: Тијана Поповић Млађеновић и др. (уред.), *'Матерња мелодија' Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2021, 37–48.

- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, London and New York, Routledge, 2007.

Marija Tomić

**‘PLAYING WITH SIGNS’: PRÉLUDE À L’AVANT-MIDI D’UN FAUNE (1994) BY
RAJKO MAKSIMOVIĆ – ICON, INDEX AND/OR SYMBOL OF DEBUSSY’S MUSIC?**

SUMMARY: The very title of the *Prélude à l’avant-midi d’un faune* for flute and string orchestra written in 1994 by Rajko Maksimović (1935) establishes the connection with Claude Debussy’s (1862–1918) orchestral work *Prélude à l’après-midi d’un faune*, premiered a hundred years earlier. The aim of this study is to discover the semantic level of Maksimović’s *Prélude*, by interpreting the type of musical references that refer to the work of the French composer, as well as by perceiving their ‘journey’ through the composition of our author. Up to this moment, various determinants have been used to explain this phenomenon, including “homage to Debussy”, “communication” with Debussy, “paraphrase”, “a sort of replica of the famous Debussy’s piece”, and “kind of a game”. In this paper, we will expound the manner of inscription of the “Debussy-like atmosphere” in the musical language of Maksimović’s *Prélude* from the point of view of musical semiotics, by making a specific synthesis of the Eero Tarasti’s analytical model, who formulates the postulates of his own analysis in relation to the Peirce’s categories of signs (icon, index, symbol) and, on the other hand, of the concept of the dual (extroversive and introversive) musical semiosis of V. Kofi Agawu, which grew, among other things, from the reflections of Roman Jakobson. It is, therefore, an analytical apparatus proposed by Marija Masnikosa, i.e., “integrative, musicological-semiotic analytical interpretation” suitable for the understanding of postminimalist and – in a broader sense – “postmodern specifically musical intertextuality”.

KEYWORDS: *Prélude à l'avant-midi d'un faune* by Rajko Maksimović, *Prélude à l'après-midi d'un faune* by Claude Debussy, musical semiotics, icon, index, symbol, exteroceptive and interoceptive signs, extroversive and introversive musical semiosis.

Милица З. Петровић¹

О ИДЕНТИТЕТИМА ЛИТУРГИЈСКЕ МУЗИКЕ ЗА ДЕЦУ – КОМПОЗИТОРСКИ ПОСТУПЦИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА У ПРЕРАДИ ЛИТУРГИЈЕ СВЕТОГ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА ЗА ДВОГЛАСНИ ДЕЧЈИ ХОР²

САЖЕТАК: Студија представља прилог проучавању српске православне хорске литературе за децје хорске ансамбле, области којој до сада није било посвећивано много пажње у истраживањима у домаћој музикологији. У фокусу су композиторске интервенције Војислава Илића у преради Мокрачњеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за децји или женски хор за двогласни децји хор. Сагледани су третман напева, структурни план музичке форме, хармонски аспект и однос према текстуалном аспект, а као парадигматични примери одабране су *Херувимска песма*, *Хвалите* и *Спаси Христe Божe*. Осветљени су могући путеви компаративног сагледавања духовне хорске литературе за хорове одраслих и децје ансамбле, а отворена су и провокативна музиколошка питања, као што је, на пример, недоумица да ли је Мокрањац трогласну *Литургију Светог Јована Златоустог* наменио искључиво децјем ансамблу или је дао могућност да је изводи децји или женски хор.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стеван Стојановић Мокрањац, Војислав Илић, *Литургија Светог Јована Златоустог*, децји хор, српска православна музика.

Увод

Истакнути педагог, композитор, оснивач хорова, организатор фестивала и диригент Војислав Илић често је у својим сећањима истицао како „је духовну музику заволео као дете присуствујући богослужењима у пиротској цркви“.³ Свестан важности искустава у

¹ Контакт: milica.z.petrovic@fmu.bg.ac.rs

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф др Иване Перковић, у академској 2017/18. години.

³ Катарина Станковић, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012, 139.

Војислав Илић имао је веома широко образовање. На крају школовања у Карловачкој богословији препознат је значај даљег развоја музичког талента, те је као стипендиста Српске православне цркве наставио школовање у Београду у Музичкој школи током 30-их година XX века. У исто време био је ангажован и као помоћни диригент Првог београдског певачког друштва и хора Православног богославског факултета.

У периоду од 1937. до 1940. године, Илић је наставио усавршавање, такође под финансијским окриљем Српске православне цркве, у водећем музичком центру у Европи тога времена – Берлину. На својим студијама у Немачкој, имао је прилике да „из прве руке“ стекне увид у рад са децјим хорским

детињству,⁴ Илић је током последње деценије свог живота начинио прераду Мокрањчеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за дејчи хор (1995). Наменио ју је двогласном ансамблу дејчег хора *Колибри* и њиховом уметничком шефу Милицы Манојловић.⁵

Када је реч о Илићевој двогласној *Литургији* за дејчи хор, у домаћој литератури срећу се различити термини који упућују на њу као на аранжман,⁶ обраду,⁷ прераду⁸ и уметничку транскрипцију⁹ за дејчи хор. Поменуте термилошке одреднице нејасних дефиниција фигурирају у функцији синонима у страним и домаћим изворима када се

ансамблом. Наиме, он је био студент чувеног професора, композитора и диригента Курта Томаса (Kurt Thomas), који је био педагог на Високој музичкој школи у Берлину, у периоду од 1934. до 1939. године. Њих двојица развили су одличну сарадњу, тако да је Војислав Илић веома брзо постао Томасов диригент-асистент у раду са дејчим хором при Берлинској катедрали (*Der Staats- und Domchor Berlin*). На крају стручног усавршавања, професор му је дао оцену „Врло добар“ из предмета Хорско и оркестарско дириговање. На стручном усавршавању Илић је стекао широко познавање немачке духовне хорске литературе, развио организаторске способности и диригентско образовање, са посебним фокусом на рад с ансамблом дејчег црквеног хора.

⁴ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог по српском народном напеви и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Књажевац, Нота, 1996, 4.

⁵ Диригенткиња, некадашња студенткиња Војислава Илића године 1963. оснива дејчи хор *Колибри* који је активан у оквиру РТБ-а.

⁶ Упор. Даница Петровић, Војислав Илић [коментар компакт диска], *Колибри у спомен Војиславу Илићу*, Београд, Радио Телевизија Србије, 2003, 4.

У *Музичкој енциклопедији* термином *аранжман* означава се потпуно прилагођавање свих музичких планова (мелодијски, хармонски, структурни) извођачким могућностима солисте/ансамбла у цез и популарној музици.⁶ Упор. Anonim, „Aranžman“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1971, 62. Са друге стране, у музичкој енциклопедији *Гроув*, под аранжманом подразумева се инкорпорирање већ постојећег материјала у ново музичко дело, али и промена медија којем је композиција првобитно намењена, као и елаборација/симплификација дела, са/без промена медија. Упор. Malcolm Boyd, „Arrangement“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com. Дакле, термин је веома широко постављен и различито интерпретиран од стране разних аутора.

⁷ Упор. Програмска књижица за компакт диск дејчег хора *Колибри* под називом *У спомен Војиславу Илићу*, стр 6.

⁸ Упор. Војислав Илић: посвета дејчем хору *Колибри* руком писана на оригиналним нотама у рукопису. В. и у Првом издању из 1996. године.

⁹ Упор. Слободан Атанацковић, „Предговор“, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за дејчи или женски хор* [Штампана музикалија], Београд, „Стари град“ друштво уметника, 1998, 7.

У музичкој енциклопедији *Гроув* појам *транскрипција* односи се пре свега, на поткатегорију нотације која се у уметничкој музици, с једне стране користи за „превођења“ записа музичког тока, у савремени нотни систем, као и за расписивање партитурних деоница. Поред тога, термином се може означити аранжман, нарочито ако укључује промену медија, као и запис усмене трансмисије у савремени нотни систем у етномузикологији. Упор. Ter Ellingson, „Transcription“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, нав. дело. У домаћој литератури одредница, поред поменуте две категорије, подразумева и „preradu muzičkog dela za drugi instrument ili izvođački sastav u kojoj se prerađivač obično ne drži strogo originalnoga notnog teksta, već unosi ukrase, virtuosne dodatke, a eventualno i šire razrađuje formu“, те се због тога често поистовећује са парафразом и фантазијом. Дакле, флуидност тумачења карактеристична је и за овај појам. Упор. Vlastimir Perićić, „Transkripcija“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 595.

дискутује о композиторском приступу већ постојећем делу, најчешће другог аутора. Чини се, да је најприкладнији израз за Илићеву *Литургију*, термин прерада – који је и сам аутор имао у виду. Наиме, прерада подразумева у ужем смислу обраду постојеће мелодијске грађе, намењене другачијем саставу од првобитног, као и нову верзију постојећег дела, у којем су начињени различити захвати на музичким плановима, чија је сврха учење, адаптација и/или стваралачко експериментисање.¹⁰

Приликом истраживања за писање рада, спроведена је детаљна анализа Мокрањчеве трогласне *Литургије* за дејчи или женски хор и Илићеве *Литургије* за двогласни дејчи хор. Коришћене су Илићеве ноте у рукопису¹¹ намењене дејчем хору *Колибри* – прво издање дела из 1996.¹² и издање из 1998. године.¹³ У фокусу студије јесте сагледавање његових композиторских поступака и интервенција у преради *Литургије Светог Јована Златоустог* за двогласни дејчи хор. Биће анализиран третман напева, структурни план музичке форме, хармонски аспект и однос према текстуалном аспект.¹⁴

¹⁰ Упор. Ivona Ajanović, „Preradba“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, нав. дело, 126.

У том смислу, пажњу привлачи став Иване Перковић која истиче да пародија представља подврсту музичке прераде, а критеријуми за сагледавање прераде јесу: који се то елементи трансформишу и на који начин (промена тоналитета у транспозицији, текста у контрафактури, вишегласног узорка у пародији), као и ком је извођачком саставу ново дело намењено. Упор. Ивана Перковић Радак, „Пародије“, *Од анђeosког појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма: (до 1914. године)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 220.

¹¹ Војислав Илић, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеву и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић*, ноте у рукопису.

¹² Војислав Илић, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеву и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија] Књажевац, Нота, 1996.

¹³ Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац Божествена литургија Светог Јована Златоустог – за дејчији хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Београд, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998.

¹⁴ У домаћој музиколошкој литератури нема много студија са детаљним анализама песама из Мокрањчеве *Литургије* у којима се сагледава Мокрањчев третман народног напева и композиторске интервенције. Важан допринос овој области изучавања дат је радом Иване Перковић у чијем фокусу се налази Мокрањчева *Литургија Светог Јована Златоустог* за мешовити хор (1895). Ауторка прави кратак осврт на до тада објављене малобројне написе који се тичу овог дела и закључује да премда је то „једна од најчешће извођених, и свакако најзначајнијих духовних композиција Стевана Мокрањца, број написа који се њоме баве је, у поређењу са руковетима, релативно оскудан“. Ивана Перковић, „Прилог проучавању *Литургије* Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, 2001, 3, 26. Она истиче да, колико јој је познато „досадашња истраживања нису била усмерена ка прецизнијем компаративном сагледавању које би утврдило карактер Мокрањчевог односа према традиционалним једногласним напевима у *Литургији*“, а „ретка запажања о овом проблему садрже опречна тумачења“. Исто, 27. Ауторка је у тексту спровела детаљну анализу песама *Свјати Боже, Алилуја* и *Херувимске песме* уз осврт на песму *Хвалите*. Она је темељно описала Мокрањчеве композиторске поступке и указала на „уметничку логику која их је иницирала“, а према њеном мишљењу „од највећег значаја су оне интервенције које су утицале на кристализацију музичке драматургије песме, остварујући њен комплементаран однос са драматуршки статичним текстом“. Исто, 28. Дакле, значај студије огледа се у указивању на музиколошка питања која се тичу постојања потребе проучавања духовног опуса Мокрањца и компаративног сагледавања Мокрањчевог односа према

Херувимска песма, *Хвалите* и *Спаси Христe Божe* одабране су као парадигматични примери.

Мокрањчева трогласна *Литургија* за дечји или женски хор

Треба имати у виду могућност да је Мокрањчева *Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји или женски хор првобитно намењена дечјем хору, а да је одредницу да је може изводити и женски хор додао редактор Војислав Илић у IV тому *Сабраних дела Ст. Ст. Мокрањца*. Наиме, у Предговору *Сабраних дела* за том IV, на ову *Литургију* се све време упућује као на „трогласну *Литургију*“ или „*Литургију* у три гласа“, за коју је као извор послужила партитура¹⁵ коју су издали „Наумовић и Стефановић“ око 1906. године, у чијем садржају је наглашено како ју је Мокрањац „за своје ученике у три гласа сложио“.¹⁶ Такође, под истим именом и са истоветним садржајем литографисано је и издање Првог београдског певачког друштва из 1931. године.¹⁷ Поред тога, у списку Мокрањчевих црквених композиција које је приредио Коста Манојловић, налази се и дело заведено као *Црквено појање за три дечија гласа* (1901–1902) у којем се, између осталог, налази и *Литургија Светог Јована Златоустог* која садржи *Херувимску песму* на недељни напев и причастен на „трстенски“ напев.¹⁸ Нигде се, међутим, не помиње *Литургија* „за дечји

народном црквеном напеву, а њен аналитички допринос упућује на постојање бројних провокативних истраживачких проблема који завређују пажњу.

¹⁵ Садржај партитуре је следећи: Црквено појање: 1. Служба Св. Јована Златоустог, 2. Молитвама Богородици, 3. Спаси ни, Сине Божји, 4. Кресту Твојему поклањајемсја, 5. Јелици во Христа, 6. Песме при венчању и рукополагању, 7. Песме при водоосвећењу, 8. Песме при Опелу. Премда оригинални рукопис није пронађен, у том штампаном издању се налази и Мокрањчев рукопис насловљен *Исправке погрешака у трогласној служби*. Упор. Војислав Илић, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика 1, Литургија*, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XXI.

¹⁶ Војислав Илић, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика 1, Литургија*, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XX.

¹⁷ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, нав. дело, XX–XXI.

¹⁸ Садржај *Црквеног појања за три дечија гласа* (1901–1902): „а) Цела служба Јована Златоустог (са недељном херувиком и тристанским причасном); б) Молитвама; в) Спаси ни; г) Кресту твојему; д) Јелици; ђ) Песме при венчању; е) Песме при водоосвећењу; ж) Песме при опелу; з) Слава во вишњих Богу; и) Тебе Бога хвалим по гласу 6-том; ј) Спаси Господи; к) Благодарни сушче; л) Твоих благодјејани.“ Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

У том смислу, веома је интересантно писмо које је Мокрањац упутио министру просвете и црквених послова 18. новембра 1900. године, а из којег се сазнаје да је он тражио финансијска средства за штампање *Литургије* намењене за „учење у свима средњим школама, где има дечијих и зрелих гласова“. Јелица Рељић (прир.), *Стеван Мокрањац: 1956–1914: у фондовима и збиркама Архива Србије*, Београд, Архив Србије, 2014, 61. Поред тога, Мокрањац истиче да је то практична литература за усвајање црквеног појања и припрему за недељна богослужења у мањим местима, где се црквени хор може формирати од ђака и локалних мештана. Даље, Мокрањац сматра да „се ово дело може корисно употребити у богословији, учитељским и свим средњим школама као лепа награда оним ученицима, који показују одличан успех у певању и музици“. Исто. Може се закључити да, поред тога што истиче образовну

или женски“ хор. На такав закључак наводи и коменар композитора Илића, који је у предговору првог издања двогласне *Литургије* недвосмислено упутио на извор који је користио за прераду, а то је Мокрањчева трогласна *Литургија* из 1901–1902, такође намењена децјем хору.¹⁹

Имајући све то у виду јављају се нека важна питања:

- 1) Када је настала трогласна *Литургија* за децји или женски хор, која је штампана у IV тому *Сабраних дела Ст. Ст. Мокрањца*?
- 2) Да ли су композиције заведене као *Црквено појање за три дечија гласа* (1901–1902) у Манојловићевом списку Мокрањчевих дела, и две касније партитуре *Литургије* у три гласа из 1906. и 1931. године, које су послужиле за припрему *Сабраних дела*, једна иста композиција?
- 3) Да ли је Војислав Илић унео редакторску измену и додао да трогласну Мокрањчеву литургију може изводити како децји, тако и женски хор у IV тому *Сабраних дела*?

Несумњиво је да ова провокативна питања заслужују даља музиколошка истраживања, али се у овом тренутку може претпоставити да су сва три поменута дела заправо једна те иста композиција. Такође, постоји велика вероватноћа да је Војислав Илић унео поменуту потенцијалну редакторску измену, будући да се у литератури не наилази на Мокрањчеву *Литургију* која је намењена женском хору.

Током истраживања за писање овог рада, потврђено је да је Илић користио трогласну Мокрањчеву *Литургију* за своју прераду *Литургије* за децји хор. Поједине литургијске песме у Мокрањчевој *Литургији* поседују по две варијанте за извођење, од којих је Илић одабрао само триптих песама *Благословен градиј, Видјехом свјет истиниј*

функцију, Мокрањац не заборавља на естетски квалитет своје композиције. Дело с једне стране одликује практична утилитарност, док га са друге стране краси уметнички квалитет.

Премда се из писма не сазнаје за какав је децји хор (трогласни или четворогласни) компонована *Литургија*, може се претпоставити да је та *Литургија* управо она која се налази у попису Мокрањчевих дела Косте Манојловића из 1901–1902. године. То поткрепљује и чињеница да је 1901. године Мариновић, министар просвете и црквених послова, заиста одобрио Мокрањчев захтев за финансирање штампања 100 партитура, а Мокрањац је, као што је и обећао, покрио трошкове за штампање додатних 25 примерака. Упор. Јелица Рељић (прир.), *Стеван Мокрањац...*, нав. дело, 62. Коста Манојловић је, дакле, у свој преглед Мокрањчевих црквених дела уврстио објављену публикацију. Занимљиво је приметити, да Манојловић у попис композиција није укључио издање „Наумовића и Стефановића“ из 1906. године, што додатно упућује на то да је Мокрањац компоновао само једну *Литургију Светог Јована Златоустог* за трогласни децји хор. Наиме, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* издата је 1923. године, а Манојловић је у преглед дела укључио само хронолошки аспект компоновања/првих објављивања, не и динамику даљег издавања истих дела.

¹⁹ Војислав Илић, „Предговор“, *Божанствена Литургија Светог Јована...*, нав. дело, 4.

и *Да испоњатсја* за прераду *Литургије* за дечји двогласни ансамбл. Занимљиво је да је у преради Илић обрнуо редослед две варијанте триптиха, те се за дечји хор предлаже прво извођење литургијских песама у Бе-дуру, док се као друга могућност остављају песме у Еф-дуру. Обе *Литургије* се завршавају великим музичким финалом, песмом *Спаси Христe Божe*. Може се закључити да је Илић желео да ансамблу двогласног дечјег хора обезбеди литургијску литературу која ће у потпуности „покрити“ недељно богослужење. Поред тога, диригенту је дат избор појединих песама које он може бирати у складу са техничко-интерпретативним могућностима ансамбла и својим естетским назорима.²⁰ Последња реченица Илићевог предговора открива нам да је узео у обзир и могућности извођења једногласног дечјег ансамбла, јер према његовим речима „на богослужењу, *Литургија* се може певати само са мелодијом која је у првом гласу (једногласно)“.²¹ Дакле, његова намера била је да да прилог музичкој литератури за богослужење за дечје хорске ансамбле који тек стасавају и савладавају комплексност литургије и сложеност заједничког једногласног и двогласног певања.

Третман текстуалног и структурног плана. *Херувимска песма*

У Илићевој *Литургији* за дечји хор, *Херувимска песма* јесте композиција, у којој се могу сагледати најдрастичније композиторске интервенције у односу на напев и Мокрањчеву *Литургију*. У овом поглављу биће сагледан третман текстуалног аспекта и структурног макро и микроплана у Илићевој *Херувимској песми*.²²

²⁰ У нотама у рукопису се налази само триптих у Бе-дуру, али се на његовом крају налази звезда која у објављеним партитурама сугерише да постоји могућност извођења и другог понуђеног триптиха. Може се претпоставити да је композитор Војислав Илић намеравао да допише други триптих у нотама у рукопису, што је можда и учинио, али се то не налази у рукопису који је консултован. Такође, постоји могућност да је рукопис непотпун, и да потпун рукопис садржи и други триптих.

²¹ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, нав. дело, 4.

²² *Херувимска песма* представља централни део трећег дела литургије (литругија верних), којој могу да присуствују само крштени верници. Током певања те песме, свештеници обављају бројне свештене радње и изговарају молитве и преносе часне дарове са жртвеника на свети престо, ради освећења и претварања у тело и крв Христову (велики вход) што у пренесеном значењу симболише долазак Исуса Христа из Витаније у Јерусалим да претрпи мучења, страдање и смрт. Верници се овом песмом позивају на остављање свакодневних послова и праћење Христових мука, и његове жртве. Детаљно објашњење тока литругије доступно је на сајту: <https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/?fbclid=IwAR3hKHSsrJo6BQVwTfElyWAbJuqSHJDFwwwxORDTn2w0az4tRo3w4bDQwxIU>.

Такође, погледати и: Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа, ур. Прот. Љубо Милошевић, издаје © Svetosavlje.org, објављено 26. марта 2008. године. <https://svetosavlje.org/liturgika/32/>.

Напев *Херувимске песме* је по напеву *Недељне Херувимске песме*, са предзнацима ин Еф,²³ умереном темпу, јасном поделом на тактове у форми сачињеној од низа одсека који, пратећи текстуалну динамику стихова, образују четири варијантна дела макроформе и коду.²⁴ Драматуршки врхунац представљају речи „Всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије“,²⁵ те се у напеву налазе два могућа музичка решења: прво се односи на стандардну прогресију одсека и понављање текста, а друго је скраћено и у музичком и у текстуалном смислу. Другу и динамичнију опцију изабрао је Мокрањац за *Херувимску песму* намењену децјем или женском хору. Његова композиција је, попут напева у умереном темпу (*Andante*), четворочетвртинском такту, у Еф-дуру, што кореспондира са ин Еф сфером.²⁶

Када је о Илићевој *Херувимској песми* реч, бројне композиторске интервенције на мелодијском и структурном плану, као и другачија музичко-текстуална драматургија резултат су свођења понављања речи на минимум. Музичко и текстуално „кројење“ условљено је техничко-интерпретативним одликама децјег двогласног хора. Мада четвороделност и даље представља окосницу макроформе, она више не подразумева варијантно поновљен музички материјал (*AA'A''A* и *Coda*), већ форму велике четвороделне песма (*ABCB₁* и *Coda*). Дрastiчна промена резултат је Илићеве селекције мелодијске грађе и избора текстуалних сегмената (в. Табелу 1). Темпо песме је спорији (*Adagio*) у односу на Мокрањчеву композицију (*Andante*) и напев (*Умерено*), а основни тоналитет Еф-дур је задржан.

Сажимање текста, у Илићевој *Херувимској песми*, са пет стихова на три стиха условило је другачију динамизацију музичког тока. Први део чини низ од три одсека (*abc*), чији се музички материјал заснива на прва два одсека (*a* и *b*) Мокрањчеве

²³ Сви одсеци су у основној ин Еф сфери, а одсек *b₁* има потенцијал да се хармонизује и у ин Бе, јер се у напеву у великој мери појављује снизивица ес. На основу завршних тонова сваког мелодијског одсека, закључује се да постоји више могућих хармонских каденционих решења, а то су: II ступањ (или доминантна функција), III ступањ (или тонична функција) и V ступањ (или тонична функција).

²⁴ Премда се *Јако да царја* пева након великог входа, он је саставни део ове анализе, јер музички, али и поетски представља важан сегмент *Херувимске песме*.

²⁵ Иже Херувими тајно образујушче и животворјашчеј / Ми који Херувиме тајанствено изображавамо, Тројице, трисвјатују пјесан припјевајушче. / И Животворној тројици Тисвету песму певамо, Всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије. / Сваку сада животну бригу оставимо.

Јако да Царја всјех подимем, / Као они који ћемо примити Цара свих, ангелским невидимо, дориносима чинми: / Анђелским Силама невидљиво праћенога. Алилуја, алилуја, алилуја. / Алилуја, алилуја, алилуја.

²⁶ Мање измене у третману напева које се тичу сажимања музичког материјала, као и другачијег третмана текста у појединим одсечима имају за циљ јасније сегментирање музичких целина. Мокрањац је понудио две варијанте *Јако да царја* у начину недељне песме, а музички материјал за обе коде, преузете су из напева за кратко *Јако да царја*.

Херувимске песме. Стих „Иже Херувими“ у Илићевом рукопису и издању из 1998. године, доносе дечји гласови аналогно деоницама I и II сопрана из прве половине *a* одсека Мокрањчеве композиције. У издању из 1996. године, приметна је Илићева промена једног тона на други слог речи „Херувими“ у II гласу, што можда има за циљ олакшавање певања II гласу, јер се на тај начин образује покрет који је можда ближи дечјем гласу. Наиме, II глас започиње са певањем мелизма на првом слогу речи „Херувими“ и има покрет be^1-a^1 , те је повратак на be^1 , и покрет за полустепен навише, уместо за цео степен наниже на тон ge^1 , чиме би се образовала чиста кварта као сазвучје, лакше дечјем гласу да отпева.²⁷ Хармонски крај реченице (на доминантном секстаорду основног Еф-дура) кореспондира са Мокрањчевим тумачењем музичког тока на том месту (в. Пример 1а и 1б).

Одсек *b* заснован је на другој половини музичке реченице одсека *a* Мокрањчеве *Херувимске песме* (в. Пример 1а и 1б). Пажњу привлачи хармонски план у Илићевој преради, будући да је музички материјал I сопрана и алта у потпуности преузет из Мокрањчеве композиције. У обе се одвија модулација из Еф-дура у ге-мол тоналитет, али док у Мокрањчевој песми музички ток завршава на тоници новог тоналитета, дотле код Илића завршава на II ступњу основног Еф-дура. У том смислу, Илићево тумачење напева кореспондира са најочигледнијим потенцијалним хармонским завршетком напева – на II ступњу у ин Еф сфери. Пресудну улогу има предзнак фис, који се код Илића не појављује у каденци, што није случај код Мокрањца. Може се извести закључак да Илић узимајући у обзир способности и природу дечјих гласова, поједностављује хармонски план у *Херувимској песми*.

Поновљеном стиху „тајно образујушче“, изложеном у одсеку *c*, према материјалу у Мокрањчевој Литургији одговара први део одсека *b*. Мелодијски план Илићеве *Херувимске песме* заснован је на комбинацији почетних и завршних тактова одсека *b* Мокрањчеве песме (в. Пример 1а и 1б). Мелодија I дечјег гласа аналогна је мелодији I сопрана из Мокрањчеве композиције, а II дечји глас заснован је на комбинацији деоница II сопрана и алта. Када су у питању преузети последњи тактови одсека *b* (други део првог

²⁷ Верзију *Херувимске песме* из издања из 1996. године дечји хор *Колибри* изводи на компакт диску посвећеном Војиславу Илићу. У њиховој интерпретацији примећено је да на другим местима у музичком току изговарају поједине речи, попут „тајно образујушче“. Реч је заправо о промени места изговора текста, премда није дошло до промена у музичком току. Промену изговарања слогова највероватније је унела диригент Милица Манојловић, будући да су оба издања, као и рукопис, по питању дистрибуције текста идентични. У копији Илићевог рукописа је примећено да су вероватно туђом руком унесене промене у потписивању одређених речи у *Херувимској песми*.

такта и теза наредног такта), у деоници II гласа уочене су Илићеве интервенције на храмонском плану који несумњиво остаје у основном Еф-дур тоналитету.

У трећем, кулминационом делу (C) у Илићевој *Херувимској песми* приметни су најрадикалнији композиторски захвати. Илић је стихове сажео на поетску суштину „Всјакоје није житејскоје отложим попеченије“ (Сваку сада животну бригу оставимо), а музички је њихово омузикаљење решио готово потпуним преузимањем материјала (сем једног такта) из кључног одсека b_1 трећег дела (A'') Мокрањчеве песме (в. Пример 1в и 1г). У првом делу јединог одсека (f) у овом делу музичке форме, I глас заснован је на деоници I сопрана, док је II глас заснован на комбинацији II сопрана и алта из Мокрањчеве композиције.

У другом делу одсека f, I глас је, такође, заснован на деоници I сопрана, док је II глас формиран комбиновањем преузете мелодије II сопрана и Илићевих композиторских захвата. Ради спровођења хармонске логике примерене захтевима двогласа, Илић на почетку друге половине одсека f поставља III ступањ у ритмичкој вредности пунктиране четвртине, схваћен као I ступањ, који и следи у свом основном облику у виду осмине на арзи. У смислу преузимања и комбиновања музичког материјала, ово је најразрађенији одсек у Илићевој *Херувимској песми*. Мокрањчев и Илићев музички ток имају заједничко то што су тонално незаокружени: оба одсека почињу у субдоминантном Бе-дуру, а завршавају у основном Еф-дур тоналитету. Разлика је у томе што је Мокрањчев одсек b_1 обилује акордима доминантне функције, вантоналним доминантама и њиховим заменицима.

Дакле, одсек f представља музичку и текстуалну есенцију трећег дела форме. Са аналитичке тачке гледишта, занимљиво је то што је Илић једини пут у композицији и то у кулминационом делу песме употребио музички материјал одсека b_1 . Кључни део песме наглашен је цитирањем и колажним радом са музичким цитатом, материјалом којим је омузикаљен најважнији стих песме у Мокрањчевој композицији.²⁸

²⁸ Може се рећи да Војислав Илић третира Мокрањчеву *Херувимску песму* истовремено као музички узорак и као музички цитат. Наиме, недвосмислени су музички цитати, који практично формирају цео музички ток Илићеве *Херувимске песме*. Оно што те цитате чини узорцима јесте рад с њима. Дакле, музички цитати су често скраћени, или се налазе на неодговарајућем „месту“ у смислу да им је додељен „погрешан“ текст у односу на Мокрањчеву композицију. Музички цитати јесу дословни, али се третирају као узорци, зато што представљају градивне елементе нове композиције.

Мирјана Веселиновић-Хофман објашњава да је „uzorak [...] u muzici [...] deo kompozicije koji se unosi u neku drugu, novu kompoziciju, kao njen gativni segmenta“ чије су „ivice po kojima je uzorak 'sečen' a duž njih je povezan sa okolnim muzikim tkivom novog konteksta jasno uočljive.“ С друге стране, музички цитат

Илић је направио значајне интервенције које се тичу кројења музике на текст, да би песму прилагодио извођачким могућностима ансамблу двогласног дечјег хора. Приметно је да су широки мелизми у Илићевој композицији редуковани из практичних разлога. Наиме, деца немају веома развијен певачки дах и задржавање првобитног музичко-текстуалног плана би утицало на „разводњавање“ композиције. Без обзира на то што је Илићева *Херувимска песма* у нешто споријем темпу од Мокрањчеве *Херувимске песме*, сва мелодијско-структурална и текстуална сажимања утичу на то да композиција траје доста краће. Укупно тајање Илићеве песме је четири и по минута, док Мокрањчева песма, без *Јако да Царја*, траје непуних шест минута. Будући да током *Херувимске песме* свештеници треба да спроведу бројне церемонијалне радње ради припреме освећења дарова, поставља се питање да ли је Илићева *Херувимска песма* практична за литургијске потребе или је њено место пре на концертном подијуму.

Третман хармонског плана. Песма *Хвалите*

Када је о Илићевој песми *Хвалите* реч, у фокусу јесте хармонски план који показује хармонску потенцијалност напева.²⁹ Свој запис песме *Хвалите* ин Еф на трстенски начин, Мокрањац је у *Литургији* употребио у целости. Темпо напева је лаган (*Adagio ma non troppo*), док је темпо у Мокрањчевој, као и у Илићевој композицији нешто бржи (*Andante*). Црквена мелодија је у парном метру и правилна метричка подела спроведена је доследно до краја.³⁰ Најзначајнија Мокрањчева композиторска интервенција, коју је и Илић задржао у преради *Литургије* за дечји хор, огледа се у тумачењу структурног плана

„ne mora biti doslovan“ али се „u novoj celini može identifikovati njegov [...] izvorni kontekst.“ Нав. према: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 22.

²⁹ Песма *Хвалите* пева се приликом финалних обредних радњи свештеника (његово причешће у олтару) везаних за припреме за причешће верника. Упор. Аноним, Света литургија – објашњење и поредак, 29. новембар 2018. Доступно на сајту: <https://svetosavlje.rs/sveta-liturgija-objasnjenje-i-poredak/?fbclid=IwAR0FdzmZuV5HOd6fvVg6fHpxaURE8uvRgSvBPXIrZ90UagwNBk-Bi3Vihss> приступљено 20.07.2019. године. Функција песме јесте слављење и хваљење Бога који је на небесима.

³⁰ Хвалите,

хвалите,

хвалите Господа, / Хвалите Господа,

хвалите, хвалите Господа с небес. / хвалите Господа са небеса.

хвалите, хвалите Јего во вишњих. / хвалите га на висинама.

Тебје подобајет,

тебје подобајет,

тебје подобајет

Пјесан, пје <пје>сан Богу. / Теби Богу хвала припада.

Хвалите Јего во вишњих. / Хвалите га на висинама.

Алилуја, алилуја, алилуја. / Алилуја, алилуја, алилуја.

(в. Табелу 2). Наиме, форма напева крајње је нетрадиционално конципирана и може се разумети као мала развијена песма или велика дводелна песма са кодом, сачињена од две неконвенционалне мале дводелне песме. Знакови за репетицију налазе се на неуобичајеним местима, нетипичним за мале песме у западноевропској музици. Форма Мокрањчеве и Илићеве песме *Хвалите* велика је дводелна песма са кодом у којој су, такође, знакови за репетицију стављени на нестандартним местима.

Детаљном анализом утврђено је да се на многим местима у Илићевој *Литургији* фреквентно појављује III ступањ као представник тоничне функције (в. Пример 2а). Приметно је да се у самој мелодији напева велики број тонских висина може протумачити као састави део тоничног акорда. Да би избегао звучање празне квинте, Илић се опредељује за консонанту терцу или сексту. Због тога се често тонична функција среће као непотпуни сектакорд или квартсектакорд којем недостаје управо основни тон. Као што је познато у класичној хармонији, III ступањ је заменик како тоничне, тако и доминантне функције. Ипак, пошто се код Илића може уочити искључива употреба доње мале терце III ступња, односно велике сексте III ступња (a^1 - ce^2 , ce^1 - a^1), која представља горњу терцу I ступња основног Еф-дур тоналитета, намеће се закључак да споредни ступањ представља главну, то јест тоничну хармонску функцију. Треба имати на уму и да се приликом слушања реални III ступањ не доживљава као заменик тонике, већ као неприкосновени I ступањ.

Поред тога, још неки ступњеви провоцирају звучне представе других хармонских функција. Дobar пример за то јесте хармонско решење завршетак одсека a_1 , који се завршава сазвуком e^1 - ge^1 (в. Пример 2а). Хармонском анализом, закључује се да је то VII ступањ који симболизује V ступањ у Еф-дуру. Приликом слушања, VII ступањ не опажа се као нешто изразито нестабилно, већ се ствара звучна слика у којој он представља V ступањ. У Мокрањчевој трогласној *Литургији*, у одсеку a_1 постоји иступање у доминантни Це-дур тоналитет, док овде то није случај. У том смислу занимљиво је сагледати хармонску прогресију у Мокрањчевој и Илићевој *Литургији* у последња три такта одсека a_1 , од другог слога речи „Господа“.

У Мокрањчевом музичком току одвија се иступање у Це-дур које је поспешено вантоналим акордима у основном Еф-дуру (в. Пример 2б), а крај реченице је на доминанти у основном облику као квинтакорд. Исти музички ток Илић је схватио као чисти Еф-дур, чија се мелодија завршава на II ступњу, хармонизована као застанак на VII ступњу, слушно перцепираном као доминанта. И код Илића запажамо вантоналне

доминанте, као што је то случај са скретничким сектакордом доминантине доминанте између две условно речено тоничне функције у такту број 14, и звучну алузију на акорд доминанте за субдоминанту на арзи у наредном такту. Ова вантонална доминанта представљена је квинтом и септимом у сазвуку велике сексте ($ес^1-це^2$), чију хармонску одређеност потврђује разрешење у сектакорд IV ступња (в. Пример 2а).

Поред III ступња, заступника тоничне хармонске функције и VII ступња, представника доминантне сфере, појава II ступња у музичком току може се тумачити двојачко: може се појавити у субдоминантној и доминантној функцији (в. Пример 2а). Дакле, II ступањ је често представљен основним тоном и терцом, у интервалу мале терце или велике сексте ($ге^1-бе^1$, $бе-ге^1$), тоновима који могу да алудирају на квинту и септиму V ступња у хармонским везама, када се, условно схваћена, септима „разрешава“ наниже у терцу тонике. Може се закључити да тумачење сфере коју II ступањ заступа зависи од хармонског контекста у којем се налази.

Дакле, при тумачењу хармонског плана напева Војислав Илић често користи ступњеве споредних функција (III, VII, II) као представнике главних функција (Т, S, D) у тоналитету. Мада се на тај начин остварује субвертирање тоналитета, у свести слушаоца гради се звучна слика која споредне хармонске функције препознаје као главне. Поред тога, консонантна звучања и кретања у терцама и секстама веома су „удобна“ за двогласни дечји ансамбл. Треба имати у виду да је Илићева хармонска логика заснована, како на професионалном познавању композиторског и диригентског начина мишљења, тако и на темељима богословског образовања.

Третман текстуалног плана. Песма *Спаси Христe Божe*

Када је реч о музичком финалу *Литургије*,³¹ при анализи Мокрањчеве и Илићеве песме *Спаси Христe Божe*, могу се приметити интервенције начињене првенствено на текстуалном плану, као и у третману напева (в. Табелу 3). Већ на први поглед уочљиво је да је Илић користио краћи текстуални предложак.³²

³¹ На самом крају богослужења свештенство чита молитву која сажето понавља све молбе изговорене на тој литургији. Више о томе видети: <https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/>. Песма *Спаси Христe Божe* комплементарна је свештениковој молитви и представља музичко финале завршетка литургије.

³² Разлози за то су многобројни. Наиме, у периоду када Илић прилагођава *Литургију* за дечји хор, Србија одавно више нема владајућег монарха који у политичком смислу управља државом. Однос који је одувек

Што се тиче мелодијског, а самим тим и структурног плана Илићеве композиције, текстуални аспект условио је поједине измене.³³ Наиме, Мокрањац је, попут напева, задржао формални план мале развијене песме, док је Илић, у складу са драматургијом текста, на структурном плану направио извесна скраћења, изузимањем и сажимањем одсека.

Илићева песма је, попут Мокрањчеве, у основном тоналитету Бе-дуру, у форми мале развијене песме, са јасно назначеним четвороделним метром (C) што кореспондира с одликама напева. Мада је на почетку напева дата ознака за четворочетвртински метар (C), тактице се појављују на крајевим музичко-текстуалних фраза. У Мокрањчевој, као и у Илићевој композицији, метар је задржан и спроведен у почетним одсесима *a* (и *a*₁ код Мокрањца), док се у одсеку *b* постепено напушта строга метричка организација коју намеће назначени метар. Темпо Мокрањчеве композиције је умерено брз (*Allegro moderato*), што може да одговара ознаци за темпо напева *Con moto*, док је Илићева песма у нешто споријем темпу (*Andante maestoso*).

При анализи утврђено је да се мелодија одсека *b* разликује у Илићевој песми у односу на Мокрањчеву (в. Пример 3б, 3в, 3г и 3д). Први део одсека претрпео је минималне мелодијске промене: реч „свјатејшаго“ рецитована је на тону де², док у напеву она има мелодијски лук (де²-це²-де²-ес²-де² или де²-ес²-де²-це²). Консултацијом неколико зборника општег појања стечен је увид у могућа мелодијска решења напева, која се усклађују са чином и именом црквеног великодостојника, који служи на богослужењу. Мелодијски костур формуле чине четири четвртине на тонским висинама ес²-де²-це²-бе¹ и две половине на тонским висинама це² и бе¹ (в. Пример 3). У зависности од имена, ова формула може се мелодијски и ритмички обогатити, као што је то учинио Мокрањац. У Илићевој преради у рукопису и издању из 1998. године мелодијска

постојао између краљевских династија и црквених великодостојника прекинут је променом државног уређења у републику. Због тога после Другог светског рата из праксе излази помињање краља у богослужењима, али је задржана традиција благосиљања актуелних црквених великодостојника, а на облик мелодије утиче чин (степен) свештенства и дужина имена црквених великодостојника који се спомињу на конкретном богослужењу.

³³ Спаси Христе Боже и помилуј / Спаси Христе Боже и помилуј
/благословљеног господара и краља нашег Петра,
преосвећеног архиепископа и / преосвећеног архиепископа и
митрополита нашег Димитрија/, митрополита нашег Димитрија/
Свјатејшаго патријарха нашег Павла / насвјетлијег патријарха нашег Павла,
христољубиво је воинство, / христољубиво воинство,
ктитори и приложници свјатаго храма сего, / ктиторе и приложнике овога светога храма,
и всја православнија християни / и све православне християне
и сохрани их на многаја љета. / и сачувај их на много година.

формула на текст „нашег Павла“ остала је најједноставнија: последњи слог речи „нашего“ мелизматичан је и ту је примењена руска акцентуација, а име „Павле“ музички је подељено на две половине $це^2$ и $бе^1$, чиме је заокружен мелодијски и ритмички лук одсека *b*. У издању из 1996. године, другачије су распоређени слогови на исту мелодију на реч „нашег“, у ком се мелизам налази на првом слогу речи, односно примењена је српска акцентуација.

Веома је интересно у Илићевој песми *Спаси Христe Божe* постојање три могуће варијанте за последњу синтагму „многаја лета“, у одсеку c_1 , којим се *Литургија* и завршава, што није случај у Мокрањчевој *Литургији* (в. Пример 4). У првој верзији напев је задржан у сопрану, а алт прати мелодијску линију у терцама и секстама. Мада се појављују доминантне функције (VII и V ступањ), доминира дистрибуција субдоминантних функција и разрешење у плагалну каденцу. У другој верзији семантичка синтагма хармонизована је трогласно. Напев се налази у најнижем гласу, док се у највишем гласу налази ритмизовани педал на доминанти. Што се тиче хармонског плана, доминира појава доминанте као четворозвука (у другом обртају) и као трозвука (у првом обртају). Каденца није аутентична, али јесте права зато што обухвата хармонску везу три главне функције. У трећој варијанти мелодију (напев) оба гласа певају унисоно на текст „многаја“ чиме се наглашава значај речи, а на последњој речи „лета“, оба гласа (деоница II сопрана је преузета из алта у Мокрањчевој верзији) каденцирају.

Илићева одлука да песми *Спаси Христe Божe* „обезбеди“ три могућа краја сведочи о промишљеном и пажљивом приступу прераде Мокрањчеве *Литургије* за дечји хор. Очигледна је његова намера да диригенту остави широк избор тако да он, сходно својим естетским назорима, као и вокално-интерпретативним могућностима ансамбла којем диригује, начини најбољи могући одабир за реализацију музичког финала *Литургије*.

Закључак

У раду су сагледани композиторски поступци и интервенције у преради Мокрањчеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за дечји или женски хор за двогласни дечји хор коју је начинио Војислав Илић. На основу прегледа утврђено је да је Војислав Илић прилагодио Мокрањчеву *Литургију* за дечји или женски хор у потпуности за дечји двогласни хорски ансамбл, с напоменом да се може изводити на

богослужењу и као једногласна, при чему се пева само I глас. Он је чак задржао и могућност избора за диригента између варијаната одређених песама. На тај начин, децји двогласни ансамбли добили су хорску литературу, која обухвата потребне песме за цело недељно богослужење, а с друге стране уједначено прати вокалне, техничке и интерпретативне могућности двогласног децјег хора. Посебно су интересантна новонастала питања која се односе на то ком је ансамблу Мокрањац наменио трогласну *Литургију*: да ли је наменио децјем или и децјем и женском хору. Прелиминарна истраживања указују на то да је одредницу да и женски хор може изводити Мокрањчеву трогласну *Литургију* највероватније унео Војислав Илић приликом припреме *Сабраних дела Стевана Стојановића Мокрањца*. О томе ће бити више речи у будућим истраживањима.

При анализи Илићеве Литургије сагледан је третман напева, структурни план музичке форме, хармонски план и однос према текстуалном предлошку у одабраним парадигматичним примерима песама: *Херувимска песма*, *Хвалите* и *Спаси Христe Божe*. На основу анализе, утврђено је да су најдрастичније композиторске интервенције начињене у *Херувимској песми*. Ова песма јесте најдужа композиција у Мокрањчевој *Литургији*, те је разумљиво, када се има у виду да деца немају развијен певачки дах, да је било неопходно смањити њене димензије. Премда је дело мањег обима, Илић је вешто инкорпорирао све музичке одсеке из напева и Мокрањчеве *Херувимске песме*, које је третирао истовремено као музички узорак и као музички цитат. За сагледавање хармонског плана, одабрана је песма *Хвалите*, која је послужила као показни пример у којем ступњеви споредних функција формирају звучне слике у којима представљају главне функције у тоналитету. У песми *Спаси Христe Божe*, на структурни план утицао је текстуални аспект.

Несумњиво је да су се у овом истраживању отворила многа питања, која завређују више пажње у будућности. Може се закључити да је област српске духовне музике, како савремене, тако и прошлости, богата и неоткривена ризница. Поред тога, осветљени су могући путеви компаративног сагледавања духовне хорске литературе за хорове одраслих и децје ансамбле.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Ajanović, Ivona, „Preradba“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 126.
- Anonim, „Aranžman“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1971, 62.
- Аноним, Света литургија – објашњење и поредак, 29. новембар 2018. Доступно на сајту: <https://svetosavlje.rs/sveta-liturgija-objasnjenje-i-poredak/?fbclid=IwAR0FdzmZuV5HOd6fvVg6fHpxaURE8uvRgSvBPXIrZ90UagwNBk-Bi3Vihss>.
- Атанацковић, Слободан, „Предговор“, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деčју или женски хор*, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998, 5–7.
- Boyd, Malcolm, „Arrangement“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Ellingson, Ter, „Transcription“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Илић, Војислав, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, ноте у рукопису.
- Илић, Војислав, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија] Књажевац, Нота, 1996.
- Илић, Војислав, „Предговор“, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија], Књажевац, Нота, 1996, 4.
- Илић, Војислав, *Стеван Ст. Мокрањац Божествена литургија Светог Јована Златоустог – за деčју хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Београд, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998.

- Илић, Војислав, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика I, Литургија*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XV–XXI.
- Манојловић, Коста П., *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- Мокрањац, Стеван Ст., *Православно српско народно црквено појање, Опште појање* у: Коста П. Манојловић (редак.), Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935.
- Мокрањац, Стеван Ст., „Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деџи или женски хор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика I, Литургија*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013.
- Мокрањац, Стеван Ст., *Духовна музика V – Опште и пригодно појање*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013.
- Perićić, Vlastimir, „Transkripcija“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 595.
- Перковић, Ивана, Прилог проучавању *Литургије* Стевана Мокрањца, *Мокрањац*, 2001, 3, 26–36.
- Перковић Радак, Ивана, *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма: (до 1914. године)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008..
- Петровић, Даница, Војислав Илић [коментар компакт диска], *Колибри у спомен Војиславу Илићу*, Београд, Радио Телевизија Србије, 2003, 2–5.
- Рељић, Јелица (прир.), *Стеван Мокрањац: 1956–1914: у фондовима и збиркама Архива Србије*, Београд, Архив Србије, 2014.
- Станковић, Катарина, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

- Детаљно објашњење тока литургије доступно је на сајту:
<https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/?fbclid=IwAR3hKHSsrJo6BQVwTfElyWAbJuqSHJDFwwxORDTn2w0az4tRo3w4bDQwxIU>.
- Такође, погледати и:
Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа, ур. Прот. Љубо Милошевић, издаје © Svetosavlje.org, објављено 26. марта 2008. године.
<https://svetosavlje.org/liturgika/32/>.

Milica Z. Petrović

ABOUT THE IDENTITIES OF LITURGICAL MUSIC FOR CHILDREN – THE COMPOSERS ACTIONS OF VOJISLAV ILIĆ IN THE ARRANGEMENT OF STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC'S *LITURGY OF SAINT JOHN THE CHRYSOSTOM* FOR TWO VOICES CHILDREN'S CHOIR

SUMMARY: The study is the contribution to the field of research in Serbian musicology that has not been researched enough – the research of the Serbian Orthodox choir literature for children's choir ensembles. In the main focus are the Vojislav Ilić's composers interventions in the adaptation of Mokranjac's *Liturgy of Saint John the Chrysostom* in three voices for children's or female's choir. The treatment of the chant, structural plan of musical form, harmony and the treatment of the text were analysed, and as paradigmatic examples *Cherubim song*, *Praise* and *Save Christ God* were selected. The further paths of comparative research of religious choir literature for adult and children choirs are marked, and intriguing musicological questions are opened. The good example is the dilemma whether Mokranjac intended *Liturgy of Saint John the Chrysostom* in three voices solely to the children's choir or he gave the possibility to both children and female choirs to perform.

KEYWORDS: Stevan Stojanović Mokranjac, Vojislav Ilić, *Liturgy of Saint John the Chrysostom*, children's choir, Serbian Orthodox music

ПРИЛОГ

Табела 1³⁴

Текст напева	Напев – форма		Мокрањац – форма		Текст у Илићевој <i>Литургији</i>	Илић – форма	
Иже Херувими, иже Херувими, иже Херувими, тајно тајно образујушће.	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A</i>	Иже Херувими, иже Херувими, иже Херувими, тајно <u>образујушће</u> тајно образујушће.	<i>a</i> (<i>a</i> – 1. половина) <i>b</i> (<i>a</i> – 2. половина) <i>c</i> (<i>b</i> – почетни и завршни тактови)	<i>A</i>
И животворјашчеј, творјашчеј Тројице, трисвјатују, трисвјатују пјесан припјевајушће.	<i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A'</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A'</i>	И животворјашчеј Тројице, творјашчеј Тројице, трисвјатују, трисвјатују пјесан припјевајушће.	<i>a</i> (<i>a</i> – 1. половина) <i>a'</i> (<i>c</i> – први и последњи двотакт) <i>e</i> (<i>b</i> ₂ – скраћено)	<i>B</i>
Всјакоје и није / ж итејскоје, није ж итејскоје отложим попеченије, отло, отложим попеченије.	<i>a</i> / <i>b</i> ₁ <i>b</i> / <i>—</i> <i>b</i> ₁ / <i>—</i> <i>c</i> / <i>c</i> <i>b</i> ₂ / <i>b</i> ₂	<i>A</i> / <i>A''</i>	<i>b</i> ₁ <i>—</i> <i>—</i> <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A''</i>	Всјакоје и није, није ж итејскоје отложим попеченије, отло, отложим попеченије.	<i>f</i> (<i>b</i> ₁ – скраћено за један такт)	<i>C</i>
Јако да Царја, Царја всјех поднимем, ангелским невидимо, дори, дориносима чиним:	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> ₂	<i>A</i>	Јако да Царја, Царја всјех поднимем, ангелским невидимо, дори, дориносима чиним:	<i>a'</i> (<i>c</i> – први и последњи двотакт) <i>e</i> (<i>b</i> ₂ – скраћено)	<i>B</i> ₁
Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>d</i> / <i>d</i>	<i>Coda</i>	<i>d</i>	<i>Coda</i>	Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>h</i> (<i>d</i>)	<i>Coda</i>

³⁴ У Табели 1 приказан је текстуални садржај *Херувимске песме*. Болдоване речи и ознаке за форму представљају другу варијанту која се може наћи у музичко-поетској целини. Прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај, док подвучене речи представљају додати текстуални садржај. Садржај у заградама указује на конкретне одсеке форме Мокрањчеве *Литургије* које је Илић користио у преради *Литургије* за двогласни дечји хор.

Табела 2³⁵

Текст напева	Напев – форма ³⁶		Мокрањац – текст	Мокрањац – форма ³⁷		Илић – форма ³⁸	
Хвалите, хвалите, хвалите Господа, хвалите, хвалите Господа с небес. хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i> <i>b</i>	<i>A</i>	Хвалите, хвалите , хвалите , хвалите Господа, хвалите, хвалите Господа с небес. хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>
Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје <пје>сан Богу.	<i>c</i> <i>d</i>	<i>B</i>	Хвалите, хвалите , хвалите , хвалите Господа, хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>
Хвалите Јего во вишњих. Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>e</i>	<i>Coda</i>	Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје пјесан Богу. Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје пјесан Богу. Хвалите Јего во вишњих. Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>e</i>	<i>B</i> <i>B</i> <i>Coda</i>	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>e</i>	<i>B</i> <i>B</i> <i>Coda</i>

³⁵ У Табели 2 болдоване речи указују на промену унутар музичко-поетске целине што је условљено понављањем текста у оквиру одсека музичке форме Мокрањчеве песме *Хвалите*. Прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај из напева.

Табела 3³⁶

Текст напева	Напев – форма	Мокрањац – форма	Текст у Илићевој <i>Литургији</i>	Илић – форма
Спаси Христe Боже и помилуј благовјернаго государја и краља нашего Петра, преосвјашчењешаго архиепископа и митрополита нашего Димитрија,	<i>a</i> <i>a</i> ₁ <i>b</i>	<i>a</i> <i>a</i> ₁ <i>b</i>	Спаси Христe Боже и помилуј благовјернаго государја и краља нашего Петра, преосвјашчењешаго архиепископа и митрополита нашего Димитрија, <u>Свјатејшаго патријарха нашего Павла</u>	<i>a</i> <i>b</i> (скраћен одсек <i>b</i>)
христољубиво је воинство, ктитори и приложници свјатаго храма сего, и всја православнија християни и сохрани их на многаја љета.	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁	христољубиво је воинство, ктитори и приложници свјатаго храма сего, и всја православнија християни и сохрани их на многаја љета.	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁

³⁶ У Табели 3 прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај, док подвучене речи представљају додати текстуални садржај.

Пример 1

а) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји или женски хор*, *Херувимска песма*, *Andante*, одсек а и б, тактови (1–19)³⁷

ОДСЕК а

ОДСЕК б

ОДСЕК в

³⁷ Заокружене ноте плавом бојом означавају које је све нотне висине и трајања Илић преузео од Мокрањца када је комбиновао деонице, најчешће за II глас. Нота обележена плавим квадратом указује на то коју тонску висину и трајање је Илић одабрао у издању из 1996. године. У рукопису и издању из 1998. године се на том месту налази друга тонска висина означена плавим кругом.



б) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац* – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји хор, *Херувимска песма*, *Adagio*, одсеци *a*, *b* и *c*, тактови (1–16)³⁸

31 *Adagio* ♩ = 72-80 *a* - заснован на почетним тактовима одсека *a*

p И - же хе -

ру - ви ми -

b - заснован на другој половини одсека *a*

тај - о бра - зу -

c - заснован на почетним и завршним тактовима одсека *b*

ју - шче, тај - но

о - бра - зу - ју - шче,

материјал завршних тактова одсека *b*

³⁸ Ноте заокружене црвеним круговима означавају Илићеве интервенције. Нота обележена црвеним квадратом означава Илићеву интервенцију у преради за дечји хор у издању из 1996. године, која није присутна у рукопису и издању из 1998. године. Нота обележена плавим квадратом представља тонску висину у издању из 1996. године.

в) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац* – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји хор, *Херувимска песма*, *Adagio*, одсек *f*, тактови (34–45)

f - заснован на материјалу одсека *b1*

пче ————— Вса — ко — је — ни —

В:

ње ————— жи — теј — ско — је — от — ло —

F:

жим ————— по — пе — че — ни —

F: III T IV VII
(T)

32

Ја — ко да цар

(ни) ————— је — А — ми —

F: III
(T)

г) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји или женски хор, *Херувимска песма*, *Andante*, одсек *b₁*, тактови (84–94)

Ње жи теј ско је

Ње жи теј ско је

Ње жи теј ско је

F: G: F:

одсек *b₁*

всја ко је ни

всја ко је ни

всја ко је ни

B: F: G:

Пример 2

а) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор, Хвалите, Andante*, тактови (8–19)

У 13. и 18. такту II ступањ је представник доминантне функције, док је у 17. такту јасно да се ради о субдоминантној функцији.

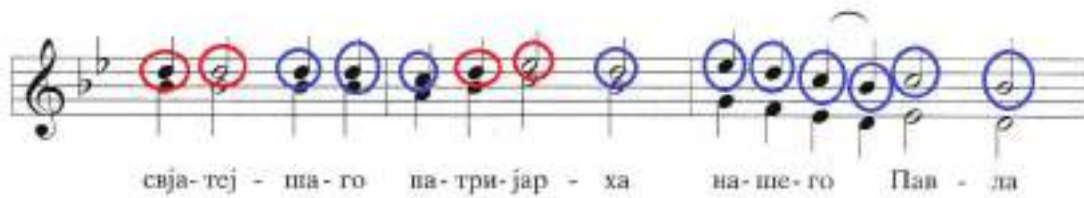
б) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји или женски хор, Хвалите, Andante*, крај одсека а1, тактови (13–16)

Пример 3

а) Мокрањац, Стеван Ст., *Православно српско народно црквено појање, Опште појање у: Коста П. Манојловић (редак.), напев, Спаси Христe Божe, Con moto, одсек b*



б) Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор, Спаси Христe Божe, Allegro moderato, одсек b, тактови (4–6)*



в) Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор (издање из 1996. године), Спаси Христe Божe, Allegro moderato, одсек b, тактови (5–6)*



г) Мокрањац, Стеван Ст., *Духовна музика V – Опште и пригодно појање*, напев *Спаси Христe Божe, Con moto*, цео одсек *b*



д) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за дечји или женски хор, Спаси Христe Божe, Allegro moderato*, одсек *b*, тактови (9–12)

Пример 4

Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деčју хор, Спаси Христе Боже, *Allegro moderato*, крај.

1. верзија

и со-хра-ни нас на мно-га-ја ле-та.
B: VI VII VI D IV II6 T6
3 3

2. верзија

Мно-га-ја ле-та. — Мно-га-ја ле-та.
(5) B: T D4 T D6 VI7 D4 (5) T B: I II I VII VI D II6 T6
3 3 3 3
или D 5 —
o.t. - 7

3. верзија

Мно-га-ја ле-та.
B: I II I VII VI D II6 T6
3 3
или D 5 —
o.t. - 7

Радост Галоња Кртинић¹

ДУАЛИЗАМ У ОПЕРИ *МРТВЕ ДУШЕ* РОДИОНА ШЧЕДРИНА: СИНТЕЗА РУСКОГ НАСЛИЈЕЂА И ЗАПАДНОЕВРОПСКИХ МУЗИЧКИХ СТРЕМЉЕЊА²

САЖЕТАК: Циљ рада јесте освјетљавање два свијета у опери *Мртве душе* Родиона Шchedрина: традиционалног и савременог у руској и западноевропској музичкој пракси, и то кроз мапирање кључних композиционо-техничких поступака који се огледају у избору паралелне, двоструке драматургије (први пут искоришћене у овом дјелу у односу на цјелокупну руску оперску литературу) и специфичних принципа изградње гогољевских ликова. Почетна тачка истраживања јесте стилско-стваралачки пут и поетика Шchedрина до настанка опере *Мртве душе*, а затим сагледавање композиторовог односа према истоименој Гогољевој поеми кроз анализу кључних композиционих идеја које су примијењене у оперском остварењу.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Родион Шchedрин, *Мртве душе*, *двје опере*, паралелна драматургија, озвучавање ријечи.

Стваралачка поетика Родиона Шchedрина – ка опери *Мртве душе*

Умјетнички пут једног од најзначајних савремених руских композитора, Родиона Константиновича Шchedрина (Родион Константинович Шchedрин, 1932), који је изњедрио богат опус од преко 150 дјела, започео је средином прошлог вијека и непрекидно траје све до данас. Из његовог пера настало је седам опера, пет балета, преко тридесет оркестарских дјела, те мноштво композиција за соло инструмент (и инструмент уз пратњу оркестра), камерни састав, а компоновао је и вокалну музику и музику за филм и театар. Почетна тачка овог истраживања јесте сагледавање Шchedриновог стилско-стваралачког пута и поетике до опере *Мртве душе* (*Мертвые души*), а затим мапирање композиторовог односа према Гогољевој поеми кроз анализу кључних композиционих принципа који су примијењени у оперском остварењу.

Шchedринов опус је, рекло би се, уравнотежен између једноставније, публици пријемчивије музике и нешто (извођачки и слушалачки) захтјевнијих остварења. Рана

¹ Контакт: radostgalonja@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, у академској 2019/2020. години.

дјела заснована су на руским фолклорним напјевима, али почевши од Друге симфоније (1965), како Борис Шварц (Boris Schwartz) наводи, композитор је све више „истраживачки и авантуристички настројен“.³ Одлика „щедриновског“ стила односи се на својеврсну комбинацију универзалности погледа на свијет и оригиналности музичког језика, те истанчаног укуса за синтезу иновације, са већ усвојеним обрасцима традиционалног. Васпитан углавном на темељима руске музике прве половине XX вијека, Шчедрин је шездесетих и седамдесетих година прошлог стољећа примјењивао различите авангардне технике у својим дјелима, али није дозволио да оне постану иманетни чинилац његовог стваралачког рада. Користећи елементе додекафоније, алеаторике, сонористике, пунктуализма (најчешће фрагментарно, тј. изван авангардног контекста), развијао је и обогаћивао властити музички језик. У складу с тим, Синелъникова (Ольга Владимировна Синелъникова) наводи: „Индивидуални ауторски стил Шчедрина формирао се у додиру са различитим областима савремене музике (неофолклоризам, авангарда, неоромантизам, полистилистика, неокласичарске тенденције), од којих он не зазира, али не ураћа у њих у потпуности“.⁴

Кроз ауторов стваралачки вијек, његов музички језик је конзистентан „у изражавању садржаја и музичке форме“,⁵ а у основи се налазе два кључна елемента: однос према руској традицији и монтажни принцип музичког мишљења. Са наслијеђем своје земље упознао се још као студент Московског конзерваторијума (1950–1955), када је одлазио на етнографске експедиције у Бјелорусију и Вологодску област. Тада је увидио значај и раскош руског фолклора, а бајке (*скаска*), народне пјесме, мелодије и жанрови (*частушка*⁶ и *страдания*) убрзо су постале интегрални дио Шчедринове стваралачке поетике. Поред музичког аспекта руске културе,⁷ њега интересује национално тло у својим

³ Boris Schwartz, *Music and Music Life in Soviet Russia. 1917-1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, 569.

⁴ Ольга Владимировна Синелъникова, *Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2013, 3.

⁵ Исто, 10.

⁶ Частушке су добиле посебно мјесто у Шчедриновом првом концерту за оркестар *Озорные частушки* (1963). Упор. С. В. Венчакова, *Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века*, Москва, Издательские решения, 13. [Рукопис]

⁷ У времену прије настанка опере „Мртве душе“ композитор је написао неколико дјела посвећених или инспирисаних великанима руске, али и западноевропске класичне музике. Ту спадају композиције попут

(разноврсним) манифестацијама, било да су у питању велика дјела руске класичне књижевности или остварења пјесника XX вијека, приче из националне историје или мудрости народне бајке, карактеристичан темперамент народних ликова или пародија на бирократски систем, текстови православних молитава или агиографски извори и слично.⁸

Руска историја и наслијеђе заступљени су у Шчедриновом стваралаштву и кроз дјела руске књижевности, а оличени су у његовим музичко-сценским и хорским остварењима писаним на текстове Александра Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837),⁹ Лава Толстоја (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910)¹⁰ и других аутора. Дјела са историјском тематиком заузимају посебно мјесто у његовом опусу.

Композитор користи најмоћнија музичка, књижевна, позоришна и кинематографска средства како би приказао сурова искушења која су задесила руски народ [...]; [он] укључује приче о прекретницама у историји Русије: црквени раскол, пугачовски устанак, доба совјетског терора тридесетих година XX вијека итд. Сама та чињеница говори много о томе да Шчедрин, називајући се „гранчицом на дрвету руске музике“, наставља велике традиције руских композитора. Присјетимо се Глинкиног *Живота за цара, Хованшчине* и *Бориса Годунова* Мусоргског, те *Рата и мира* Прокофјева.¹¹

С друге стране, принцип монтаже као још једна константа ауторовог музичког језика, његов специфични начин мишљења који проистиче из корелације музике и драме, односно тематике којом се у дјелима бави, у вези је са употребом широке лепезе жанровских и стилских елемената у његовом стваралаштву.¹² Ово дјелује као универзални вид Шчедриновог музичког мишљења и спроводи се узастопно у различитим периодима ауторове стваралачке креативности; повезан је са потребом да се комбинују контрасти и

Варијација на Глинкину тему за клавир (1957), *Двадесетчетири прелудијума и фуге* за клавир (1964), балета *Кармен свита* (1967) итд.

⁸ Исто, 11.

⁹ Ради се о хорским циклусима из 1950. године.

¹⁰ У питању је балет *Ана Карењина* из 1971. године.

¹¹ О. В. Синельникова, „Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина“, *Вестник Кемгуки*, 26/2014, 139–140.

¹² Ольга Владимировна Синельникова, *Творчество Родиона Щедрина...*, нав. дјело, 5.

ставови о погледу на свијет, ступи у контакт са ефикасним облицима дијалога са слушаоцем, а дјелимично и са ванмузичким утицајима. Овакав начин размишљања мотивисан је свјесним креативним ставом композитора и истовремено одражава естетске категорије постмодернизма.¹³

Један од најуспјелијих примјера отјелотворења наведених композиторских преокупација јесте опера *Мртве душе*. Стога, циљ ове студије је указивање на два јасно диференцирана свијета у наведеном дјелу Родиона Шчедрина, односно, традиционалног и савременог у руској и западноевропској музичкој пракси, и то кроз мапирање кључних композиционо-техничких идеја и начина одсликавања ликова.

Музички колаж Гогољеве поеме *Мртве душе*

Према мишљењу Л. Г. Гришченко (Лариса Георгиевна Грищенко),¹⁴ највеће достигнуће руског музичког театра у другој половини XX вијека биле су оперске сцене *Мртве душе* (1966–1976, према поеми Николаја Гогоља /Николай Васильевич Гоголь, 1809–1853/), за коју је либрето написао сам композитор. Премијера дјела одржана је у московском Бољшој театру 1977. године, а поставку је урадио Б. А. Покровски (Борис Александрович Покровский), један од најбољих руских оперских режисера. Како Олга Синельникова наводи, композиција „одише“ руским карактером и савременим композиторским изразом,¹⁵ а Тараканов (Михаил Евгеньевич Тараканов) сматра да је Шчедрин изабрао „свеобухватну“ опцију за приказ сатиричне линије Гогољеве поеме, и то с циљем супротстављања двије главне сфере дјела – народне и бирократске Русије.¹⁶

Права иновација драмског рјешења опере била је подјела простора на двије равни – народне сцене и слике из живота земљопосједника. Сам композитор био је свјестан

¹³ Шчедринов рад укључује многе атрибуте постмодерне ере и савременог музичког језика, али је удаљен од радикално-експерименталне естетике авангарде. Дјела Родиона Шчедрина, који себе сматра поставангардним умјетником, не уклапају се у потпуности у постмодерну естетику, али без обзира на то – под њеним су утицајем. Централне тачке у ауторовом стваралаштву, у којима се могу уочити специфичности постмодерне естетике јесу „некласична интерпретација класичних традиција, плурализам и контекстуалност“. Упор. Исто, 11.

¹⁴ Л. Г. Грищенко, *Творческий облик Родиона Щедрина*, Суджа, Суджанский техникум искусств, 2011. [Рукопис].

¹⁵ О. В. Синельникова, „Опера *Левша* Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая 'температура' сюжета“, *Вестник Кемгуки*, 47/2019, 74–83.

¹⁶ М. Е. Тараканов, *Творчество Родиона Щедрина*, Москва, Советский Композитор, 1980.

музичке независности ових планова, тако да их је у либрету, објављеном у години премијере дела, назвао „двје паралелне опере у развоју“.¹⁷ Тај Шчедрин тзв. паралелизам „двје опере“ у директној је вези са најдубљим психолошким и филозофским значењем које је аутор могао да освијести у поеми. Док је стварао бесмртну галерију ликова својеврсног „карикатурног реализма“,¹⁸ Гогољ није имао тенденцију да прикаже искључиво оно што је ружно и безначајно. У складу са тим, поема обилује народним сценама којима одсликава једну Русију, али и његовим размишљањима о судбини народа и отаџбине. Насупрот томе, у поеми је описан посебан слој становништва, тј. догађаји из живота руских властелина.¹⁹

Тараканов наводи: „Кроз народно-пјесмене мелодије, композитор је отјелотворио гогољевску тему Русије“.²⁰ То се односи на истовремено приказивање сиромашног и богатог, нејаког и моћног. Важно мјесто заузима и идеја бескрајног простора руске степе, што је у директној вези са широким мелодијским линијама, у легато артикулацији. У вези са тим, пјесма *Сњегови нису бијели*,²¹ којом Шчедрин започиње оперу, треба да се изводи (како је истакнуо у партитури опере) „у маниру руског народног пјевања“.²² Међутим, композитор не користи изворни народни напјев, већ само елементе руског фолклора и оригиналне текстове пјесама. Он не цитира фолклорне мелодије, већ опонаша народни начин пјевања, пишући напјев у том духу. Осим тога, композитор га осавременује примјеном дванаесттонске технике, а својеврсни „деформитет“ руског напјева наставља се и кроз уплив хроматике и хетерофоно извођење хора.²³

Употреба хора у опери представља још једну специфичност, која се од самог почетка намеће као битан дио Шчедринове идеје о приказу гогољевских свјетова. Наиме, мали хор смјештен је у оркестарској јами, умјесто виолина. Може се рећи да аутор мијења

¹⁷ А. Ю. Боровкова, „Мёртвые души Р. Щедрина: два мира – два интонационно-смысловых пласта, в: И.В. Безгинова“, *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*, Челябинск, 2013, 69.

¹⁸ Исто.

¹⁹ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 286.

²⁰ Исто.

²¹ Рус. *Не белы снеги*.

²² Напјев изводе соло мецосопран и контралт, а накнадно им се прикључује хор. Отворена форма одаје утисак континуитета и неисцрпног тока пјесме. Мелодија се не завршава, већ се прекида, као да се наставља иза кулиса, тако да при сљедећем наступу не започиње изнова, већ се настави гдје је претходно прекинута. Упор. А. Ю. Боровкова, нав. дјело, 71.

²³ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 287. В. напјев „Сњегови нису бијели“ у првом чину, на самом почетку опере (т. 2–5), у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, Moscow, Soviet Composer, 1979.

звучну перспективу с удаљеним звучањем гласова, чиме уједно најављује колаж различитих, неочекиваних (али искоришћених у служби откривања Гогољеве поруке) композиционо-техничких поступака које ће примијенити у остварењу.

Музички приказ, односно озвучавање Гогољевог текста, један је од темеља изградње драматургије дјела. Како Тараканов истиче, главни задатак постао је „интонирање језичких решења које је предложио Гогољ. Текст *Мртвих душа* у опери је добио [...] живу звучност. Оно што се истиче при читању поеме преточено је у музику“.²⁴ Инспирација или средство за приказ ликова јесте у начину њиховог говора, само њима својствен начину изражавања, посебном изгледу, навикама, подацима о свијету око њих и њиховом односу према људима.

Озвучавање прозног текста, гдје су потцртани смисаони и акцентни аспект ријечи, одаје утисак да је у питању речитативна опера.²⁵ У прилог томе иде и ауторов запис у предговору партитуре клавијског извода дјела, гдје је назначено да је опера замишљена као „вокално преосмишљавање гогољевске прозе“.²⁶ Тако настају различити вокални портрети ликова, чији су карактери приказани кроз разнолике мелодијске рељефе. Један од типичних примјера јесте наступ Собакевича на почетку другог чина опере, гдје мелодијска слика подсећа на, како Тараканов наводи, ход спорог и лијеног медвједа. Осим тога, говорна интонација преточена је у музичку, али је задржала свој природни облик, што подсећа на третман баса у буфо операма.²⁷

Посебно мјесто у Шчедриновом вокалном портретисању заузима лик Чичикова, који није приказан на уобичајен начин: кроз лик хероја који размишља о својој судбини. Напротив, у питању је превртљивац и улизица који продире у људски ум и говори оно што други очекују. Из тог разлога, он нема своје типичне музичке карактеристике у опери. Чичиков је надарен глумац и, сусрећући се са неким од других ликова, одмах „усваја“ његову интонацију како би шармирао саговорника. У музичком рјешењу његовог лика могу се разликовати два плана. Први план односи се на приказ Чичикова у друштву, гдје

²⁴ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 289.

²⁵ У руској оперској традицији, односу између писане и пјеване ријечи придаван је огроман значај. То је уочљиво у дјелима као што су *Камени гост* Даргомижског, *Женидба* и *Борис Годунов* Мусоргског, *Ликова дама* Чајковског, *Мавра* и *Бајка* Стравинског и *Нос* Шостаковича. Упор. Исто, 290.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 293. В. вокални парт Собакевича у 9. сцени *Собакевич* са почетка другог чина (т. 7–16), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

он покушава да се докаже, да би добио статус. Његов лик често је представљен кроз стакато артикулацију (што је и једна од линија која раздваја свијет земљопосједника од широких мелодијских захвата народних напјева у опери), која опет подсјећа на традицију буфо опере.²⁸ Овај приступ уочљив је у сценама Чичиковљевих разговора са различитим земљопосједницима.

С друге стране, у ситуацијама кад остане сам, без маске лицемјерја, лик Чичикова је музички „огољен“ и приказан као жртва апсурда једног друштва (в. примјер 4).²⁹ У складу с тим, у слједећем нотном примјеру уочљиво је „незадовољство“ особе чији су планови нарушени. То се манифестује у нестабилности интонације: на примјер, раздражени усклик *Проклети били сви* замјењује се еластичним скоком прво умањене квинте, а затим мале сексте и мале септима на текст *који су изумили ове балове*.³⁰ На тај начин, Шчедрин је показао Чичиковљеву несталност и дволичност, али и спремност да се извуче из свих по њега неповољних ситуација.

Следећи аспект Шчедринове поставке Гогољеве поеме тиче се односа између два свијета у опери: „народног“ и „бироградског“. Радња се одвија наизмјенично, а понекад и истовремено, кроз преплитање двије сфере руског друштва – перспективе културно-историјског, народног наслијеђа и приземног свијета имућних. У складу с тим, и позорница је подијељена на два дијела: у доњем дијелу сцене, међу мноштвом ствари, врх друштва „затрпан“ је и оптерећен материјалним, а горњи сегмент сцене резервисан је за приказ пустог, тужног руског пејзажа. Свака сцена има независну радњу која открива суштину ликова. Примјер наведеног је сцена бр. 10 из другог чина (*Кочијаш Селифан*), која се заснива на четири независна плана:

1. тихом наступу оркестра који изводи тему пута;
2. извођењу „народног хора“ који ствара ефекат звучне покривености цијелог простора;

²⁸ В. примјер првог мелодијског типа Чичиковљевог лика, у ариозу из 4. сцене првог чина под називом *Манилов* (т. 22), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

²⁹ В. примјер другог мелодијског типа Чичиковљевог лика у 15. сцени *Чичиков* из првог чина (т. 3–7), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

³⁰ А. Ю. Боровкова, нав. дјело, 70.

3. извођењу двојице солиста „у руском народном маниру пјевања“ с ефектом звучања „изблиза“;
4. дијалогу Селифана са Чичиковом и са сељацима поред пута, као и узвицима и монологу самог кочијаша.³¹

Посебна улога у односу два свијета припада слици пута: све што се догађа на путу има посебно значење. Пут(овање) је представљен(о) као вишедимензионални простор који „одзвања“ различитим гласовима природе, људским пјесмама, дијалозима и монолозима ликова. Исти монолог Селифана из 10. сцене (други чин) означава размишљање о „последњим питањима“ живота и смрти, судбини и истини, при чему се налази на огромним просторствима његове родне земље.³² Овим потезом, Шчедрин је „створио [један од] најважнијих врхунаца у опери – пресјек свјетова, тј. пут као границу која раздваја националне и земљопосједничке – друштвене – слојеве, али их и уједињује у историјском путовању и заједничкој националној судбини“.³³

Семантички врхунац приказа народног свијета је сцена бр. 12 *Плач војникове мајке*, у којој је композитор зашао у саму срж народног свијета и створио ефекат ритуалног погребног нарицања. То је остварено укључивањем специфичног начина пјевања који граничи са плакањем. *Плач војникове мајке* изводи се у потпуном мраку, гдје слушаоцу не треба ништа да одвлачи пажњу од продорног израза соло мецосопрана, у чијем гласу је концентрисана сва снага драмске изражајности.³⁴ *Плач* може да се протумачи као успон од обредног, ритуалног ка религиозном и духовном, односно као „уздизање од земаљског ка небеском и вјечном“.³⁵

³¹ В. у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело, 173–185.

³² В. Селифанов наступ у 10. сцени *Кочијаш Селифан* из другог чина (т. 6–12), у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, нав. дело.

³³ Л. А. Серебрякова, „Мёртвые души Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен“, *Проблемы музыкальной науки*, 2, 2008, 213.

³⁴ В. завршне тактове 12. сцене *Плач војникове мајке* из другог чина, у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, нав. дело.

³⁵ Л. А. Серебрякова, нав. дело, 217.

Закључак

Опера *Мртве душе* Родиона Шчедрина је недвосмислено једно од ремек-дјела савремене руске оперске литературе. Атипична тематика и радња поеме, у којој не постоји херој или побједник, послужиле су композитору да истраже сав композиционо-технички потенцијал и кроз музичко-сценско остварење да сопствени допринос тумачењу Гогољевог дјела. У складу с тим, у раду су прво мапиране кључне тачке ауторове стваралачке поетике, што је послужило као усмјерење при трагању за специфичностима у оперским сценама.

Несумњиво, дјело *Мртве душе* ће у руској оперској литератури остати забиљежено као прво остварење са паралелном драматургијом, гдје је композитор истовремено „водио“ причу о два свијета: народном (културно-историјском, духовном и узвишеном, музички одсликаним дугим, легато мелодијама) и свијету земљопосједника (приземном, ниском и материјалном, приказаним кроз стакато артикулацију и речитативне наступе ликова). Осим тога, дуализам је уочљив и између савремених музичких идеја (дванаестонска техника, изостављање виолина из оркестра, смјештање хора у оперску јаму, постизање удаљене или приближене звучности гласова итд.) и односа према руској и западноевропској традицији (напјеви у народном духу и који се изводе у стилу руског народног пјевања, третман баса као у буфо опери, транспозиција мелодије говорне ријечи у пјевану и др).

С друге стране, техника монтаже као друга константа његовог стваралачког чина, у опери *Мртве душе* потцртала је наведене дуалности традиционалног и савременог, приземног и неовоземаљског, обредног и религиозног. Ова техника послужила је као погодно средство за што огољенији приказ апсурда живота у високом друштву, што је посебно подвучено преплитањем сцена у којим се истичу узвишене вриједности (нпр. плач војникове мајке из 12. сцене или Селифанов наступ из 10. сцене).

Шчедринов „призив“ традиције присутан је (у већој или мањој мјери) кроз цјелокупан опус, али највише долази до изражаја управо у дјелима писаним на текстове руских аутора. Тражећи узор у наслијеђу своје земље (али и изван ње), те пратећи савремене музичке токове и пажљиво користећи њихове тековине, Шчедрин је Гогољеву поему обукао у ново рухо, удахнувши јој живот сопственог тумачења кроз откривање најдубљих слојева пишчевих порука. Поврх тога, композитор је отворио ново поглавље

музичко-сценског стваралаштва друге половине XX вијека у Русији, због чега ће остати упамћен као један од стваралаца који се (из)борио за опстанак „душе“ руске опере.

ЛИТЕРАТУРА:

- Боровкова, А. Ю. „Мёртвые души Р. Щедрина: два мира – два интонационно-смысловых пласта“, в: И. В. Безгинова (ред.), *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*, Челябинск, 2013, 66–72.
- Венчакова, С. В. *Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века*, Москва, Издательские решения. [Рукопис].
- Грищенко, Л. Г. *Творческий облик Родиона Щедрина*, Суджа, Суджанский техникум искусств, 2011. [Рукопис].
- Серебрякова Л. А. „Мёртвые души Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен“, *Проблемы музыкальной науки*, 2, 2008, 210–221.
- Синельникова, Ольга Владимировна. *Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2013.
- Синельникова, О. В. „Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина“, в: *Вестник Кемгуки*, 26/2014, 134–141.
- Синельникова, О. В. „Опера *Левша* Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая 'температура' сюжета“, в: *Вестник Кемгуки*, 47/2019, 74–83.
- Тараканов, М. Е. *Творчество Родиона Щедрина*, Москва, Советский Композитор, 1980, 285–304.
- Shchedrin, Rodion. *Dead Souls*, Moscow, Soviet Composer, 1979. [Партитура].

- Schwartz, Boris. *Music and Music Life in Soviet Russia. 1917–1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

Radost Galonja Krtinić

DUALISM IN THE OPERA *DEAD SOULS* OF RODION SHCHEDRIN: A SYNTHESIS OF RUSSIAN HERITAGE AND WESTERN EUROPEAN MUSICAL ASPIRATIONS

SUMMARY: The aim of this paper was to reveal two worlds in Rodion Shchedrin's opera *Dead Souls*: traditional and contemporary in Russian and Western European music practice, through mapping of main compositional-and-technical procedures reflected in the choice of parallel, double dramaturgy (first applied in this work in relation to the entire Russian opera literature) and specific construction principles of Gogolian characters. The starting point of research is Shchedrin's stylistic-and-creative path and poetics until the creation of opera *Dead Souls*, then the composer's attitude towards Gogol's poem through the analysis of main compositional ideas in the opera.

It is noticeable that Shchedrin simultaneously (and successfully) "led" the story of two areas: folk (cultural-and-historical, spiritual and transcendental, musically depicted with long, *legato* melodies) and the world of landowners (ground, low and material, presented through *staccato* articulation and recitative performances). In addition, dualism is noticeable between contemporary musical ideas (twelve-tone technique, omission of violins from the orchestra, placing the choir in the opera pit, achieving distance or proximity in voices sonority etc.) and the relationship to Russian and Western European tradition (folk-spirit songs which are performed in the style of Russian folk singing, the treatment of bass as in opera buffa, a transmission of spoken word in singing, etc.).

KEYWORDS: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, two operas, parallel dramaturgy, musical transposition of word.

Милош Браловић¹

ИЗМЕЋУ СТАРОГ И НОВОГ СВЕТА: ПОЗНА ДЕЛА АРНОЛДА ШЕНБЕРГА²

САЖЕТАК: Главну тему овог рада чине позна дела Арнолда Шенберга настала по композиторском одласку у Сједињене Америчке Државе 1933. године. Као студије случаја, обрађене су следеће композиције: Свита у старом стилу (1934), Друга камерна симфонија (1939), Гудачки трио (1946) и кантата *Преживели из Варшаве* (1947). На наведеним примерима покушали смо да установимо како се и на које начине индивидуални стил Арнолда Шенберга трансформисао по доласку у нову средину, са једне стране, а са друге – начине на које је Шенберг обогатио музички живот Сједињених Америчких Држава.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арнолд Шенберг, Сједињене Америчке Државе, Свита у старом стилу, Друга камерна симфонија, Гудачки трио, *Преживели из Варшаве*, трансфер вредности.

Увод

Плодоносна стваралачка активност (родом бечког) композитора Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), обележена је великим бројем дела, чијим прегледом се јасно уочавају различите развојне фазе кроз које је овај аутор пролазио током своје композиторске каријере. Његов рани стваралачки период обележен је позноромантичарским стилским усмерењем, по узору на Брамса (Johannes Brahms) и Вагнера (Richard Wagner), као што су секстет *Преображена ноћ* (*Verklärte Nacht*), оп. 4 из 1899, или симфонијска поема *Пелеас и Мелизанда* (*Pelleas und Melisande*), оп. 5 из 1903. године. Можда најмонументалнија међу њима јесте и кантата *Песме о граду Гурџи* (*Gurre-Lieder*), за симфонијски оркестар четворног састава и четири хора, настајала између 1900. и 1903. године, а прерађена око 1911. године. Главна карактеристика ових дела јесте веома развијен позноромантичарски музички језик, на трагу поменутих композитора, Брамса и Вагнера – језик који је доведен до својих крајњих граница у овом периоду композиторског стваралаштва. Паралелно са развојем тоналитета у тим делима, дошло је и до преиспитивања традиционалног рада са тематским материјалом. Преломну тачку у наведеном раздобљу чини Камерна симфонија оп. 9 за 15 инструмената у Е-дуру, из 1906. године. Ово дело представља, са једне стране, синтезу Шенберговог

¹ Контакт: milosbralovic@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Драгане Стојановић-Новичић, у академској 2017/2018. години.

позноромантичарског искуства, а са друге, својом формалном концепцијом и хармонским језиком најављује дела којима ће почети композиторова такозвана преддодекафонска фаза.³ Иако има назнака напуштања тоналитета већ у овом остварењу, Шенбергово прво „испробавање“ атоналности одиграва се у четвртом ставу Другог гудачког квартета оп. 10 у фис-молу из 1908. године.⁴

Преддодекафонску фазу чине дела такозване слободне атоналности, међу којима су и Три комада за клавир оп. 11 из 1910. године (представљају први у целини атонални опус), Пет комада за оркестар, где композитор ради са параметром тонске боје, као и моноопера *Иичекивање* (*Erwartung*) оп. 17 из 1909. године, која представља композиторово веома специфично истраживање подсвести.

У периоду између 1913. и 1923. године Шенберг је истраживао начине организације атоналног и атематског музичког дела, што га је довело до додекафонске технике. Комад број 5 из Пет комада за клавир из 1923. године прво је ауторово дело са доследно примењеном додекафонском техником. Дувачки квинтет оп. 26 (1924), Три сатире оп. 28 за мешовити хор и инструментални састав (1925/1926), Варијације за оркестар оп. 31 (1926/1928), нека су од дела која у периоду између два светска рата представљају најзначајнија остварења ове фазе.

Многа од ових остварења су изведена у Сједињеним Америчким Државама пре Шенберговог доласка на амерички континент. Чињеница је да јавност није била равнодушна према њима. На пример, *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*), мелодрам из 1912. године је, према речима Џејмса Ханекера (James Gibbons Huneker), у децембру исте године, оцењен као дело које је из корена пореметило уметност,⁵ док је Хенри Финк (Henry T. Finck) неколико година касније ово дело прогласио неозбиљним.⁶ Већина у то време старијих (америчких) критичара сматрала је да параметар тонске боје није кључан структурални елемент одређеног музичког дела; иако се међу будућим генерацијама став

³ Прва камерна симфонија оп. 9 за 15 инструмената јесте дело веома интересантне формалне концепције. Ова једноставачна композиција подељена је на пет одсека, који истовремено одговарају сегментима сонатно-симфонијског циклуса, али и деловима сонатног облика. Први став чини експозиција сонатног облика са темама у Е-дуру и А-дуру, потом следи други одсек који представља троделни скерцо, у трећем одсеку долази до развоја материјала експозиције, четврти одсек има улогу лаганог става, док пети представља репризу експозиције у основном Е-дуру.

⁴ Овај четвороставачни циклус је веома специфичан, будући да се у трећем и четвртом ставу гудачком квартету прикључује и глас, а да су као текстуални предложак послужили стихови експресионистичког песника Штефана Георга (Stefan George).

⁵ Упор. Mark N. Grant, *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, Northeastern University Press, 1998, 122–123.

⁶ Исто, 187.

променио, морамо имати у виду да је у првим деценијама XX века ово био веома устаљен приступ,⁷ што је у великој мери узроковало негативан став критичара према Шенберговим атоналним делима (нарочито када је реч о Пет оркестарских комада оп. 16).

У фокус овог есеја поставићемо нека од касних остварења Арнолда Шенберга, настала по његовом доласку у Сједињене Америчке Државе 1933. године, будући да је у том периоду створио велики број композиција, деловао као педагог и био веома утицајан у америчком музичком животу.⁸ Имајући у виду чињеницу да је до тог времена Шенбергов рад био идентификован као немачки без обзира на његово јеврејско порекло, затим крштење у протестанској цркви, бројне следбенике (међу којима и доста Јевреја), а у датом тренутку и миграцију у потпуно другачију друштвено-политичку средину,⁹ покушаћемо да представимо контекст настајања и платформу структурације неких од његових касних остварења у којима је овај аутор показао зрелост и синтезу свог индивидуалног стила. Поред тога, у светлу настанка и система обликовања одређених дела, тежићемо да уочимо односе између Шенберговог немачког наслеђа и његовог пријема у новој средини. Дела која овом приликом улазе у разматрање јесу Свита у старом стилу из 1934. године, Друга камерна симфонија оп. 38 из 1938. године, *Преживели из Варшаве* (*A Survivor from Warsaw*) из 1947. године и Гудачки трио оп. 45 из 1946. године. Ова дела су изабрана јер су настала из различитих разлога (најчешће су у питању поруџбине), али и због чињенице да се међусобно битно разликују по свом музичком језику (са једне стране, реч је о тоналним, а са друге, о додекафонским делима). Она се убрајају у најрепрезентативнија касна дела Арнолда Шенберга, кроз чији је настанак, анализу и рецепцију могуће објаснити и централни проблем овог есеја. Међу њима су и бројна друга остварења, такође међусобно различита у погледу третмана музичког језика (на пример, *Kol Nidre* оп. 39, за наратора, мешовити хор и оркестар, Варијације на речитатив за оргуље оп. 40, Концерт за клавир оп. 42, Варијације за оркестар оп. 43а, Фантазија за виолину и клавир оп. 47 и друга),¹⁰ која свакако указују на Шенбергову богату композиторску делатност након 1933. године. Њихове композиционо-техничке карактеристике указују на, са једне стране, удаљавање од

⁷ Исто, 327.

⁸ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, Oxford University Press, 2011, xi.

⁹ Исто, 46–47.

¹⁰ *Kol Nidre*, *Варијације на речитатив* и Варијације за оркестар припадају значајнијим тоналним остварењима, а Концерт за клавир и Фантазија за виолину и клавир су међу значајнијим додекафонским делима касног периода.

додекафонских принципа – у случају тоналних дела – а са друге, на враћање додекафонској техници. Ни у првом, али ни у другом случају, Шенберг није рестаурирао свој 'стари стил', већ се, попут спиралног кретања, враћао овим техникама на вишем, зрелијем нивоу, као што ћемо то уочити на одабраним примерима.

Пре него што бисмо прешли на тумачење поменутих дела, скренули бисмо пажњу на неке од односа који су успоставили између Шенберга и домицилне публике по његовом доласку у Америку. Шенберг је, као и Хиндемит (Paul Hindemith) или Бела Барток (Béla Bartók), био међу композиторима који су сматрали да заслужују веома високу репутацију у Америци, иако нису, као Стравински (Игор Фёдорович Стравинский), били аутори дела која су тамо доживела велику популарност, те нису могли да се издржавају као слободни уметници; ипак, чак ни на самом почетку боравка у САД они нису били ни потпуни аутсајдери.¹¹ Шенберг је, са једне стране, био задовољан свакодневним животом, позицијом на Универзитету у Лос Анђелесу (University of California – Los Angeles/UCLA), али је, са друге стране – како се сазнаје из писама Рудолфу Колишу (Rudolf Kolisch) и Оскару Кокошки (Oskar Kokoschka) – сматрао да укус америчке публике није довољно развијен и да је превише комерцијализован.¹²

Чињеница је да главну одлику Шенберговог композиционог поступка чини сама процедура компоновања, која – како то објашњава истакнути амерички композитор и својевремено водећи критичар, Вирџил Томсон (Virgil Thomson) – композитора несумњиво сврстава међу модернисте.¹³ И, иако би то значило да процедура компоновања представља суштину Шенберговог дела, то не значи да се он у музици ни на који начин не бави емоцијама, већ да кроз своју музику анализира, односно испитује емоције, али их нужно и не изражава, те да управо ова карактеристика његова дела чини јединственим.¹⁴ За Томсона, термин додекафонска техника никада није био довољан да опише све оно што је Шенберг учинио у свом стваралаштву ове провенијенције.¹⁵ Из Томсоновог описа Шенберговог стила могуће је закључити који су били композиторови

¹¹ Упор. Joseph Horowitz, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008, 112.

¹² Исто, 112–113.

¹³ Упор. Virgil Thomson, „Schönberg's Music“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 470.

¹⁴ Исто, 471.

¹⁵ Исто, 472. Томсон реферира на Шенбергово стваралаштво до 1944. године, када је настао овај чланак.

(Шенбергови) ставови о компоновању, те да стога његова дела можда и нису била најпријемчивија америчкој публици.

Напомињемо да Шенберг себе никада није у потпуности сматрао америчким композитором.¹⁶ Упркос чињеници да је остао веран својим европским (аустро-немачким), али и јеврејским коренима, ипак је постао држављанин Сједињених Америчких Држава и био веома посвећен унапређивању америчке уметничке музике.¹⁷ Но, америчка публика (најпре стручна) сусрела се са Шенберговим делима (као што су Комади за клавир оп. 11, Пет оркестарских комада оп. 16, а међу њима је и уџбеник из хармоније [*Harmonielehre*]) још 1911. године.¹⁸ Колико год да је од тог периода Шенберг био доживљаван као револуционар, по доласку у Америку је приметна промена у његовом стилу (након дугог низа година, Шенберг је поново компоновао тонална дела већег формата). Према речима Луа Херисона (Lou Harrison), није сигурно да ли се ова трансформација догодила управо због доласка у нову средину или због специфичног стваралачког механизма, према чијим би се кретањима и усмерењима генерално синтетизовала стваралачка настојања у периоду позног стваралаштва одређеног композитора.¹⁹

Унапређење оркестарског репертоара

Бројна Шенбергова остварења настала на америчком континенту, резултат су поруџбина локалних друштва музичара (како њихових руководица, тако и диригената и извођача), али и професора са високошколских институција. У овом поглављу протумачили бисмо одређене елементе коначног изгледа неких од ових композиција, како бисмо установили

¹⁶ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 137. Занимљиво је да Вирџил Томсон наводи однос између темпа и динамике као основну разлику између америчке и европске музике. Наиме, у европској музици XIX века постоји директно пропорционалан однос између динамике – тачније крешенда – и убрзања: музика европског романтизма (најпре немачког) управо уз постепене промене у динамици има и постепене промене у темпу. Аутор сматра да америчку музику карактерише супротна појава: уз постепене промене у динамици темпо остаје непромењен, то јест, нема никаквих осцилација у темпу. Такозвани крешендо без убрзања појављује се и у европској музици XX века, у појединим делима (на пример *Посвећење пролећа* /*Le sacre du printemps*/ Игора Стравинског /Игор Фёдорович Стравинский/). Опширније о томе у: Virgil Thomson, „Americanisms“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954...*, нав. дело, 586–588.

¹⁷ Исто. Према речима Роџера Сешонза (Roger Sessions), Шенберг је постао амерички држављанин тек десет година по свом доласку у САД 1933. године. Упор. Roger Sessions, *Schoenberg in the United States*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-roger-sessions-schoenberg-in-the-united-states>.

¹⁸ Упор. исто.

¹⁹ Упор. Lou Harrison, *Homage to Schoenberg: the Late Works*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-lou-harrison-homage-to-schoenberg>.

да ли се и на који начин Шенбергов језик у њима модификовао у односу на композиторова дела настала у Европи.

Свита у старом стилу, 1934. – Не рачунајући поједине скице и Шест песама за мушки хор оп. 35, *Свита у старом стилу* из 1934. године, за гудачки оркестар, представља прво тонално дело већих размера, а истовремено и прво дело које је овај композитор написао по доласку у Америку.²⁰ Мартин Бернштајн (Martin Bernstein), професор музике на Њујоршком универзитету (New York University) и контрабасиста у Симфонијском оркестру Чотокуе (Chautauqua Symphony), је – у жељи да обогати репертоар у оркестру у којем је свирао – дао Шенбергу идеју за писање оваквог дела.²¹ *Свита у Ге-дуру* конципирана је као петоставачни циклус са следећим ставовима: 1) Увертира и fuga, 2) Адађо, 3) Менует, 4) Гавота и 5) Жига.

Почетни став сачињен је од смене два одсека, Ларго и Алетро, оба окарактерисана веома упечатљивим пунктираним ритмом. Смена ова два одсека представља смену монументалне увертире лаганог темпа и различитих одсека фуге. Други став, Адађо, у форми је троделне песме са динамизованом репризом. Менует и Гавота су у форми сложене троделне песме, а последњи, Жига, обликован је у форми ронда са три теме. Од укупног броја ставова, једино други и четврти, Адађо и Гавота, нису у основном тоналитету, већ су написани у паралелном е-молу, односно, медијантном Бе-дуру. Стари стил ове свите најпре се огледа у одабиру ставова, који чине барокне игре. Али, од барокних игара, остао је само њихов карактеристичан ритам и метар, док су формални обрасци (осим фуге) каснији. Дакле, Шенберг у овој свити користи класичне формалне моделе, које, имајући у виду његово укупно стваралаштво, готово да и никада није напуштао.²² Но, оно што више привлачи пажњу у односу на формалне обрасце и старе игре ове свите јесте њихова реинтерпретација помоћу примене савремених извођачких техника и осавремењеног (али све време тоналног) музичког језика. То, наравно, сведочи о Шенберговом владању композиционим техникама, али и о познавању извођачке

²⁰ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 140.

²¹ Исто.

²² У жељи да додекафонију афирмише као композициону технику, Шенберг ју је користио како би креирао традиционалне формалне обрасце, као што је то случај у, на пример, Дувачком квинтету оп. 26, али и у каснијим додекафонским делима. О томе сведочи и чињеница да је Шенберг сам себе желео да определи као још једну „карику“ у развоју немачке музике. Опширније о томе у: Arnold Schoenberg, “Brahms the Progressive“, in: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (transl. by Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 398–441.

технике гудачких инструмената.²³ У поређењу са композиторима чија је неокласицистичка оријентација била јасна у периоду тридесетих година XX века (као што су Стравински, Хиндемит или Вајл /Kurt Julian Weill/), а од којих су се неки управо тридесетих година настанили у САД), Шенбергов приступ старом стилу у овој свити је софистициранији, експерименталнији, али и мање пародичан.²⁴ Како год да се Шенберг поставио према конвенционалним формалним обрасцима и музичком језику, чињеница је да је створио (у извођачком смислу) веома захтевно дело, чије су фразирање, потези гудалом, интонација и прстореци веома комплексни.²⁵ Дело није постало званичан део репертоара ни професионалних оркестара, нити студентских оркестара, а јавност је по питању рецепције била подељена.²⁶

Чињеница је да је Шенберг створио дело, које је пре свега имало педагошку улогу и које је требало да обогати репертоар гудачких оркестара у Америци. Иако ова композиција представља једно од остварења на основу којих је Шенберг могао да се сврста међу америчке композиторе, уколико имамо у виду укупан контекст у коме настаје и чињеницу коме је намењена, Шенберг је, ипак, у њој начинио одређено сумирање својих европских музичких искустава. Ослањајући се на сопствено познавање свирања гудачких инструмената, али и на владање оркестрацијом, као и на технику компоновања „увежбану“ кроз велики број ранијих дела, Шенберг је без сумње у овом остварењу приказао своје композиционо-техничко мајсторство.

Камерна симфонија оп. 38, 1939. – Друга камерна симфонија у ес-молу коначно је завршена 1939. године. Ово дело је отпочето још 1906. године, одмах након Прве камерне симфоније у Е-дуру оп. 9. Пре Шенберговог одласка у Америку, ревидирана је у више наврата – 1911. и 1916. године. Повод за завршетак дела била је наруџбина Фрица Стиедрија (Fritz Stiedry), диригента Оркестра пријатеља музике (The New Friends of Music Orchestra).²⁷ Шенберг је ову симфонију конципирао као двоставачни циклус. Првом ставу је накнадно додао последњих 20 тактова, док је други став значајно

²³ Шенберг је, поред своје композиторске, диригентске и педагошке активности био и извођач. Његово музичко образовање почело је учењем свирања виолине, а потом и осталих гудачких инструмената. Опширније о томе у: [Anonymous], *Arnold Schönberg – Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.

²⁴ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 141.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто. Наводи се да је на источној обали постојао веома негативан, а на западној обали САД-а веома позитиван став о овом делу. Са једне стране, на западу, Свита као да је приказивала композиторово мајсторство, а на истоку – одређени вид посустајања у прогресивним идејама и повлађивање укусу Холивуда.

²⁷ Исто, 71.

продужио, дописавши све од 309. такта надаље (другом ставу је додао 180 тактова, укупно целој симфонији 200).²⁸ Односно, имао је 143 такта првог става у троделној форми у ес-молу, 86 тактова другог става, скоро комплетне експозиције сонатног облика у Ге-дуру, уз скице за развојни део, репризу и коду, као и поему *Тачка заокрета* (Wendepunkt), која је требало да, заједно са симфонијом, постане део мелодрама.²⁹ У коначној верзији, ставови су уобличени као сложена троделна песма и сонатни облик. Иако је музички језик ове симфоније нешто сложенији у односу на Свиту у старом стилу (чешћа је појава квартних акорада, поларних веза и слично), цела симфонија одише доминантно лирским, а у другом ставу чак и помало пасторалним карактером. Камерни карактер је наглашен линеарним писмом, које је, како се наводи, проистекло из искуства писања додекафонске музике.³⁰ Ова композиција такође указује на чвршће везе са европским наслеђем (у односу на Свиту у старом стилу), нарочито ако имамо у виду да је започета још 1906. године у Бечу. Иако је коначна верзија дела писана у маниру других симфонија које су у то време настајале на америчком тлу,³¹ његове стриктно музичке карактеристике пре указују на синтезу Шенберговог личног стила, него на заснивање неког препознатљивог композиторског односа према евентуалном америчком музичком идиому. Најпре, поменули смо искуство писања додекафонске музике које је утицало на фактуру дела, али је ту и комплексан мотивски рад, што се повезује са композиторским позноромантичарским и преддодекафонским остварењима. Наиме, тема првог става чини основно мотивско језгро које се трансформише током целе симфоније и којем се композитор, након бројних трансформација, на крају и враћа, у коди другог става. Такође, линеарно профилисана фактура (по узору на додекафонску музику) обogaћена је вештом, колористичком оркестрацијом. Будући да је ово дело позитивно примљено, као и да су га након премијере 1940. године изводили бројни диригенти,³² постало је

²⁸ Упор. Franz Walter, "Schoenberg [Schönberg], Arnold", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2011, електронско издање.

²⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 71. Ауторка напомиње да је коначно уобличење извођачког састава следеће: 28 гудачких инструмената, 8 дрвених дувачких инструмената, 2 хорне и 2 трубе.

³⁰ Исто, 72.

³¹ Исто. Ауторка наводи да су многи ствараоци, како амерички композитори, тако и европски емигранти, на сличан начин богатали симфонијски репертоар. Такође, у то време настале су и Прва симфонија Самјуела Барбера (Samuel Barber), 1936. године, Трећа симфонија Роја Хариса (Roy Harris), 1938. године, Прва симфонија Леонарда Бернштајна (Leonard Bernstein), 1942. године и Трећа симфонија Арона Копленда (Aaron Copland), 1946. године. Ова дела су сличног стилског усмерења као и Шенбергова Свита у старом стилу (и друга тонална дела), а одликују се, поред чињенице да су писана тоналним музичким језиком, коришћењем индијанских напева, или напева Афроамериканаца.

³² Међу њима су: Бернард Херман (Bernard Herrmann), Вернер Клемперер (Werner Klemperer), Пјер Монто (Pierre Benjamin Monteux) и Леополд Стоковски (Leopold Stokowski). Упор. исто.

стандардни део оркестарског репертоара. Такође, будући да ово дело није, попут Свите у старом стилу, написано пре свега у педагошке сврхе, али имајући у виду и дуг процес настанка, као и његове музичке карактеристике, чини се да је трансфер Шенберговог европског искуства далеко приметнији у односу на прилагођавање новој средини. Односно, Друга камерна симфонија више открива Шенбергову интроспективну природу. То је очигледно, нарочито ако имамо у виду да се дело завршава антиклимактичним изразом пораза.³³

Нова музика за Нови свет

Дела настала у последњим годинама живота Арнолда Шенберга, из различитих разлога (као што су болест, старост, сећања у вези са /или вести о/ поновним извођењима његове музике у Европи /пре свега Немачкој] након Другог светског рата), одликују се концизношћу и жестином раних атоналних дела, али уз перманентно одјекивање мотива насталих помоћу додекафонске технике, док се елементи (или боље речено, одблесци) тоналне музике јављају тек спорадично.³⁴ Сви ови елементи указују на Шенбергову тежњу да синтетише своје композиторско искуство управо коришћењем додекафонске технике.

Гудачки трио оп. 45, 1946. – Међу последњим камерним остварењима Арнолда Шенберга налази се и Гудачки трио оп. 45 за виолину, виолу и виолончело из 1946. године. Током Шенберговог рада на овом делу, које је настало као наруџбина музичког одељења Харвардског универзитета (Harvard University's Music Department), композитор је доживео веома озбиљан срчани удар.³⁵ Преживео је захваљујући инјекцији адреналина коју је примио директно у срце, као и бројним инјекцијама пеницилина које је примао касније, те је рад на трију наставио свега три недеље након срчаног удара.³⁶ Наводно, Шенберг је поверио Томасу Ману (Thomas Mann), Хансу Ајзлеру (Hans Eisler) и Адолфу Вајсу (Adolph Weiss), између осталих, да би кроз овај трио требало музички да представи своју болест, као и поједине медицинске процедуре, односно да је реч о програмском делу.³⁷ Но, без обзира на постојање програмског садржаја, веома богата драматургија

³³ Исто.

³⁴ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 59.

³⁵ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 78. Иначе, током последњих година живота, Шенберг је углавном био у лошем здравственом стању.

³⁶ Исто.

³⁷ Исто.

овог остварења указује на бројна, најразличитија емотивна стања. Сложен мотивски рад, са битно модификованим стриктним излагањем дванаесттоноског низа, кроз веома прозачну фактуру и читаву палету извођачких техника, даје овом делу посебан призив. Реч је о једноставачној додекафонској композицији (серија: ге-ес-ас-де-а-фис-е-цис-ха-це-аис-еф), сачињеној од три дела са кодом, између којих се налазе епизоде (I, E, II, E₁, III, Код). Пол Грифитс (Paul Griffiths) је ово дело описао као један став, који се не уклапа ни у један традиционални формални образац, будући да је реч о композицији која се на крају враћа у своју почетну тачку, а у међувремену, прекинута је помоћу две епизоде.³⁸ Сасвим условно, посматрајући интензитет рада са материјалом и његову дистрибуцију током става, први и трећи део могу бити схваћени као експозиција и реприза, док су средишњи део и епизоде развојног карактера. У овом остварењу, европско, односно аустро-немачко наслеђе је више него очигледно. Оно се испољава кроз призвуке валцера, лендлера, затим кроз прожимање тоналног и додекафонског мишљења, односно указује се кроз синтезу поменутих елемената, не само у овом делу, него и у касном опусу у целини. Такође, као и у Свити за гудачки оркестар, Шенберг је и у овој композицији показао своје познавање извођачке технике на гудачким инструментима, користећи технике *col legno*, *sul ponticello*, флажолете и друго.³⁹ Амерички „утицај“ је уочљив једино у чињеници да је ово Шенбергово остварење било наручено (у том смислу пре бисмо могли да говоримо о америчком подстицају, него о утицају у домену структурирације дела), те је стога имало унапред одређено трајање, па се услед те чињенице композитор одлучио за једноставачну форму из више делова (будући да, према Шенберговом објашњењу, двадесетак минута није било довољно за вишеставачно дело), са доста наглих прекида и монтажно усечених одсека, што указује на утицај филмске музике.⁴⁰ Критика је након премијерног извођења била подељена: са једне стране, дело је хваљено, док се, са друге стране, сматрало да му недостаје „везивног ткива“ и да не одговара Шенберговим уобичајеним методама.⁴¹

³⁸ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music...*, нав. дело, 59.

³⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 78–79.

⁴⁰ Исто, 79. Шенберг је добијао поруџбине за компоновање филмске музике, али таква сарадња између композитора и филмских компанија није била остварена из финансијских разлога, као и због тога што је Шенберг желео да контролише и дијалоге и музику. Упркос томе, бројни Шенбергови амерички ученици постали су еминентни композитори филмске музике, као Хуго Фридрихс (Hugo Friedhofer), Алфред Њуман (Alfred Newman), Дејвид Раксин (David Raksin), Леонард Розенман (Leonard Rosenman) и други. Упор. Joseph Horowitz, *Artists in...*, нав. дело, 114.

⁴¹ Исто.

Преживели из Варшаве, оп. 46, 1947. – Кантата за наратора, мушки хор и оркестар *Преживели из Варшаве* оп. 46, компонована је 1947. године. Настала је по идеји кореографкиње Корине Чочем (Corinne Chochem), која је од Шенберга тражила да напише музику за јеврејску химну отпора, према тексту Хирша Глика (Hirsh Glick), песника, који је био заробљен у јеврејском гету у Виљнусу.⁴² Шенберг је прихватио, али је радњу поставио у варшавски гето.⁴³ Но, ако се занемаре наслов дела и поједине референце у тексту, место у којем се ова кантата одвија јесте безимени концентрациони логор.⁴⁴ Језик на којем се дело изводи је енглески, са појединим фразама на немачком и завршном молитвом на хебрејском језику. Иако је јеврејског порекла, Шенберг се крстио у протестантској цркви 1898. године, али се 1933. године, непосредно пред одлазак у Сједињене Америчке Државе, вратио јудаизму, пошто је, изгубивши позицију на Академији, напустио Берлин.⁴⁵ Након свог повратка јудаизму, написао је значајан број дела религиозне тематике, а ова кантата се сматра једним од најважнијих из те групе.⁴⁶ Дело није реализовано као химна како је то испрва тражено од њега, већ као кантата. Реч је о полусвесном затворенику у логору који чује звук трубе, да би се потом појавио немачки официр који затворенике изводи на прозивку.⁴⁷ Драматургија дела почива на постепеној градацији путем монтажног слагања сегмената, често окарактерисаних остинатом, да би се све завршило грандиозном химном коју, уз оркестар, изводи мушки хор.⁴⁸

Ово додекафонско дело засновано је на серији сачињеној од два хексакорда (серија: фис-ге-це-ас-е-дис-аис-цис-а-де-еф-ха), што за Шенберга представља уобичајену процедуру изградње серије у додекафонским остварењима. Ванмузички садржај ове композиције донекле је диктирао њену изразито мрачну, суморну атмосферу. Дело почиње фанфарним мотивом, алудирајући на буђење у логору, а пропраћено је бројним „звучним ефектима“ који прате живот заробљеника, као што су ударци добоша, затим репетитивне ритмичке фигуре које се састоје од брзог понављања одређених

⁴² Исто, 105.

⁴³ Исто. Радња је пребачена у варшавски гето највероватније пошто је, након великог броја ликвидираних Јевреја 1942. године, у пролеће 1943. године знатан број заробљеника покренуо устанак и побегао из гета путем канализационих одвода. Опширније у: Lawrence N. Powell, *The Holocaust and History: Introduction to Survivors' Stories*, <http://www.holocaustsurvivors.org/data.show.php?di=record&da=texts&ke=6>.

⁴⁴ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 105.

⁴⁵ Упор. [Anonymous], *Arnold Schönberg – Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.

⁴⁶ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 105.

⁴⁷ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music...*, нав. дело, 59.

⁴⁸ Исто.

акорада или интервала, бројна тремола, како би се окончало тријумфалним звуком завршне молитве (енг. трансл. *Sh'ma Yisrael*), која се сматра веома значајном у јудаизму; Гликова химна, од које је потекла идеја за ово остварење, није искоришћена.⁴⁹ Поред понирања у сопствене јеврејске корене, Шенберг у овом делу поставља наратора као солисту, што се јасно надовезује на његово претходно композиторско искуство. Од певаног говора (*Sprechgesang*), какав се јавио у остварењу *Пјеро месечар* – дакле, још 1912. године, такав третман гласа се развио до изражајног, ритмизованог декламавања наратора у овој кантати. Ако имамо у виду чињеницу да је реч о вокално-инструменталном делу, поред аналогија са *Пјероом*, јављају се и сличности са Шенберговим преддодекафонским делима, пре свега зато што у њима, као и у овој композицији, постоји врло јака повезаност музике и текста, с тим што је овде музички садржај „учвршћен“ серијом. Но, поред целокупног европског наслеђа у овом остварењу, амерички утицаји се поново свode на „шаблоне“ везане за филмску музику, без обзира на то да ли је та врста продукције примењене музике утицала на Шенберга или не. То се односи на пруски дијалект немачког генерала, као и на бројне колажно-монтажне поступке у раду са укупним музичким материјалом, углавном лајтмотивским.⁵⁰

Иако је фондација диригента Сержа (Сергеја) Кусевицког (*Serge Koussevitzky*) поручила ово дело, њега је премијерно, заједно са другим Баховим (*Johann Sebastian Bach*) и Бетовеновим (*Ludvig van Beethoven*) остварењима, извео Курт Фредерик (*Kurt Frederick*) у Албукеркију, 1948. године.⁵¹ Јавност је углавном позитивно примила ово извођење, док је њујоршка премијера 1950. године, када је дириговао Димитри Митропулос (*Dimitri Mitropoulos*), оставила подељену јавност,⁵² што се битно не разликује од пријема других Шенбергових дела на америчком тлу.

Закључак

Циљ овога рада био је да се у основним цртама прикажу касна остварења Арнолда Шенберга, настала након композиторовог одласка у Сједињене Америчке Државе 1933.

⁴⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 106.

⁵⁰ Исто, 107.

⁵¹ Исто, 107–108. На концерту, дела је изводило 115 извођача-аматера Симфонијског оркестра града Албукеркија (*Albuquerque Civic Symphony*), наратор је био Шерман Смит (*Sherman Smith*), а заједно са њима наступили су и хор Хорске асоцијације Албукеркија (*Albuquerque Choir Association*), Универзитетски хор (*University A Cappella Chorus*), као и 14 певача из Хора заједнице у Естанци (*Community Chorus in Estancia, New Mexico*), углавном каубоја и ранчера.

⁵² Исто.

године, како би се уочиле могуће промене његовог индивидуалног стила по одласку у нову средину. Стога, изабрана су четири дела, која је требало да послуже као примери, на први поглед потпуно различитих дела у стилском, жанровском и композиционо-техничком погледу: Свита у старом стилу за гудачки оркестар, Друга камерна симфонија оп. 38, Гудачки трио оп. 45 и кантата *Преживели из Варшаве* оп. 46. Прва разлика која се уочава међу овим композицијама јесте да су прве две тоналне, а друге две додекафонске. Ова разлика најпре говори о ауторовом композиционо-техничком умећу. Наиме, Шенберг је кроз ова, али и бројна друга остварења, показао да је овладао техникама компоновања и тоналне, као и (слободне) атоналне и додекафонске музике.

Но, изузимајући чисто музички карактер ових дела, закључујемо да је Шенберг свој индивидуални стил, па и композициону технику, прилагођавао средини и публици за коју је композиција настајала. Тако, Свита у старом стилу, настала у педагошке сврхе, можда је једно од „најамеричкијих“ Шенбергових остварења, будући да је настала примарно у циљу обogaћивања репертоара америчких гудачких оркестара.⁵³ О томе сведочи и избор жанра свите као барокног низа игара, али модификованог класичном формом, осавремењеним (али тоналним) музичким језиком и, што је најважније, изразито захтевном извођачком техником. По свему судећи, дело је настало у циљу упознавања извођача у гудачком оркестру са барокном свитом са једне, а савременом извођачком техником, са друге стране. Но, ипак, ово дело показује и неке друге, типично европске одлике: реч је о свити, о барокном жанру и старим играма (додуше трансформисаним), али и о преношењу укупног европског наслеђа у оквиру музике за гудачке инструменте (уочљиви су елементи свите за соло инструменте, концертантни елементи, сложене поделе гудачког ансамбла на више од пет деоница), које се сада преноси у једну нову средину.

Друга камерна симфонија, као дело које је Шенберг имао делимично урађено још пре поруцбине, много се више везује са европским наслеђем, него свита. Оно је још једно у низу остварења, у којима се уочава синтеза Шенберговог индивидуалног стила. Иако је и оно обогатило америчку инструменталну музику, ово дело пре свега указује на композиторово оркестрационо и композиционо-техничко мајсторство, које је уследило

⁵³ Чини се да је управо „употребна“ вредност Свите у старом стилу оно што је чини америчком: Шенберг се, са једне стране, приближио америчким музичарима и публици својом богатом звучношћу и класичним музичким структурама; са друге стране, очувао је највише европске стандарде без посезања за структуралним и техничким поједностављивањем своје музике. Исто, 141.

након тада већ дугог композиторског рада и богате извођачке, композиторске и педагошке делатности.

Вероватно је Шенберг, као и његове друге колеге, писао тоналну музику (или је своју додекафонску музику прожимао тоналним елементима) управо због сопствене жеље да се допадне америчкој публици (радио је, између осталог, и аранжмане народних и патриотских песама), но морао је и да размишља и о комерцијалном аспект у популарисања своје музике. Многи аутори у Америци су (још пре Шенберговог доласка), након слома берзе 1929. године, размишљали управо у том смеру. Но, иако је Шенберг желео да – као композитор – оствари и комерцијални успех (што је често строго условљавало одабир жанра, ансамбла, па и стила), он никада није напустио своју модернистичку позицију.⁵⁴

У том смислу, посебно је интересантан Гудачки трио, будући да је реч о додекафонском делу коме је лично композитор доделио основне смернице програмског садржаја (Шенберг је веома ретко додељивао било какав програмски садржај својим инструменталним делима). Реч је о композицији изразито јаког емотивног набоја, која би требало да евоцира Шенбергову болест и лечење након срчаног удара, који је доживео током рада на овом делу. Поред тога што својим чисто музичким карактеристикама Гудачки трио потврђује до сада изнесене тезе о развоју Шенберговог касног стила, специфично је да се у њему проналазе назнаке колажно-монтажног обликовања музичког тока, што можда представља посебан утицај филмске музике.

Веома специфично остварење, будући да много говори и о Шенберговом јеврејском идентитету (који се опет, налази негде између европског /аустро-немачког/ и америчког идентитета), јесте и кантата *Преживели из Варшаве*. Чињеница је да је Шенберг, по доласку у Америку, ступио у контакт са бројним другим Јеврејима који су емигрирали из Европе непосредно пред Други светски рат, те да је из тих познанстава управо и настало ово дело. По својим музичким карактеристикама слично Гудачком трију, а додатно поткрепљено религиозном тематиком, оно такође представља синтезу комплетног Шенберговог европског искуства, док се амерички утицаји (као и у Гудачком

⁵⁴ Исто, 139–140. У том смислу, бројни други аутори (Арон Копланд, Семјуел Барбер, Леонард Бернштајн и други) компоновали су тонална дела сличног стилског усмерења као што су Шенбергова Свита у старом стилу или Друга камерна симфонија. Видети фусноту 29.

трију) огледају у елементима колажно-монтажног обликовања музичког тока, по узору на примењену музику у филмовима холивудске продукције.⁵⁵

Чини се да је композиторова трансформација стила у односу на нову средину у којој се нашао, сведена на одређене елементе који у незнатним (мада не и не приметним) мерама модификују музички ток. Далеко је приметније композиторово сабирање укупног (личног) композиционог искуства и његово преношење у ново окружење. Према томе, изгледа да је Шенберг много више обогатио америчку музичку сцену својим позним стваралаштвом,⁵⁶ него што је укупна америчка култура око Другог светског рата и после њега утицала на Шенбергов рад.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- [Anonymous], *Arnold Schönberg* – *Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.
- Feisst, Sabine, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Grant, Mark N., *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, Northwestern University Press, 1998.
- Griffiths, Paul, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Harrison, Lou, *Homage to Schoenberg: the Late Works*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-lou-harrison-homage-to-schoenberg>.
- Horowitz, Joseph, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008.

⁵⁵ Према речима Вирцила Томсона, америчка музика у смислу националног стила не постоји. Америчку музику чине композитори који су рођени или живе у Америци. Према томе, Шенберг, иако би могао да посегне за аустријским фолклором или за композиционом техником коју је првенствено усавршио на европском континенту, и даље би се сматрао америчким композитором. Упор. Virgil Thomson, „On Being American“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954...*, нав. дело, 763–764.

⁵⁶ Поред настојања да обогати амерички концертни репертоар, Шенбергов утицај приметан је и међу бројним композиторима који су се усавршавали код њега, као што су Лу Херисон (Lou Harrison), Џон Кејџ (John Cage), Вилијам Расел (William Russel) и многи други.

- Powell, Lawrence N., *The Holocaust and History: Introduction to Survivors' Stories*, <http://www.holocaustsurvivors.org/data.show.php?di=record&da=texts&ke=6>.
- Schoenberg, Arnold, “Brahms the Progressive“, in: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (transl. by Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 398–441.
- Sessions, Roger, *Schoenberg in the United States*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-roger-sessions-schoenberg-in-the-united-states>.
- Thomson, Virgil, “Schönberg’s Music“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 470–472.
- Thomson, Virgil, “Americanisms“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 586–588.
- Thomson, Virgil, “On Being American“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 763–765.
- Walter, Franz, “Schoenberg [Schönberg], Arnold“, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, електронско издање.

Miloš Bralović

BETWEEN THE OLD AND THE NEW WORDLS: LATE WORKS BY ARNOLD SCHÖNBERG

SUMMARY: The aim of this paper was to demonstrate the ways in which late, individual style of Arnold Schönberg transformed after him having arrived in the United States of America in 1933. The works we used to examine this process of change were Suite in Old Style (1933), Second Chamber Symphony (1939), String Trio (1946) and a cantata *A Survivor from Warsaw* (1947). The first two belong to the composer’s late tonal works while the last two belong to the composer’s late twelve-tone works. While discussing the transfer between the United States culture and Schönberg, we come to a conclusion that the composer’s influence on the new *milieu* was significantly greater than vice versa. In other words, a great number of changes in the composer’s individual style was more of a consequence of his own individual development, than it was influenced by the overall musical scene of the United States. It is, however, true that the composer’s turn to large-scale tonal works after many years was influenced by several typically ‘American’ commissions (that is, commissions by different American orchestras and music societies), but, even in those works, the elements of style synthesis, typical for any

composer's late works, along with composition and orchestration skills of a great master and Schönberg's high demands regarding the performance of his works, are more visible, than any other, foreign, non-European (that is, non Austro-German, non-Wienese) influence.

KEYWORDS: Arnold Schönberg, United States of America, Suite in Old Style, Second Chamber Symphony, String Trio, *A Survivor from Warsaw*, transfer of values.

Предраг И. Ковачевић¹

АУТОНОМНОСТ МУЗИЧКЕ ЛОГИКЕ У ЕСТЕТИЦИ ЦОНА КЕЈЦА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА *WATER WALK*²

САЖЕТАК: Циљ ове кратке студије јесте да се размотри питање ширења звучног спектра на све оне звукове који су доступни људском уху. Тачније, опсег се сада шири, не само на звукове/тонове које производе музички инструменти, већ и на све друге, како би рекао Кејц, оне „запостављене и заборављене“ звукове и шуме из околине. Нови начин поимања звука добија онтолошке „претензије“ којима се ревидирају традиционална начела аутономије музике, а затим и феноменолошка „проширења“, која сада мењају некадашњу организацију и уређивање звукова, третирајући структурирање у времену као најважнију одредницу композиционог процеса. С тим у вези, неизбежно је размотрити питање слушања и разумевања или, тачније, преиспитивања традиционалног слушања и разумевања музичког дела, што ће бити проблематизовано кроз Кејцово схватање композиционог процеса. Овим приступом, који у себи има филозофско-естетичку компоненту, створен је посебан концептуални оквир којим се поспешују (перцептивне и рецептивне) способности слушалаца, у циљу другачијег доживљавања различитих форми звучних супстанци. Зато ће се на примеру Кејцовог дела *Water Walk* указати на могуће приступе разумевања музичке логике овог дела, динамике времена и структуре у њему, као и на нови третман музичких параметара којима се ревидирају традиционални елементи, попут мелодије, ритма, темпа, артикулације, синтаксе, каденце и тако даље.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутономност музичке логике, Цон Кејц, *Water Walk*, дело у настајању, концепт *свеобухватног слушања*.

Питање о аутономности музичке логике

Непрекидни развој музике који је подразумевао нове видове музичког мишљења (ревидирани однос према музичким компонентама и параметрима), као и стална испитивања могућности рада са звуком, а које су биле подстакнуте технолошким напретком, представљају кључне факторе који су изменили звучни контекст музике XX века. Такав контекст довео је и до проблемског разматрања питања о објективности/објектности музичког дела, под којом подразумевамо „специфични музичко-знаковни систем који представља садржај једног музичког дела, а који је претходно осмишљен и елабориран путем специфичних, аутономно-музичких

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

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2017/2018. години.

композиционих поступака“.³ Ова питања су посебно актуелизована кроз појаву бројних аутономних музичких логика у композиторским поетикама, али и различитих музиколошко-естетичких назора којима су композитори и многи мислиоци проблематизовали објектност у музици. На основу систематизовања проблемског схватања и заступања објективизма од стране бројних мислилаца и композитора,⁴ могуће је показати како се аутономна логика музичког мишљења реализује у композиционом процесу и крајњем резултату завршеног музичког дела.

Управо ће се за потребе ове студије указати на основне премисе којима је могуће дефинисати статус аутономности музичког у естетици Џона Кејџа (John Cage) и то из аспекта његовог приступа композиционом процесу, а посебно из угла његовог схватања форме, структуре, материјала и метода. Након кратког представљања Кејџових гледишта, указаће се на то како се ове теоријске и естетичке идеје материјализују у поетичком дискурсу композитора и то у звучној реализацији дела *Water Walk* (1959), како би се кроз интерпретирање естетичких контура, оправдала аутономност музичке логике унутар ове композиције.

Аутономност музичког у естетици Џона Кејџа

Засновано на критичком односу према традицији, а посебно према начелима организације музичког тока на основу тонова који се граде и уодношавају према својој висини, Џон Кејџ настоји да уведе све оне звукове који су доступни људском уху; дакле, не само тонове и звукове које производе музички инструменти, већ и све оне звукове, шуме и друге звучне појаве и феномене из човекове свакидашњице. На тај начин долази до бесконачног проширивања подручја музички употребљивог материјала, чиме се, еквивалентно, укидају границе човекове свести о „конзумирању тог материјала“.⁵

Један од најмоћнијих, а уједно и најкомплекснијих карактеристика звука лежи у његовим бескрајно разноврсним формама испољавања. Све те форме последица су

³ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 8.

⁴ Проблемска излагања која разматрају објективизам у музици могу се груписати на оне које су утемељене на биологистичком принципу са елементима органичко-акустичке, поетичко-естетичке и стилистичке концепције и разраде, а затим и на оне чији темељи захватају естетички идеализам и прагматички реализам, отварајући простор платонистичким идејама о егзистенцији музике. Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 8.

⁵ Filip Filipović, „Beleške o Džonu Kejdžu“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.) *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd 1981, xiii.

акустички или електроакустички генерисаних звукова, као и оних звукова који су покренути интенционалним или спонтаним појавама и процесима који се дешавају у окружењу у којем човек егзистира.⁶ Затим, резултати анализа и истраживања физичко-акустичких својстава звука али и нови филозофско-онтолошки приступи разматрању различитих аспеката његовог испољавања, довели су до ревидирања постојећих схватања овог феномена, што је изменило гледишта на његову појавност, продукцију и перцепцију.

Присвајање свих потенцијалних звукова из човекове околине променило је и логику кретања и наступања музичког материјала и његову појавност у свести, чиме основна музичка категорија у оваквом новом схватању постаје време, односно трајање. Управо је на нивоу трајања, односно на нивоу темпоралне димензије музике, тишина успостављена као фундаментални градивни елемент, који је са собом донео читаву палету амбијенталних звукова.

Звуци, ти амбијентални звуци и звуци тишине – сви звуци у времену! Овако би се у најконцентрованијем облику могао исказати један од основних поетичких принципа Џона Кејџа. По узору на Веберна (Anton Webern) и Сатија (Erik Satie), Џон Кејџ је схватио важност временске димензије музике. Кејџ је увидео да не постоји стварна дихотомија између звука и тишине, већ да тишина представља поље неинтенционалних звукова (звукова који долазе из окружења, звукова нашег сопственог тела...).⁷ Такође, Кејџ је тишину пребацио из времена у простор који окружују звукови, доказујући тако да је свака слушалачка интенција у стању да свако трајање прогласи музичким трајањем, доводећи тиме у питање и оправданост поделе на музичко и физичко време. Јер, према Кејџовом схватању, „свако физичко време могуће је омузикалити пуком слушалачком интенцијом“.⁸

⁶ Људско ухо, као прималац звучних таласа, налази се окружено звуцима које емитују различити извори, како појединачно тако и у комбинацијама. Ипак, не примају се звуци на исти начин. Неки од њих су мање или више пријемчиви људском уху (они који производе тонове или друге угодне звуке чија се фреквенција налази изнад или испод границе чујности), док су други звуци готово не приметни или од стране човека игнорисани (шумови, жамор, шуштање, одјеци из даљине и тако даље). Неки други звуци, попут буке коју производе сирене, машине и неке друге направе, као и они које су производ природних непогода (грмљавина, град, јак ветар и слично), изазивају нежељену реакцију.

⁷ Према Кејџовом мишљењу, човек се може ослонити на то да и звуци који се зову тишина, а који не чине део музичке композиције, ипак постоје. „Свет врви од њих и заправо никад није без њих“... Он наглашава „да постоје звуци који се чују вечито, само уколико постоје уши да их чују“. Упор. John Cage, „Kompozicija kao proces – I Promene“, у: Miša Savić, Filip Filipović (ured.) *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, nav. delo, 34.

⁸ Исто, 34.

Затим, важно је истаћи да се Кејц субверзивно односио према уметности, трагајући посебно за оним могућностима и елементима за стварању музике, какви до тада нису били или су само делимично искоришћени. У питању су звуци постојећих предмета из људске употребе који могу производити различите звукове, чиме оваква Кејцова поетика резонира духу даде, а посебно коришћењу већ готових предмета из човекове употребе у уметничке сврхе на начин како их је користио Марсел Дишан (Marcel Duchamp). Попут Дишановог *ready made*-а који је извучен из човекове свакодневнице да би био изложен као самостални експонат или као део веће уметничке целине, Кејц користи предмете из човекове околине који самостално, или у садејству са другим елементима/предметима, производе звуке који учествују у изградњи музичког тока.

Схватање категорија попут форме, структуре, методе и материјала Кејц објашњава у есејима насталим током 1940-их година, док се и демонстрације његове естетичке концепције препознају у делима која су настала управо у том периоду или нешто касније,⁹ а међу којима је и дело *Water Walk*. Разматрајући питање форме, Кејц сматра да би нова естетика требало да буде заснована на „одсуству идеје о поретку“, где се облик разуме као „континуитет једног музичког комада који, у ствари, има смисао „демонстрације заинтересованости“ за тренутно дешавање,¹⁰ будући да „форма у музици представља морфолошку линију звучног континуитета.“¹¹ Док под структуром подразумева „поделу целине на делове“, то јест трајања звучних догађаја који тек у континуитету граде форму, под методом Кејц сматра поступак „од ноте до ноте“.¹² Материјал је важан како би се направиле одређене разлике, попут оних које се формирају приликом човековог облачења гардеробе или, пак, разлика које су уочљиве у књижевном дискурсу између два писца која пишу на истом језику (као, на пример, Хопкинса /John Hopkins/ и Шекспира /William Shakespeare/). Музички материјал, стога, чине „сопствени звукови“ једног музичког комада, који се међусобно разликују и која самостално или у међусобном контакту граде аутономну звучну јединицу.

Ширење палете звучног спектра, а посебно неодређеност и нефиксираност композиционог процеса, радикално су измениле улоге слушаца у доживљају и интерпретацији музичког дела. Кејц је дао подстицај стварању аутентичног слушног

⁹ Такав је, на пример, случај у *Сонатама и интерлудијима* (1946–48).

¹⁰ Упор. John Cage, „Predavanje o ničemu“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.), nav. delo, 61.

¹¹ Упор. John Cage, „Odbrana Satie“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.), nav. delo, 146.

¹² Упор. John Cage, „Kompozicija kao...“, nav. delo, 31.

искуства „за које се интерпретатор и слушалац морају сами побринути“,¹³ па је тако сада структура у његовим композицијама постала неодређена и инхерентно недовршена.¹⁴ Управо је оваква интенција ка (отвореној) перцепцији и рецепцији музичког дела у складу са методом увођења операције случаја у процес компоновања, али и извођења (кроз импровизацију).¹⁵ Може се констатовати да је тај индетерминизам, који је подразумевао потпуно отварање и неизвесност у погледу уобличавања дела, био у супротности са традиционалним схватањем завршеног музичког дела као уметничког објекта. Овим се Кејџ поново приближава концептуалним уметницима који су процес стварања дела оставили недовршеним – „дело у настајању“ (*work in progress*), омогућавајући тиме публици да узме учешће и настави рад на њему.

Разматрање питања о ширењу спектра звукова и њиховој појавности и перцепцији у човековој свести, налази се и у фокусу филозофско-естетичке теорије и поетике композиторке и извођачице Паулине Оливерос (Pauline Oliveros). Кроз концепт *свеобухватног слушања* (*Deep Listening*), Оливерос заступа став о томе да се у сваком звуку налази (естетски) потенцијал, који на различите начине може да се „експлоатише“ и да буде различито функционализован, како као засебна звучна честица, тако и као део једног ширег звучног простора, па чак и оног музичког. Управо се у овако постављеној филозофско-естетичкој концепцији крију модернистичке тенденције на основу којих се музици даје шира аутономија од оне у традиционално схваћеном смислу и могућност да свако има прилику да „пронађе“ и „улови“ звуке које ће преточити у личну музику.

Звук добија шири контекст и не ограничава се само на онај звук који је произведен музиком или говором, већ он сада подразумева све оне опажајне вибрације („звучне формације“ / *sonic formations*), док се пажња усмерава на међусобно дејство звукова и тишине или „звучног/нечујног континуума“. ¹⁶ Поред јачине и висине звука, трећу најважнију карактеристику (атрибут) звука одређује његова боја или тембр.

¹³ Filip Filipović, „Beleške o Johnu Cageu“, nav. delo, ix.

¹⁴ Исто.

¹⁵ У одређеним композицијама су све категорије о којима Кејџ расправља биле организоване, а у неким само поједине од њих, какав је случај са *Сонатама и интерлудијима*. „Структура је била подела стварног времена помоћу конвенционалних метричких средстава, где је метар узет једноставно као мера квантитета. У случају *Соната и интерлудија*, само је структура била организована сасвим грубо за дело као целину, али тачно у оквиру сваког појединог комада. Метод је био промишљена импровизација (углавном на клавиру, иако су ми идеје падале на памет и у неким тренуцима далеко од инструмента).“ Упор. John Cage, „Kompozicija kao...“, nav. delo, 31–32.

¹⁶ Упор. Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, 2005, xxiv.

Управо се применом технике *свеобухватног слушања*, која заступа свесно и пажљиво слушање, проширује палета тембрових звукова и стиче практично искуство у додиру са њима. Новине, на основу којих су проширене могућности коришћења нетипичних звукова – попут оних електроакустички обрађених, затим звукова из природе као и оних из човековог окружења, или звукова који настају применом специфичних звучних ефеката на традиционалним акустичким инструментима као што је, на пример, случај са звуком препарираног клавира – отвориле су врата модерним композиторима и музичким ствараоцима да експериментишу са звуком и откривају нове звучне светове.

Овде би се требало осврнути и на естетичко разматрање музике које је понудио Роџер Скрутон (Roger Scruton), а према којем се истиче разлика између звука и музичког звука. С обзиром на то да је звук секундарни објект који настаје из примарног извора (из вибрација у ваздуху), уређењем, организовањем и структурирањем секундарних објеката, добијамо терцијарни објект – то јест музику. Затим, како се запис (партитурни, снимљени и други) појављује као могућност да се музици обезбеди појавност у њеном аутентичном медију,¹⁷ (што није нужно да би дело егзистирало), поставља се питање о томе да ли звуци који следе један за другим и који се организују и уређују у свести индивидуе тако да њихова узрочност моментално успоставља смисао (односно да се њиховом сукцесијом гради звучни ток који има своје музичке параметре), могу творити аутономни звучни догађај који има свој идентитет, односно, да ли на крају као звучна појавност, могу добити статус музичког дела. Такође, на основу Скрутоновог схватања различите врсте звукова и на основу гледишта да један акузматички (звучни) догађај могу стварати звуци, чији извор није препознат или доступан, овде се отвара нови хоризонт перцепције музике као догађаја који се перципира и који има свој ток и време (феноменолошки аспект).

Разматрање аутономних музичких елемената у делу *Water Walk* Цона Кејџа

Кејџов третман звука и тишине, као и његово филозофско промишљање феномена времена, можемо сагледати на веома репрезентативном делу *Water Walk*, које је предвиђено за соло телевизијски перформанс, а који укључује велики број уређаја и предмета и траку за снимање.¹⁸ С обзиром на то да је дело предвиђено да се изводи у

¹⁷ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, 1997, 6, 19 –20. Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 119.

¹⁸ Дело је настало 1959. године и исте године је премијерно изведено у емисији *Дупло или ништа* („Lascia o Raddoppia“) на једној миланској телевизији, да би затим било изведено и у јануару наредне године у

току телевизијског програма и да је перформативног карактера, може се тумачити и као позоришни комад. Инструменти које је Кејц изабрао за свој перформанс јесу: бокал воде, гвоздено црево, трубица која имитира звук гуске, флаша вина, електрични миксер, експрес лонац, звиждаљка, канта за заливање цвећа, коцке леда, две чинеле, механичка риба, препелица, гумена патка, магнетофон, ваза за руже, сифонска боца за соду воду, пет радио апарата, када за купање, велики клавир и штоперица. Како су се ови уређаји активирали један за другим, смех публике се повећавао, што је Кејц такође сматрао додатним интегралним звуком перформанса. Када га је домаћин америчког шоуа упозорио да ће се публика у студију вероватно смејати, Кејц је одговорио да смех сматра потребнијим од плача.

Међутим, у чему се налази скривено благо овога дела? И поред тога што *Water Walk* нема јасно прописану музичку форму, нити садржи стандардне музичке компоненте (мелодију, ритам, хармонију, метар, темпо, оркестрацију, артикулацију и др.), које га у традиционалном смислу могу чинити музичким делом, ипак се у његовом материјалу, који прати временско трајање мерено штоперицом, одвија математички прецизан ритмички пулс. Кејц координира штоперицом временско протицање звучног материјала, односно она му пружа помоћ за правовремено извршавање предвиђених акција. Тачније, штоперица даје Кејцу сигнал којим он започиње нову структуру, али унутар саме структуре постоји извесна неодређеност, која се испољава у успоравању или убрзавању саме акције, па се може с правом рећи да таквом поступцима аутор оправдава тезу о структури као неодређеној и инхерентно недовршеној. То значи да се на нивоу саме структуре приступа методи увођења операције случаја, али само како би временски ток целокупног дела био очуван.

Такође, пулс овог дела може се одредити на основу првих звукова којима се формира четвртински пулс музичког тока. На основу прва два звука која настају: 1) стављањем механичке рибице на жице клавира и 2) трзајем жица у резонаторској кутији клавира, могу се одредити метар, ритам и темпо овог дела.

У контексту *свеобухватног слушања*, ово дело добија *дрон* који настаје вибрацијом механичке рибице по жицама клавира и који континуирано траје дајући хармонску плоху, а на основу чега се целокупно дело одвија *ин Ге*. Корацима, које Кејц стално прави шетајући од једног до другог „инструмента“, као и свим радњама које он

познатом америчком телевизијском шоу *Имам тајну* ("I've Got a Secret"). Упор. Laura Paolini, *John Cage's Secret*, на сајту: <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editlp.pdf>

спроводи активирајући уређаје и инструменте (стављањем леда у чашу, стиском патке, заливањем цвећа, паљењем и заустављањем рада експрес лонца и другим акцијама), могу се одредити пулсација и ритам дела. Може се рећи да је Кејд поставио кораке које прави по подијуму као најважнију метричку компоненту која обезбеђује пулс и која, када се заустави, представља граничне структуре. Ти граничници су управо места која Кејд користи да изврши неку акцију (попут убацивања механичке рибице у каду са водом, отварања поклопца експрес лонац изазивајући излазак паре из њега, стављањем коцки леда у чашу, захватања воде бокалом, поливања цвећа, стиска гумене патке и многих других акција), а за које се може рећи да представљају пунктне тачке којима се завршавају синтаксе и које се понашају попут граница између структура као делова целине композиције *Water Walk*. Ове пунктне тачке можемо у традиционалном смислу схватити као (квази)каденце, којима се завршавају одређени структурни сегменти. Поред постојања многих зауставних пунктова током перформанса, бацање радио апарата и последње затварање експрес лонца имају у звучном току најснажнији ефекат којим се звук уређаја прекида, а дело завршава.¹⁹ Ипак публика, која уз уређаје, снимљену траку и музичке инструменте представља сталног учесника у стварању звукова и појачавању звучне масе у просторији, жамором и аплаузом наставља трајање звука.

Материјал са снимљене траке на којем се налази обрађени вокал (који је такође на фону *ge* тона), са придодатим ефектима који се заједно секвентно понављају, додатно појачава целокупни звучни амбијент ове „музичке сцене“ / „сценске музике“. Веома је интересантан интервал мале терце који се јавља између „интонације“ миксера када се укључи (тон *бе*) и тона клавира који Кејд притиска (тон *ge*), потврђујући још једном хармонску основу, али овог пута *ge*-мола. На основу временског протока између активације инструмената, као и пулсације корака, може се проценити и темпо овог дела, који износи око 94 bpm (*beats per minute*, прим. П. И. К.).

¹⁹ Треба имати у виду да је Кејд првобитно замислио укључивање свих пет радија и станица које би они емитовали, међутим, због спора око права на емитовање програма, они нису могли бити укључени у звучни процес. Ипак, можемо сматрати да је овим поступком Кејд на крају свог комада, путем мешања различитих гласова радио спикера, желео да постигне посебан звучни ефекат, који би са жамором публике довео до стварања какофоније.

Који су Кејцови естетички ставови потврђени на примеру дела *Water Walk*?

На основу анализираних поступака које је Кејц спровео у делу *Water Walk*, могу се оправдано уочити одређене паралеле са његовим естетичким принципима, којима је указао на правце кретања нове музике. Тако се може рећи да:

- Кејц прави избор нових звучних елемената, мењајући традиционални начин стварања звукова помоћу музичких инструмената и отварајући широм врата ка оним, до тада запостављеним изворима звукова из човекове околине;
- *Water Walk* ипак има логику по којој се креће музички ток, у којем сада долази до супституције елемената и параметара који су очекивани (мелодије, хармоније, тонова);
- Целокупна форма дела подељена је на структуре, у којем динамички различите звучне честице (које стварају предмети и инструменти) остварују специфичну драматургију дела са појавом климакса и антиклимакса;
- Иако не у традиционално схваћеном смислу, у делу се називају синтаксичке контуре, које посебно долазе до изражаја када се акције које Кејц прави (попут стављања коцкица леда у чашу, сигнала патке, сипања сода воде из сифонске боце или свирањем тонова на клавиру) схвате као пунктови којима почиње нова, а завршава претходна структура;
- Граничници којима су оивичене структуре представљају пунктне тачке којима се завршавају синтаксе и које се у традиционалном смислу могу схватити као (квази)каденце;
- Узимањем већ постојећих предмета који се користе у свакодневном раду или у разоноди, Кејц долази до приближавања идеје о коришћењу елемената којима се ствара уметничко дело онако какав је случај са коришћењем *ready made*-а код Марсела Дишана;
- Док штоперица омогућава сигнал тачног почетка одређених структура, унутар њих постоје извесне неодређености које се испољавају у успоравању или убрзавању саме акције, па се може с правом рећи да таквим поступцима Кејц оправдава тезу о структури као неодређеној и инхерентно недовршеној;
- Публика, уз уређаје, снимљену траку и музичке инструменте, представља сталног учесника у стварању звукова, што је посебно важно на самом крају

Кејцовог перформанса, где се звук публике наставља, остављајући тиме ово дело као недовршени објекат – *дело у настајању (work in progress)*;

- Визуелни утисак који је замишљен у оквиру телевизијског перформанса, појачан је сценским наступом самог Кејца, чиме, уз помоћ звука који производе присутни гледаоци, долази до укидања завесе између уметника и публике. Зато се поставља питање о томе да ли је Џон Кејц икада поштовао трајну вредност музичког дела, с обзиром на тежњу да оствари своју идеју о брисању разлике између уметности и живота у корист живота.

Из свега претходно наведеног постоји оправдано становиште да дело *Water Walk* у себи садржи аутономну логику музичког мишљења која је реализована у временској концепцији наступања и повезивања звучних сегмената, у перформансу самог уметника у којем долази до детаљније разраде те концепције, као и у крајњем звучном резултату, у којем учествују предмети, музички инструменти, снимљена трака као електроакустички инструмент и сви они амбијентални звукови који долазе из околине.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић–Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Oliveros, Pauline: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York: Universe, Inc, 2005.
- Paolini, Laura: *John Cage's Secret*, <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editlp.pdf>
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Savić Miša, Filip Filipović (ured.), *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, vii–xvi.

Predrag I. Kovačević

THE AUTONOMY OF MUSICAL THINKING IN THE AESTHETIC OF JOHN CAGE ON THE CASE OF WATER WALK

SUMMARY: The new way of understanding and treating sound gets ontological „pretensions“, that revise traditional principles of music autonomy. It also gets phenomenological „extensions“, that now change former organization and the ordering of sound, putting the time structuring as the most relevant determinant of compositional process. The aim of this study is to examine the spread of sound spectrum to all those sounds available to the human ear. Therefore, it was inevitable to consider the question of listening and understanding of the traditional listening with its re-examination, which is discussed in the paper through Cage's understanding of the compositional process. Thus, the possible approaches to understanding the musical thinking were indicated in the example of *Water Walk* by John Cage. The dynamics of time and time structure represent an important factor in compositional process in this work with the new treatment of musical parameters by which traditional elements such as melody, rhythm, tempo, articulation, music phrase, cadences, etc. are reconsidered.

Based on the analyzed procedures that Cage carried out in *Water Walk*, some of the identified characteristics in this paper are:

- By changing the traditional way of generating sounds using musical instruments, a selection of new sound elements has been created, which opened the door to hitherto neglected sources of sounds that surround humans;
- *Water Walk* substitutes the treatment of elements and parameters such as melodies, harmony, tones, etc.;
- The form of the work is divided into structures in which dynamically distinct sound particles achieve specific dramaturgy with the appearance of climax and anti-climax;
- In the work, however, you can identify sections (some kind of phrases), which in particular come to the fore when the actions that Cage does are understood as musical points where a new structure begins and previous ends – such points are: placing ice cubes in a glass, a duck signal, pouring soda water from the siphon bottle, playing tones on the piano, etc.);
- Borders that frame structures represent punctuation points that terminate the phrases and which, in the traditional sense, can be understood as *quasi* cadences;
- By taking the existing devices that are used in everyday work or leisure, Cage's idea approaches to the Marcel Duchamp's *ready-made*;
- The audience, along with devices, the recorded tape and musical instruments, represents an integral participant in the creation of sounds, which is particularly important at the end of Cage's performance – the work becomes an „unfinished object“ (*work in progress*);
- The visual impression that is conceived within the television performance is enhanced by the stage performance of Cage himself, bringing this work closer to the genre of the music (instrumental) theater.

KEYWORDS: the autonomy of musical thinking, John Cage, *Water Walk*, work in progress, the concept of *deep listening*.