

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Скупштина града Крагујевца

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VI међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(28–29. X 2011)

Књига III  
**ЈЕЗИК МУЗИКЕ. МУЗИКА И РЕЛИГИЈА**  
&  
**РЕЧ И СЛИКА.**  
**ИКОНОГРАФИЈА И ИКОНОГРАФСКИ МЕТОД – ТЕОРИЈА И ПРИМЕНА**

*Уређивачки одбор*

- проф. Слободан Штећић, декан  
*Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу*  
проф. др Милош Ковачевић  
*Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*  
проф. др Драган Бошковић  
*Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*  
проф. др Бранка Радовић  
*Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*  
проф. др Анђелка Пејовић  
*Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*  
доц. др Маја Анђелковић  
*Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*  
проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо  
*Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија*  
проф. др Ала Татаренко  
*Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина*  
доц. др Зринка Блажевић  
*Филозофски факултет, Загреб, Хрватска*  
проф. др Миланка Бабић  
*Филозофски факултет Универзитета Источно Сарајево, Босна и Херцеговина*  
проф. др Михај Радан  
*Факултет за историју, филологију и теологију, Телишвар, Румунија*  
проф. др Димка Савова  
*Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска*  
проф. др Славка Велиčkова  
*Филолошки факултет, Универзитет „Пајсије Хиландарски“, Пловдив, Бугарска*  
проф. др Јелица Стојановић  
*Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора*

*Одговорни уредник*

мр Валерија Каначки  
др Сања Пајић

*Рецензенти*

др Бранка Радовић  
мр Валерија Каначки  
др Сања Пајић  
др Оливер Томић

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VI међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у  
Крагујевцу  
(28–29. X 2011)

Књига III

ЈЕЗИК МУЗИКЕ.

Музика и религија

&

РЕЧ И СЛИКА.

Иконографија и иконографски  
метод – теорија и примена

Крагујевац, 2012.



## О ЗБОРНИКУ

Научни скуп у организацији Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, у оквиру секције за музику, отворен је овог пута рефератом нашег познатог музиколога и диригента црквеног хора у Новом Саду, Богдана Ђаковића. На пленарној седници која је окупила радове из области музике, језика и књижевности, рад под називом *Ромска литургија Св. Јована Златоустог Зорана Мулића* испратио је на прави начин централну тему овогодишњег скупа. Наиме, као и досада музички део скупа тематски је испратио књижевни, а оба су се овом приликом позабавила – Богом. Музички део скупа поставио је ову тему у шири контекст те назив гласи: *Језик музике. Музика и религија*. Потом су радове изложили: Биљана Мандић која је размотрила васпитни и благодатни утицај црквеног појања на људе; гошћа из Македоније Ленче Насев која се бавила македонском црквеном традицијом; Ивана Медић је поставила сакралну музику Алфреда Шниткеа на релацији источног и западног хришћанства; Александар Спасић је компаративним приступом подсетио на разлике и сличности литургија Истока и Запада; гост из Португала, Иван Муди (Ivan Moody), по струци композитор а по занимању православни свештеник, размотрио је истакнута дела духовне музике православне традиције (дела српских, руских и бугарских аутора) а Милорад Маринковић је изложио разлике између религиозне, духовне и црквене музике уопште.

Као и сваке године, насловну тему прати више других од којих *Јубилеји* потпадају под стандардну категорију. У оквиру ове секције радове су изложили: Смиљка Исаковић, наша истакнута чембалисткиња, која је дела Луја Купрена размотрила како из музичко-теоријске перспективе тако и са извођачког аспекта; Атила Сабо се бавио хармонским језиком Беле Бартока у познатом делу *Музика за жичане инструменте, челестиу и удараљке*. Двестогодишњица од рођења Франца Листа обележена је радовима Валерије Каначки, која се бавила феноменом монотематизма у Листовим делима, Јасмине Живковић је дала осврт на једну од чувених Листових *трансценденталних* етида, док се Сања Пантовић позабавила његовом педагошком делатношћу. Невена Вујошевић је у оквиру ове секције осветлила лик Николе Херцигоње кроз сагледавање хармонског језика одабране вокалне музике. Музичко-теоријски радови који су потом уследили тичу се феномена канона (Предраг Репанић) и симфонија Густава Малера, а смештени су тематски у оквир почетне теме *Језик музике*. Овој групи радова припада и рад Гауруна Малаева који се позабавио Римановом функционалном анализом.

Завршни део скупа био је испуњен медијском проблематиком. Ова тематска секција заузима сваке године важан део научног скупа у Крагујевцу и ове године представљена је радовима Милене Медић која се бавила радиофонским остварењима Иване Стефановић, истакнутог музиколога Снежане Николајевић која је сагледала телевизијску интерпретацију српске духовне музике, Марије Ђирић

која се бавила музикалношћу радиофонских форми и Силване Грујић која се осврнула на жанр телевизијског балета.

Међународни научни скуп *Српски језик, књижевности, уметности* је 2011. године проширен још једном секцијом која је окупила представнике историјских наука (археологије, историје и историје уметности). Одабрана тема *Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена* омогућила је истраживачима да критички размотре теоријске основе овог метода, узиданог у темеље историчарско-уметничке науке, и његову рецепцију у српској науци (Предраг Н. Драгојевић, *Иконографски метод у шемељима београдске школе историје уметности*). Такође, део саопштења показао је да примена овог метода на дела из различитих дисциплина (археологије и историје уметности), односно на дела која припадају дивергентним епохама и традицијама још увек даје запажене резултате (доба позне антике: Ивана Б. Кузмановић Нововић, *Прилог проучавању античке иконографије*; средњи век: Роза Г. Д'Амико, *Фрањевачки текстови Meditationes vitae christi, апокрифни текстови и тема Богородица која преге (Madonna operosa) у италијанској уметности 14. века*; доба развоја српске уметности под Турцима: Светлана М. Пејић, *Во гробе илошски – аналогности и композиционости речи и слике и место циклуса у простору цркве*; поствизантијски иконопис: Сања Р. Пајић, *Иконографија богородичиног акаџиса у кристском иконопису*; ренесансно сликарство: Ангелина Р. Милосављевић, *Реч у италијанским сликарствима и литерарним владарским портретним портретима породице Медичи: портрети Лоренца Величанственог /1533/ и војводе Алесандра /1534/*). Управо оваква разноврсност тема са пажње вредним резултатима саопштења учили су да ова секција, иако најмања, постане снажан ослонац будућем развоју секције историјских наука у оквиру скупа.

Надамо се да ће овај међународни скуп и убудуће окупити реферате излагача из земље и иностранства, како би проток научне мисли био на свеопшту корист стручне али и шире јавности.

*Крагујевац, октобар 2012.*

*Уредник*

## САДРЖАЈ

О Зборнику / 5

### ЈЕЗИК МУЗИКЕ.

#### Музика и религија

*Бољдан М. Ђаковић*

Путеви развоја савремене српске црквене музике: *Ромска литургија Св. Јована Златоустог* Зорана Мулића / 11

*Ленче А. Насев*

О македонској црквеној музици / 19

*Ивана Мегид*

„Скривени“ реквијем и мисе Алфреда Шниткеа Клабирски квинтет, Реквијем из музике за Шилеровог *Дон Карлоса* и Друга симфонија *Свети Флоријан* / 25

*Александар Сјасић*

Компаративни преглед источне и западне литургије кроз аналитички и историјски приступ / 41

*Ivan Moody*

Re-inverting the icon: Approaches to the Sacred in the Music of Sofia Gubaidulina, Ljubica Marić and Ivan Spassov / 51

*Милорад Т. Маринковић*

Религиозна, духовна, црквена музика- три Богонадахнута лица музике / 61

*Смиљка Љ. Исаковић*

Луј Купрен (1626–1661) и његово време (350 година од смрти) / 73

*Аишла И. Сабо*

Језик музике између тоналности и атоналности – Бела Барток, *Музика за жичане инструменте челестиу и ударалке* (1936) / 83

*Валерија Ж. Каначки*

Монотематизам у једноставачним делима Франца Листа / 105

*Јасмина Д. Живковић*

Оригиналност листове етиде бр. 6 из збирке *Grandes etudes de Paganini* / 119

*Сања Р. Панићковић*

Педагошка величина Франца Листа (1811–1886) / 131

*Невена Ј. Вујошевић*

Стогодишњица рођења Николе Херцигоње: Хармонски језик Николе Херцигоње у *Шести Змајевих саиричних пјесама за бас и клавира*, трозвук као примарно средство комуникације / 137

*Предраг Рејанић, Дарко Тодоровић*

Канон у првобитном значењу термина / 153

*Ања З. Лазаревић*

Трећа и четврта симфонија Густава Малера: Религијски идиоми представљени кроз „свет детињства“ (могући поглед на поетику Малеровог „универзума звучних светова“) / 175

*Милена Б. Медвић*

*Тајанствени језик метрoйоле тишине*: радиофонска поема Иване Стефановић / 185

*Снежана С. Николајевић*

Телевизијска транспозиција и интерпретација српске духовне музике / 191

*Марија М. Ђурић*

Музика(лност) радиофонијских форми / 197

*Силвана П. Грујић*

Телевизијски балет – специфичности хибридног жанра / 207

*Гарун П. Малаев*

Шта тражимо од функционалне анализе – и шта функционална анализа тражи од нас / 217

*Биљана Љ. Мандић*

Благодатно-васпитни утицај црквеног појања на целокупну човјекову личност / 235

## РЕЧ И СЛИКА.

Иконографија и иконографски метод – теорија и примена

*Ивана Б. Кузмановић Нововић*

Прилог проучавању античке иконографије / 243

*Роза Г. Д’Амико*

Фрањевачки текст *Meditationes vitae christi*, апокрифни текстови и тема *Богородица која прегде (Madonna operosa)* у италијанској уметности 14. века / 255

*Светилана М. Пејић*

Во гробе плотски – аналогност и комплементарност речи и слике и место циклуса у простору цркве – / 271

*Сања Р. Пајић*

Иконографија Богородичиног Акатиста у критском иконопису / 285

*Angelina R. Milosavljević*

Reč u pratnji slike. Vazarijevi slikani i literarni vladarski portreti porodice Mediči: portreti Lorenca Veličanstvenog (1533) i vojvode Alesandra (1534) / 305

*Предраг Н. Дражојевић*

Иконографски метод у темељима београдске школе историје уметности / 315



ЈЕЗИК МУЗИКЕ.  
Музика и религија



Богдан М. ЂАКОВИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности  
Катедра за композицију и стручно-теоријске предмете

## ПУТЕВИ РАЗВОЈА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ: РОМСКА ЛИТУРГИЈА СВ. ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ ЗОРАНА МУЛИЋА

Рад се бави композицијом *Ромска литургија св. Јована Златоустог* (2010) Зорана Мулића (1957) у светлу малобројних примера овог жанра у савременој домаћој уметничкој пракси. Анализирајући њен музички језик, закључили смо да он доноси продубљен однос између ромског музичког фолклора и оригиналног поступка композитора, чије се неоромантичарско стваралаштво у целини базира на мелодијским и хармонским особеностима ромског народа коме припада. Богослужбена и концертна употребљивост композиције, поред аутентично достигнутог естетско-конструктивног нивоа, представља сплет добро осмишљених елемената који делу осигурава апсолутно јединствену позицију у укупним светским токовима развоја православне црквене музике.

*Кључне речи:* савремена црквена музика, ромски музички етос, богослужбена музика, концертна духовна музика, музички архетип

Једанпут прекинуту традицију тешко је успоставити, а још је теже у оквиру заборављених облика изражавања проговорити језиком своје генерације. (Петровић 1994: 151). За последњих тридесет година српска уметничка музика суочава се са приличном скромним доприносима у домену нове духове хорске музике. Свега неколицина композитора рођених у првим деценијама 20. века, наставила је да ствара и после 1945. године (Ђаковић 2009: 191–198), обзиром на познати идеолошки притисак који је комунистички режим вршио над готово сваким видом јавног православног уметничког деловања. Значајне промене уследиле су крајем 80-тих година прошлога века, када су сви југословенски народи и пре грађанског рата и формалног распада заједичке државе, снажно инсистирали на појединачним посебном вредностима. Кроз многе културне и социјалне аспекте, само да поменемо растуће интересовање за религију, указала се нова, а заправо традиционална потреба за неговањем православне црквене музике. Најлакши начин за обнову овог музичког жанра показао се кроз нове репертоаре хорова при културно-уметничким друштвима, заједно са идејом о рестаурацији старих или формирању нових црквених ансамбала. Далеко спорији процес поновног успостављања једном напуштеног музичког „етоса“ текао је на пољу продукције нових остварења.

Створена дела Светислава Божића (1954), Димитрија Големовића (1954), Слободана Атанацковића (1937) или Зорана Христића (1935)<sup>2</sup>, начелно показују релативно мало блискости са овом стабилном музичком традицијом из протек-

<sup>1</sup> email: bogdandj@eunet.rs

<sup>2</sup> Дужа листа укључује стваралаштво Милоша Раичковића, Александра Митровића, Милорада Кузмановића, Миодрага Говедарице, Александра Симића, Драгане Величковић, Јамине Митрушић, Милорада Маринковића.

лих времена: одсуство суштинских веза са појачким корпусом, скромно познавање унутрашње литургијске драматике и најчешће одсуство хомогеног музичког језика. Већина композитора једноставно и некритички „плутају“ из једног стила у други: од квази-византијског једногласја праћеног исоном, преко руског романтичног сола, дијатонских акорада блиских Димитрију Бортњанском или Николају Кедрову и хармонске логике у духу Сергеја Рахмањинова или Стевана Мокрашца. Неки од њих, попут Димитрија Големовића у делу *Литургија пресвећених дарова* (1998), покушавају да осигурају својеврстан постмодеран алиби у готово механичким комбинацијама српског стила 19. века са елементима руске националне школе, уједињени „брукнеровском“ везом између ренесансе и аустријског касног романтизма (Николић 2000:15). Генералне реакције на овакав вид музичког стваралаштва су различите, понекад дијаметрално супротно: од ознака псеудокатегорије, снажно световно настројене музиколошке критике, до прихватања од стране шире, тзв. „обичне“ публике уз разумљиво добродошао елемент „слушљивости“ дела, често веома одсутан у стварању савремених аутора (Ђакović 2002: 194).

Израђени углавном на различитим елементима фаза историјских развоја хорске културе, нови уметнички резултати готово никад не постају егзактна „сада-и-овде“ музика Култа. Они остају на објективним позицијама уметности само базирани на религијском садржају, али суштински никад доведени до категорије потенцијалне „иконичке“ реалности. Основу проблема схватамо, по речима Грахама Хаоа као „немогућност савремених уметника да свесно подреде своју посвећеност модерном начину стварања замишљеном идиому религиозне уметности који се развијао посредством различитих културних услова и достигао себи својствене вредности у представљању и симболизовању (Howes 2007: 22) .

Овај вид „лажног“ статуса духовне музике лако се може објаснити кроз указивање на разлику између значења појмова уметнички знак и символ. Пол Тилих каже: уметнички знак само може да изрази постојање друге реалности без нужности партиципације у њој, док символ потпуно учествује у реалности коју симболизује (Зизјулас 2001:17). У дијалектици означавајућег и означеног, која карактерише знак, ово поновно спајање изгледа увек непотпуно, одложено; сваки пут када значење бива интерпретирано, то јест када бива превођено у неки други знак, открива се нешто више и одлагање се уместо поновног састављања шири, изоштрава. У симболу, напротив, постоји идеја одлагања која на неки начин налази свој довршетак: поновно спајања са почетком“, лепо закључује Умберто Еко (1995: 5).

Две су опције или могућа виђења ове теолошко-уметничке истине: „ометајућа“ неподударност између мистичког дискурса плана молитве и естетског аспекта (уметничка дела само базирана религиозним темама) и хармонија или синхронизитет религијске рефлексije и функционалне уметности (богослужбено употребљива дела), при чему су, врло често, управо конкретни задаци функционалне уметности отварају простор за широке могућности деловања уметничких фактора (Лазих 2008: 602–603).

У том смислу, различито од већине дела нове српске духовне музике стоји *Ромска литургија Св. Јована Златоустога* Зорана Мулића. Мада је аутору ово прво дело већег обима за *a cappella* састав, одликује га кохерентност музичког геста и стилско јединство. Вођен ромским језиком као новим текстуалним литургијским извором, музички испуњен ромским или циганским лествицама,

хармонијама и мелодијама, читав Мулићев естетски приступ нуди традиционално-модеран „укус“ праве црквене уметности.

С обзиром на то да суштина ауторовог креативног чина лежи у суптилној употреби ромског музичког етоса доведеног у позиције духовног уметничког дела, потребно је рећи нешто више о његовим шире посматрано, етничким и породичним музичким коренима.

Постојбина Рома је Индија, посебно њен северни део. Изузетне занатлије, уметници, трговци и војници допринели су великом просперитету тог дела земље. По својој вероисповести припадали су хиндуистичкој или будистичкој вери. Друштво је имало кастинско-племенску структуру у којој је само титуларно одређиван вођа, тј. ромски краљ. Око 1100 године почео је рат који је изазвало суседно краљевство (данашња Камбоџа), са циљем да пороби и присвоји богатство саверног дела Индије. Ратна разарања, монсуни који су прузроковали глад натерали су цео један народ да крене на вечито трагање за својим миром. У том хиљадугодишњем расељавању на путу према западним земљама од Индије, како се која група ромског народа зарђавала, тако је попримала обележја домицилног народа. Тако се данас говори о шпанским, руским, мађарским, немачким-синти, српским Ромима. Сви они говоре исти језик, који вуче корене из индијског језика, уз осетне разлике у дијалектима. Једини Роми који су заборавили свој језик су шпански Роми, пошто је инквизиција у 16. веку ромски језик прогласила ђаволским језиком, те је над Ромима у том периоду извршено мноштво мучења. Да не би доживели злу судбину, нису учили децу свом језику, тако да је њима шпански језик остао као једини. Велика група Рома која је населила Балкан исто тако је попримила одлике народа који су се ту налазили. У Војводини преовладава српски живаљ, тако да су Роми током времена примили православну веру, као и многе културне особине српског народа.

Што се тиче породичне традиције Зорана Мулића, већина фамилије је била везана за музику као основну делатност, која је омогућавала да се економски стабилније живи, те да се на тај начин успоставе јаче друштвене везе. Мада је већина, пре свега, мушке популације била везана за тзв. „кафанску музику“, управо је тај начин деловања омогућио многим Ромима у Војводини да живе солидно, без стереотипне предрасуде о њима као стално лутајућем народу. Зоранов отац, Душан Мулић, био је изузетан кафански музичар, са пребогатим репертоаром народних, староградских песама и романи. Мајчин отац, Зоранов деда, Иван Димић био је члан Великог тамбурашког оркестра РТВ Новог Сада и члан, још чувенијег малог тамбурашког састава Јанике Балажа (1925–1988), који је годинама разгаљивао срца на новосадској Петроварадинској тврђави.

Ромска музика у Војводини развијала се под утицајем мултиетничке атмосфере, коју је стварала више од 25 различитих нација. Снажна акултурација и симбиоза различитих музичких стилова, дала је виталност ромској народној музици, која се претежно жанровски дефинисала кроз тамбурашку музику.

Зоран Мулић је студирао композицију у класи једног од најзначајнијих аутора некадашње Југославије и оснивача Академије уметности у Новом Саду (1974), академика Рудолфа Бручија (1917–2002). Поред бројних изузетних међународних успеха, само да поменемо извођење његовог животног дела, опере *Гилгамеш* на фестивалу у Багдаду (1987), овај композитор је 1967. године освојио Гранд при белгијске краљице Елизабете за дело *Синфонија леста*. Иза себе је оставио значајан број студената композитора, постајући својеврсним, „оцем“ војвођанске уметничке музике.

После окончања редовних студија (1980) Зоран Мулић је магистрирао балетом *Вечити младожења* (1986) који је извођен у Српском народном позоришту у Новом Саду. Професионалну каријеру је започео као диригент тамбурашког оркестра РТВ Нови Сад, када се у многome посветио стварању, аранжирању и извођењу традиционалне и савремене народне музике. Са Суботичким тамбурашким оркестром забележио је бројне интернационалне успехе. Од 2001. године предаје Композицију и Оркестрацију на Академији уметности у Новом Саду, где данас делује у својству редовног професора. Мулићев стваралачки опус обухвата четири балета, симфонијска дела, концерт за виолину и оркестар, соло-песме, камерну и клавирску музику.

Ромски народ током 20. века, а посебно током Другог светског рата делио је трагичну судбину са локалним српским становништвом. С бзиром на то да је ова мањина чинила добар део православне популације, захваљујући благослову његовог преосвештенства епископа бачког др Иринеја Буловића, раних 90-тих година покојни Трифун Димић (1956–2001) превео је на ромски језик много хришћанске књиге за службу и друге свете текстове: *Нови Завеш* (1991), *Свето писмо* (1997), као и муслимански *Куран* и друге историјске текстове попут *Епа о Гилгамешу*. Димић се посебно занимао за проблем образовања младих, покушавајући да заустави тај „магични круг“ ромског сиромаштва и ниског степена социјалне еманципације. Умео је да каже: „сиромашни смо зато што смо необразовани, а необразовани смо зато што смо сиромашни“. Овај јединствени филолог, песник, писац и културни радник од огромне важности за ромску културу, штампао је и Службеник 1993. године. Захваљујући томе, 8. априла 1993. године у новосадској Саборној цркви први пут у историји је служена литургија на ромском језику. Појање и хорске нумере биле су преузете из српске традиције само преведене на ромски језик.

Конечно, петнаест година касније, на празник Св. Кирјака Отшелника, 12. октобра 2010. године у Алмамком храму св. Три Јерарха у Новом Саду на литургији догодила се светска премијера *Ромске литургије св. Јована Златоустог* Зорана Мулића за мешовити хор. Са хора овог храма певао је чувени руски хор из Санкт Петербурга *Глинка* предвођен маестром Владиславом Чернушенком. Исте вечери у препуној новосадској Синагоги као концертном простору овај ансамбл је извео пробране нумере из литургије.

У формалном погледу сваки став Литургије заснован је на слободној форми са музичком идејом која прати духовни садржај текста. Мањи број одсека организован је као тродел а-б-а *Свјатии Боже, Тјело Христиво* или као дводел а-б, *Вјерују*. Песма *Достојно јеси* задржава јединствену позицију као само једна музичка фраза која се понавља уз нову хорску оркестрацију, посебно у односу између солиста и хора.

Општи приступ је превасходно хомофон, мање заснован на конкретним ромским песмама, а више на типичним хармонским везама из ове богате фолклорне праксе. Извесни мотиви присутни у неколико ставова, омогућавају већи степен јединства дела.<sup>3</sup>

Мелодијски елементи потичу из карактеристичних скала: „циганског“ дура (са другим, шестим и седмим сниженим/(d-es-fis-g-a-b-c-d)) и „циганског“ хармонског мола са четвртим повишеним ступњем (f-g-as-h-c-des-e-f). Пример упо-

3 Пример: завршна музика на текст Алилуја из другог дела *Херувимске песме – Јако да царја* (Sar kola save lena) веома је сличан крају става *Тјело Христиво* (Len mas Hristosko).

требљеног става „циганског“ дура је одсек *Тебе ђојем* (Tut ašaras đeljenca), а за „цигански“ хармонски мол *Оче наши* (Dade amareja).

Суштинска основа читавог хармонског система, као аутентичне компози-торове конструктивне идеје, базирана је на функционалној замени основних тоналних функција: доминанта постаје тоника, тоника постаје субдоминанта, а доминантни акорд постаје акорд доминантине доминанте. На пример, ако је музика у г-молу: доминанти акорд d-fis-a (најчешће као септакорд d-fis-a-c!) третира се као тоника, тонични трозвук g-b-d постаје субдоминанта, а доминанти акорд a-cis-e третира се као доминантна доминанта.

Цитирајући композитора „оваквим обрнутим креативним гестом, обезбеђена је отвореност формалне структуре, као симбола бесконачне Божанске мудрости, али и исто такве љубави према људском роду.“<sup>4</sup>

Скоро сви ставови носе обележје Senza misura, са снажним ритмичким елементом који следи метричку логику и акценте у тексту. Још једном цитирајући аутора „то је једини исправан начин приступа, с обзиром да би било каква метричка рестрикција онемогућила слободну и чисто музичку поставку датог текста, што мора бити коначни и једини естетски идеал у стварању православне црквене музике.“<sup>5</sup>

Два става *Свјатии Боже* (Devleja sumnalaja) и друга причасна песма *Памјати вјечнују будети правденик* (Pale sasti vrjama) базирана су на цитатима народних песама из Срема.

Друга песма Логорина/Логор потиче из времена Другог светског рата, тачније 1942. године, када су усташки војници водили сремачке Роми у логор Јасеновац. На том страшном, голготском путу, Роми су са тамбурама у рукама и песмом на уснама, свесни неизбежне скорашње смрти певали: „Ала живе бачки Роми, а сремачки побијени по путевима. Логору колико си велик, колико си велик, још више си несрећан“. Пошто по литургијском типичу причасна песма долази пре тренутка причешћа присутног народа, када се пева Тјело Христово, Мулић је оваквим избором мело-поетског предлошка желео да да неку врсту помене свим пострадалим Ромима у Другом светском рату.

Поменута формална слобода као и слободни, „рубато“ ритмички модели, специфичне мелодијске контуре и хармонско богатство, обликовали су вокалну структуру блиско логици инструменталног израза у свакој појединачној хорској линији. Коначни резултат јесте сензитивна оркестрација партитуре, која је дала фантастичну моућност једном сјајном извођачком ансамблу какав је на произвођењу дела био хор *Глинка*, да покаже све валере хорских боја и тонских преливања.

Комплетна атмосфера светске премијере – јутарње литургијско извођење (на коме се и сам композитор причестио), после чега је уследио вечерњи концерт, поред високог нивоа духовне радости и објективног културног догађаја од прворазредне вредности, подсетила нас је на стара времена, када је оваква пракса „двоструког“ извођења нове хорске музике била нормална појава.

Читава идеја писања ромске литургије у овом тренутку савременог српског друштва у транзицији, препуног нових културних и социјалних захтева који више или мање долазе са позиција опште демократизације локалног и даље веома патријархалног и традиционалистичког окружења, лако се може погрешно

4 Из разговора са композитором, Нови Сад, 10. маја 2011. године.

5 Исто.

протумачити. Палета могућих лажних разлога креће се од већ застарелих 19-вековних романтичарских порива као оживљавању некакве егзотичне тематике, до модерног „читања“ ове јединствене културне области од „ниских“ позиција политичке коректности до апстрактног хуманизма.

Знајући основну композиторovu стваралачку оријентацију, а изнад свега осећајући директне импулсе у непосредном слушању *Ромске литургије св. Јована Златоустога* Зорана Мулића, констатујемо да оно доноси искључиво професионално интересовање у достизању уметничких решења и естетских вредности унутар одабраног жанра. Ауторова животна опредељеност ка истраживању матичног музичког мелоса, који је у добро организованом процесу конструктивне трансформације донео нову уметничку вредност далеко ширих граница, успева да коначно, оствари и „иконички“ карактер дела.

Укључујући у себе већ познате парадигме православне духовне музике, историјски већ препознатљиве кроз различите националне изворе – од грчког, руског, бугарског и српског црквеног музичког „етоса“, Мулићево дело нуди убедљиво сведочење кроз судбину још једног од Божијих „изабраних народа“. Композитор говори кроз аутентичан ромски глас, кроз његову веру православну, културу, језик, менталитет, једном речју ромски духовни генетски код, као и кроз процес „самоосвећености која на себе прима неку врсту првобитног греха или у другачијим појмовним координатама античке кривнице за доцнију судбину“ (Шоп 2011).

Не постоји народ без митопоетског оквира који га твори и за којим посеже с различитим мотивима у различитим временима, а посебно у тренуцима истинске угрожености или повесне опасности по своје биће, идентитет и интегритет. Тако и Роми верују да им је у маглинама Постања Творац све дао као и другима, али да је огрешење о Творца, непослушност бића саздана од ветра а не од земље, проузроковала судбину људи без земље, без воље за просторном укорееношћу и границама, без жеље за материјалном сигурношћу и контролисаним емоцијама (Шоп 2011).

Мулићева композиција говори управо о томе.

## Литература

Ђакović 2002: В. Ђакović, New Audio Releases of the Orthodox Sacred Music as an Indicator of the Current State of This Genre in Serbia and Montenegro, *Music & Media*, Sixth International Symposium Folklore-Music-Work of Art, Belgrade, 14–17 November 2002, 194.

Ђакović 2009: В. Ђакović, The Modern traditionalist Milivoje M. Crvčanin (1892–1978): A portrait of a priest, diplomat and composer, *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Proceedings of the second International conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 2009, 191–198.

Еко 1995: У. Еко, *Симбол*, Народна књига / Алфа, Београд 1995.

Зизјулас 2001: Митрополит пергамски Јован Зизјулас, Симболизам и реализам у православном богослужењу, *Саборност*, бр. 1–4, Пожаревац 2001, 17.

Лазић 2008: Ђакон др Милорад Лазић, *Српска есџетика аскетизма (1375–1459)*, манастир Хиландар 2008, 602–603.



Николић 2000: М. Николић, Ко удара тако позно илити о феномену нове српске православне духовне музике деведесетих година двадесетог века, *Нови Звук*, Београд 2000, 15, 88.

Петровић 1994: Д. Петровић, Литургија св. Јована Златоустог Светислава Божића, *Даница*, Вукова задужбина, Београд 1994, 151.

Howes 2007: G. Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London, 2007, 22.

Шоп 2011: Љ. Шоп, Бића саздана од ветра, *Полиџика*, 30. април, 1. и 2. мај, 2011.

## ПУТЕВИ РАЗВОЈА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ: РОМСКА ЛИТУРГИЈА СВ. ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ ЗОРАНА МУЛИЋА

### Summary

Among few contemporary creative responds to the great liturgical tradition of the Serbian Orthodox Church and its music in last two decades (liturgical concert music of Svetislav Božić, Dimitrije Golemović, Zoran Hristić, Milorad Marinković) a very special position holds a new piece *The Gypsy Liturgy of St. John Chrysostom* (2010) by Zoran Mulić (1957), with its unique stylistic approach written in Gypsy language and musically based on Gypsy folk melodies. Though for last twenty years there where some church services in the Bačka diocese of the Serbian Orthodox Church (the Cathedral of Novi Sad) in Gypsy language, mainly using Serbian Orthodox chant, the world premiere of this work has been and absolutely new artistic thing. Musically it stands as an extraordinary „condensation“ of gypsy folk tunes which the composer turned to become an „idiomatic units“ of his own melodic, harmonic and aesthetic approach. As a special form of reorganized well and less know Gypsy music, both vocal and instrumental, it gives and unique lyric atmosphere as well as dramatic passages of deeply artistically suggestive confession of the long mostly tragic national destiny of all the Gypsies in the world. This extraordinary „ethos“ can easily be understood by all the Christians and mankind. The special quality of the world premiere has been through wonderful performance, both at the real service and afterward concerts by the famous State Academic choir „Glinka“ from St. Petersburg and its conductor Vladislav Černusenko.

Key words: modern church music, Gypsy music ethos, liturgical music, concert sacred music, music archetype.

*Bogdan M. Đaković*



Ленче А. НАСЕВ<sup>1</sup>

*Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип, Р. Македонија,  
Факултет за музичка уметност,  
Одсек музичка теорија и педагогија*

## О МАКЕДОНСКОЈ ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ

За македонску црквену музичку традицију појање у православној цркви је пре свега израз религиозних осећања и представља молитву изражену песмом и музиком. Сами почети, као и развој македонске црквене музичке традиције могу се сагледати само систематским дугогодишњим истраживањем многобројних записа, споменика културе античког доба, византијског периода, периода турског ропства, препорода, као и музике у (Социјалистичкој) Републици Македонији. До 1970. године у појединим регионима Македоније нису вршена систематска истраживања црквеног појања која би имала карактер систематске музиколошке обраде. У 1970. години истакнути научник, професор Факултета музичке уметности у Скопљу, др Сотир Голабовски, заједно са професором др Драгославом Ортаковим, започињу проучавање македонског црквеног појања. Овим радом смо покушали да прикажемо део македонске црквене музичке традиције.

*Кључне речи:* македонска црквена музика, појање, православна црква

Почети као и развој македонске црквене музичке традиције могу се сагледати само путем систематског дугогодишњег истраживања многобројних записа, споменика културе из античког периода, периода турског ропства, препорода и музике у (Социјалистичкој) Републици Македонији.

Темеље македонског црквеног појања налазимо још у античком периоду, у периоду раног хришћанства, односно у периоду светог апостола Павла (први век) који је на територији Македоније формирао три цркве. Тропари светог Петра и Павла, као и светог Еразма Охридског (трећи век) који су остали саставни део македонске црквено-музичке праксе, сведоче о постојању хришћанског појања још у овом периоду. Ипак, због недостатка сачуваних македонских музичких рукописа, из секундарних се извора може претпоставити да је тадашње македонско појање било под утицајем јеврејске и грчке музике, односно да је представљало мешавину древних македонских, грчких и јеврејских елемената (Голабовски, 1993).

Хришћанство у Македонији бележи велики замањ у време Константина I Великог који је 313. године омогућио слободно проповедање ове вере.

При крају 5. века, када је Солун већ био седиште архиепископије а Скупи митрополије, у црквеној су употреби, као и у антици, преовлађивале монофонија и хетерофонија. Тонски родови на којима се заснивала монофонија били су дијатонски, хроматски и енхармонски (Голабовски, 1999:21).

Насељавањем Словена на територији Македоније у 6. и 7. веку дошло је до стварања нове културе. Стабилизацијом хришћанства у овом периоду у Македонији образован клер почиње да прихвата византијско нотнo писмо, док су мање образовани црквени појци користили једноставнију музичку нотацију

<sup>1</sup> lence.nasev@ugd.edu.mk

која је била средство за подсећање на мелодије које су учили напамет (Голабовски, 1999:22).

И поред преузимања византијске литургије, грчких литургијских текстова и система од осам гласова (Октоих), словенска мелодика се разликовала од византијске и грегоријанске због специфичне интонације језика и наслеђених словенских музичких особености.

Познато је да је Октоих у православној црквеној богослужби једна од главних књига у којој су сједињене основне идеје православне службе. Религиозна музичка форма се развија на основу Октоиха (Осмогласника) који је створио Јован Дамаскин (7–8. век), по народности Сиријац. Да би се унела разноликост у црквену музику, он је у Октоиху за сваки глас одредио по пет видова напева са различитим мелодијским обликом: стихирарно или самогласно, ирмологично, тропарско, подобно и припевно појање (Голабовски, 1976). У различитим временским периодима стварани су различити Осмогласници: руски, српски, итд. Захваљујући томе што се црквено појање развијало на основу живих језика народа, оно поред заједничких елемената има и многе посебности.

Језик на ком се изводила црквена богослужба у православној цркви све до појаве светих апостола Кирила и Методија (9. век) био је грчки. Стварањем словенске азбуке од стране свете браће Кирила и Методија почињу на словенски да се преводе Свето писмо и друге важне богослужбене књиге. И поред тога што не постоје писани музички рукописи, из многих летописа, житија, легенди, фресака и археолошких података дознајемо да су литургијски текстови били и музички испуњавани у време свете браће Кирила и Методија. Током времена света литургија је почела да се изводи на словенском језику. Појање је на почетку било слично грчком. Применом народних мотива у црквеном појању код словенских племена оно је почело да се разликује. Притом су се напеви прилагодили новом тексту у метро-ритмичком смислу и оформиле су се прве специфичности словенског и македонског црквеног појања (Ортаков, 1986: 270).

Солунска браћа су била свестрано образована и добро су познавала црквено појање. Св. Константин је био аутор химне у част Климента Рилског која се изучавала у грчким школама (Grivec, 1955).

Ученици Кирила и Методија, охридски просветитељи Св. Климент и Наум, посебно су заслужни за обучавање црквених појаца у оквирима Охридске школе. Св. Климент је у својој школи неговао вокалну и у основи једногласну мелодију без пратње. Овакав податак добијамо из богате литературе о њему преко које сазнајемо да је он био музички писмен и да је стварао музичка дела. Св. Климент је аутор зборника песама које се певају у периоду од Ускрса до Духова (Пентикостар), као и најстаријег дешифрованог словенског музичког дела написаног на словенском језику „Страданија спасителни“ на шести глас с краја деветог века (Голабовски, 1993).

Јован Кукузел (14. век) је на пет напева које је увео Јован Дамаскин додао и такозвано пападикијско појање које се сматра асоцијацијом разрађеног мелодијског система макама. Овај стил појања карактерише се пространим мелодијом и тематском разрадом музичких мотива у којима појање текста постаје секундарно (Голабовски, 1976).

Од 9. до 15. века македонско црквено појање се развијало под утицајем Цариградске цркве. Осмогласник се карактерисао дијатонским интонационо-тоналним основама, аутентични гласови су се протезали на горњој квинти ноте финалис, плагалне су се вртеле око и испод ноте финалис. Ритам је био слободан.

дан, док се мелодија појала у једном гласу изграђеном низањем колена која су била слична по садржини. Напев се изводио на два начина: унисоно и антифоно. Притом су се разликовала три вида антифоног појања: хипофонично (ланчано наступање два хора), епифонично (други хор завршава појање првог речима амин, алелуја, итд.) и антифонично (други хор понавља први). Музички рукописи су садржавали следеће нотације: екфонетску, палеовизантијску и медиовизантијску (Голабовски, 1984:39).

Оријентални утицај на македонску духовну музику пре свега је приметан после турског освајања Константинопоља 1453. године. Мелодијске линије добијају нову боју преко употребе украса и неуобичајених покрета који су резултирали променом интонацијско-тоналних основа. У овом периоду црквено појање се највише приближава фолклору. Укидањем Охридске архиепископије 1797. године црквена богослужба се одвијала под јурисдикцијом Цариградске патријаршије.

Последњи век отоманског владања је епоха македонског националног препорода. Овај период је веома значајан на плану духовно-музичког сазревања. Реформом појања и нотације у православној цркви у 19. веку од стране Хризанта, Хурмусија и Григорија, западни утицај све више продира и у македонску црквену музику (Коцобашија, 2004). Имена тонова су била следећи слогови: Па, Ву, Га, Ди, Ке, Зо, Ни, који одговарају европским именима тонова: Ре, Ми, Фа, Сол, Ла, Си, До (Коцобашија, 2010). Помоћу овог утицаја почиње да се ствара професионално музичко стваралаштво. У 1818. години у Охриду је написан први рукопис са реформисаном нотацијом. 1843. године, опет у Струги, Наум Миладин (1817–1997) новом нотацијом пише први македонски уџбеник (Голабовски, 1984:42).

Враћајући се питању развоја македонског црквеног појања у 19. веку, Ортков (1986: 102) издваја три основна елемента:

- Усвајање Хрисантове нотације;
- Уношење елемената градске песме у црквена дела;
- Увођење хора у црквени ритуал.

Под утицајем западно-европске музичке културе у 19. веку у већим градовима у Македонији се формирају црквени хорови који су прво изводили дела у стилу полифоно-хомофоног појања руских аутора. Касније је прилепчанац Атанас Бадев (1860–1908), први професионални македонски музичар и композитор вишегласне црквене музике, створио своју „*Литургију по св. Јовану Златоустом*“ за мешовит хор. Са овим делом македонска музичка прошлост добија нову светлост, а посебно црквена музика из периода Препорода.

У 20. веку је откривен низ неуматских рукописа и штампаних књига који су настали на територији Македоније. Међу њима ћемо издвојити: зборник *Пасхалија* Јоана Хармосин-Охридског (Иван Генадиев, 1829–1890) који је штампан 1869. године, четвортотмни зборник *Источно црквено појање* Калистрата Зографског (око 1821–1913) издат 1905. године, као и зборник Димитра Златанов-Градоборског (око 1800–1887) штампан у Солуну 1886. године. Ове књиге су штампане и написане Хрисантовом неуматском нотацијом. Оне представљају драгоцен допринос македонској црквеној музици зато што у себи садрже и лична дела. Зборник *Пасхалија* се издваја по томе што је то прва штампана књига која представља тематски систематизовану псалтикију дела и традиционалних напева на црквенословенском језику.

До краја Првог светског рата доминира македонска византијско-словенска традиција која се преносила усменим путем или преко реформисане Хрисантове нотације. У двадесетим годинама XX века у неким деловима Македоније се званично црквено појање одвијало према музичким записима српског црквеног појања – Стеван Мокрањац.

Ипак, откривањем *Псалтијскијскоѡ воскресеника* Васи́ла И. Бојаџиева (1876–1950), 1978. године се долази до нових сазнања о црквеном појању на територији Македоније. Овај рукопис је од великог значаја будући да садржи низ црквених дела македонских аутора и представља синтезу свих воскресеника који су се појавили пре њега. На тај начин у пракси је одржан континуитет развоја псалтијске уметности и у периоду после Првог светског рата. Рукопис је писан Хрисантовом нотацијом и црквено-словенским текстом (Бојаџиев, 2011).

Конституисањем Македонске академије наука и уметности 1967. године и Високе музичке школе (касније Факултет за музичку уметност), као и осамостаљивањем Македонске православне цркве започео је интерес музиколога за истраживање македонског црквеног појања. До 1970. године у појединим регионима Македоније нису вршена систематска истраживања црквеног појања која би имала карактер систематске музиколошке обраде. 1970. године истакнути научник, професор на Факултету за музичку уметност у Скопљу др Сотир Голабовски, заједно са професором др Драгославом Ортаковим, започиње са проучавањем македонског црквеног појања. Формирањем музичко-научне манифестације „Струшка музичка јесен“ 1975. године резултати ових истраживања почели су да се презентирају преко бројних реферата од стране слависта, музиколога и византолога из Македоније и иностранства.

Године 1997. формиран је „Центар за византолошке студије – Скопље“. Уз подршку Министарства за културу Републике Македоније овај центар је издао више црквено-музичких књига и притом организовао семинаре о црквеном појању (Коцобашија, 2008).

У школској 2007/2008 години на Православном богословском факултету *Св. Климентий Охридски* у Скопљу започеле су студије црквеног појања по словенско-византијској традицији.

Преко историјске перспективе можемо да сагледамо да су у прошлом веку прављени напори да се успоставе мостови традиционалним црквеним појањем.

У овом глобалном прегледу покушали смо да додирнемо мали део историје македонске црквене музичке традиције. Генерално можемо да приметимо да нисмо продрли у читав низ проблема који су повезани са македонским црквеним напевима зато што су они предмет истраживања појединих студија. Надамо се да ће овај текст привући пажњу и интересовање музиколога, слависта и византолога на детаљна научна истраживања која ће приказати истинске вредности македонске духовне музике.

## Литература

Бојаџиев, 2011: И. В. Бојаџиев, *Ойширен псалтијскиски воскресеник*, Скопје: Центар за византолошки студији.

Голабовски, 1976: С. Голабовски, Некои согледувања за византиски влијанија врз македонската фолклорна мелодика, во *Македонски фолклор, Скопје IX (17)*, 107–114.

- Голабовски, 1984: С. Голабовски, *Традиционална и експериментална македонска музика*, Скопје.
- Голабовски, 1993: С. Голабовски, *Осмогласник кн. I*, Скопје, 65–68
- Голабовски, 1999: С. Голабовски, *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело
- Гривец 1955: F. Grivec, *O staroslovenski crkveni glazbi*, Slovo 4–5, Zagreb
- Коџабашија, 2004: Ј. Коџабашија, *Учебник по источно црковно пеење*, Скопје: Центар за византолошки студии.
- Коџабашија, 2008, Ј. Коџабашија, *Црковното пеење во Македонија*. Скопје: Центар за византолошки студии
- Коџабашија, 2010, Ј. *Орфографија со основна теорија на византиската музика*, Скопје: Центар за византолошки студии
- Ортаков, 1986: Д. Ортаков, *Ars nova Macedonica – основни естетички процеси во македонската уметност од XIX век со посебен осврт врз музиката*, Скопје

## ABOUT MACEDONIAN CHURCH MUSIC

### Summary

The foundations of Macedonian church singing can be traced to the ancient period. Through a historical perspective we perceived Macedonian church music tradition. We hope that this text will attract the attention and interest of musicologists, Slavists and Byzantine to concrete scientific research that will show the real value of Macedonian church music.

Keywords: Christianity, music manuscripts, church liturgy, the Macedonian church singing

Lenče A. Nasev





Ивана МЕДИЋ<sup>1</sup>

*The Open University in the North West, Manchester, United Kingdom*

## **„СКРИВЕНИ“ РЕКВИЈЕМИ И МИСЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА Клавирски квинтет, Реквијем из музике за Шилеровог *Дон Карлоса* и Друга симфонија *Свети Флоријан***

Све до средине осамдесетих година 20. века Алфред Шнитке (1934–1998) био је принуђен да своје религиозне композиције скрива од совјетских цензора и практично их „кријумчари“ у склопу својих сценских и инструменталних дела. У овом раду разматрам три Шниткеове композиције: Клавирски квинтет (1972–1976), који у основи има структуру реквијема; Реквијем из сценске музике за Шилеровог *Дон Карлоса* (1975); најзад, Другу симфонију *Свети Флоријан* (1979) – у оквиру које је Шнитке инкорпорисао прву совјетску мису на латинском језику. Анализа је поткрепљена увидом у Шниткеове скице из Џулијардове колекције. Мада су скице некомплетне, оне ипак пружају драгоцен увид у Шниткеов креативни процес и омогућавају ново читање његових партитура.

*Кључне речи:* Шнитке, СССР, музика, реквијем, миса, симфонија, квинтет

Једна од најизразитијих тенденција у уметничкој музици у последњим деценијама пред распад Совјетског Савеза била је фасцинираност композитора религиозним темама. Сама цифра од преко 100 композиција духовне музике насталих у овом периоду сведочи о снази овог тренда. Спиритуална потрага била је веома изражена у друштву у којем је атеизам укоренен у дијалектичком материјализму био официјелна доктрина. Религија (у најширем смислу речи) понудила је интелектуални и морални стимуланс, алтернативу официјелним прописима и прокламацијама. Године 1968. Џорџ Клајн је приметио да је „замена за класичну религиозност приметна код мале али нарастајуће групе младих совјетских интелектуалаца – углавном песника, писаца и уметника, као и студената, који су узоре пронашли у великанима руске књижевности попут Бориса Пастернака, Ане Ахматове и Марине Цветајеве. Њихову позицију можемо дефинисати као ’филозофски’ теизам, близак пантеизму“ (Клајн 1968: 168–171). Бројни композитори рођени око 1930. године и етикетирани као „антиконформисти“ и „авангардисти“, на пример Николај Каретњиков (1930–1994), Софија Губајдулина (1931-), Алфред Шнитке (1934–1998), Арво Перт (1935-), Алемдар Караманов (1935-) и Валентин Силвестров (1937-), одбацили су дијалектички материјализам и упустили се у потрагу за духовним вредностима.

Рођен 1934. године у Совјетском Савезу, од оца Јеврејина и мајке Немце, одгајан као атеиста, фасциниран у подједнакој мери немачком и руском културом, слављен као највећи совјетски композитор после Шостаковича, Алфред Шнитке се читавог живота осећао разапетим између својих контрадикторних етничких и културолошких идентитета. Његова интелектуална и спиритуална радозналост и „глад“, тежња да спозна свет с оне стране марксистичких прокламација, нагнали су га да проучава различита учења, те да неколико пута мења веру. У раној младости Шнитке се заинтересовао за теозофију, њу ејџ, мисти-

1 I.Medic@open.ac.uk; <http://ivana.lordofsoftware.com>

цизам и друге „алтернативне“ спиритуалне доктрине. Међутим, после изненадне смрти своје мајке Марије Фогел, осетио је потребу за „правом“ религијом и, пошто је сматрао да му је католичка вера ближа од јудаизма, донео је одлуку да се крсти у католичкој цркви, што је и учинио 1982, у 48. години живота (Ивашкин 1996: 160). Најзад, неколико година пред смрт, након што је емигрирао у Немачку а здравље му се нагло погоршало, прешао је у Руску православну цркву, мада га за њу нису везивали порекло нити васпитање – вероватно је ово био израз његове носталгије за Русијом, јер је предосећао да више никада неће видети своју домовину. Шниткеов карактеристични „полистилистични“ композициони метод, у којем су елементи разнородних стилова сучељени и интегрисани у нову стилску целину, можемо схватити као израз ове подељености у његовој личности, његове доживотне потраге за сопственим етничким, религиозним и културолошким коренима.

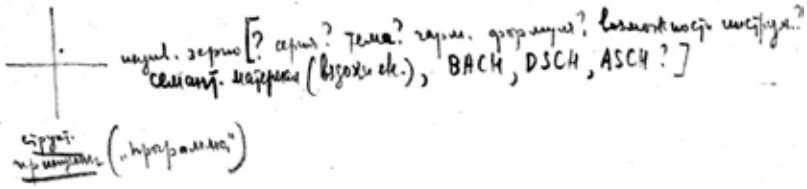
Све до средине 80-их година Шнитке је био принуђен да своје религиозне композиције скрива од цензора и практично их „кријумчари“ у склопу својих сценских и инструменталних дела. У овом раду анализираћу Клавирски квинтет (1972–1976), који у основи има структуру реквиједи; Реквијед из сценске музике за Шилеровог *Дон Карлоса* (1975); најзад, Другу симфонију *Свети Флоријан* (1979) – у оквиру које је Шнитке инкорпорисао прву совјетску мису на латинском језику. У циљу расветљавања Шниткеових оригиналних интенција, анализираћу његове скице за које се дуго сматрало да су изгубљене. Међутим, фебруара 2006. године њујоршка уметничка школа Џулијард дошла је у посед великог броја Шниткеових рукописа, који су, међутим, стигли у библиотеку у потпуно несређеном стању (Медић 2012а: 109–113). У лето 2010. Џулијард библиотека је послала компакт диск са свим снимљеним Шниткеовим материјалима (у форми JPEG слика) професору Александру Ивашкину, шефу Архива Алфреда Шниткеа при Центру за руску музику основаном у оквиру лондонског колеџа Goldsmiths. Током 2010. и 2011. „дешифровала“ сам и класификовала ове скице и објавила прелиминарни Каталог Шниткеових рукописа из Џулијардове колекције (Медић 2012а: 109–157). Мада су скице за многа дела некомплетне, оне ипак пружају драгоцен увид у Шниткеов креативни процес и омогућавају ново читање његових партитура.

### Клавирски квинтет (1972–1976)

Квинтет за клавир, две виолине, виолу и виолончело, посвећен успомени на Шниткеову мајку Марију која је преминула од срчаног удара 1972. године, означио је важну прекретницу у његовом опусу. Након колажно-монтажних полистилистичних ексцеса којима обилују Шниткеова дела компонована на прелазу из шездесетих у седамдесете године прошлог века, попут Серенаде, Друге виолинске сонате, Музике за анимирани филм *Стаклена хармоника*, Прве симфоније итд., Шнитке чини заокрет ка композиционом методу у којем елементи разнородних стилова више нису директно супротстављени једни другима, већ сједињени на дубљем нивоу.

Структура Квинтета је наизглед једноставна: састоји се од пет концизних ставова, изграђених од сродне музичке материје. Дело је остварено у слободном прожимању тоналних и атоналних епизода: главни тонални центар је Цис-мол. Поред тематског материјала, пет ставова Квинтета обједињено је и истим, трагичним расположењем, које је међутим „просветљено“ апотеозом у Дес-дуру у

ПРИМЕР 1 — Скица бр. 495 из Џулијардове колекције



Клонтни Аелки. Завољени зупт. брзаванне котт. — " — етс.

Клонтни Аелки, на б мови (интјери? интјери?) располоткени.

Дианотн лубоз:  $b - b^2(h^2) = (12 \times 3) + 1(2) = 37(28) \text{ мт (хроч)}$

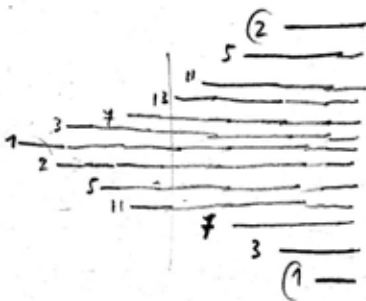
+ реферн тоув от  $c \neq 80 \neq 7, \text{ т.е. } + (12 \times 2) + 6 = 24 + 6 = 30$

Всно:  $37(28) + 30 = 67(68) \text{ мт}$

Оубојне  
Оубојне  
Оубојне

дианотн [ 1 - 2 - 3 - 5 - 7 - 11 - 13.

Рот зуптерија:



$(2) = 12 + 21 = 33 \text{ мт?}$   
 $- 1 - 2 = 18$

финалном ставу. Шнитке је 1978. године оркестрирао Квинтет: у овој верзији дело носи назив *In Memoriam*, што потврђује да је у питању инструментални реквијем.

Главна тема првог става – уједно и читаве композиције – је „кружни“ мотив цис-д-цис-хис-цис. Ова тема је била позната композиторима и теоретичарима још од 17. века, као један од мадригализама који је представљао сунце, или круг; отуда име *circulatio*. Међутим, у стваралаштву Јохана Себастијана Баха и његових савременика, овај музички троп је добио још једно значење, као симбол крста и конкретно Христовог распећа, а пренесено и као симбол смрти и страдања уопште; у овој симболици појављује се у *Пасији по Мајшеју* и другим Баховим делима (Смит 2000: 78–79; Еберле 1994: 47–48). Бах је често користио овај мотив у компресованој верзији, на пример бе-а-це-бе, да би потенцирао његову мотивс-

ку сродност са сопственим монограмом бе-а-це-ха. Поред тога, Бахов монограм јавља се у недовршеном финалном Контрапунктусу из *Уметности фуџе*, а према предању, Баха је смрт прекинула управо на овом месту. Мада је ова анегдота вероватно измишљена, она је дала додатно семантичко значење Баховом монограму, као симбол смрти.

Након што је релативно брзо написао први став, Шнитке се пуне четири године мучио да доврши композицију. Скица бр. 550 открива да је желео да ставови Квинтета прате ординаријум Реквијема; штавише, Шнитке је и компоновао готово све реквијемске ставове, међутим 1975. године их је пренео у своје ново дело, Реквијем из сценске музике за *Дон Карлоса* (о којем ће бити речи касније). Скица бр. 495 из Џулијардове колекције показује да је Шнитке желео да се у основи читавог дела нађе облик крста, односно распећа. С тим у вези, планирао је симетрије у хоризонтали и вертикали, како у смислу размештаја интервала тако и читавих тема.

Ова скица такође показује да присуство Шостаковичевог монограма де-ес-це-ха у трећем ставу довршеног Квинтета није случајно. Наиме, мада је Шнитке у интервјуу из 1976. године инсистирао да се Шостаковичев музички симбол појављује случајно, као производ линеарног развоја главне теме (Шуљгин 2004: 89), скица бр. 495 показује да је Шнитке планирао да употреби монограме бе-а-це-ха, де-ес-це-ха, као и свој властити а-ес-це-ха. Шнитке је цитирао Бахов монограм у многим делима, укључујући Прву виолинску сонату (1963), Музику за анимирани филм *Стаклена хармоника* (1968), Другу виолинску сонату (1968), Другу симфонију *Свети Флоријан* (1979), Трећу симфонију (1981), Трећи Кончерто гросо (1985) итд. Исти мотив такође се учестало јавља у композицијама Арва Порта и других Шниткеових савременика; сви су они у Баху видели зачетника велике европске класичне традиције. Шнитке је такође био свестан сличности између Баховог и Шостаковичевог монограма, јер је оба ова „лајтмотива“ употребио у још једној композицији из 1975. године: Прелиду у знак сећања на Дмитрија Шостаковича. Шнитке је објаснио (Шуљгин 2004: 89):

Нипошто нисам желео да кажем да је Шостакович равноправан Баху. Њихове теме су третиране на другачији начин: тема бе-а-це-ха се појављује код партитурне ознаке б као некакав објективни глас – у вишем регистру од музичког тока који јој претходи, као да вибрира сама за себе. Заправо, пре појаве самог монограма, чује се његов наговештај (у трећем реду); појављује се као глас са небеса – бе... а... це... ха, укључујући у исто време де-ес-це-ха – као да се враћа Творцу.

Додатни разлог због којег је Шнитке цитирао Шостаковичев музички „потпис“ јесте чињеница да је сам Шостакович употребио овај монограм у свом Осмом гудачком квартету из 1960. године, делу које је, пола у шали пола у збиљи, написао као реквијем самом себи (Шостакович и Гликман 2001: 90). У том контексту, Шостаковичев монограм у Осмом квартету задобија функцију епитафа. Можемо закључити да је Шнитке употребио овај музички симбол да би нагласио меморијални карактер свог Квинтета, али и да би још једном одао почаст Шостаковичу, који је преминуо у августу 1975. године. Поред овог директног цитата, Шниткеов Квинтет је инспирисан Шостаковичем и на дубљем нивоу; штавише, Шостаковичев властити Клавирски квинтет послужио је као узор Шниткеу у погледу третмана инструмената, док сукцесија лаганих, трагичних ставова у Шниткеовом делу има претечу у Шостаковичевом последњем, Петнаестом гудачком квартету, такође једном од композиторових „меморијалних“ опуса.

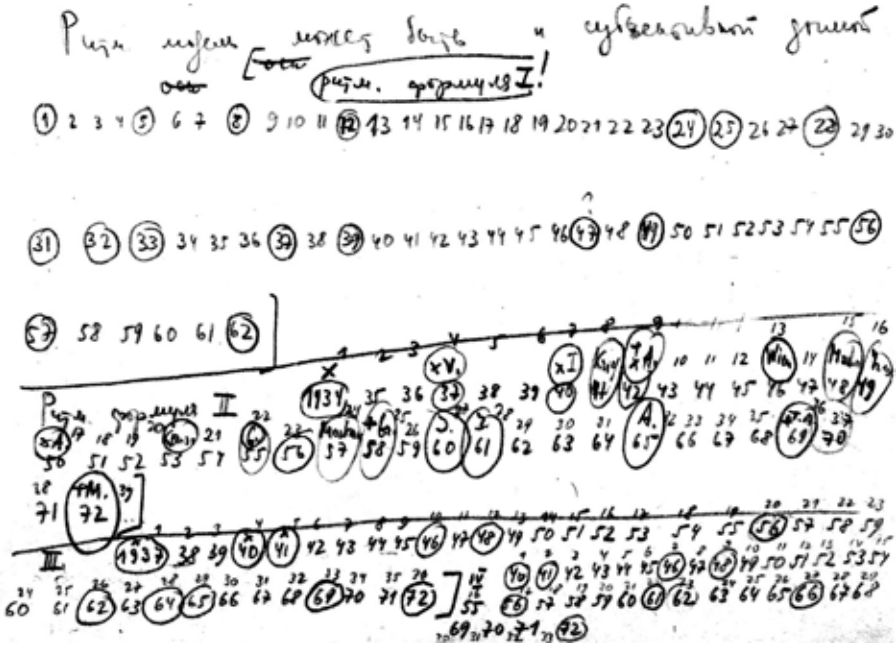
Да би нагласио трагичну атмосферу свог Квинтета, Шнитке је посегао за још једном од тема које се често сусрећу у његовим делима – за секвенцом *Dies irae* (Судњи дан); секвенца се јавља у другом ставу Квинтета у деоници контрабаса, комбинована са Баховим монограмом који у овом ставу игра улогу главне теме дијаболичног валцера.

Један од елемената скривене нарације Квинтета наговештен је у наизглед произвољном редоследу арапских бројева у скици бр. 550 (потамњени бројеви заокружени су на оригиналној скици):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Скица бр. 558 садржи ритмичке и мелодијске серијалне калкулације, али и проширује горњи низ бројева до 62, са издвојеним бројевима 1, 5, 8, 12, 34, 35, 38, 31, 32, 33, 37, 39, 47, 49, 56, 57 и 62. Испод низа Шнитке је нацртао временску скалу која почиње 1934. а завршава се 1972. године.

ПРИМЕР 2 – Скица бр. 558 из Џулијардове колекције



Ако се присетимо да је 1934. година Шниткеовог рођења а 1972. година смрти његове мајке, увиђамо да композитор издваја значајне године из свог живота, или из живота своје мајке. И заиста, скица бр. 562 потврђује ову претпоставку јер садржи читав животопис Марије Фогел Шнитке, од њеног рођења до смрти (1910–1972).

ПРИМЕР 3 – Скица бр. 562 из Џулијардове колекције

The image contains several handwritten musical sketches and notes. At the top, there is a sequence of numbers: 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40. Below this, there are musical staves with notes and some text in German. One staff is labeled 'Maria' and another 'Vogel-Schnitzke'. There are also some mathematical-like expressions and dates. At the bottom, there is a title 'MARIA VOGEL-SCHNITZKE' and some handwritten notes in German.

Као што се види, ратне године (1914–17 и 1941–45) су издвојене и означене немачком речју *Krieg*; такође су истакнуте године које је породица Шнитке провела у Бечу након Другог светског рата (1946–48), као и специфични догађаји: смрт Маријиног оца Јозефа (1914) и мајке Паулине (1958), удаја (1933), рођење деце Алфреда (1934), Виктора (1937) и Ирине (1940); једно дете је умрло непосредно по рођењу 1942. Шнитке је планирао да користи и монограм своје мајке а-а-ге-е-ес-ха-е. Скица бр. 563 доноси догађаје из Маријиног живота у паралели са животима њених потомака (који су у тренутку њене смрти имали 38, 36 и 33 године). Сви ови бројеви требало је да представљају конструктивне елементе у Шниткеовом музичком здању; међутим, овај план није реализовао.

Последња скица из ове групе, бр. 568, враћа у фокус структуру Реквијема, али редукованог на пет ставова: 1) *Requiem aeternam*, 2) *Kyrie eleison*, 3) *Dies irae*, 4) *Benedictus* и 5) *Agnus dei*. Пошто довршени Квинтет такође има пет ставова, можемо спекулисати да они представљају инструменталне пандане реквијемским ставовима, мада музички садржај ово не потврђује у потпуности. Наиме, пошто је одбацио разне конструктивне замисли, Шнитке је одлучио да читав Квинтет изгради на бази интонативног језгра уведеног у првом ставу, тј. конфликта између хроматског кружног мотива који у основи има тон цис, и квартсекстакорда Це-дура. Овај дуалитет једнакотерцих акорада Це-дур/цис-мол представља основну читаве композиције и доприноси њеном униформном звучању; чак су и цитирани мотиви-монограми уклопљени у ову основну хармонску замисао. Након трагичног првог става базираног на кружном мотиву, који заиста има карактер реквијема, други став се састоји од два различита валцера, повезана речитативним прелазима. Први валцер заснован је на мотиву бе-а-це-ха; Шнитке је преузео ову валцерску верзију Баховог монограма из своје сценске музике за Пушкинову драму *Евгеније Оњегин*, док је тема другог валцера преузета из Шниткеове музике за филм *Агонија* (Шулгин 2004: 88).

Трећи и четврти став (*Andante* и *Lento*) обједињени су истоветним карактером тужбалице. Међутим, трећи став не садржи цитат секвенце *Dies irae*, већ се овај музички троп јавља у другом ставу; уместо тога, заснован је на хроматском мотиву изведеном из кружног мотива и Шостаковичевог монограма, који има функцију остината. Идеја остината-пасакаље спроведена је и у четвртом и петом ставу, с тим што је у четвртом третирана флексибилније. У централним сегментима Квинтета хроматски мотиви су додатно заоштрени и презентовани у четврттонском виду. У четвртом ставу, соло виолина се уздиже из микротоналног хаоса, као душа која се одупире смрти. Пети став, који доноси дурско „просветљење“, донекле може да асоцира на карактер реквијемског *Agnus dei*, међутим формално је решен као пасакаља у којој се нова остинатна тема излаже у клавиру, док изнад ње гудачки квартет доноси реминисценције на претходне ставове, као избледеле сенке трагичних (о)сећања. У коначној анализи, мада је Шнитке реквијемске ставове пренео у своје следеће дело, нема сумње да је Квинтет заиста конципиран као инструментални реквијем-меморијал. Мада дело није засновано на полистилистичним сукобима, идеја дуалитета живота и смрти ипак је пренета на ниво музичког материјала, те дисонантни хроматски и четврттонски мотиви представљају смрт и покушај човека да прихвати нестанак вољене особе, док соло виолине у четвртом ставу и апотеоза у финалу приказују коначно прихватање физичке смрти и веру у вечни живот душе. Ова тематика окупираће Шниткеа током читаве деценије и наћи израз у многим делима из седамдесетих година прошлог века.

### Реквијем из сценске музике за Шилеровог *Дон Карлоса*

Пошто у Совјетском Савезу није било могуће објавити и извести литургијски Реквијем, Шнитке је искористио прилику да „прошверцује“ свој реквијем у оквиру сценске музике за Шилерову драму, која је била постављена у московском позоришту Моссовет. Међутим, пошто је Реквијем својим димензијама и емоционалним интензитетом знатно премашио конвенције и захтеве сценске музике, Шнитке је на крају морао да напише нову музику за Шилеров комад, а Реквијем је издвојио као посебан опус (али је задржао поднаслов „из сценске музике за Шилеровог *Дон Карлоса*“, да би заваарао цензоре). Баш као и у Клавијерском квинтету, ставови Реквијема су углавном концизни, вокалне линије једноставне, фактура претежно хомофона. Присутно је преношење материјала из једног става у други, а оркестар углавном подржава вокалне мелодије – било симултано, било са ефектом „реверба“, одзвука. Хармонски језик је веома хетероген, у распону од модалног, политоналног до атоналог. Шнитке не конфронтира слојеве различитих стилова као симболе отворено супротстављених идеологија већ тежи њиховој еkleктичној синтези.

Одбачене мелодије из Квинтета нашле су примену у свим ставовима Реквијема осим у два, накнадно дописана – *Sanctus* и *Credo*. Што се тиче *Sanctus*-а, веома необичног, лирског става, који се јавља наместо уобичајено громогласне хвале Господу, Шнитке је тврдио да је му је главна тема за овај став дошла у сну, те да га је написао практично у једном даху. (Шуљгин 2004: 90) Упитан да прокоментарише еkleктични музички језик Реквијема, Шнитке је потврдио да је ово дело написао веома брзо, следећи своју интуицију и не придржавајући се никаквог унапред задатог система, те је додао: „Стилски, Реквијем вероватно није у

потпуности мој; а ипак, ја га доживљавам као сопствену композицију“ (Шуљгин 2004: 90).

Пошто је у Квинтету промовисао хармонски језик заснован на великој примени једнакотерцних акорда, Шнитке је истоветну замисао применио и у Реквиједу, али уз шири избор и флексибилнији третман тоналитета и акорада; Шнитке повезује једнакотерцне акорде и тоналитете на различитим нивоима, у хоризонтали и вертикали. У ставу *Kyrie* јављају се дванаестонске теме, али третиране веома слободно, уз занемаривање правила додекафонског компоновања, тако да задобијају колористичку функцију. Поједини ставови су готово у потпуности дијатонски компоновани (нпр. *Sanctus*), али без јасних тоналних каденци и уз слободно прожимање модалних епизода.

Пошто овде нема простора за анализу читавог Реквијема, задржаћу се на најзанимљивијој карактеристици овог дела – а то је чињеница да, поред ставова традиционално присутних у католичкој миси за преминуле, садржи и *Credo*, афирмацију вере у Бога. Ова аномалија утиче на комплетну драматургију Реквијема, дајући му много оптимистичнију ноту. *Credo* је убачен између става *Agnus dei* и завршне репризе почетног става, *Requiem aeternam*. Шнитке користи само једну трећину *Credo* текста, што показује да му намера није била да преприча читаву историју о Христовом страдању већ само да огласи своју веру у оца и сина. Мада је Шнитке тврдио да је *Credo* уврстио у састав Реквијема првенствено из музичких разлога, тј. зато што је сматрао да жанру реквијема недостаје један став повишеног драматског тонуца пред сам крај, сигурно је да је укључивање једног овако афирмативног става у састав службе за преминуле било и потврда његовог уверења у победу људског духа над смрћу, што је, као што сам већ истакла, централни мотив многих његових дела из седамдесетих и осамдесетих година.

Утицај католичке литургијске музике у Реквиједу није приметан, јер Шнитке не цитира грегоријанске напеве. Мада неке од његових мелодија подсећају на грегоријанику, утицај руског црквеног појања је заправо јачи, посебно у почетном ставу. Од других утицаја, наведимо да моторични и перкусивни став *Rex tremendae* подсећа на Орфову кантату *Carmina burana*, док су оркестарски колорит и разни декламаторни ефекти инспирисани композицијом *Requiem Canticles* Игора Стравинског. Међутим, најнеобичнији став је управо *Credo*, у којем се изненада чују рок ритмови. Шниткеова идиосинкратична инструментација, у којој су изостављени гудачи а у састав оркестра укључена три инструмента типична за рок музику (електрична и бас гитара и бубњеви) донекле је била условљена саставом оркестра Мосовет театра и редитељском концепцијом Шилерове представе, у којој је било предвиђено да се музички део не састоји само од реквијемске музике већ и од десетак рок песама, те да монаси свирају гитаре директно на сцени (Шуљгин 2004: 91). Ипак, значајно је то што је Шнитке сачувао једину референцу на рок музику баш за „прекобројни“ став *Credo*. У каснијим годинама, Шнитке ће заузети негативан став према рок музици и популарним жанровима уопште, јер ће их сматрати за оличење испразне, заглупљујуће музике (Ивашкин и Шнитке 1994: 192–193); међутим, 1975. године то му није сметало. Сматрам да је Шнитке овде био инспирисан жанром рок опере, који је тада уживао велику популарност у свету, па и у Совјетском Савезу. Мјузикл *Исус Христ Суперстар* Тима Рајса и Ендруа Лојда Вебера средином 70-их био је извођен са великим успехом широм СССР-а. Упркос чињеници да се радило о западњачкој рок музици – једном од „анатемисаних“ жанрова у Совјетском Савезу – и то стављеној у службу религиозне теме, цензори су проценили да је *Исус Христ Супер-*



*шар* погодан за извођење због свог „ревизионистичког“ (односно критичког) односа према хришћанству и религији уопште. А баш 1975. – исте године када је Шнитке писао Реквијем – прва совјетска рок опера *Орфеј и Еуридика* композитора Александра Журбина кренула је на тријумфалну турнеју (Журбин 2000: 3). Чињеница да је Шнитке био део Журбиновог круга пријатеља указује да је био добро упознат како са овим делом, тако и са *Исусом Христом Сујерсшаром*, који је Журбину послужио као извор инспирације. Дакле, редитељева идеја да направи рокенрол верзију Шилеровог *Дон Карлоса* била је потпуно у духу времена, и лако је замислити Шниткеов *Credo* као финале некакве имагинарне рок опере са религиозном тематиком. Свеједно, у контексту остатка Реквијема, у којем нема елемената рок музике, овај „Суперстар Кредо“ заиста звучи, у најмању руку, бизарно.

### Друга симфонија за солисте, мешовити хор и оркестар *Свети Флоријан* (1979)

Док су у Реквијему елементи различитих стилова и жанрова примењени без неке логике и не доприносе литургијском наративу, Шнитке ће применити потпуно другачији поступак у својој Другој симфонији *Свети Флоријан*, завршеној 1979. године. Друга симфонија показује велик степен сродности са Шниткеовом Четвртој симфонијом (1984), не само зато што припадају жанру вокалне симфоније већ и зато што у обема композицијама Шнитке цитира, парафразира и/или симулира религиозне напеве. Међутим, у Другој симфонији Шнитке реферира на западноевропску, прецизније католичку традицију, док Четврта симфонија, која садржи православне, католичке, протестантске и јеврејске напеве, открива Шниткеово екуменско уверење да је могућа синтеза различитих вера, различитих манифестација божанског духа.

На стварање Друге симфоније Шниткеа је инспирисала посета цркви Свети Флоријан у којој је Антон Брукнер провео највећи део своје професионалне каријере и где је и сахрањен. Шнитке је рекао (Холопова и Чигарва 1990: 161–162):

Стигли смо у цркву Свети Флоријан у сумрак, па је улаз у Брукнерову гробницу већ био затворен. Хладна, мрачна барокна црква била је испуњена мистичном атмосфером. Иза зидина цркве чули смо „невидљиви“ хор како пева вечерњу мису. [...] Следеће године добио сам поруџбину да компојем дело за концерт Симфонијског оркестра Би Би Си-ја са Рождественским. [...] Рождественски је сугерисао дело посвећено Брукнеру, али мени ништа није падало на ум, те је он рекао: „Можда нешто у вези са Светим Флоријаном?“ То је било то, и одлучио сам да компојем „невидљиву мису“ – симфонију са хором у позадини.

У Другој симфонији Шнитке је комбиновао два жанра, симфонију и католичку мису, Полазна тачка је симфонија, подељена у шест ставова, у оквиру којих су убачени делови мисе. Шнитке је одабрао осам напева из различитих циклуса (бројеви у загради означавају бројеве страна у *Liber Usualis*) (Монаси из Солесма 1997): V Kyrie из Cantus ad libitum (82–83); II Gloria из Cantus ad Libitum (88–89); Gloria из I Missa Paschalis (16–18); Credo II и III из опционалних Credo напева (66–70); I Sanctus из Cantus ad libitum (92); Sanctus из I Missa Paschalis (18); и I Agnus Dei из Cantus ad libitum (94). Два жанра су спојена, али не и сједињена: у појединим ставовима долази до повремениг прожимања мисе и симфоније (путем тематских, хармонских и текстуалних веза), док су у другим ставовима они потпуно независни један од другог. У основи конструктивне замисли нала-

зи се једна од идеја коју смо видели у скицама за Реквијем: наиме, Шнитке покушава да на нивоу макроформе симфоније дочара визију крста, те дело обилује бројним хоризонталним и вертикалним симетријама (Медић 2012b). Симфонија је полистилистична утолико што садржи материјале хетерогеног порекла, као и алузије на разнородне стилове; најважније од свега, миса је представљена цитатима грегоријанских напева. Оркестарско ткиво се према цитираним напевима односи на различите начине, у распону од узајамног прожимања до потпуне дистанце. Можемо рећи да симфонијско ткиво представља Шниткеово размишљање о обреду: он осцилира између момената непоколебљиве вере и сумње, као и између екстатичних и резигнираних емоционалних стања.

Пошто овде нема простора да анализирам читава симфонију, задржаћу се на њеном централном сегменту – *Credo* – и упоредити га са истоименим ставом из Реквијема. Анализа овог става омогућава да се у потпуности сагледа Шниткеов полистилистични метод, како у техничком тако и у семантичком смислу. У симфонији, *Credo* заузима два централна става – трећи и четврти; сваки од ових ставова састоји се из више релативно независних одсека. За разлику од Реквијема, Шнитке у Симфонији користи целокупан *Credo* текст; отуда је подела на неколико пододсека неопходна.

Тон Ес који се чује на почетку трећег става јесте „лајтмотив“ читавог *Вјерују*, али и задобија улогу знака интерпункције у овом ставу и регулатора релативно статичне форме. Међуоднос солиста и оркестра углавном је заснован на „сонористичким“ ефектима, и три пута прекинут тоном Ес. Грегоријански напев *Credo II* из књиге *Liber Usualis* певају сви солисти наизменично, а оркестар варира њихов материјал; занимљиво је да овај цитирани напев такође садржи компресовану *circulatio* фигуру, коју смо уочили приликом анализе Клавирског квинтета; у контексту Друге симфоније, ову фигуру недвосмислено можемо довести у везу са приказом крста. Поред тога, Шнитке креира симетрије на различитим нивоима, почевши од основног тона Ес који је донет у динамичком успону и паду (*crescendo-decrescendo*); а вертикалност овог тона који се протеже кроз неколико оркестарских група „укршта“ се са хоризонталним током грегоријанског напева.

ПРИМЕР 4 – Шнитке, Друга симфонија *Св. Флоријан*, 3. став – *circulatio*

**Moderato**

Counter-Tenor Solo

Cre - do in u - num De - um.

Код партитурне ознаке 9 наилазимо на симетричне акорде у фаготима; сличне симетрије сусрећу се и код партитурних ознака 15, 17 и 24.

ПРИМЕР 5 – Шнитке, Друга симфонија *Св. Флоријан*, 3. став – тон Ес у симетричној динамици и симетрични акорди

(Пример је објављен уз сагласност издавачке куће Сикорски из Хамбурга)

The image shows a page of a musical score for the fourth movement of the Credo. The score is written for seven instruments: Bassoon, Organ, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Bassoon part has a dynamic marking of *mp* and the instruction *tremolando sempre*. The Organ part has a dynamic marking of *p*. The Violin I and II parts have dynamic markings of *ppp*, *fff*, and *ppp*. The Viola part has dynamic markings of *pp*, *fff*, and *pp*. The Violoncello part has dynamic markings of *pp* and *pp*. The Contrabass part has dynamic markings of *p*, *fff*, and *p*. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument.

У четвртном ставу *Credo* се наставља, али у музичком смислу овај став контрастира остатку симфоније, јер је то једини став заснован на дванаесттонском низу. Пошто се трећи став завршава текстом „*Crucifixus etiam pro nobis*“ („И распет беше због нас“), четврти став представља музички коментар на чин Распећа. Што се тиче форме, став је решен као инструментална додекафонска пасакаља која симулира погребну процесију – марш на Голготу (Холопова и ЧигарЛџа 1990: 167), док се певање јавља на самом крају става, као нека врста епилога. Остинато – кантус фирмус, у форми дванаесттонске серије у половинама, понавља се 12 пута, а изнад њега Шнитке сложне и све дисонантније слојеве оркестарског ткива. Шнитке је моделовао ову форму према *Crucifixus*-у из Бахове Мисе у Ха-молу, пошто се у Баховом ставу хроматска остинатна тема од четири такта понавља још 12 пута (број 12 је вероватно узет због своје симболике везане за 12 апостола). Међутим, за разлику од Баха, Шнитке у овом ставу не користи *circulatio* фигуру: наиме, у дванаесттонској серији није могуће поновити ниједан тон, а целокупан ефекат „кружне“ фигуре управо се заснива на томе што мотив „кружи“ око почетног тона, који је уједно и завршни тон.

Први тон Шниткеове теме је Ес – лајтмотив Креда. Сама тема је дванаесттонска, а наслојени контрапунтски мотиви су углавном изведени из ње, те су и сами дванаесттонски. Шниткеов метод извођења серија донекле подсећа на процедуру коју је Албан Берг применио у својој опери *Лулу*, у којој је главна дванаесттонска серија симболизује главну јунакињу, а све остале серије (које представљају друге ликове) су изведене из ње. Поред тога, Шнитке је већ применио сличан поступак у својој Првој виолинској сонати (1963), младалачком делу компонованом у периоду кад је био живо заинтересован за дванаесттонску технику (Хеарун-Јавахишвили 2002: 69–73).

ПРИМЕР 6 – Шнитке, Друга симфонија Св. Флоријан,  
4. став – дванаесттонска тема  
(Пример је објављен уз сагласност издавачке куће Сикорски из Хамбурга)



Звучна слика је изразито дисонантна, те кулминира са чак 78 оркестарских деоница које симултано доносе различите дванаесттонске серије, креирајући тиме застрашујућу експресионистичку слику страдања и жалости, веома прикладну за моменат Христове смрти.

Код оркестарске ознаке 15 започиње „прочишћавање“ текстуре, а код ознаке 18 хор репризира сегмент *Crucifixus* из трећег става. Код ознаке 26 започиње нов одсек, означен као Кода четвртог става. Овај одсек поново доноси велики степен контраста у односу на претходно изложен материјал. Први пододсек (26–37) компонован је за мешовити хор а capella; на бази напева *Credo II* који, као што смо већ видели, садржи *circulatio* фигуру. Шнитке остварује мешавину архаичног напева, презентованог у виду традиционалног респонзоријалног певања, и технике микрополифоније коју су развили његови савременици, представници Пољске школе. Оваквим поступком Шнитке креира ефекат „реверба“, одзвука у цркви, пошто је цитирани напев презентован као канон на прими у веома блиском размаку (једна осмина у темпу *Agitato*). Хорски реверб комбинован је са „одговорима“ солисте, који цитира напев *Credo III* из *Liber Usualis*-а; овај напев не садржи „кружни“ мотив.

Микрополифонична фактура је сјајно одабрана да представља Христово васкрснуће, кључни моменат у Шниткеовој концепцији „превазилажења смрти“. Она игра двоструку улогу – с једне стране представља жамор узбуђених верника који један другоме преносе вест о Христовом васкрсењу и узношењу из гроба, а с друге стране имитира одјек у цркви.

Овај одсек Коде завршава се светлим хорским Амином, цитираним са самог завршетка напева *Credo III* и донетим у хорском једногласу у јонском модусу in F (илити Еф дуру). Други, оркестарски пододсек Коде одвија се претежно у Це дуру и представља епилог читавог Креда, финалну потврду тријумфа духа над смрћу, те садржи фанfare, звона и друга уобичајена средства за дочаравање тријумфалне атмосфере.

Ако упоредимо *Credo* ставове из Шниткеовог Реквијема и Друге симфоније, први нам се може учинити као прилично банална изјава о вери у Бога, тривијализована употребом рок музике. Међутим, када се сетимо да је рок музика, као и црквена музика, била један од непожељних жанрова у Совјетском Савезу, онда *Credo* задобија бунтовничку ауру, као вид протеста над забранама и табуима свих врста. С друге стране, *Credo* из Друге симфоније је развијена музичка драма, која прати приповест о Христовом распењу. У овом случају Шнитке покушава да нађе стилове који одговарају драмском наративу: отуда он полази од читата грегоријанских напева за почетну објаву вере у Бога, прелази на експре-

ПРИМЕР 7 – Шнитке, Друга симфонија Св. Флоријан, 4. став – *Et resurrexit*  
(Пример је објављен уз сагласност издавачке куће Сикорски из Хамбурга)

The musical score is presented in two systems. The first system, marked *Agitato*, features five vocal staves: a Corno-Tenore Solo at the top, followed by four Tenors. The lyrics for these parts are "Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e" and "Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e". The second system, marked *CREDO III*, features six vocal staves: a T. Solo at the top, followed by four Tenors and one more T. Solo at the bottom. The lyrics for these parts are "Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e" and "se-cun-dum Scrip-tu-ras".

сионистичку пасакаљу да би приказао Христово страдање, затим на микрополифоничне радосне реверберације на вест о Христовом васкрснућу, те се напакон враћа грегоријанским напевима за финалну потврду вере.

Мада би овако експлицитно еклектичне, полистилистичне мешавине биле потпуно несварљиве да су компоноване у другачијем културном окружењу, када из сагледамо из перспективе совјетске музике оне постају сасвим прихватљиве. Током седамдесетих година 20. века полистилизам је представљао једину могућу авангарду, једину праву алтернативу официјелној соцреалистичкој музици и њеном бомбастичном, анти-клерикалном и анти-елитистичком етосу. Приликом писања својих еклектичних и/или полистилистичних, прикривено религиозних дела, Шнитке је балансирао на танкој жици између могућег и немогућег,

дозвољеног и забрањеног, прихватљивог и неприхватљивог. Отуда је он посезао за ready-made стиловима, цитатима, парафразама и алузијама. Шнитке је искористио њихову узајамну некомпатибилност и неуклопљивост да би појачао њихов изражајни, наративни потенцијал, те да би своје поруке пренео на најјаснији могући начин. Полистилистични идиом му је омогућио да, готово филмски реалистично, дочара Христове последње моменте и реакцију верника на његово васкрснуће, али и да изрази своју непоколебљиву веру у Бога и да увери своје слушаоце у победу духа над смрћу.

## Литература

Еберле 1994: G. Eberle, *Figur und Struktur von Kreuz und Kreis am Beispiel von Alfred Schnittkes Klavierquintet*, in J. Köchel (ed.), *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift*, Hamburg: Sikorski, 46–54.

Журбин 2000: A. Zhurbin, *Orpheus and Eurydice*, CD TROY375–76, Albany Records, 3.

Ивашкин 1994: А. Ивашкин, *Беседе с Альфредом Шнитке*, Москва: РИК Култура.

Ивашкин 1996: A. Ivashkin, *Alfred Schnittke*, London: Phaidon Press Ltd.

Клајн 1968: G. L. Kline, *Religious and Anti-Religious Thought in Russia*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Медић 2012a: I. Medić, Introduction and Catalogue of Alfred Schnittke's Sketches from the Juilliard Manuscript Collection, у Алла Богданова (ур.), *Алфреду Шнитке посвјацаеца*, Св. 8, Москва: Композитор/Шнитке Центар, 109–157.

Медић 2012b: I. Medić, Representations of Cross in Alfred Schnittke's Second Symphony *St. Florian* in A. Ivashkin (ed.), *Schnittke Studies*, Bloomington: Indiana University Press (у штампии).

Монаси из Солесма 1997: The Benedictines of Solesmes (eds.), *The Liber Usualis*, Great Falls, Montana: St. Bonaventure Publications.

Смит 2000: T. A. Smith, *Circulatio* as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach, *Ars Lyrica* Vol. 11, 77–88.

Тиба 2004: Д. Тиба, *Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*, Москва: Композитор.

Хеарун-Јавахишвили 2002: F. Héarún-Javakhishvili, The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata: their crystallisation within a cyclic structure, in George Odam (ed.), *Seeking the Soul – The Music of Alfred Schnittke*, London: Guildhall School of Music, 69–73.

Шостакович и Гликман 2001: *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941–1975, With a Commentary by Isaak Glikman*, trans. A. Philips, Ithaca: Cornell University Press.

Шульгин 2004: Д. Шульгин, *Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором*, Москва: Композитор.

**„СКРИВЕНИ“ РЕКВИЈЕМИ И МИСЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА  
КЛАВИРСКИ КВИНТЕТ, РЕКВИЈЕМ ИЗ МУЗИКЕ ЗА ШИЛЕРОВОГ ДОН  
КАРЛОСА И ДРУГА СИМФОНИЈА СВЕТИ ФЛОРИЈАН**

**Summary**

Alfred Schnittke's interest in religious music was a symptom of the composer's personal spiritual quest, provoked by a sudden death of his mother in 1972, but also a part of a broader trend among Soviet intelligentsia in the last two decades before the dissolution of the USSR. Due to official censorship, until the mid-1980s Schnittke was forced to hide his religious works, i.e. to incorporate them clandestinely within his large-scale instrumental and stage works. In this paper I analyse three such works: Piano Quintet (1972–1976), written as a memorial for Schnittke's mother, which is essentially conceived as an instrumental requiem. The next work, Requiem from the Stage Music for Schiller's *Don Carlos*, originated from the segments of music that were initially written for the Quintet, but then discarded. It is the first Soviet requiem in Latin. Finally, the Second Symphony *St. Florian* for soloists, chorus and orchestra (1979) incorporates the first Soviet mass in Latin; this is achieved by means of employing the actual quotations of Gregorian chants, sung by the soloists and chorus, which are intertwined with the orchestral fabric. My analyses are enhanced by a study of Schnittke's sketches from the Juilliard Manuscript Collection. Although the sketches are incomplete, they still provide precious insight into Schnittke's creative process, reveal his hidden intentions, and enable a new reading of his scores.

Keywords: Schnittke, USSR, music, requiem, mass, symphony, quintet

*Ivana Medić*





Александар СПАСИЋ<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет у Крађујевицу  
 Одсек за музичку уметност

## КОМПАРАТИВНИ ПРЕГЛЕД ИСТОЧНЕ И ЗАПАДНЕ ЛИТУРГИЈЕ КРОЗ АНАЛИТИЧКИ И ИСТОРИЈСКИ ПРИСТУП

Циљ рада је да кроз теоретски и аналитички компаративни осврт источне и западне духовне музике, драматуршки и музички приближимо „два плућна крила“ светске хришћанске музике. Приступ је историјско-теоретски и аналитичко-литургијски.

Сматрамо да порекло духовне и црквене музике води из религиозне музике, пре свега Храмовне и Синагогалне музике Старог Завета. Разматран је историјски однос две традиције кроз време и узајамне утицаје. Анализом садржаја Литургије и Мисе, као и симболике радњи и делова који чине јединствену целину, препознајемо драматуршки и суштински Христов пут од Божића до Васкрса и Духова. Долазимо до закључка да кроз религиозну музику у Храмовима тежимо ка путу Светлости.

*Кључне речи:* традиција црквене и храмовне музике, историјски приступ православној и католичкој музици, аналитички приступ православној Литургији и католичкој Миси.

### Део први: историјски приступ

Литургија је, пре свега, одржавање искупитељевог дела кроз архијерејске или Првосвештеничке службе у хришћанским храмовима, где се посебно врши поштовање и слављење Бога, просвећење, оправдање и освећење верних, и даје се људима Божји Дар, донесен од Исуса Христа. Темељ литургији установљен је кроз вршење свете евхаристије, тајне крштења, покајања и свештенства, уз дејство молитве и благослова. У Апостолским временима уз појање Псалама и Химни<sup>2</sup>, делови богослужења били су: читање Светог Писма оба Завета, проповедање Речи Божје, заједничка молитва и приношење бескрвне жртве<sup>3</sup>, као и вршење одређених сакралних радњи. У почецима хришћанске вере службе су се одржавале у јерусалимском храму и јудејским синагогама<sup>4</sup>. Псалми су се у Соломоново време појали на 15-ом степенику јерусалимског храма. Исус је касније певао псалме апостолима после тајне вечере. Јевреји су у пророчким школама имали наставни предмет музика, и то: вокална и инструментална. Утицаји су долазили свакако од египатске обредне музике, као и од других древних народа и култура. Касније су се првобитни хришћани окупљали у већим приватним кућа-

1 sasha.spasic@gmail.com

2 Псалми од времена краља Давида и Соломона, химне највероватније још из времена преласка Јевреја у монотеизам.

3 Хлеб и вино, тј. тело и крв Христова.

4 Па тако имамо храмску и синагогалну музику која се и данас изводи по целом свету, и ван старо-заветне Палестине.

ма<sup>5</sup>. Прогон хришћана је условио тајност места и служби све до четвртог века<sup>6</sup>. Тада су зидани многи храмови у Цариграду, Риму, Јерусалиму, Витлејему... Први храмови су били по угледу на Нојев ковчег или Соломонов храм, тек касније у облику Крста. До тада настале устаљене молитве се нису могле мењати<sup>7</sup>. У истом веку су се после многих видова и различитих облика литургија испрофилисале и то у писаној форми: литургија Василија Великог<sup>8</sup> и литургија Светог Јована Златоустог. Обе Литургије служимо и данас уз литургију пређеосвећених часних дарова<sup>9</sup>. Већ у 52. години апостолски сабор у Јерусалиму је донео одлуке да се неки старозаветни делови морају искључити из службе, као левитско наслеђе. Мистично музичко тумачење литургијских облика је слично и блиско алегоријским. Обред или ритус је чин са засебним особинама светих радњи<sup>10</sup>. Захваљујући овим особинама данас можемо делове истине чути кроз читање, нагласак, тон, глас који одају унутрашњост онога који служи. Прве описе хришћанског богослужења налазимо већ код Св. Јустина, мученика и филозофа из другог века. Од четвртог века пишу се књиге на грчком језику. Пример „погледа са истока на запад“ имамо у 14. веку у „Тумачењу Божанствене Литургије“ Николе Кавасила<sup>11</sup>. Сличности имамо и у делу „О Богослужењу Римокатоличке Цркве и Протестаната“ из 19. века од Презвитера Серединског. Интересантно је да је појава Лутерове реформације „инспирисала“ римокатолике да пажљивије изучавају богослужења и православна документа „Грка и Оријенталаца“. Реформатори су порицањем Евхаристије (бескрвне жртве) и тајне свештенства напали Западну Цркву „Магдебуршким центуријама“ (1559–1574). Створен је „Kirchenlied“<sup>12</sup> са световним и народним елементима. Корал је битно утицао на развој Европске, па чак и Америчке коралне музике. На овом месту морамо да споменемо и а *carrella* традицију на истоку, за разлику од западне вокално-инструменталне традиције, уз нарочито коришћење оргуља увезених са истока<sup>13</sup>. Овај инструмент је познат још из Јудеје где се пре свега труба<sup>14</sup> користила за позив верницима. Импозантан је број инструментата, свирача, певача и плесача које можемо пребројати у поглављима Старог завета који се односе на Соломонов храм.

Богослужбене књиге су на истоку углавном завршене до 9. века<sup>15</sup>. У првобитној Цркви, према речима апостола Павла, разликују се три врсте песама за

5 Кућа апостола Петра и других апостола, као и у кући Марије, мајке Исусове и кући Јелисавете, мајке Јована Крститеља.

6 Односно до времена Константина Великог и хришћанства као државне религије.

7 Одлуком Лаокидијског сабора 343. године.

8 Ову литургију полако потискује Литургија Светог Јована Златоустог у „скраћеном издању“.

9 Ову Литургију је написао римски папа Гргур Велики (591–604), који је на Истоку познат као Григорије Двојеслов.

10 На тај начин литургику разликујемо од ритуалистике, која излаже само спољашња правила службе, а не и суштину. Код старих Грка је свака јавна ствар или служба посвећена држави или заједничком добру називана литургијом.

11 Н.Кавасил који је писмено полемисао са Латинима је важио за „мистичара Источне Цркве“.

12 Протестантски или Библијски корал Евангелистичке – Лутеранске Цркве.

13 Прве оргуље на запад су стигле са истока, где су се користиле на Царским свечаностима. На запад су стигле од Грчког цара Константина Копронима (757.г.) и грчких монаха који су их донели франачком краљу Пипину Малом. Такође, 60 година касније је оргуље из Византије добио и Карло Велики.

14 Јеврејски шофар.

15 Богослужбене књиге код Срба на српскословенском језику зову се „Србљаци“.

певање: псалми, химне или пјенија<sup>16</sup> и песме или духовне оде<sup>17</sup>. Појало се на грчком и латинском, а од времена Ћирила и Методија и на словенском језику<sup>18</sup>. На истоку се развијало црквено песништво још од Св. Игњатија из другог века који је увео антифоно певање<sup>19</sup>, потом следи Јефрем Сирски из 4. века (химне), па Св. Амвросије Милански који је испевао „Te Deum laudamus“<sup>20</sup>, затим Св. Јован Златоусти<sup>21</sup>, Св. Роман Мелод<sup>22</sup>, Св. Андрија Критски<sup>23</sup>, Св. Јован Дамаскин<sup>24</sup>, Св. Косма Мелод из Јерусалима<sup>25</sup>, Теодор Студит и многи други, па се у то време и завршава „Епоха мелода“<sup>26</sup>. Од 9. века на сцену ступају Химнографи који узимају једну мелодију и метрум и пишу само текст. Споменућемо Јосифа Химнографа (10. век)<sup>27</sup>, Симеона Метафраста<sup>28</sup>, па надаље после „чувене шизме“ и Никифора Влемидиса (13. век)<sup>29</sup>, Лава Вардалиса (14. век)<sup>30</sup>, Теодула Монаха<sup>31</sup>, Никифора Калиста Ксантопула (14. век)<sup>32</sup> и многе друге. После Јована Дамаскина појавиле су се и многе „појачке школе“<sup>33</sup>. Такође, Јован Гликис је написао „Правила за хирономију“<sup>34</sup>. Од великог значаја за источну музику је појава Јована Кукузеља<sup>35</sup> који је имао више наследника где издвајамо Ксеноса из Короне<sup>36</sup>. До 19. века на истоку је много зависило од вештине појаца, углавном због „усмених предања“, а православна музика је била „угрожена“ снажним утицајима и примањем „турских модулатија“.

У западној цркви, где се латински језик појавио тек у 3. веку, поред поменутог Св. Амвросија и касније још неколико папа који су унапређивали црквену музику<sup>37</sup>, поново морамо да споменемо Гргура Великог који је основао „scholu

16 Пјенија су Библијске песме Старог и Новог Завета.

17 Духовне оде су састављене ради „поуке и надзидања Браће“. Данас је од ода остало неколико тропара који чине канон.

18 На жалост у преводима са грчког на словенски није се водило рачуна о ритму, акценту и броју слогова, па је на тај начин Грчка мелодија ушла у српску богослужбену праксу.

19 Иначе имамо четири начина певања: унисоно, један појак поје, респорзоријално и антифоно.

20 „Те Деум“ је поред Глорије најстарија латинска химна.

21 Увео је тропаре, саставио стихире.

22 Саставио „Дјева днес“ - Божићну химну и око 1.000 кондака.

23 Саставио Велики канон, 250 строфа.

24 Саставио „Октоих“ и усавршио систем 8 гласова.

25 Написао Песму Богородици: „Честњејшују херувим...“.

26 Мелоди: песници и композитори који су уздизали мелодије над текстом.

27 Написао највећи број химни. Саставио је „Параклитик“, грчку књигу сличну „Октоих“-у.

28 Написао „Плач Мајке Божје“ (Канон).

29 Саставио збирку „Полијелеј“.

30 Написао „Трактат о тропару“.

31 Написао 6 значајних књига. Прва је: „Мисли отаца о појању и песмама“.

32 Протумачио и објаснио „Честњејшују херувим...“.

33 У овим „школама“ су увежбавани хорови и стицана су звања Протопсалта, Доместика, итд. Укупно је постојало 6 звања.

34 Хирономија као прачетак уметности дириговања, тј. давања такта руком.

35 Кукузељ је византијски реформатор музике и „неума“- византијских музичких ознака. Написао је две књиге: „Књига у којој је Божјом вољом цео ток црквених чинова саставио Мајстор Јован Кукузељ“ и „Псалтичка уметност и псалтички знаци са целом хирономијом и композицијом, саставио Мајстор Јован Кукузељ“.

36 Саставио мелодију „Свјат“. Текст „Свјат“ је исписан три пута на сваком од небеских Серафима.

37 Папе Домаз, Целестин, Леон Велики, Геласије.

santorum“ и ујединио западно појање у 8 модуса- тонуса<sup>38</sup>. Његову реформу и унификацију корала није могао касније да „преуреди“ ни чувени Палестрина. Права обнова Грегоријанског корала се десила у 19. веку у Француској. Корал су обновили монаси Бенедиктинци у манастиру Солесмесу. После папе Гргура у 9. веку је Храбанус Маурус испевао чувену Химну „Veni Creator Spiritus“, а Св. Венанције Фортунат је испевао „Pange lingua“. Тридентски сабор (1545–1563) је одредио само четири Секвенце за службе, и то од неколико хиљада<sup>39</sup>. Од многих Тропа можда је најчувенији „Ave verum corpus“, троп једног Санктуса. Историјски, и по значају морамо споменути и „Три еванђеоска хвалоспева“<sup>40</sup>. Од теоретских радова на западу споменућемо дело Св. Аугустина (354–430) „De musica“, дело Алберта Великог (13. век) „Opusculum de pulchro“, дело Томе Аквинског (1225–1276) „Summa theologiae“, дело Гвида Аретинског (995–1050) „Micrologus de musica“<sup>41</sup>. Из времена ренесансе дело Јоханеса Тинкториса „Terminorum musicae diffinitionum“. Од 17. века на западу „цвета“ пучка црквена попијевка<sup>42</sup>. На жалост, глагољашко певање на старо-црквенословенском језику и са Римским обредом које се развијало од 10. века, временом је полако одлазило у архиве и заборав<sup>43</sup>. На западу од 17. века се појавио појам „стил“, да би се током 18. и 19. века развијала музичка естетика. После француске револуције и развојем грађанског сталеза, слободног од утицаја цркве, многи композитори се окрећу писању Духовне музике која је слободнија и шира од црквене музике<sup>44</sup>.

Трећа категорија се појавила почетком 20. века и касније је именована као Религиозна музика<sup>45</sup>. На крају овог историјског дела спомињемо и заштитнике

- 
- 38 Папа Гргур је на истоку назван Григорије Двојеслов. Написао је „Химну Св.Јована Крститеља“. Треба pazити на тзв. теорије да корал није од њега, него од папе Гргура III из 8. века.
- 39 Секвенце: 1. „Veni Sancte Spiritus“ од папе Иноћентија, 11.век; 2. „Lauda Sion“, текст Тома Аквински; 3. „Victimae Paschali laudes“ од Випа из Бургундије, 10. век; 4. „Dies ire, dies illa“ од Св. Томе Целанског, 13. век. Тек 1727. г. је Бенедикт XIII додао пету секвенцу „Stabat Mater dolorosa“ од фрањевца Јакопоне да Тодиа из 1306.године. Прва секвенца је духовска, друга је тијеловска, трећа је ускрсна, четврта је из Мисе за мртве (Реквијем), а пета секвенца је предвиђена за 15. септембар, за „Седам жалости Мајке Божије“.
- 40 „Santici“: 1. „Magnificat“ - „Величај душо моја Господа“, од Богородице при посети Јелисавети, мајци Јована Крститеља; 2. „Benedictus“ - „Благословен“, од Захарије, оца Св. Јована Крститеља, а после давања имена сину; 3. „Nunc dimittis“ - „Ниње отпушчајеш“, од старца Симеона (Шимуна) из Храма, а приликом Исусовог даривања у Храму.
- 41 Гвидо из Арца, мада на споменику у парку у центру Арца пише „Гвидо из Монака“?
- 42 Овакав корал је „топло препоручен“ на Другом ватиканском концилу, средином 20. века.
- 43 Тридентски сабор (16. век) је глагољашко певање прећутно одобрио са констатацијом „да се пева на мртвом језику...“. Како је Латински језик у Европи и свету доминирао, у Бечу 1887. године папски нунције забрањује црквенословенски као литургијски језик. Након тога је папа Пио X 1906. и 1909. године тражио попис глагољашких жупа. Епилог је поступно гашење овог старог начина певања током прве половине 20. века. Данас, на срећу, постоје покушаји да се ово певање реконструише и рехабилитује, па спомињемо на овом месту троструки ЦД под насловом „Исповид“ те се“ који је реализован у Жупи Госпе Кармелске (острво Хвар) 2008. године.
- 44 Црквена музика се и даље придржава својих правила и принципа приликом компоновања и извођења литургијске музике. На западу, поготово у Риму се Институт за црквену музику брине о очувању црквене музичке традиције.
- 45 Категорије црквене (богослужбене) музике, духовне (концертне) музике и религиозне музике су промовисане у тексту А. Спацића поводом концерта у Крагујевцу (19.08.1997.) на Фестивалу камерних хорава, под насловом „Духовна концертна вокално-инструментална музика“. Текст је објављен у програмској књижици Фестивала за 1997. годину.

западне музике: Свети Јован Крститељ<sup>46</sup>, Гргур Велики – заштитник Литургијске музике и Света Цецилија – заштитник црквене музике уопште.

### Део Други: Аналитички приступ

Света Литургија, као и Missa, најважније је хришћанско богослужење јер се на њој под обликом хлеба и вина приноси Богу тајанствена жртва тела и крви са-мога Исуса Христа<sup>47</sup>. У Апостолско време, па све до времена Константина Великог постојало је више различитих литургија по облику, док је суштина била истоветна. Тада у 4. веку су се „испрофилисале“ две писане литургије<sup>48</sup> – Службе, а касније је додата и трећа<sup>49</sup> на употребу у времену великог поста.

Прве две Литургије се деле на дела: 1. проскомидију; 2. литургију Оглашених, 3. литургију верних<sup>50</sup>. Католичка Миса је претрпела током векова доста промена и редуција, па нацрт мисе данас имамо у Римском мисалу<sup>51</sup>.

Како ћемо у овом другом, аналитичком делу за полазиште узети литургију и покушати да дотакнемо „паралелу“ са данашњим деловима мисе, прво излажемо нацрт мисе са четири главна богослужбена дела и њиховим садржајем<sup>52</sup>:

1. Уводни обреди: Председатељске молитве предводника и знак крста, који садрже: Улазну песму (Introitus)<sup>53</sup> и поздрав; Покајнички чин и зазиве Христу (Kyrie eleison)<sup>54</sup>; Слава (Gloria)<sup>55</sup> и Главна молитва<sup>56</sup>.

2. Служба Речи: Читања<sup>57</sup>; Читање Јеванђеља (Блавест) са одговорима пре и после (Слава Теби Господине, Слава Теби Кристе); Проповед (Homilija); Исповест Вере (Credo)<sup>58</sup> и Молитва верника<sup>59</sup>.

3. Еухаристијска Служба: Припремање дарова<sup>60</sup>; Даровну песма<sup>61</sup>; Предсло-вље (Praefatio)<sup>62</sup> са покликом Свет (Sanctus) и додатим Благословен (Benedictus)<sup>63</sup>;

46 Гвидо из Арца му је посветио химну, као и Гргур Велики- Григорије Двојеслов.

47 Бескрвном жртвом се ми хришћани причешћујемо ради освећења и тајанственог сједињења са Христом.

48 Литургија Св. Василија Великог (која је опширнија) служи се 10 пута у години, Литургија Св. Јована Златоустог у све дане осим великог петка, осим ако тог дана „падају“ Блавести.

49 Литургија Пређеосвећених часних дарова се служи средом петком током великог поста, са већ раније- претходно освећеним часним даровима.

50 Литургијске целине са великим бројем засебних делова симболичког значења Христовог – месијанског пута од рођења до васкрса, па чак и у наговештајима до „силаска Св.Духа на апосто-ле“ (Духови).

51 Миса уобличена током Другог ватиканског концила, средина 20. века. Миса је доста концизна и садржи углавном низ непроменљивих делова, пре свега за недељна богослужења.

52 Миса – божанска служба – Officium Divinum.

53 Антифон са псалмом.

54 Господине смилуј се – Господи помилуј – Господу се помолимо.

55 Анђеоска химна 4.-5. век.

56 Зборна молитва – Орација или Молитва дана.

57 Једно или два читања. Прво је из Старог завета, па следи припевни псалом, некада Gradual (Пес-ма на степеницама). Друго читање су посланице и дела апостолска и потом поклик Alleluja са кађењем олтара.

58 Верујем од Бенедикта VIII из 1014. године.

59 Свеопшта молитва – молитва за све потребе, са три уобичајена одговора.

60 Offertorium више није у употреби.

61 Приказна песма, антифон.

62 Hvalospev.

63 Свет и благословен су једна целина од Другог ватиканског концила.

Еухаристијска молитва<sup>64</sup> са покликом тајна вере и завршном доксологијом<sup>65</sup>; Оче наш (Pater Noster)<sup>66</sup> са надовезујућим емболизмом<sup>67</sup>; Знак мира (Pax)<sup>68</sup> и Обред мира<sup>69</sup>, Јагање божји (Agnus Dei)<sup>70</sup>; Ломљење круха и причест (Communio)<sup>71</sup>; Поприческа молитва.

4. Завршни Обреди: Поздрав и „Огласи“<sup>72</sup>; Благослов<sup>73</sup>; Отпуст<sup>74</sup>; Излазак Служитеља из цркве праћен постлудиумом на оргуљама<sup>75</sup>.

Сада се враћамо православној литургији. Како је горе наведено у употреби данас имамо три различита облика литургије, међутим литургију Св. Јована Златоустог издвајамо као пример централног недељног богослужења. Литургију посматрамо кроз три велика Богослужбена дела – три целине:

1. Проскомидија (Приношење)<sup>76</sup>;
2. Литургија оглашених (Литургија Катихумена)<sup>77</sup>;
3. Литургија Верних<sup>78</sup>.

Први део литургије (проскомидија) се обавља тихо<sup>79</sup>. У овом делу свештеник говори псалм 26: 6–11, па после ритуалног прања руку часни дарови који су предложени бивају и освећени<sup>80</sup>. Целокупна симболика нас упућује да се у стварању Свете литургије још од апостола водило рачуна да служба има свој религиозно-драматуршки садржај описујући овоземаљски живот Исуса Христа<sup>81</sup>. Свештеник окади олтар, повлачи завесу на царским дверима и гласно прелази на следећи део литургије.

Други део литургије (литургија оглашених) је био у апостолско време предвиђен и за покајнике, Јудеје, јеретике и незнабошце<sup>82</sup>. У првим вековима овај део

64 Четири верзије, где се најчешће користи трећа.

65 Проширен славоспев Св. Тројици и завршетак Евхаристије: „По Крсту, и са Крстом, и у Крсту... Амен.“

66 Молитва Господња.

67 Емболизам: „Избави нас Господине од свих зала... и долазак Спаситеља нашега Исуса Христа.“

68 Rimski Pax!

69 „Мир Господњи био вазда са вама“, одговор: „И са духом твојим“.

70 Миса је братска гозба којом се сједињујемо са Христом, а по њему и са свим хришћанима. Пре Причешћа одбацујемо сваку мржњу и завист коју носимо према својој браћи.

71 Антфон или Песма са псалмом 33.

72 Огласи – Обавештења о Заједници.

73 Свештенички или бискупски отпуст.

74 Отпуст са речима „Идите у миру“ (Ite missa est) и одговором „Богу хвала“ (Deo Gratias).

75 Песма или слободна импровизација.

76 На црквенословенском језику је „Предложење“.

77 У првобитно време део само за оне људе који су били припремани за крштење.

78 У првобитно време само за оне који су већ примили тајну крштења и смеју да присуствују најважнијем делу службе – светој тајни причешћа.

79 За разлику од другог и трећег дела који се врше „гласно“.

80 Освећено је пет хлебчића просфора, што значи принос, на којима пише „Исус Христос побеђује“. Из прве просфоре се вади цео печат – агнец или јагње, који представља самога Христа. По Јеванђељу по Јовану 19: 34–35, свештеник пробада агнец копљем, тј. ножићем. Такође се и остале просфоре припремају за литургију верних, где се на пример из треће вади 9 честица у спомен Пророка, Св. Јована Крститеља, апостола итд... Изнад дискаса са честицама стоји звезда (Витлејемска!), а поред ње путир прекривен воздухом.

81 Од Рођења (Божића) до Васкрса (Пасха), па чак и до силаска Св. Духа на апостоле (Духови). Остатак од просфоре се чува за сам крај литургије и дели се вернима као анафора или нафора у спомен на Агапе, заједничке трпезе још из апостолских времена.

82 Сви они (Катихумени) су у одређеном тренутку на ђаконов позив морали да напусте храм.

се састојао од певања псалама, Читања Св. Писма. Проповеди и молитава за оглашене и покајнике<sup>83</sup>. Овај део почиње гласним звоњењем свих звона, и после прве молитве следе велика јектенија, т. низ молби, на које народ одговара Господе смилуј се (Kyrie eleison)<sup>84</sup>. Након тога певају се антифони<sup>85</sup>. На литургији се 1. Антифон састоји од Малог славословија<sup>86</sup> и псалма 103<sup>87</sup>. Други антифон се састоји од Малог славословија и црквеног напева „Јединородни Сине...“. Трећи антифон је певање блаженстава са стихирама, тропаром канона, Малим славословијем, па на крају долази и богородичин канон<sup>88</sup>. Иза Малог входа, са Св. Јеванђељем, пева се „Ходите, поклоните се и припадните Христу“ са Алилујом на завршетку<sup>89</sup>. Затим се певају историјски важни тропари и кондаци, па трисвета песма<sup>90</sup>, и потом свештени изговара „Пазимо“ и формулу „Мир свима!“<sup>91</sup>. Чтец изговара Прокимен по одређеном гласу, који се потом отпева по истом гласу<sup>92</sup>. Иза читања апостола пева се Алилуја (велика), а пре и после Читања Јеванђеља је усклик „Слава Теби, Господе, Слава Теби!“. Следе Сугуба јектенија и евентуално Спомен умрлих<sup>93</sup>. Тада следе Јектенија за оглашене<sup>94</sup>, па Возглас и Амин.

Трећи део литургије (Литургија верних) предвиђен је само за оне који су већ примили тајну крштења. Овај део почиње са Јектенијама за верне, потом је Возглас и Амин. Следи Велики вход<sup>95</sup>. Пева се први део Херувимске песме<sup>96</sup>. По-

83 На овом месту треба објаснити појам молитве. Постоје три врсте: 1. Хвале и слављења (Вера); 2. Благодарности (Љубав) и 3. Мољења (Нада). Збирно је то празник три кћери Мајке Софије (Мудрост). Молитва има два главна елемента: дидактички (саопштавање и пропагирање) и латреутички (спољна манифестација Vere и унутрашње поштовање Бога). Такође, постоји и трећи елемент: благодатни, па када спојимо 2. и 3. елемент, као и молитву са појањем добијамо језгро и главну радњу богослужења. Није случајно речено „да онај који пева, двоструко моли“.

84 Јектенија су на грчком језику „проширен, усрдан“, тј. Продужена молитва. Имамо их четири врсте: 1. велика; 2. мала; 3. сугуба (удвојена), молитва у трикратном појању, где се обраћамо милосрђу Божјем; 4. прозбена, јер завршавају са „просим“, „Молимо од Господа...“. Јектенија су респонзоријалне молитве које се завршавају Возгласом, тј. кратким слављењем Бога. Одговара се са Амин, завршном формулом која на Јеврејском језику значи „Заиста“ и „Нека тако буде“ и води порекло из јудејског богослужења. Амин стоји као потврда претходно реченом у служби. Христос Амин користи као „заиста“ или „истина“.

85 Антифони су наизменично певање или читање стихова псалама. Стиховима се додају песме Новог завета чинећи јединство Светог писма оба Завета. Постоје три врсте антифона: 1. свакидашњи; 2. васкрсни (Изобразителни); 3. празнични.

86 Слава и ниње... некада снажно оружје против Аријевске јереси, где у краткој форми исказујемо суштину хришћанске мисли.

87 Псалом 103.: „Благосиљај душо моја Господа...“.

88 Све ове историјски важне црквене Песме одузеле би нам много простора, па се фокусирамо на „Блажене“ – јеванђеоске стихове о блаженствима: Матеј 5: 3–12.

89 Алилуја значи „Хвалите Господа“ на Јеврејском језику, и потиче из дела псалама „Велики Халел“ (Псалми 113–118), који се певао на Пасху. Од Гргура Великог се Аллелуја пева само у одређеним приликама (нпр. Ускрс), док код православних овај усклик се третира као подједнака формула и радости и жалости, тако да се користи у скоро свим приликама.

90 Свјати Боже: Боже се односи на Оца, Крепки на Сина, Бесмртни на Св. Духа.

91 На ову формулу ми њему одговарамо „И духу твојем!“, па се тако за њега молимо. Ова формула Потиче од Јудеја као поздрав „Мир ти“ и изражава дух измирења, а ту онда заиста влада и мир.

92 Прокимен или Паримеја је црквени Стих (1 до 3 стиха) који се поје са речима из Св. Писма или Псалама и указује на важност читања апостола и јеванђеља који следе.

93 Кратак помен са фрагментима који се користе приликом опела или парастоса.

94 Тада су оглашени замоњени да напусте Храм.

95 Велики опход: са северних врата ка југу, све до царских двери.

96 У „Херувими“ се хришћани упоређују са херувимима и певају са тајанственим небеским бићима са главом са два крила (као и серафими су хијерархијски важнији од анђела). Са њима певају

сле Опхода следе три молитве и три амина који их потврђују. Свештеник ставља часне дарове на Св. престо, окади их и навлачи завесу на царским дверима. Тада се пева други део Херувимске песме<sup>97</sup>, која се завршава Троструком алилујом. Следи припрема и освећење часних дарова. Певају се јектенија, и то: проширена мала и затим прозбена јектенија. Свештеник опомиње на љубав<sup>98</sup>. Тада ђакон упозорава: „Врата! Врата!“ и повлачи се завеса<sup>99</sup>. Чита се или пева исповедање вере<sup>100</sup>. Следи неколико дијалога<sup>101</sup>, па канон евхаристије који је средиште литургије<sup>102</sup>. Поново имамо дијалоге свештеника са народом, где се на крају „Возглашује“<sup>103</sup> и следи три пута свет<sup>104</sup>. Пре певања Тебе појем, Свештеник изговара две реченице које је Христос изговорио апостолима на тајној вечери<sup>105</sup>. Затим свештеник „узвишеним гласом“ спомиње Владатељу нашу Богородицу<sup>106</sup> и пева се достојно и „Честејшују“, који је историјски гледано први „састављен“<sup>107</sup>. После спомињања патријарха и епископа, и одговора народа<sup>108</sup> следи Возглас<sup>109</sup> и Амин. Овим се завршава канон евхаристије и следи Благослов, па Проширена мала и Прозбена јектенија. Следи Возглас<sup>110</sup>, као увод за Молитву Господњу<sup>111</sup>. Потом следи Причешћивање и завршетак литургије. Свештеник започиње молитву тихо, па гласније изговара возглас<sup>112</sup>. Пева се „Један је Свети“<sup>113</sup>, па се пева

---

Трисвету песму. Ова песма се почела употребљавати у шестом веку.

- 97 Други део „Херувике“ има текст: „Да примимо цара свију кога ађелски редови невидљиво на коплјима носе.“ Историјски гледано, у давна времена су војници на празник носили владара на штиту подупртим коплјима!
- 98 „Пољубимо једни друге...“ , као чисту и братску љубав у Христу! Одговара се са закључком: „Тројицу истоветнога Бића и Нераздељиву!“
- 99 У стара времена са значењем: „Да се пази ко улази и ко излази у том тренутку из Храма!“ Чувари и ђакони се (за женски део Припрате) су заједнички пазили да верни не изађу, а неверни да не уђу у храм .
- 100 Верујем – Вјерују, који се учврстио на прва два Васељенска (Свесветска) сабора, па га називамо и Никејско-цариградски символ вере. Идејно и симболички гледано „Он је обележавајући Знак и застава православних против јереси.“
- 101 Дијалози Свештеника са народом , и закључком: „Горе имајмо срца“ - „Имамо их ка Господу.“
- 102 Тада се врши бескрвна жртва.
- 103 Возглас: „Победну песму певају, кличу, узвикују и говоре!“
- 104 Свет – Свјат, као са натписа шестокрилних серафима и речима „Саваот“ и „Осана“. Саваот је Јеврејска реч и означава „Онога који је над небеским војскама“, а у Новом Завету значи „Победник смрти“. Осана је такође јеврејска реч и значи „Дај Господе спас“ или „Господе спаси“. Јудеји су клицали осану царевима, али су тако и дочекали Исуса при уласку у Јерусалим. Тако празник Цвети можемо сматрати за почетак приношења жртве.
- 105 Тебе појем: Теби певамо је за Оца, Тебе благосиљамо је за Сина, Тебе благодаримо је за Светог Духа. На прво „И молим Ти се“ чује се мало звонце, а после трећег се чује звоњава свих звона!
- 106 Спомиње је кроз дубоко поштовање као мајци, царици и посредници пред престолом Божијим.
- 107 На празнике се певају ирмоси празника, а на Василијевој Литургији пева се „ О Тебе радујетсја“, па потом тропар „Небојављенаго Христова Тајника“.
- 108 Одговори су: „И свих“ (људи) , „И свију“ (жена).
- 109 Возглас: „...славимо и Певамо Име Твоје...“
- 110 Возглас: „И удостоји нас Господару – Владико, да се усудимо да смело и без осуде призивамо Тебе Небеснаго Бога Оца и да говоримо.“
- 111 Оче наш, као генерална молитва за цео хришћански свет, коју је упутио Исус Христос Богу Оцу . Јеванђеље по Матеју 6: 9–13.
- 112 Возглас: „Светиња Светима!“; узвишеним гласом, узносећи Агнец.
- 113 Једин Свјат: Један је Свети, Један је Господ, Исус Христос, у славу Бога Оца. Амин!“



Киноник или Причашто<sup>114</sup>. Свештеник позива на причест<sup>115</sup> и пева се „Тело Христово“. После причеста следи Молитва Благодарности<sup>116</sup>. Након ове молитве је Заамвона молитва<sup>117</sup>. Следи Песма „Буди имја Господње“<sup>118</sup> и на крају је Свети Благослов и Отпуст<sup>119</sup>. Пева се Отпусни Амин<sup>120</sup> и Свештеник затвара царске двери. Свештеник излази из олтара и дели окупљеном народу антидор<sup>121</sup>. Тада се чита Псалам 34. По правилима Светих апостола сви су верни обавезни да остану до краја Свете литургије!

\* \* \*

Надам се да ће овај покушај анализе и могуће синтезе помоћи уметницима-музичарима-верницима у компоновању и интерпретацији црквене музике.

Такође је могуће и да „различитост спаја“, а овде их немамо толико у „изобиљу“ како се обично говори, и често нам се чини. У сваком случају време испред нас ће много тога показати, као и предстојећи Јубилеј Миланског Едикта, Константина Великог или можда још „присније“: Константина Нишлије!

## Литература

Мирковић 1982: Л.Мирковић, *Православна Лиџурџика*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

*Мисна књига за народ*: Загреб, Кршћанска садашњост, 1972.

*Свети Лиџурџија*: Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1962.

*Црквена гласба*: Загреб, Хрватско књижевно друштво Св. Ђирила и Метода, 1988.

(Институт за црквену гласбу Католичког богословског факултета у Загребу)

114 Причаштен је за време раздробљења Агнеца, и док се у олтару причешћују свештеници. Причаштен може да буде Псалам или химна, црквена песма. Недељом се пева „Хвалите Господа с небес“ (Псалам 148: 1). Киноник се завршава са Аллилуја! Тада се повлачи завеса са царских двери и свештеник подиже св. путир и показује вернима „Символичко Васкрсење Христово!“. На Ускрс се уместо уобичајених песама обавезно пева Ускршњи тропар: „Христос Васкрсе из мртвих“.

115 Позива са речима: „Са страхом Божијим и вером приступите“. Код Грка је „И љубављу приступите!“

116 Свештеник благосиља народ и говори: „Спаси Боже народ Твој и благослови потомство (наследство) Твоје.“ Народ одговара: „Видесмо Светлост истиниту!“, и још један напев који се завршава са троструком алилујом. Символички на овом месту је последње Христово јављање ученицима пре Вазнесења, и последње кађење до „Изливања Светог Духа на Апостоле“. Свештеник позива на општу благодарност, па кроз Возглас објављује завршетак литургије и припрема народ на достојан излазак из храма.

117 Заамвона Молитва: „Госпде који благосиљаш ... Оца Светлости!“ и на крају Амин.

118 Буди имја: „Да је благословено име Господње (три пута) од сада и до века- вечности!“

119 Отпуст је недељом са речима „Васкрсли из мртвих“, јер је свака недеља и недељна служба успомена на Ускрс.

120 Отпусни амин је нешто проширен и дуже се пева.

121 Антидор – анафора – нафора. Антидор значи „уместо дара Свете евхаристије“ за све оне који се нису причестили. Антидор је знак међусобне љубави и јединства (Агапе).

## EXAMEN COMPARATIF DE LA LITURGIE ORIENTALE ET OCCIDENTALE PAR LE BIAIS D'UNE APPROCHE ANALYTIQUE ET HISTORIQUE

### Résumé

L'approche historique nous permet de conclure que les deux traditions ont l'origine commune et qu'elle représente un fondement ferme pour la construction de la musique religieuse. „La différence qui rattache“ représente une richesse inestimable pour le développement des potentiels spirituels, musicaux et humains. L'approche analytique, par le biais de la symbolique des parties et des actes de la Liturgie et de la Messe, apporte une aide fondamentale à la „vie musicale“ au sein de la vie de la „Liturgie vivante“ et ainsi nous reconnaissons, des points de vue religieux, dramaturgique et artistique, la Voie de la Résurrection et de la Lumière. Le moment est peut-être propice pour que le monde Chrétien s'unisse, ensemble et à l'aide de la musique chrétienne, dans ses racines, pour poser une nouvelle Pierre angulaire dans la Vérité. Ce „Nouveau début“ est important pour le bien-être de la Sainte Eglise et certainement pour le bien-être de l'Humanité entière. L'approche musicale et religieuse est très importante dans cette „union“, avec l'intention sincère d'observer la double nature du Christ le Sauveur. Nous serons peut-être aidés dans ces souhaits, intentions et Prières aussi par le prochain Jubilé de l'Edit de Milan de l'empereur Constantin.

Mots-clés: la tradition de la musique ecclésiastique et de l'église, l'approche historique à la musique orthodoxe et catholique, l'approche analytique à la Liturgie orthodoxe et à la Messe catholique.

*Aleksandar Spasić*

Ivan MOODY<sup>1</sup>

CESEM – Universidade Nova, Lisbon

## RE-INVERTING THE ICON: APPROACHES TO THE SACRED IN THE MUSIC OF SOFIA GUBAIDULINA, LJUBICA MARIĆ AND IVAN SPASSOV

The composers Sofia Gubaidulina, Ljubica Marić and Ivan Spassov found different ways of turning back what the art historian Oleg Tarasov has called a “change of icons”, the loss of the mystical content of religious symbolism, in their native countries, respectively, of Russia, Serbia and Bulgaria. In spite of the official policies forbidding, or at least discouraging, religious expression in the arts, they discovered symbolic ways to explore the realm of the sacred in their work. This paper discusses some of those means and reflects on this “re-inversion of the icon”.

*Keywords:* Gubaidulina, Marić, Spassov, sacred symbolism, icon, chorale

The art historian Oleg Tarasov, in his monumental work *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*, notes that “The removal in the 1920s of the opposition between ‘sacral’ and ‘worldly’ in avant-garde and agitprop art presupposed a *change of icons*. In the sign system of the avant-garde the religious symbol lost its mystic content: the sign turned in on itself.” (Tarasov 2002: 374–375). A “change of icons” is precisely what also happened in the musical sphere, Lenin replacing Christ as the object of veneration. Mayakovsky's *Vladimir Ilyich Lenin* (a three-thousand line poem written in 1924 after its subject's death) gave rise to large-scale homages from composers such as Shebalin, Sviridov, Kholminov and Eshpai. Hundreds of years of the experience of sacred music, uniquely Russian, were not enough to prevent a total reinvention of the cultural world and a reconfiguration of its mythological consciousness.

The trajectory of spiritual extinction nevertheless ended, as we know, in failure, with the beginnings of a renaissance of music that could transmit the sacred: what Frans Lemaire describes as composers “rediscovering the right to the spiritual ‘unreality’ which had been taken from them in the name of socialist realism.” (Lemaire 1994: 354). The fact that works overtly based on spiritual texts, including such noteworthy examples as Alfred Schnittke's *Concerto for Mixed Choir* and Rodion Shchedrin's *Stikhira*, could, by the late 1980s, not only be written, but performed and recorded, was the clearest possible indication of the resurgence of this “spiritual unreality”.<sup>2</sup>

In Sofia Gubaidulina<sup>3</sup> (b. 1931), we find a composer whose interest in matters spiritual has not only never been far from her work, but which has become her overriding concern. She speaks of her work in terms of transformation, of symbols, and in terms of the relevance of religion in general. The way in which Gubaidulina discusses religion as a cosmic phenomenon clearly reflects her mixed spiritual background (her

1 ivanmoody@gmail.com

2 The author vividly remembers his astonishment at unexpectedly finding the recording of Shchedrin's work in a music shop in what was still Leningrad in 1990, proudly displaying a sticker announcing it as “Первый Русский Компакт-Диск”, “The First Russian CD” (Melodiya SUCD 10–00007). Schnittke's work had also been recorded in 1989 by Melodiya.

3 Much of the following discussion of Gubaidulina overlaps with Moody 2012.

grandfather was a Muslim *imam*), as, logically, do those of her works that evoke themes and spiritual worlds distant from Russian Orthodoxy, such as *Memphis Nights* (1968) or *Rubaiyat* (1969). In an interview with Enzo Restagno published in 1991, she said:

“Often religion is defined literally as re-ligio [re-connecting], or as the re-establishment of communication, and for us musicians an idea of this kind is perfectly understandable, because this idea of re-ligio is quite a concrete determination. This linking between themselves of different elements leading them towards a centre is a typically musical idea and is also an existentially tragic idea that represents the substance of the entire spiritual world. Every human being feels the need of it, and art is a way of expressing this need. Art and the spiritual substance of the world have the same duty: to lead all the elements of the many towards unity and in this sense the duty of the artist is to re-establish the relationship between art and nature.” (Restagno 1991: 55)<sup>4</sup>

This desire to reconnect art and nature, the need to bring the many to unity, often takes very clear symbolic shape in Gubaidulina's work, both in formal terms and in her employment of unconventional performance techniques. One of the best examples of this in her *oeuvre* is *In croce* (1979/92). The symbol here is nothing less than the Cross, the icon *par excellence*, the exposition of which is immediately apparent in the organ's opening material,<sup>5</sup> tonal, fanfare-like gestures in the highest register. When the 'cello enters, it is in the lowest register, and the framework for the intersection of the two planes of the Cross is thus delineated. The journey is inevitably not so simple, and there is a gradual collapse of conventional syntax a few minutes into the piece. In fact, Gubaidulina has frequent recourse in her work to these windows into another world, so to speak; one might mention here the “Solo per direttore” in the Symphony *Stimmen... Verstummen* (1986), or the intersections between notated and improvised worlds in *Stufen* of (1992). The roles of the instruments are reversed – Valentina Cholopova speaks aptly of a “fusion of the vertical and the horizontal” (Cholopova 1991: 206) – so that the 'cello ranges over the natural harmonics in the highest sphere, while the organ sustains a low cluster, before also sinking to earth. *In croce* also includes a chorale, just before the apotheosis at the end of the piece. Chorales are frequent and potent symbols in Gubaidulina's work. One of the most resonant is found in *Offertorium* (1980) and a more recent example occurs in the violin concerto *In tempus praesens* (2007).

The symbology of the Cross reappeared in *Sieben Worte* (1982) for 'cello, bayan and strings, an instrumental “setting” of the Seven Last Words of Christ, which again makes literal use of crossing, not only of registers here, but also in the simple fact of combining the “high” 'cello and the “low” (folk) bayan. Cholopova notes astutely that “there are developed in the composition two dramaturgical themes: suffering ('cello, bayan, chromaticism and microchromaticism) and salvation, consolation

4 “Spesso la religione viene definita letteralmente come re-ligio, ovvero come ristabilimento della comunicazione e per noi musicisti un'idea del genere è perfettamente comprensibile, perchè quella di re-ligio è una determinazione piuttosto concreta. Quella di legare elementi diversi tra loro riconducendoli verso un centro è un'idea tipicamente musicale ed è anche un'idea esistenzialmente tragica che rappresenta la sostanza di tutto il mondo spirituale. Ogni essere umano ne sente la necessità e l'arte è un modo di esprimere questa necessità. L'arte e la sostanza spirituale del mondo hanno lo stesso compito: ricondurre tutti gli elementi del molteplice all'unità e in questo senso il compito di un artista consiste nel ristabilire i rapporti tra arte e natura.” In Restagno 1991, 55.

5 There is a later version for 'cello and bayan, made in 1992. It is interesting to note that similar symbolic procedures are employed by Schnittke in his Symphony no. 2, also begun in 1979.

(strings).<sup>6</sup> Heaven crossing with earth, the dual nature of Christ, both fully man and fully God, are thus made palpable; indeed, they are, aurally speaking, incarnated. The intersection of two realms as symbolized by the combination of the bayan and “high” orchestral instruments is at its most developed in *Fachwerk* (2009), for bayan, strings and percussion, in which, according to the composer, the bayan “leads us towards the subconscious.”<sup>7</sup>

With regard to Gubaidulina's use of the symbol, and specifically in relation to *In croce*, her biographer, Michael Kurtz, notes that “The symbol as intersection between spiritual life and earthly life permeates Russian artistic expression in many different forms, from the world of icons to Malevich's *Black Square* [*Chërnyi kvadrat*], and it becomes a philosophical issue in Florensky and Berdyaev. The religious aura that had begun to infuse Gubadulina's musical material, starting with *Concordanza* in 1971, now evolved into consciously constructed symbols through the rendition of form and the use of unconventional performance techniques.” (Kurtz 2007: 141) The connection between Malevich and the icon is not fortuitous; not only did the artist replace the vocabulary of the icon with that of an icon of new art, a zero, a new starting point, but shared, by negating painting, the icon's aim of reaching beyond itself, outside the physical limitations of the world.

In transcending the physical, the question of time is also of evident relevance, and much of Gubaidulina's work relates to this in various ways. In the case of the 'cello concerto *And: The feast is in full progress* (“I: prazdnestvo v razgare”, 1993), the very title of the work, which comes from a poem by the Chuvash poet Gennadi Aigi, gives us the clue: the feast is the Apocalypse, towards which humanity unconsciously surges forward. And once again there is a symbol of hope in the form of a chorale: it should not be forgotten that, contrary to the predominantly negative association of the modern popular use of the word, the meaning of “Apocalypse” (from the Greek *Ἀποκάλυψις*) is simply “revelation”, or a “lifting of a veil”. Gubaidulina is, of course, fully aware of this, and thus it is that she crosses texts from the Revelation of St John with Gospel narratives in her later works *St John Passion* (2000) and *St John Easter* (2001). It is at the moment of revelation that the truth is discovered, that the real significance of our earthly journey is made visible, Revelation as symbolic fulfilment of the Gospels. She herself noted of her use of texts from the Book of Revelation that it is “A new earth and a new heaven. I read many texts by the Fathers, and by Fr Alexander Men. He insists that people must understand that the Book of Revelation is luminous.”<sup>8</sup>

Transcendence of time occurs during that earthly journey, from the Orthodox perspective, during the Divine Liturgy, when we are already in the Kingdom of God, and participation in the Eucharist is participation in that Kingdom<sup>9</sup>. Gubaidulina has spoken very strikingly of this experience in parallel with two others, those of art and

6 “Nella composizione si sviluppano due temi drammaturgici: la sofferenza [violoncello, fisarmonica, cromatismo e microcromatismo] e la salvezza, la consolazione [archi]”, Cholopova 1991, 183. Further discussion of the work may be found in Damaris Neary 1999, though the value of this lies chiefly in the purely musical analysis.

7 Interview with the author, Lisbon, 9 February 2011.

8 Interview with the author, Lisbon, 9 February 2011. See also Men 1992; in Chapter 21 he writes “При всех своих ужасах Апокалипсис – книга бесспорно светлая: видите к чему приходит вся история – ко Граду” – “For all its horrors, the Book of Revelation is certainly full of light: one may see the goal of the whole of history – the City.”

9 See, for example, the final words of St Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, [Germanus 1984, 71] quoted in their turn from Isidore of Pelusium: *Κοινωνία κέλκται ἡ τῶν θείων μυστηρίων μετάληψις διὰ τὴν πρὸς Χριστὸν ἡμῖν χαρτίζεσθαι ἔνωσιν καὶ κοινωνοῦς ἡμᾶς τῆς αὐτοῦ ποιείν*

of sleep: “There is a moment, the moment of resurrection, when man exists out of time. It is this experience which more than any other represents this ‘existence out of time.’ We have three ways of experiencing this essential time: in art, in sleep, and in the Eucharist” (Jacobsen and Witt 1997: 176).

The sacrificial aspect of the Eucharist is indeed patent in many of the composer’s works, but nowhere more clearly than in the violin concerto *Offertorium* (1980/82/86). Here, the “royal theme” from Bach’s *Musicalisches Opfer* is literally “sacrificed”, the melody being truncated by one note with every succeeding variation (and, indeed, the initial, full presentation is in Webernian *Klangfarbenmelodie*, in itself a kind of deconstruction). Each variation, ending as it does with the theme unfinished, brings with it the possibility of an entrance into a new world. The sacrifice brings transcendence; eucharistically speaking, the offering is “...of Thine own for Thine own – in all things and for all things”.<sup>10</sup> The theme is, then, rebuilt, transfigured, into a new reality, culminating in the *locus classicus* of the Gubaidulinian chorale at the end of the work.

It is in *St John Passion* (2000) and *St John Easter* (2001) that Gubaidulina engages most fully with the traditions and the spirituality of the Orthodox Church. During an interview about the work, the musicologist Dorothea Redepenning asked her why she had chosen the Gospel of St John, and she replied, quite simply and disarmingly, “I love Jesus as He is presented by John.” (Kurtz 2007: 247). So it is that Gubaidulina’s setting constantly returns to the idea of Christ as *Logos*, and the words “In the beginning was the Word...”, from the opening of the Gospel, recur at structurally significant points in both the *Passion* and the *Easter*. Further, having the profound understanding that the Crucifixion is not the end, and cannot, for the Christian so be, the end, the composer notes that “The starting point of the ‘St. John Passion’ contains, from the very outset, the Resurrection. This part should be based upon the interaction between two levels of text to the highest degree, more than all the other sections.”<sup>11</sup> Those two levels of text are, of course, the Gospel and the Book of Revelation, and thus both works present us with a vast fresco bringing together Gospel and Revelation. They are complementary and illuminate each other mutually, as the Book of Life and the Book of Light.

The circumstances and concerns of the Serbian Ljubica Marić (1909–2003) were naturally rather different from those of Gubaidulina, but the relevance of the spiritual in relation to aesthetics in her music and the consequent inter-relationships with the approach of other composers, including Gubaidulina and Spassov, make this an area of great importance in discussing her work.<sup>12</sup>

Her creative work with the material of the Serbian Octoechos, or Osmoglasnik, as noted down by Mokranjac, the basic material of the eight-tone system so central to Orthodox worship, while deeply linked to her appreciation of the Byzantine inheritance in Serbian culture, is certainly non-specific in its mode of spiritual expression. She wrote that:

“We always turn to that which we feel to have arisen in the past through a particular creative force, that which is able to live on and extend through time as an uninterrupted, eter-

---

*βασιλείας* – “Partaking of the divine mysteries is called Communion because it bestows on us unity with Christ and makes us partakers of His Kingdom”.

10 Cf. the anaphora of the Liturgy of St John Chrysostom: “Τα σά ἐκ τῶν σῶν σοί προσφέροντες – κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα”.

11 Gubaidulina n.d.

12 For further discussion, see Moody 2010.

nal now. Thus viewed, the present and the past are not opposites – they mutually strengthen one another, developing together and growing into something new.<sup>13</sup>

I have written elsewhere of the fact that Marić's artistic expression, or re-working of the archaic, does not derive from a specific *spiritual* tradition; rather, it derives from a specific *musical* tradition, that of Serbian chant, which happens also to be the music of a spiritual tradition. Her own words – “a particular creative force... able to live on and extend through time as an uninterrupted, eternal now” – obviously imply no specific adherence to Orthodox Christianity as a creed for living or for artistic expression. In this her work suggests, in some ways, parallels with the work of the painter Vassily Kandinsky and the “World of Art” movement, in particular his Symbolist interpretation of the sacred moment of inspiration (Gray 1986: 118). While such parallels are always best employed with caution, it is important to remember that Marić was also a visual artist. Kandinsky believed that the artist is a man “with loftier spiritual vision than his fellow men” (Nash 1989, 197), which, while obviously not an especially innovative position in itself, has a particular relevance when taken into account in the context of an artist such as Marić. Also like Kandinsky, Marić believed modernism not only to be part of her heritage, but to be, at least in part, a vehicle by which her spirituality could be conveyed.

Vesna Mikić has expressed this very well in her analysis of some aspects of modernism in Serbian music, when she says of *Pesme prostora* that

“The choice of epitaph texts by anonymous mediaeval authors of whom we know only the way their lives ended enables the composer to achieve a kind of omnitemporal/omnihistorical/omnispatial positioning of the piece. The same goes for the music, in which the simulation of the ‘transnational’, primaevael features of traditional music (in horizontal lines shaped using small intervals, simulating traditional heterophony, based almost exclusively on metro-rhythmic variations) is in accordance with the archaicness of the lyrics [...]” (Mikić 2008: 192)<sup>14</sup>

Such an assessment of Marić's achievement resonates remarkably with Tarasov's work on the significance of the icon in relation to avant-garde art in early 20<sup>th</sup> century Russia; he identifies the transformation of the principle of the icon in the aesthetic paths being trodden by artists such as Natalia Goncharova:

“In its quest for signs, for the most essential meanings, the concentrated avant-garde consciousness moved through temporal layers of the cultural memory with the single-mindedness and curiosity of an archaeologist. However, while a real archaeologist would be concerned with the reconstruction of culture, with the search for connections and synthesis, the quest of an avant-garde consciousness rather resembles the experience of ‘archaeology as entertainment’. [...] Hence in avant-garde practice there arose ‘manneristic’ quotations and ornamentation of thought, at first sight bringing it close to popular craft culture. Incidentally, whereas in the latter these poetic formulae most often did their work unconsciously – on the level of automatism – in avant-garde poetics they were at the conscious level, which for the scholar significantly raises the significance of the use of symbolic elements of the icon in this art.” (Tarasov 2002:366).

In works by Marić such as the *Byzantine Concerto* (1959) or *Ostinato super Thema Octoicha* (1963), the conscious use of symbolic elements is clearly present, and the Octoechos may, in this context, be thought of as an aural analogue to the icon.<sup>15</sup> Where

13 Quoted in Anonymous 1996.

14 Translation slightly revised by the present author

15 The only genuinely substantiated discussion to date of Marić's use of the Octoechos is found in Perković 2010.

Tarasov's description of the role of the icon in Russian avant-garde aesthetics conflicts with Marić's approach, however, is in his assessment of the avant-garde consciousness as being not interested in synthesis, "but the simple sum of quotations of those archetypal signs of the cultural memory". Marić's achievement, on the contrary, surely lies precisely in the achievement of a synthesis, in which the archaic layer of Serbian musical culture, and its Byzantine ancestor, is overlaid and interwoven with a personal vocabulary that does not hesitate to make use of any and all techniques – all that she had learned, for example, from her studies of Berg, Haba, atonality and dodecaphony in Prague – that the composer felt would suit her purpose.

The Russian "quoting" of the techniques and graphic gestures that Tarasov characterizes as "'manneristic' quotations and ornamentalism of thought", have little to do with the way in which Marić enters into creative dialogue with the archetypal material with which she works. One might almost say that the process is the opposite of what Tarasov describes: the archaic world with which Marić engages seems, paradoxically, to take her over and "quote" the vocabulary of modernism: in other words, she has achieved a genuine synthesis, looking both backwards to the past for spiritual nourishment and forwards to the future, in a Herculean effort at communication.

In Bulgaria, works of religious inspiration, whether liturgical or not, by younger composers were not abundant before the cultural expansion of the 1960s: the Orthodox Church found itself under systematic attack by the Communists following the coup on 9 September 1944, with the inevitable consequence of a general diminution of overt creativity in sacred art<sup>16</sup>. There are a few isolated exceptions by such composers as Filip Kutev (1903–1982), whose setting of the Prokeimenon *Ne otrati litsa Tvoego*, based on *Bolgarsky rospev*, for example, is really part of his great work of reimagining Bulgarian traditional music, but it is with the work of such composers as Alexander Tekeliev (b. 1942), Velislav Zaimov (b. 1951), and particularly Ivan Spassov (1934–96) that a genuine engagement with the sacred heritage of Bulgaria begins.

Ivan Spassov received his early training at the height of Bulgarian musical nationalism; indeed, he was one of Vladigerov's students at the State Conservatoire, but he soon moved beyond this, studying in Warsaw from 1960 to 1962 with Kazimierz Sirkorski and Stanislaw Wislocki, an experience that marked him in no uncertain terms. His First Symphony was given its first performance there, under the composer's direction. Spassov's work was, however, always informed by the voice. After a period in which he was concerned with extended structures (such as *Anti-Requiem*, 1963), he turned to traditional Bulgarian vocal music as a basis for the building of microstructures, working with the principle of serially-derived varied repetition of extremely small cells. Typical of this period is *Sābor-nadvirvane* (Combats of the People), from 1969. More direct work on these repertoires in works such as *Dva tāpana biyat* (1975) and *Ayshinko* (1981) brought Spassov to wider attention.

Spassov's Sveta Bālgarska Liturgiya was written in November-December 1991. It is scored for female choir, and in spite of its title is not in a fact a setting of the Divine Liturgy, but a sequence of liturgical texts which include sections from the Liturgy, written "za slava na Gospod Bog i mir na dushata na Ioana." (to the glory of the Lord God and for the peace of Ioana's soul"). His music of this period is largely written in memory of his daughter Ioana, who died in 1991, and includes other substantial settings of sacred texts, from both Eastern and Western traditions: Bālgarski Pasion

<sup>16</sup> For a comprehensive discussion of the situation of the Bulgarian Church during this period, see Zhelev Dimitrov 2007.



(Bulgarian Passion, 1990), *De Profundis* (1992) and a large-scale Mass (1993). The style of the Liturgy is remarkable, weaving frequently intensely dissonant clusters from unisons and octaves, rich chordal passages dissolving into quasi-speech rhythms, thus recalling not only the Polish-influenced style of his work in the 1960s, but also his interest in Bulgarian folk music of the preceding decade.

The ne plus ultra of Spassov's late, monumental sacred style, however, is certainly *Velikdenska Muzika za Stradaniyata, Smärtta e Vāzkresenieto na Isus* (Easter Music for the Passion, Death and Resurrection of Jesus) from 1994. It is by no means a conventional Passion, in that its expressionistically reflective quality outweighs the narrative aspect: its balancing of emotional weight with deep devotion is felt from the beginning, the organ's anguished introduction leading straight into a setting of "Svyat. Svyat, svyat Gospod' Savaot" – the Sanctus, in Slavonic. The subsequent passage from the Gospel, spoken in modern Bulgarian, describes the Last Supper; it is followed immediately by a dramatic setting of the "Lacrimosa" for soprano solo and organ, in Latin. The female choir then sings the Trisagion, in Slavonic, punctuated by the organ, and it is here, in its richly consonant harmonic halo, that Spassov comes closest to genuinely liturgical music. The betrayal and Crucifixion are then given in dramatic-recitative style, again in modern Bulgarian, by male soloists and organ. The solo soprano returns to sing an organ-accompanied "Stabat Mater"; and after a final spoken Gospel passage describing the appearance of Christ after His Resurrection, the work concludes with an ethereal setting of the Lord's Prayer.

As will be clear from this description, the narrative aspect is achieved either by simple reading or relatively dry recitative. The main substance of the work lies in the unconventional series of what one might describe as illustrative panels, or, better, icons: the Sanctus, the Lacrimosa, the Trisagion, the Stabat Mater and the Lord's Prayer. The fact that the Lacrimosa comes from the Requiem Mass, a liturgical service that could not possibly be applied, theologically speaking, to the death of Christ, and that the Stabat Mater is an "external" observation of the weeping Theotokos at the foot of the Cross, emphasizes the extremely personal, rather than transcendental, nature of the work. There is much in common too with the *Miserere* of 1996, in particular the juxtaposition of free-flowing dissonant instrumental music and quasi-renaissance writing for voices. This technique also employed to a lesser extent in the Liturgy; it is not merely a cultural-technical reference related to the language employed.

An instrumental analogue of *Easter Music...* may be found in some senses in *Osveshavane na Nebesniya Dom* ("The Sanctification of Heavenly Space") for orchestra, written in the same year and dedicated to his wife, Vassilka. Its predominantly dark, fragmented character means that its fragile – though absolutely real – final serenity is hard-won indeed. The musicologist Kipriyana Belivanova has eloquently described Spassov's final period as: "[...] the irreconcilable contrasts of of dark – bright, desperately mutinous – contemplatively stable." (Belivanova 1999)

She also notes that the use of the chorale is, "a permanent image in the composer's work, which now becomes particularly bright, tender and humane".<sup>17</sup> In this one may clearly see a parallel with Gubaidulina. In fact, the chorale is nothing other than a musical icon. What has occurred in the work of these two composers is its complete re-inversion, so that it once again attains the status of a symbol of the sacred. Even in Gubaidulina's purely instrumental music its status as a symbol of the sacred cannot be in doubt. In the work of Marić, as we have seen, the icon is the *Octoechos* itself.

17 *Ibid.*

Her profoundly structural use of it was also a profound, gradual process of spiritual renewal, of the re-inversion of the icon.

### Literature

- Anonymous 1996: [Anonymous] Insert notes to *Archaia*, Emergo Classics EC 3951–2
- Belivanova 1999: Kipriyana Belivanova, Insert notes to *Ivan Spassov: Prayer Chants*. Contemporary Bulgarian Composers, Vol. 1, Gega GD 251
- Cholopova 1991: Valentina Cholopova, “Sofija Gubaidulina. Tra Oriente e Occidente”, in Enzo Restagno, ed., *Gubaidulina*, Turin: EDT, 95–265
- Damaris Neary 1999: Fay Damaris Neary, *Symbolic Structure in the Music of Gubaidulina*, DMA Diss. The Ohio State University
- Germanus 1984: Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, Translation in edition by Paul Meyendorff, St Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, New York)
- Gray 1986: Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, revised Marian Burleigh-Motley. London: Thames & Hudson 1986
- Gubaidulina n.d.: Sofia Gubaidulina, [http://www.sikorski.de/3028/en/sofia\\_gubaidulina\\_passion\\_and\\_resurrection\\_of\\_jesus\\_christ.html](http://www.sikorski.de/3028/en/sofia_gubaidulina_passion_and_resurrection_of_jesus_christ.html)
- Jacobsen and Witt 1997: Sybille Jacobsen and Sigrun Witt, “Etwas Helles und Himmlisches” (interview with Sofia Gubaidulina), *Flöte Aktuell*, March 1997
- Kurtz 2007: Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina. A Biography*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Lemaire 1994: Frans Lemaire, *op. cit.*, 354.
- Men 1992: Alexander Men, *Апокалипсис. Откровение Иоанна Богослова, Оформление. Благотворительный Фонд имени Александра Меня*, Рига, 1992. Available at <http://www.wco.ru/biblio/books/apokmen/Main.htm>.
- Mikić 2008: Vesna Mikić: “Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s”, in *Rethinking Musical Modernism/Muzički Modernizam – Nova Tumačenje*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts Academic Conferences Vol. CXXII
- Moody 2010: Ivan Moody, “Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić”, in Dejan Despić and Melita Milin, eds., *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade: SANU, 75–82.
- Moody 2012: Ivan Moody, “In Time and Out of Time: Theology in Sofia Gubaidulina’s *St John Passion* and *St John Easter*”, presented at the ISOCM 4<sup>th</sup> International Conference on Orthodox Church Music, held in Joensuu, Finland, 6–12 June 2011, forthcoming
- Nash 1989: J.M.Nash: “Cubism, Futurism and Constructivism” in David Britt, ed., *Modern Art*, London: Thames & Hudson rev. ed., 197
- Perković 2010: Ivana Perković: “Шта је мо у српском црквеном појању инспирасало Љубицу Марић?” in Dejan Despić and Melita Milin, eds., *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade: SANU, 331–344.
- Restagno 1991: Enzo Restagno, ed., *Gubaidulina*, Turin: EDT
- Tarasov 2002: Oleg Tarasov, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*, London: Reaktion Books
- Zhelev Dimitrov 2007: Ivan Zhelev Dimitrov, “Bulgarian Christianity” in Ken Parry, ed., *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*, Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell

## RE-INVERTING THE ICON: APPROACHES TO THE SACRED IN THE MUSIC OF SOFIA GUBAIDULINA, LJUBICA MARIĆ AND IVAN SPASSOV

### Резиме

Композитори Софија Губаидулина, Љубица Марић и Иван Спасов, пронашли су, свако у својој домовини – Русији, Србији, односно Бугарској – различите начине да преокрену процес губљења мистичног садржаја религијског симболизма, а који је историчар Олег Тарасов назвао „преображајем икона“. Упркос томе што су званичне политике забрањивале, или макар обесхрабривале изражавање религијског у уметности, они су у свом раду открили симболичке начине истраживања светог. У овом раду се расправља о неким од ових начина, те промишља „ре-инверзија иконе“. Губаидулина је одабрала веома богат симболички језик, који достиже врхунац у *Сирадању по Јовану* и *Васкрсу по Јовану*. Марићева је за свој духовни симбол узела осмотонски систем Српске православне цркве – осмогласник, док је Спасов спојио елементе источних и западних обреда у истовремено статични и динамични језик, којим, попут Губаидулине, често прибегава хорском.

Кључне речи: Губаидулина, Марић, Спасов, света симболика, икона, хорал

*Иван Моуди*



Милорад Т. МАРИНКОВИЋ<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу,  
 Одсек за музичку уметност

## РЕЛИГИОЗНА, ДУХОВНА, ЦРКВЕНА МУЗИКА - три Богонадахнута лица музике

Намера овог текста је да ближе одреди смисао и значење синтагми *религиозна музика* и *духовна музика*, и то у односу на укупни садржај теоријско-практичне музичко-песничко-теолошке дисциплине, означен синтагмом *црквена музика*. Проблем се огледа у замагљености значења и теоријске употребе најпре прве а у извесној мери и друге синтагме на општем плану, као и у непостојању снажног институционално-педагошког рада на очувању и унапређењу богослужбеног појања, тј. црквене музике у окриљу наше помесне Српске православне цркве<sup>2</sup>. Ови наизглед одвојени проблеми треба да се решавају у једном јединственом процесу, али кроз наше особено схватање и транспозицију универзално хришћанских начела, где би три богонадахнута лица музике јасно пронашла своје место у нашем укупном културолошком и духовно-религијском појмовном контексту.

Предтекст излагања је теолошко-духовна основа и укупна пракса Свете саборне и апостолске цркве. Закључак у свим сегментима рада креће се у правцу отварања новог идејно-стваралачког простора, као и за коначно теоријско појашњења и одређења значења поменутих синтагми.

*Кључне речи:* религиозни, духовни, црквени, литургијска пракса, традиција осмогласника

### Основна полазишта

У светлу догматских истина православне вере, канонско – благодатног устројства православне цркве и опитно-подвижничког искуства православне побожности (свето предање и лични опит уз духовно руковођење), могуће је засновати и уобличити једно духовно разумевање уметничких остварења (и стилско естетских појава уопште). Овакво духовно разумевање помоћи ће нам и да се утврдимо у познавању онога што је неспорно, као и да изнађемо нека појашњења, а у вези са темом коју смо поставили.

Појмови „религиозно“, „духовно“, „црквено“ понекад се користе као синоними, или сродни појмови, чија је међусобна дистинкција замагљена, нејасна. И у научно аналитичким текстовима о неком уметничком делу, они се не ретко доводе у изврстан степен синергије или чак међусобне идентификације.

Ми ћемо покушати да разграничимо простирање ових појмова, да видимо шта они јесу, шта могу бити, а шта свакако нису.

Комуникација је нешто што лежи негде дубоко у темељним претпоставкама музике. Ту је комуникација са својим унутрашњим бићем, са традицијом и друштвено прихваћеним обрасцима културе, са природом, другим човеком, напослетку и са Богом као створитељем и Бићем које је предмет религиозног обожавања. Религиозна свест је она свест у којој Бог, браћа по вери и религиозна

1 stoslov@gmail.com

2 У даљем тексту СПЦ (прим аут.)

пракса обитавају као незаобилазна тема у систему мишљења, промишљања, комуникације.

Резултат комуникације са Богом јесте религиозна свест. Без спремности и решености на ову комуникацију која је директна и отворена, иако је интимна, нема ни религиозног искуства. Кроз веру, човек ствара и поверење у Бога и поверење у један облик обраћања њему. Вредност духовног искуства зависи и од степена саглашавања са којим га човек прихвата, а стваралац је онај који садржај сопствене комуникације са Богом, али и искуства других, претаче у стваралаштво.

Треба рећи и то, да комуникација са духовним светом може бити по личност веома опасна, али и плодотворна, управо зато јер се она уграђује у темеље склопа личности, а одатле се тешко измешта. Управо зато, у духовном животу постоје духовни оци, који надгледавају наше духовно усхођење.

Када говоримо о религиозном и духовном у музици, битно је да правилно разумемо тип религиозности односно духовности са којом се сусрећемо, и да на прави начин користимо ове појмове од случаја до случаја. Појмови религиозног и духовног далеко су апстрактнији од појма црквеног, који је потпуно конкретан. Но, управо нас то и занима: какав је однос уметничког надахнућа и садржаја који означавамо као „религиозан“ или „духован“ са једне стране, и практичних и канонима прописаних захтева које пред уметнике поставља хришћанска црква. Такође, желимо да знамо зашто поједина уметничка дела која су несумњиво „религиозно“ или „духовно“ обојена и не желе и не могу да буду црквена уметност у најужем смислу те речи.

### Религиозна музика и религиозно у музици

Религиозна музика је музика надахнута религиозним осећањима, религиозношћу као унутрашњом духовном потребом аутора и религиозном мисли као њеном позадином. Она је сама себи и обред и храм и жртва која се свршава усаглашеним умно срдачним и занатско техничким дељењем композитора. Религиозна музика изражава личну религиозност и духовност аутора и у себи носи висок степен апстрактног. Унутрашња бит вере композитора у религиозној музици углавном остаје неисказана, непојамна. Она се открива мистички, улажењем у духовно и душевно ткиво ове музике. Када се спаја са познатим религиозним текстовима, религиозна музика увек у њих утискује лични печат и чисто људски, интимни доживљај ауторовог односа са Богом и његовог религиозног заноса. Питање исповедања вере у оваквој музици ређе се износи отворено, за разлику од црквене музике, где је то обавезно присутно. Вероисповедање и догматска уверења стоје у позадини целе ствари, чиме се њихов значај не умањује, али чиме се истиче и субјективистички приступ стваралаштву.

Као веома широк појам, религиозна музика постаје духовна музика у ужем смислу, онда када прихвати нормирану форму молитвеног обраћања Богу коју користи нека поједина религија<sup>3</sup>, приликом чега она делимично губи свој субјективизам, али и могућност појединих стваралачких слобода.

Религиозна музика не мора имати никакав програм, текст или предтекст, али може бити и надахнута религиозном поезијом, религиозном мистицизмом, фи-

3 Сасвим је извесно да и без постојања такве форме, религиозна музика може јасно указивати на инспирацију која потиче из духовности и верске праксе неке познате религије.

лозофијом, обредима. Она може у свом поетичком слоју носити поруке неке религије исказане поетским средствима, на начин који побуђује снагу религиозног доживљаја, тј. емоције. Дакле, „религиозна“ музика или музика потакнута сублимираним верским осећањима може имати многе програмске или пак незаписане – неизречене, формулације свог бића, његовог дејства и остваривања.

\* \* \*

Најпре, рецимо да је проживљени религиозни, религиозно-поетски или религиозно-филозофски доживљај претпоставка за стваралаштво. Овај доживљај проналази уметнички (у овом случају музички) израз као најприроднији пут свога остваривања, свог оваплоћења.

Сам религиозни доживљај може али и не мора бити везан за конкретан верски обред, а може представљати и крајње индивидуално тумачење неког обреда. Неретко, у уметничком гесту препознаје се стилска фигура уз помоћ које уметник врши транспозицију свог доживљаја на предметну материју своје уметности. Религиозни доживљај може бити везан и за неко друго уметничко дело (књижевност, ликовна уметност и т. д.), а може имати корен и у друштвеној религиозној свести.

„Религиозно“ се можемо односити како према сваком другом бићу (Богу, човеку, анђелу итд.), тако и према одређеној теми или визији која садржи идејни и(ли) емотивни набој у себи. У специјалном случају и животиње и биљке, чак нежива природа могу бити предмет „религиозног“ доживљавања света и живота. Такви доживљаји се пре свега везују за религијске традиције истока (хиндуизам, будизам, ламаизам итд.)

Религиозност као стање духа може али и не мора имати јасан верски предтекст. У случају да га нема, углавном се ради о својеврсном духовном трагању, о религиозности као стању уметничког бића. Наше мишљење је да је дугорочно таква уметничка оријентација ретка, а да није укореењена везаношћу уметника за неку конкретну религиозност. Она свакако постоји у стваралаштву многих као једна од фаза, као један од плодова кроз дело остваривања стваралачке пасије личности уметника.

Бит религиозног доживљаја директно зависи од предмета вере односно од религијске основе личности. Једно религиозно осећање има хришћанин, нешто другачије муслиман, а будиста већ доста другачије, те и термин „религиозност“ има другачију природу и другачији садржај, тј. биће -онтос<sup>4</sup>.

У хришћанском свету, термин „религиозно“ пре свега носи у себи једно одушевљење, скоро усхићење, један занос и проживљеност који извире из смисла и коначног циља наше вере – вечног живота у царству христовом. Даље, ова религиозност излази из темељних врлина које проповеда хришћанство – из вере, наде и љубави, милосрђа, праштања, покајања, човекољубља, братољубља. И што је важно рећи, хришћанска религиозност је у огромној мери детерминисана обредом, тј. црквом, богослужењем, што и јесте практично остварење је-

4 За ово је добар пример стваралаштво Александра Скрјабина, који је био Теозоф, и чија дела јесу без сумње инспирисана неком духовношћу, али је лако осетити да та духовност није у ужом смислу православна, штавише, да је доста друкчија, што се осећа и препознаје на емотивној и садржајној равни, као и у филозофији музичке форме.

ванђеља. Отуда и знатне разлике у духовности и погледу на свет између различитих Хришћанских и псеудохришћанских традиција (илити конфесија<sup>5</sup>).

### Неки предлози (смернице) за стваралачко истраживање

Пођимо од тога да човек својим умом не може открити Бога, док му се Бог сам не открије. Зато за нас велики значај имају интуитивна, подсвесна, душевна и духовна трагања за религиозношћу која сведочи бар издалека о постојању БИГА које је предмет религиозног заноса.

Не ретко, уметници који не познају БОГА у својим се религиозним представама наслањају на сопствене доживљаје **туђих** религиозних искустава и представа. То подсвесно трагање за Богом као суштински јединим валидним предметом религиозности, где је истинита побожност једино „чврсто тле“ на коме рађају плодови религиозног одушевљења и јесте пут на коме као сведоци душевних и духовних преживљавања уметника настају уметничка дела.

Такође, „религиозна“ уметничка дела могу настати и у склопу школе или владајућег стила, где уметник не мора да поседује високу религиозност за стварање истих, већ само дубоки осећај за она уметничка дела која му представљају узор. Но, и тада највиши уметнички домети остају резервисани само за оне уметнике који стварају из побуда искрене религиозности.

И напослетку, проблем личности – да ли је могућа апстрактна религиозност „по себи“ или она може постојати само ако је предмет религиозности личност (БОГ). У том смислу можемо поставити питање: КО је предмет религиозности музике – је ли он апстрактан или конкретан, је ли он личносан или је безличан. Је ли религиозност у некој музици интуитивна слика неке конкретне ИСТИНИТЕ религиозности или има своје самостално биће и своју оствареност – уметничко дело, које чак може бити посредник у духовној комуникацији и преносилац религиозне свести.

Оно што можемо наслутити о природи бића музике а у вези са религиозним је следеће:

Биће музике је религиозно, музика је сама по себи „верујућа“. Недокучиво је то у шта музика верује, али нас она целим својим бићем уверава у сопствену веру. На тај начин она врши трансфер који није ни мало једноставно рационално објаснити. Музика је даље и ауторелигиозна. Она је и отелотворење енергије религиозног заноса. У том смислу могуће је повући и дистинкцију између појмова религиозна и спиритуална, али су у вези са тим разноврсне употребе ових појмова. Музика се у појединим религиозним културама користи за достизање транса или неких других неуобичајених стања свести. Оваква употреба музике је везана пре свега за источне религије и за суфистички ислам.

### Могуће перспективе

У савременом свету, религиозни занос се најчешће везује за емотивну раван, психолошку и подсвесну раван, за религиозни садржај који подстиче емоције или неке друге реакције личности (повећање адреналина). Неретко, при-

5 Конфесије – исповедања. Битно је разумети да су главне разлике међу Хришћанима у домену **исповедања** вере, тј. у самом веровању, у садржају и предмету вере. То је и главна разлика између хришћанства уопште, јудаизма са једне и ислама са друге стране, као и опет, између и унутар јудаизма и ислама понаособ.



сутна је спиритуализација телесних стања и њихова плитка транспозиција на поље „духовног“. Такође, могуће је и да неко употреби неке од савремених психијатријских, психолошко – афективних, социолошких, филозофских метода у анализи природе и типа религиозног заноса у музици и уметности уопште.

**Но, мало се говори о одушевљењу које се везује за сам садржај вероисповедања, за догмате и мистично созерцавање истих кроз уметност.** Такву уметност не покреће велики број уметника. Но, услед засићења савременим немистичким пребивањем човековог бића, које је као духовни став изашло углавном из протестантизма, рационализма итд, могуће је управо видети перспективу и мало коришћено поље за стваралаштво управо у унутрашњим сагледавањима тајне Божанства које се откривају човеку кроз хришћанско духовно искуство, тј. православну веру. Пример за овакво стваралаштво налазимо у делима Арва Парта и њему сличних композитора<sup>6</sup>, који кроз своја дела показују јасно да поседују духовно искуство православља. Опет, ова димензија неодвојива је од саборно литургијског искуства, а самим тим повезана је и са проблематиком црквене музике у најужем смислу, тј. са проблематиком богослужбене музике.

\* \* \*

Религиозну музику одликује индивидуална креација и субјективна религиозна свест, која може да има у себи саборне, али и лично-интроспективне моменте. Њен стваралац је онај који у њу уноси печат религиозних (и других) преживљавања, доживљаја, емоција, чиме се покрива читав круг тема које покреће религиозна свест. У религиозној музици могуће је изражавати и колективни религиозни доживљај, али искључиво са субјективним печатом аутора који је у првом плану<sup>7</sup>. То не значи да је ауторова лична религиозност у духовној музици поништена, напротив; она је само своје остварење пронашла у служењу заједници.

Све док у музици постоји уравнотежена синергија између уметничког и верског, она ће моћи да се још увек разуме и као религиозна музика. Када превлада оно верско, са својим канонизованим и препознатљивим елементима обраћања Богу, на пољу смо чисте духовне музике, где се уметник идентификује са својом верском традицијом, и уграђује своје дело у њу. Ово уопште не мора да значи губитак уметничке снаге, већ само напуштање индивидуалистичког концепта остваривања уметничких идеја.

### **Духовна музика – музички израз религиозне традиције, духовности и вере**

Духовна музика мора имати текст, програм или предтекст који потиче из неке конкретне духовности, која има своје вјерују и своју религиозну праксу. Ова духовност може бити издана на стаблу неке од светских религија, индивидуалног или локално колективног типа. Све форме богослужбене музике јесу

6 Навео бих радо добар пример за ово у савременом опусу композитора Ђуре Живковића (1975-), где је управо созерцатељно-мистички моменат православне духовности покретач инспирације и музичких идеја за стварање уметничке инструменталне музике.

7 Без акцента на ауторовом индивидуалном доживљају кроз чију призму се преламају сви религиозни утисци који надахњују његово стваралаштво, религиозна музика се претвара у духовну музику, која примарно артикулише тачно одређена верска осећања једне заједнице

у исто време и духовна музика. Наше становиште је да је појам духовна музика најподесније односи на богослужбену музику која се изводи ван богослужења и за ону музику која није богослужбена, а припада некој тачно одређеној религиозној традицији и пракси<sup>8</sup>.

Суштинска идеја која неку музику дефинише као духовну музику и јесте испољавање вере кроз јасну припадност једној одређеној верској традицији, једној мање или више аутохтоној духовности<sup>9</sup>. Зато се и духовна музика и именује по религијској традицији, тј. вери, у којој је поникла. Самим тим, њен чисто уметнички аспект је у служби преношења садржаја и порука њене сопствене духовности тј. вере.

У хришћанској традицији текстуалну основу за духовну музику дају старозаветни псалми, песма над песмама, богослужбена новозаветна поезија и само каткад сентенце прозног библијског текста из старог и новог завета.

Јасно је да дистинкцију између црквене и духовне музике уводимо због савремене појаве да се та музика изводи на концертима. Такође, црквена музика је музика која има употребну вредност на Богослужењима, док духовну музику сагледавамо у ширем контексту – у контексту укупности неке духовности. Тако, када одемо на концерт нпр. Руске духовне музике, ми примарно нисмо заинтересовани за богослужбени контекст у коме се музика коју слушамо може наћи, ако тај богослужбени контекст уопште постоји за сваку од композиција. Ми примарно слушамо саме духовно-музичко-естетске квалитете музике и то са јасном окренутошћу духовном искуству и практичној примени побожности у тој конкретној религиозној традицији.

Смисао ширег контекста појма духовна музика, мимо недвосмисленог појма црквена музика видимо у идеји тзв. продужене литургије. Наиме, при завршетку Литургије Светог Јована Златоустог, а након возгласа „У миру изиђимо“, свештеник у молитви призива Господа Исуса Христа, Пресвету Мајку Божију, Свете Бестелесне силе, све Свете и сву саборну пуноћу Цркве Божије, да благословје наш излазак са Богослужења у свет, и настављање нашег овај пут (углавном) индивидуалног или породичног служења Господу након Св. литургије, у току наредне седмице, до нове недеље или празника.

Као што наше духовно делање након Св. литургије ми сматрамо продуженом литургијом, тако се продуженом литургијом могу сматрати и сва уметничка дела настала у славу Господа и за добро људског рода, а у сведочанство истине јеванђеља и са јасним доприносом црквеној саборности, једне Свете саборне и апостолске цркве.

Надахнуће за оваква дела могу дати и небогослужбени, а православни текстови, а може и настати музичко дело на богослужбене текстове, али са већом дозом уметничке слободе но што је то неопходно за Богослужење или најпросто са већим техничко – извођачким захтевима.

8 О „Духовној“ музици, мимо црквене говоримо пре свега као о једној доброј могућности. Највећи део онога што ми познајемо под синтагмом „православна духовна музика“ јесте заправо богослужбена музика. Услед тога, ову синтагму користимо двојако: да означимо целокупност православне музике, углавном богослужбене писане за хор а капела (Са ретким изузецима у смислу употребе инструмената), и да означимо посебно ону музику која јесте православна духовна, а није богослужбена.

9 Прим: православна духовна музика, протестантска музика итд.

### Пример из сопствене композиторске праксе

Желео сам да овде изложим своје искуство у осмишљавању дела духовне музике, која нису намењена богослужењу, а писана су по светим текстовима. У питању је форма коју сам сам остварио у свом делу „Завештање Светог Симеона Мироточивог“ (1998.), где је остварена специфична синтеза жанра хагиографије (житија Светог), службе Светоме и елемената форме Св. литургије као централног хришћанског богослужења. Сматрам да ово дело може да буде први пример нове музичке форме у православној духовној музици, која би била сасвим аутохтона. Ова форма од литургије преузима њен драматски и наративни слој<sup>10</sup>, стварајући алегоријску причу, чији је предтекст хагиографија. У доношењу текста смењују се конкретни протагонисти житија, неутрални актери – приповедачи и хор који заправо прославља светитеља и Бога кроз његова дела и подвиге.

Користећи драматизам Св. литургије као праузор, може се створити једна активна музичка форма (динамичнија од постојеће кантате или ораторијума), која би у себи као суштинску компоненту садржала жртву и преображај твари у Христу, као моменат који од обичног човека ствара светитеља, од обичне људске речи освећену реч, која има моћ да спасава људске душе.

У случају мог остварења: „Завештање Светог Симеона Мироточивог“ ова идеја јесте окосница дела, а либрето је исткан комбинацијом јеванђеоских сен-тенци из житија<sup>11</sup>, песмама из црквене службе Светом<sup>12</sup>, псалама и осталих Богослужбених текстова. На тај начин створена је форма која има елементе духовне драме базиране на хагиографији, а проткана је богослужбеним текстовима, чак и напевима из свакодневног црквеног богослужења.

Да не буде забуне, није могуће никада изједначити Светога са Христом, то и није моја намера ни у једном тренутку. Христос је наш првосвештеник, **давалац** Јеванђеља и онај који је **себе** принео за жртву Оцу своме, ради спасења свих нас. Тиме је Његова жртва, једном за свагда принета, постала хлеб живота, и она се увек изнова приноси на свакој новој Светој литургији. Свети су његови извршиоци и проповедници<sup>13</sup>.

Најпрецизније речено: Света литургија у себи носи многе слојеве значења, међу којима су најважнији:

- 1) Слој домостроја спасења рода људског и јеванђеоске приповести – оваплоћење Сина Божијег, Његово служење и проповед, Његова крсна смрт и Славно Триддневно Васкрсење. Проповед и деловање Светих апостола.
- 2) Слој светотајинске жртве Сина Божијег, кроз коју народ задобија спасење.

10 Који се у сегменту освећења дарова – канон евхаристије – поклапа са хагиографски најузвишенијим моментом из живота Светог (у мом случају – сцена уснућа Светог Симеона)

11 У самом „Житију Светог оца нашег Симеона“ од Св. Саве, постоје многи цитати и парафразе из Новог завета.

12 Служба Светом Симеону (13/26 фебруар) – извор: Србљак

13 Пример: у иконографији Христос се слика тако што **држи јеванђеље у својој руци** – што значи да га Он заправо **доноси**, док се Свети Архипастири сликају тако што Јеванђеље држе на тканини са које се оно проповеда народу. Символика ове тканине је у томе да Архипастири нису даваоци јеванђеља већ његови носиоци и проповедници. На исти тај начин можемо рећи: Света литургија је само једна: њен главни протагониста јесте Господ Исус Христос, Син Божији, друго лице Свете Тројице.

Како је Бог Отац прослављен кроз Сина свог Јединородног, тако се и Син прославља кроз личност светитеља.

На тај начин, музичко дело (или потенцијално богослужбена форма) која се саставља у славу светитеља може да има два битна слоја значења:

- 1) Слој у коме се прославља подвиг светитеља који је повезан са спасењем његове духовне пастве
- 2) Слој у коме се представља божанска потврда светости светитеља, као и његова лична жртва за коју је од Бога задобио светост

Ова два слоја могу представљати меру подвига православног хришћанина, а по узору на начелника подвига – Христа Богочовека.

Како је Христос давалац јеванђеља и хлеб живота, тако је и светитељ Христов проповедник јеванђеља и следбеник (подражаваоц) Христа.

Како је светитељ човек који је својим животом у Христу задобио спасење, он има моћ да људе својим заступништвом приводи Христу. Зато је могуће да се конципира форма која ће проићи из форме Свете литургије у оном сегменту где је житије светитеља заправо продужено деловање Христа, кроз цркву, а међу људима који траже Спасење.

У овом пољу, видимо могућност где духовна музика може да продужи литургију, те да у делима црквене књижевности, која и представљају свето предање, пронађе инспирацију за своје нове путеве, највише зато јер Богослужбена музика увек користи исте форме, исте текстове и држи се свог устаљеног годишњег ритма.

Приступ који сам овде изложио могуће је задобити и остварити само кроз практиковање православне духовности и живот у цркви, а то је и пут ослобађања наших стваралачких сила да наше служење Богу кроз духовно надахнуту уметност задобије нови замах, димензије и садржај.

Овако дефинисано поље ДУХОВНЕ МУЗИКЕ, лично сматрам најперспективнијим да се на њима сусретну нови путеви музичког стваралаштва и истинита православна духовност.

### **Црквена музика – традиција освећена кроз Богослужбену употребу**

Црквена музика је најмање музика а највише свето предање. Она је појање које кроз векове живи сједињено са светим текстовима, каљено кроз генерације појаца, који су га као свету традицију и појачки занат, пренели до данашњег дана. Текст црквене музике или црквеног појања је искључиво богослужбен, са мало простора за тзв. Богомољачко певање (причасни) и певање после Св. Литургије – псалми и народне духовне песме.

Стара православна црквена музика записана је системом неума, а византијска музичка теорија, која је делила октаву на 72 једнака дела објаснила је основе тзв. византијског или православног појања. Такође, постоје и теолошки образложени разлози зашто је појање такво какво јесте, напослетку зашто није вишегласно или полифоно као на западу.

Црквеном музиком се не може именовати музичко дело које у данашњој или прошлој пракси нема или није имало употребну вредност на богослужењу. Посебан случај јесу дела која и даље нису црквена музика, али претендују да то

постану, јер су писана са намером да буду део Богослужења<sup>14</sup>. Исти критеријум се односи и на црквену поезију.

Црквена музика је пре свега молитва. Молитвени карактер и прегнуће у њој треба да добију предност пред свим другим елементима музичког израза. Зато, њене композиционо-техничке и извођачко-техничке особине не могу бити саме себи циљ, већ морају бити у служби молитвеног славословља Богу. Ниво сложености структуре, фактуре и у виртуозности деоница треба да произлази из самог духовног надахнућа и исказа који композитор жели да удахне делу. Но, уколико нисмо руковођени чисто духовним разлогом, елементи музичке виртуозности могу заузети место духовној проживљености чиме се смисао и суштина црквене музике радикално руши. Дакле, молитвеност и прикладност музике (у зависности од текста који се пева) права је мера осталих музичких параметара, као и степена сложености фактуре. Православна молитвеност, чини ми се, захтева од музике висок степен унутрашње повезаности, следствености, разновјности, јасноће линија и добро изговарање текста. Музика која није изнутра интегрисана, већ расута (сегментирана) не ретко је таква услед површне употребе сложених композиционих поступака и празне виртуозности гласова. Но, управо унутрашња бесконачност која егзистира у Духу Светом и јесте један велики ослонац и потенцијал за духовну музику који из чисто духовних разлога може донети итекако оправдану сложеност, чак виртуозност музици. Напоследку, молитвеност у црквеној музици треба да буде у духу православног предања и црквене саборности.

Црвена музика, напоследку је један сасвим посебан облик примењене музике. Она је условљена спољашњим фактором у погледу трајања, степена сложености, висине извођачких захтева, чак донекле и у погледу музичког језика. Такође, она је и писана са намером да може да комуницира са ширим аудиторијумом, који уз њу може надахнуто да се моли Богу. Управо стога, у њој нема простора за озбиљна развијања неких „овоземаљских“ тј. плотских осећања, као ни за наглашени субјективизам. Сложенији композиционо технички поступци, који за своје остварење траже већи простор (трајање) неретко су неприменљиви у оваквој музици. Композиције црквене музике које због свог трајања или превелике композиционе сложености, или из неког другог разлога не могу да се изводе на Богослужењима, заправо спадају суштински у област духовне музике.

## Богослужење

Богослужбена музика директно учествује у тајанству Св. литургије и осталих Богослужења, те је она стога део укупног приноса Богу кроз кога задобијамо *обожење* и *сијасење*, тј. благодат Божију. И кроз њу, као и кроз све елементе богослужења, у пуноћи се открива тајна будућег века. Стога је богослужење централно место од кога све полази и коме се све враћа, које оживотворава све и свја.

14 Овде пре свега мислим на дела вокално инструментална, која траже своје место у православном богослужењу. Мој лични став према увођењу инструмената у православно црквену музику је негативан, али постоје ствараоци који имају другачије мишљење и који компонују вокално инструментална православна дела. Такође, у ову категорију могу да спадају литургијска дела која још увек нису добила благослов надлежних црквених тела да могу да се изводе на богослужењима. Ова дела обично тај благослов не добијају због израженијег индивидуалистичког приступа музици својих стваралаца, или због одсуства потребне молитвености у делу.

Стога су у заблуди они који мисле да је служити Богу могуће и довољно само на индивидуалан начин, само кроз стваралаштво издвојено од црквене саборности. Овакво стваралаштво у основи јесте у извесној мери отуђено, и не успева да комуницира са многим људима који веру искрено упражњавају у саборној литургијској заједници.

#### Како приступити питању црквене музике?

Појању се мора приступити сагледавајући изворишта одакле је кроз векове појање настајало и процесе који се у његовом развоју дешавају. Кроз порекло, генезу, развој, појачке школе, и разноврсне локалне карактеристике појања, као и кроз даље могућности, перспективе његовог развоја, свако треба и може да сагледа своју могућу улогу у историјском процесу битисања појања, које се истовремено и ствара изнова и обнавља из старих изворишта.

Православно појање у Византији су стварале појачке школе које су деловале при великим манастирима или саборним храмовима у великим градовима. У средњовековној Србији било је слично. У Србији након ослобођења од Турака долази до развоја музичке писмености западног типа и до замирања старе појачке праксе која се ослањала на неумске записе. Појање су све до 20. века усмено чували појци, а записивали музички образовани појединци. Кроз сам процес записивања појања западном нотацијом, дошло је до губитка свести о систему изградње напева православног појања. Како је постојање посебног, српског појања несумњиво, можемо рећи да је његово искључиво везивање за западни систем записа имало као резултат развој који је био искључиво у том смеру.

Појање које је до нас дошло сачувано било писмено, било усмено, није на адекватан начин систематизовано и не изучава се у потребном обиму на високим школама. Посебно не у правцу стварања нових практичара – појаца, тако да је сам процес његовог очувања и систематизације довољно велики проблем за себе. Такође, проблем видимо и у обучености хорских диригената, који већином не знају да поју напамет (тј. да „кроје“ напев по задатом гласу), и већином не познају ТИПИК<sup>15</sup> на задовољавајући начин.

15 **ТИПИК** (грч. *τυπικόν* - типикон); образник, богослужбена књига, устав, око црквено. Књига у којој су изложена сва богослужења и њихов поредак током године, почевши од 1. Септембра (црквена нова година), са упутствима којим редом ће се спајати **октоих** са **минејом** и **триодом** у случајевима када се истог дана догоди више успомена светих. У овој боғонадахнутој књизи изложена су и правила за монахе и световњаке о понашању у манастиру и трпези. Формирање и развој православног богослужења започето је у апостолско време, а завршило се у XIV веку. Зато је црква непрестано развијала типик током свог проласка кроз разне епохе. Састављачи ове књиге нису ни имали другог живота „осим молитве и пошти“. Међу њима је било и мученика чија се крв „некада сједињавала са евхаристијском крвљу“.

Типик се иначе дели на три дела:

- Први, општи део, садржи поредак богослужења и свештених радњи у васкрсне и обичне дане, на годишње празнике када се ови догоде у васкрсне, седмичне и суботне дане. Општи део наставља се упутствима о молитвословљима и читањима, песмама и свештенорадњама током године, молитвеном расположењу и на крају су изложена правила о животу и владању монаха.
- Други део садржи упутства о измењивим песмама и свештенорадњама у све дане по месецима - месецослов, затим о Посном и Цветном триоду.
- Трећи део садржи упутства о измењивим песмама седмичног и годишњег круга, а то су тропари, кондаци, ипакони, ексапостилари, светилни, тројични, прокимени и причасни.

Типик се завршава излагањем Пасхалије, храмовних глава, које је написао Марко, епископ идрунтски, и луника. У православној цркви најпознатији су **Јерусалимски типик** и **Студијски типик**, а

У нашој помесној цркви најувреженије је становиште да је појање нешто довршено, готово и самим тим да се питање његове поновне генезе не поставља. Истина је заправо само у томе да је православно појање једна велика област коју не могу изменити нови напеви који данас настају, и чије се трансформације дешавају споро, тј. у великом временском периоду могу бити видљиве. Али то није разлог да се не мотивише ново појачко и хорско стваралаштво, и ново, креативно бављење осмогласником у богослужбеној пракси. У одсуству ових мотивација замире и постојеће појање, што се види најјасније на примеру одумирања тзв. „великог појања“ у пракси многих певничких хорова.

Услед тога отворила су се многа питања у вези са очувањем народног црквеног појања, али и у вези са обновом институционалне подршке развоју појања у Православним Црквама. Да ли је то само наш утисак, или има основа да се тако тврди, тек у СПЦ та институционална подршка није на задовољавајућем и потребном нивоу. Најпре, непостојање високошколске институције која би школовала појце, чувала појање од кварења и радила на даљем развоју појачке традиције, онемогућава стратешко заснивање овог проблема у СПЦ.

Но, са друге стране, сведоци смо расправа које се у данашње време из других разлога воде: ко је чувар вере-епископи или народ? Одговор на ово питање је изузетно слојевит и тежак и подразумева познавање историјских околности у којима је живео наш народ од пада у османлијско ропство до данас. Тако можемо поставити аналогно питање и рећи – да ли ће појање сачувати врх цркве, стручњаци или народ. Одговор опет није једноставан, а ја предлажем да се сложимо сви око следећег: да се не сме дозволити одумирање усмене традиције преношења појања на уштрб писмене, чак и у околностима које сви прижељкујемо, када би све појање у Срба било заиста и штампано и на најбољи начин представљено.

Процес обнове појања у СПЦ морао би да иде следећим корацима

- обнављање усмене традиције и реалног живота црквеног појања
- стварање институција где би се под оком стручњака појање чувало и нове генерације појаца, хорова, композитора обучавале
- покретање мањих појачких школа и певничких хорова у свим епархијама СПЦ
- даљи развој појања, духовне музике и религиозне музике као уметничке транспозиције доживљаја православне духовности.

На жалост, само мали део овога посла је започет, литература није комплетна, образовне институције немамо, као ни радна места за хороваће и појце.

Таква садашњост нам наговештава тешку и озбиљну борбу за српско и све православно појачко наслеђе у предстојећем времену. Молимо се бар Господу да нас сабере све у једно по том питању – и клир, и професионалне музичаре и аматере-љубитеље појања и све друге који разумеју значај овог проблема.

## Литература

Велики зборник са *правилном богослужења*, Нови Сад: књижара и типографија Натошевић

---

у српској православној цркви: Хиландарски типик, Студенички типик и Карејски типик, које је изложио Св. Сава, први архиепископ српски.

**РЕЛИГИОЗНА, ДУХОВНА, ЦРКВЕНА МУЗИКА  
- ТРИ БОГОНАДАХНУТА ЛИЦА МУЗИКЕ**

**Summary**

The purpose of this paper is to more closely determine the meaning and significance of the phrase „religious music“ and spiritual music, in the relation to the total content of the theoretical and practical musical-poetic-theological disciplines, marked with a phrase “church music”. This paper is the proposal for the design of the total area of music which is inspired by God. The text wants to start thinking, to inspire working, and do not offer much of finished conclusions. Text is an interpretation and positioning of content and meaning of these phrases.

The problem is reflected in a unclearly meanings of the phrases “religious music” and “spiritual music” and in the absence of strong institutional and pedagogical work on maintaining and improving the liturgical chant, in the shelter of our Serbian Orthodox Church. These seemingly separate problems needs to be solved in one single process, but especially through our understanding of the transposition of the universal Christian principles.

Pretext for the presentation of theological and spiritual basis and overall practice of the Holy Catholic and Apostolic Church. The conclusion of all aspects of moving in the direction of the opening of a new ideological and creative space, and finally the theoretical explanation and definition of the meaning of these phrases.

Keywords: religious, spiritual, Church, liturgical practice, tradition of octoihos.

*Milorad T. Marinković*



Смиљка Љ. ИСАКОВИЋ<sup>1</sup>

*Мегаџиренд Универзитет у Београду  
Факултет за културу и медије<sup>2</sup>*

## ЛУЈ КУПРЕН (1626–1661) И ЊЕГОВО ВРЕМЕ (350 ГОДИНА ОД СМРТИ)

Француски чембалиста Луј Купрен (Louis Couperin, 1626–1661) један је од оснивача славне француске школе чембала и аутор нове чембалистичке музичке форме – необележеног прелудијума (*Prélude non mesurée*), јединственог примера слободне барокне импровизације, који утиче на композиторе Европе седамнаестог и осамнаестог века (Фрескобалди, Фробергер, Бах). Овде ће се говорити о времену у коме је Купрен живео, о третману времена у његовим делима, али и о импровизацији као уобичајеној конвенцији барокне музичке интерпретације, четири стотине година пре сличне појаве у америчком цезу и блузу 20. века.

*Кључне речи:* барокна музика, чембало, необележени прелудијум, третман времена, импровизација, цез

### Време у коме је живео Луј Купрен

У седамнаестом веку у Француској чембало доживљава процват као солистички инструмент, а француски градитељи чембала постају најбољи у Европи, преузимајући примат од Фламанца. Време Луја Купрена, Француска 17. века, време је великих композитора чембалске музике, који су утрли пут славном чембалистичком врхунцу у 18. веку и даљем утицају на све композиторе у Европи. На двору Луја XIV делује Шамбонијер (Jacques Champion de Chambonnières, 1602—1672), оснивач школе, али и Д' Англбер (Jean-Henri d'Anglebert (1629–1691). Шамбонијер је први француски композитор за чембало чија су дела штампана – сам композитор их је штампао 1670. године, у два тома под називом „Комади за чембало“ (*Les Pièces de clavessin*), у којима се налазе око сто педесет композиција, а остатак његовог опуса пронађен је тек у 20. веку, у Боан Манускрипту (Вауп) и другим приватним колекцијама. Највећи део Шамбонијерове збирке чине стандардне игре: алеманде, куранте, сарабанде и жиге, од чега су куранте најбројније (има их преко шездесет) што показује да се још увек чембалска музика користи у практичне сврхе, за плесове и балове на двору. Ниједан Шамбонијеров прелудијум не постоји, што је невероватно, јер је у то време овај жанр изузетно популаран, чиме ћемо се позабавити у случају Луја Купрена. Шамбонијер није био музичарска звезда на двору као његове колеге – тешко је било одржати интересовање једног супер-музичара краља као што је био Луј XIV, мада је Шамбонијер био и плесач, што су морали бити сви музичари на двору, док је Краљ Сунце плесао у дворским балетима. Постоји податак да је Шамбонијер 1653. године плесао у дворском балету заједно са краљем и младим Лилијем (Jean-Baptiste de Lully,

1 smiljkais@gmail.com

2 Рад урађен у оквиру истраживања на пројекту број 47004 који финансира Министарство науке Републике Србије.

1632–1687). Његов положај на двору је био релативно добар све док краљ није на двор довео друге музичаре, Лилија пре свега. Никад нећемо сазнати узроке сукоба између композитора и хировитог краља. Постоји прича да је Шамбонијер одбио да „буде само реализатор basso continua за Лилија“ и да је хтео више композиторске аутономије, али то код диктаторског краља није прошло, па се композитор добровољно повукао са двора 1662. године, пре тога продавши своје радног место Д'Англберу за 2000 ливри. Иако је и раније постојала тенденција да се Шамбонијер смени са места дворског чембалисте, то није успело, јер је место попуњено Лују Купрену, који је посао одбио због лојалности и оданости према свом пријатељу и колеги. Наиме, Шамбонијер је био тај који је младог Луја Купрена, импресиониран његовим композицијама, довео из провинције у Париз, представио га на двору, те је тако утврдио пут његовом будућем успеху.

Луј Купрен је рођен 1626. у градићу Chaumes-en-Brie, неких 40 км југоисточно од Париза, а већ 1650. живео је у Паризу као познати композитор, оргуљаш и чембалиста – како је техника свирања (и данас) веома блиска између оргуља и чембала, било је уобичајено да се свирају „клавијатуре“ (*klavier*), што је означавало све инструменте са диркама. Био је прво оргуљаш у цркви StGervais, а онда је постао члан дворског оркестра као свирач сопранске виоле да гамба, на месту које је специјално за њега отворено, јер је одбио да наследи Шамбонијера на месту дворског чембалисте. Рана смрт у 35. години спречила га је да направи значајнију музичку каријеру на двору. Онима који се не баве француском музиком 17. века Луј Купрен је познат само по презимену, које носи његов нећак, оснивач музичке породице Купрен – композитор Франсоа Купрен Велики (Francois Couperin le Grande, 1668–1733), који ће обележити европску чембалску музику 18. века.

### Извори нотног материјала

Због свог кратког живота, музичке каријере која трајала једва десетак година, Луј Купрен није штампао ниједно своје дело за време живота, а манускрипти са преко две стотине његових оргуљских и чембалских композиција су откривени тек средином 20. века. Као први и најважнији извор је чувени Боан (Bauyn) манускрипт (Национална библиотека у Паризу) у коме се налазе дела Луја Купрена, Шамбонијера, Лебега и Д'Англбера. То је најважнији извор француске чембалске музике 17. века – датира из 1690. Назив манускрипта потиче од породице Боан д'Ожарвије (Bauyn d'Angervilliers) која је поседовала рукопис од 17. века. Осим француских композитора, ту су и композиције Немца Фробергера (Johann Jakob Froberger, 1616–1667) и Италијана Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi, 1583–1643), управо аутора који су утицали на музички језик Луја Купрена, у прилог теорије да музика не познаје границе, ни расу, ни језик. У манускрипту се налазе 122 композиције Луја Купрена за чембало, четири оргуљска комада и пет камерних дела. У француском нотном издању *Éditions de l'Oiseau-Lyre* из 1936. комади нису поређани у свите, него су игре груписане по тоналитету, а затим по типовима и жанровима (на пример, број 16–19 су куранте у Ц-дуру, број 20–25 су сарабанде у Ц-дуру, итд.). У неким издањима се користи алтернативна шема Дејвида Моронија (Davitt Moroney) који је покушао да уобличи свите од Купренових игара.

Други по важности је Олдхам манускрипт, који се налази у приватној колекцији оргуљаша Гаја Олдхама (Guy Oldham, 1957). Овај манускрипт садржи седа-

мдесет јединствених оргуљских дела, четири фантазије, чембалску свиту и две композиције за састав шалмаја. Више информација о манускрипту могу се наћи у чланку Гаја Олдхама „Луј Купрен: нови извор француске музике за клавијатуре средине 17. века“<sup>3</sup>, као и у Комадима за оргуље (*Pièces d'orgue*, Édition de l'Oiseau-Lyre) које је транскрибовао и едитовао такође Олдхам, и сам активни оргуљаш. Као трећи извор користи се Парвил (Parville) манускрипт, са педесет пет комада за чембало, од којих су само пет нови и оригинални, остали се већ налазе у Боан манускрипту.

### Допринос развоју музике за клавијатуре – необележени прелудијуми

Луј Купрен је допринео развоју француске оргуљске школе прогресивном педализацијом, али оно што нас занима је чембало. Игре чине око две трећине Купренових чембалских композиција. То су куранте, сарабанде, алеманде и жиге, музички сложеније од Шамбонијерових, али његовом композиторском угледу највише су допринеле чаконе, пасакаље и необележени прелудијуми (*Préludes non mesurées*). Купрен је аутор овог сасвим новог и посебног прелудског музичког облика, за који је измислио посебан систем нотације: целе ноте груписане су по принципу слободних хармонских прогресија и повезане луковима. Овај жанр који нестаје из употребе у 18. веку, Купрен је компоновао под утицајем Фробергера (кога је лично упознао) и Фрескобалдија, њихових програмских комада и слободних токата.

### Утицај француских лаутиста – Tombeau

Осим Фробергера (Токате), на настанак Купренових необележених прелудијума утицала је дуга традиција француске лаутистичке школе. Лаутисти Шарл Флери де Бланкроше (Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, 1605 – 1652), Дени Готје који је утицао на Фробергера (Denis Gaultier, 1597 или 1602/3 – 1672) и Франсоа Дифо (François Dufault, 1604 – 1672) су били представници такозваног „разуђеног стила“ (*Style brisé*). Он означава нелинеарну, арпеђирану, импровизаторску текстуру у инструменталној музици, која се ослања на акордске прогресије. Овај стил су у Француској називали и „лаутски стил“, јер води порекло од лаутске интерпретације – прво су га користили француски лаутисти 17. века, јер је био погодан као увод, увертира у реситал. На тај начин је лаутиста слободно прелудирајући проверавао штим свог инструмента, акустику, и чекао да се публика смири, да би наставио са „официјалним“ делом концерта. Први чембалиста који је употребио овај стил био је Шамбонијер, али сасвим површно, затим Фробергер, док је Луј Купрен први осмислио и нотацију за овај крајње импровизаторски музички модел, који је постао заштитни знак француске лаутистичке, али првенствено чембалистичке школе 17. века, заједно са ритмичким конвенцијама *inegalitea*, *pointea*, итд.

Један од музичких облика 17. века, својеврсни пандан необележеном прелудијуму, који је донекле утицао на стварање прелудијума, је томбо (*tombeau*, у буквалном преводу са француског „гроб“), композиција којом се обележавала смрт неке истакнуте личности. Највећи део томбоа је компонован за лауту или неки други трзајући жичани инструмент, што подразумева и чембало. Фор-

3 Guy Oldham: “Louis Couperin: a New Source of French Keyboard Music of the Mid-17th Century”, *Recherches sur la Musique française classique*, Paris, Picard, 1960, 51–59.

ма је нестала у 18. веку, да би се поново појавила у 20. веку (Равел – *Tombeau de Couperin*, Питалуга-*Hommage pour le tombeau de Manuel de Falla*, итд.)

Занимљиво је да су поводом смрти лаутисте Бланкрошеа 1652. године (пао је на улици у Паризу и ударио главом о плочник) чак четири композитора тог времена написала томбо: Луј Купрен (*Tombeau de Monsieur Blancrocher*, налази се у Боан манускрипту), лаутиста Франсоа Дифо (*Tombeau de Monsieur Blancrocher*), Јохан Јакоб Фробергер (*Tombeau у це-молу, Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher*, FbWV 632). Наиме, Фробергер је био сведок Бланкрошеове смрти и лаутиста је умро на улици, на његовим рукама, после несрећног пада. Последњи томбо је компоновао лаутиста Дени Готје (*Tombeau de Monsieur Blancrocher*, такође познат као *Andromède* – алеманда у А-дуру из свите *La Rhetorique des dieux*).

### Третман времена у необележеном прелудијуму-барокно поигравање динамиком као звучном илузијом чембала

Оба облика (томбо и необележени прелудијум) имају заједничке особине приликом интерпретације – импровизацију и хармонске слободе веће него икада до тада. Да би се превазишао акустички и динамички органичени медијум чембала, морале су се пронаћи нове интерпретативне технике у циљу стварања акустичке илузије која би надокнадила мањкавости инструмента. Осим већ етаблираног рубата (украдено време), релативност протока времена добија се синестезијом, која означава вишеструку симултану перцепцију коју омогућава наш мозак. Када се акорд свира истовремено, ми то чујемо као један звук, додуше богатији, али ипак само један. Ако се свира акорд мало арпеђирано, да ноте нису сасвим заједно, слушалац чује све четири ноте и акорд заједно. Техника синестезије захтева да звучне информације буду мало десинхронизоване. Наш мозак може да прати шест истовремених токова информације, само ако су линије тотално независне, што се добија десинхронизованим гласовним линијама. Овај метод користили су барокни извођачи на клавијатурама, посебно чембалу, затим Моцарт, све до Шопена, коме су узор били француски чембалисти. На пример, Форкере (*Antoine Forqueray*, 1671–1745) саветује у чембалским обрадама комада за виолу да гамбу свог оца, да музичар мора свирати онако како је написано. Наиме, лева и десна рука у оригиналном манускрипту толико се вертикално не подударају, да се неке целе ноте у левој руци на првој доби појављују у среди ни такта.

Друга техника је техника тензије (ентасис). Ентасис је старогрчка реч за тензију, напетост. Наш мозак престаје да слуша и обрађује говор или било који организован звук који је метрички уједначен. Мозгу је потребно стално стање нерегуларности да би био у приправности и пажљив. Неравномерност, неправилност, парадоксално, производе приправност и пажњу код слушаоца, било да се ради о говору или музици. Француски композитори 17. и 18. века разумели су ово правило, које су називали неједнакост (*Inégal*). Чак је и Карл Филип Емануел Бах (*Carl Philipp Emanuel Bach*, 1714–1788) написао да се треба чувати свега што је механичко и зависно од метронома. Мозак интерпретира неизражајан говор као понашање депресивног, болесног, умирућег бића, док изражајан говор разуме као понашање живахне, робусне, здраве особе. То се односи и на музику. И на крају, у случају необележеног прелудијума примењује се техника израза-проме-

не, или техника «кривих линија», која се односи на делове неповезаних музичких информација груписаних у веће групе, чији облик мозак слушаоца може визуелно а затим и аудитивно препознати и запамтити.<sup>4</sup>

### Импровизација

Уметност импровизације рођена је у бароку, да би касније нестала из употребе у време романтизма, када су композитори записивали прецизна упутства о интерпретацији. Ово је један од најзапостављенијих аспеката у пракси интерпретације ране музике, који је могуће оживети кроз проучавање релевантних извора. У бароку су композитори свирали своја дела и импровизовали *ex tempore*, па је данас веома тешко тачно репродуковати партитуре тог доба, зато што много тога није ни записано, али су остали многи записи о томе како су музичари импровизовали комплетне композиције. Тадашњи композитори нису записивали упутства за извођење, спонтано су употребљавали нотацију према конвенцијама свог времена, које су тада сви познавали, а за будућност нису много марили, јер нису ни компоновали за времена која долазе него за садашњи тренутак. Због непознавања ових конвенција данашњи извођач може сасвим погрешно да протумачи њихову музику. Некада су аутори били уједно и извођачи, те питање нотације није било тако акутно. Композитор је знао шта ће и како свирати, врло често импровизовати, иако много од тога и није било у нотама, већ се подразумевало.

Музика је уметност која зависи од визуелних симбола, којима се ауторова замисао преноси до извођача и кроз њега до публике. Нотни систем се развијао око хиљаду пет стотина година. Данашња нотација је логичан наставак оне која се употребљавала раније, али данашње значење нотних симбола врло често је сасвим различито од њиховог значења и употребе у Италији четрнаестог, Енглеској шеснаестог, или Француској седамнаестог века. Проблем савремене интерпретације оригиналних партитура лежи у постојању великих празнина у нотном тексту, за које се претпоставља да треба да попуни извођач, било да се ради о каденцама, било о целим секвенцама. Што више идемо у прошлост, индикације у музици су све ређе, те се има утисак да је раније извођач сматран за далеко интелигентнијег него данас! Зато је савремена интерпретација ране и барокне музике изузетно компликована, највише због непостојања звучних записа из оног времена.

У 16. и 17. веку импровизација на клавијатурама је била уметност којом су се служили композитори да експериментишу са новим звуком и идејама. Ту се показивала и виртуозност, која иначе није била саставни део музике тог времена. За нека места оргуљаша у Немачкој, приликом аудиције је требало импровизовати прелудијуме, фуге, корале, варијације или чаконе. Тако је Бах импровизовао фугу за Фредерика Великог 1747. године, на тему коју му је дао краљ, што га је касније инспирисало да компонује „Музичку жртву“. Стари Бах је у то време био познатији као импровизатор него као композитор.

Бахов син Карл Филип Емануел је такође био познат као импровизатор, о чему говори велико поглавље његове књиге о свирању клавијатура. Касније, Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) још увек практикује импровизацију као начин своје спектакуларне промоције на аристократским вечеринкама,

<sup>4</sup> Нотни пример необележеног прелудијума

што врло пластично илуструју сцене из филма „Амадеус“. Бетовен (Ludvig van Beethoven, 1770–1827) је добро импровизовао, док су се његови савременици углавном брукали пред публиком покушавајући нешто слично. Романтичари Лист (Franz Liszt, 1811–1886) и Шопен (Frederic Chopin, 1810–1849) свакако су импровизовали, али то су пре били изузеци него правила, крај једне дуге традиције.

Уметност прелудирања била је основа барокне импровизације. Импровизованим прелудијумом, кратким уводним пасажима, арпеђима и акордима, или независним комадом, публика се припремала за главну композицију. Прелудирање или прелудиј је служио да би се утврдио тоналитет и атмосфера (афекат) онога што је следило, да би се испитала акустика дворане, загрејали прсти извођача и осетило расположење публике, можда да би се публика смирила до главног дела репертоара. У Француској прелудирање прати историју лаутског репертоара, коју су наследили француски чембалисти седамнаестог и прве половине осамнаестог века. И онда када прелудијуми постају регуларни уводни део барокне свите, у француској чембалској музици прелудијум још увек остаје и визуелно импровизаторски, изгледајући као бескрајни низ целих нота и представљајући ноћну мору сваког чембалисте (*Prélude non mesuré*).

Импровизовало се такође и на каденцама, наравно, другачије сваки пут – композитори су пред каденцу само писали знак короне фермате (*corona fermata*, застој), а даље се све догађало спонтано. Савремени музичари на оваквим местима најчешће само стану, сачекају и свирају даље. Ретки су они који импровизују. Осим тога, подразумевало се да се свака репетиција у барокној музици по други пут свира украшена мелизмима, богатијим орнаментима, маштовитим мелодјским линијама, којима се обogaћује основна мелодија у првој репетицији. Без ове конвенције барокна музика звучи стерилно.

Чувени су импровизатори били Јохан Себастијан Бах на свим врстама клавијатура, Хендл (Georg Friedrich Handel, 1685–1759) на оргуљама и чембалу, Доменико Скарлати (Domenico Scarlatti, 1685–1757) на чембалу, Букстехуде (Dieterich Buxtehude, 1637–1707) на оргуљама... Остао је податак да су се 1708. или 1709. године Хендл и Скарлати такмичили у импровизацији („Cutting sessions“ у цезу, о чему ће бити речи касније), па је Скарлати био бољи на чембалу, а Хендл на оргуљама, свирао је као „прави Саксонски ђаво“. Када су питали Баха како тако добро импровизује, он је одговорио да свако ко упорно ради као он, може то исто, да је све могуће, и да нема ништа посебно у томе: све што музичар треба да уради је да одсвира праву дирку у право време, а остало обави сам инструмент. Заправо су композитори барока почињали да импровизују пре него што су знали ноте. Био је то пут ка описмењавању, а импровизаторно свирање је представљало прву степену ка компоновању. Бах је као врло млад преписивао ноте француских клавсениста (мисли се да је због тога касније имао проблема са видом), да би касније музички језик француског барока ушао у његову музику и његов стил импровизације.

Барокна музика без креативне импровизације је, као и у цезу, хладна, неинвентивна, неинспиративна и досадна. Уметност импровизације која чини да сваки концерт барокне музике буде јединствен и непоновљив, мора се вратити у музичке педагошке токове и на музичке сцене, као још један путоказ на путу ка аутентичном звуку барока.

## Шта повезује француски 17. век са џезом 20. века?

Два света импровизације разликују се више по социјалном него по музичком контексту. Барокна музика је писана за музички образоване и као таква нестала је у 18. веку са појавом средње класе. Професионални музичари барока били су вишеструко музички образовани и спретнији од својих данашњих колега. Композитори су одлично свирали неколико инструмената из различитих група (гудачких, дувачких и клавијатурних) и често, свакодневно, наступали. И професионалци и аматери у бароку учени су да импровизују, што се види из многих расправа тог времена. Од оба пола се очекивало да сасвим пристојно реализују басо континуо на чембалу. Данас је џез музички жанр са законитостима и правилима сличним онима у бароку, где је импровизација главно музичко средство у широком музичком пољу од свинга, преко блуза до атоналног „cool“ џеза. Барокни и џез музичари имају много тога заједничког: свирају из слабо скицираних ознака, импровизују да би зарадили, употребљавају исти квинтни хармонски круг и сасвим нормално компонују током своје каријере. И џез и барокна музика 17. века имају своје етаблиране акустичке конвенције и социјални амбијент. Иако је музички поступак скоро исти, намере су другачије: у бароку је импровизација служила да музичар покаже своју виртуозност, у џезу да изрази осећања.

И у џезу и у барокној музици постоји традиција „sitting in” – када се као гост на концерту позива истакнути музичар, или талентовани почетник, да покаже своје умеће у импровизацији на сцени. И у 17. веку и данас то је велика почасти, али и тест за све извођаче. Такође, слободна размена музичких идеја приликом импровизације између солисте и групе у џезу може се поредити са барокним концертом или кончертом grosom, док се цитати барокне музике често појављују у соло наступима џезера, од Кита Церета до гитариста хеви метала.

Такозване „cutting sessions“ у џезу биле су омиљене и у бароку. Радило се о заказаним музичким „дуелима“, који су били веома популарни, нарочито ако су се такмичила велика музичка имена (Бах-Хендл, Хендл-Скарлати). У џезу су се оваква такмичења одвијала у циљу добијања посла, јер најбољи су остајали да свирају, али и као потврда техничке супериорности новог музичара, који је морао да „надсвира“ (to cut) неког већ етаблираног.

Музика ова два периода можда не звучи слично, међутим техничка суштина их повезује више него што смо могли замислити. Постоје композиционе технике које су сасвим сличне. Употреба шифрираног баса на чембалу у бароку налик је коришћењу савремене бас деонице на џез клавиру, обе конвенције служе за учвршћивање хармонских и акордских прогресија у импровизацији, било да се ради о барокном консорту или о данашњем би-бапу. Блуз и шифрирани бас код барокног континуа користе некомплетно нотирани хармоније у назнакама у левој руци, које омогућавају извођачу слободу да изрази свој таленат али и остане близу композиторових музичких идеја. Акцентом на левој руци, која је „владалац“ у импровизацији, као што је случај у „stride piano“ (ходајућем клавиру) у коме се користе скале, арпеђа и украси, у оба случаја, бароку и џезу, постиже се посебна музичка равнотежа. Stride piano има највише сличности са „основним басом“ (Ground bass) енглеских вирциналиста и великим чаконима и пасакаљама француске чембалске музике 17. века.

Као приступачан оквир за импровизацију, остинато бас се веома користио у бароку 17. века, да би био напуштен у 18. веку, а онда оживео почетком 20. века са развојем џез музике. Постао је можда најтипичнији изум музичке пратње

20. века, делом због свог неокласичног звука. Када су крајем 1910. године издате прве плоче са цез музиком, иако већина извођача није знала да пише ноте, било је очигледно да рани цез користи технику сличну остинату. Данас се техника остината примењује не само у цезу (*riff, vamp, fusion, latin jazz...*), већ и у госпел и соул музици, електронској музици (*Mooge synthesiser*), чак и у рагама индијске традиционалне музике.

Такође постоје заједничке извођачке технике барока и цеза, или конвенције које повезују два века и два музичка жанра. Једна од њих је темпо рубато, „цези“ осећај или слободна техника (*Sans souci*), импровизациона слобода којој се може додати и *ad libitum* интерпретација, све зависно од инструмента, акустике дворане и индивидуалног осећања извођача. Идеја релаксиране лакоће интерпретације везује се и за све поступке који елиминишу осећај нервозе и анксиозности код извођача, а самим тим и код слушалаца. Барокна техника темпирања и/или техника оклевања (*the Timing – Hesitation Technique*) се примењује тако што се оклева и чека извесно време, моменат пре него што се одсвира најважнија нота у музичкој фрази или комаду. Други поступак је да се нота продужи, то јест да се на њој оклева, дуже од написане вредности. Овај техника утиче на слушаоца тако што манипулише његовим очекивањем развоја звучног тока – коју ноту ће чути и када ће је чути. Чак и музичко „дисање“ мора бити на правом месту. „*Stop time*“ у цезу потпуно одговара „уздаху“ приликом оклевања у барокној музици, који француски барокни композитори 17. века обележавају зарезом изнад ноте испред које се «удише».

Проток времена или ток музике у једној композицији (*Flow*) цез музичари називају *flowingness in performance*. Значај музичког тока је у томе што помаже осећају повезаности свих делова и аспеката композиције која се слуша. Афекти у протоку музичког времена (*Flow of time*) чине емотивни садржај барокне музике 17. века, али и данашњег цеза. Барокна музика од свог настанка заступа принцип музике као моћног средства комуникације, сличног реторици, које може изазвати сваку врсту емоције код слушаоца, што је филозофски концепт наслеђен од античке Грчке и Рима. У духу овог концепта, афекат представља сугестију емотивног израза, физичко стање, стање духа, музички став, начин на који делује невербална комуникација. Афекат је сугестија осећања, то није емоција, него наговештај емоције. Ј. С. Бах је посебно инсистирао на јединству афекта у целој композицији, од почетка до краја, као гаранцију интегритета дела. У Баховој дефиницији музике афеката – *Empfindsam music* („осетљива“, интимна, сензибилна музика) – сва четири афекта – физички, емоционални, ментални и духовни, се излажу током музичког дела, да би се заједно спојили у хармонију једног афекта на крају композиције. Исти поступак примењивали су и композитори барока, као што га користе и данашњи цез музичари.

Када се све ове технике правилно употребе, француски барокни композитори су у извођењу још препоручивали и „добар укус“ (*le bon gout*), којим се означавала добра, жива и интересантна интерпретација. Што се тиче доброг укуса у барокној музици, њега препоручују, како за извођаче, тако и за публику и музичке критичаре, чувени немачки барокни флаутиста Кванц 1752. године (*Johann Joachim Quantz, 1697–1773*), затим један од највећих чембалиста свих времена, родоначелник савремене чембалистичке школе, Франсоа Купрен Велики, италијански естетичар и историчар уметности Лионел Вентури (*Lionello Venturi, 1885–1961*) и многи други. Извођачима и онда и данас добар укус се препоручује као завршна глазура, тек онда када су савладани технички проблеми, нотни



текст и све оно што чини незаобилазну основу добре интерпретације барокне музике и џеза.

## Литература

- Бах 1974: С. Р. Е. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, London: Eulenburg Books
- Бах 1990: *Мала хроника Ане Магдалене Бах*, Бања Лука: Глас
- Дарт 1984: Т. Dart, *The Interpretation of Music*, London: Hutchinson
- Долмеч 1980: А. Dolmetsch, *The Interpretation of Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London: University of Washington Press
- Донингтон 1982: R. Donington, *Baroque Music – Style and Performance*, London: Faber Music
- Ериксон 2009: ed. R. Erickson, *The worlds of Johann Sebastian Bach, Milwaukee: Amadeus Press*
- Кертис 1970: ed. А. Curtis, *Pièces de clavecin*, Paris : Heugel (Le Pupitre)
- Кванц 1976: J. J. Quantz, *On Playing the Flute*, London: Faber and Faber
- Морони 1985: ed. D. Moroney, *Louis Couperin: Oeuvres de clavecin*, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre
- Рамо 1986: P. Rameau, *El maestro de danza*, Ciudad de la Habana: Editorial arte y literatura
- Расел 1979: R. Russell, *The Harpsichord and Clavichord*, London: Faber and Faber
- Сен Ламбер 1984: Monsieur de S. Lambert, *Principles of the Harpsichord*, Cambridge: Cambridge University Press
- Тинли 1991: ed. C. Tinley, *The Art of the Unmeasured Prelude*, London: Schott
- Фергусон 1975: H. Ferguson, *Keyboard Interpretation*, London: Oxford University Press
- Шот 1971: H. Schott, *Playing the harpsichord*, London: Faber and Faber

## ЛУЈ КУПРЕН (1626–1661) И ЊЕГОВО ВРЕМЕ (350 ГОДИНА ОД СМРТИ)

### Summary

French harpsichordist Louis Couperin (1626–1661) is one of the founders of the famous French harpsichord school. In the 17th century France the harpsichord flourishes as the soloistic instrument. French harpsichord builders (Blanchet, Taskin) are becoming the best in Europe, while taking the leading role from Flemish builders (Ruckers from Brugge). At the same time with Louis Couperin, a pleiad of great composers like Jacques Champion de Chambonnières and Jean-Henri d'Anglebert are working in Paris. French style of music interpretation influences European composers including great J.S. Bach. A new harpsichord form is emerging by Louis Couperin – *Prélude non mesurée*, whose appearance and formation was prepared by the famous 17th century French lutenists (Blancrocher, Gaultier, Dufault). *Prélude non mesurée*. It is a unique example of the baroque free improvisation, which influenced composers like Frescobaldi and Froberger. In the 18th century the improvisational model was lost until 20th century, when it reappeared in the forms of american jazz and blues. So, improvisation in music was not born in jazz, but four hundred years before, in the harpsichord music of Louis Couperin and his contemporaries, where it was a standard convention and procedure in the music interpretation. The art of improvisation was foundation on which the great works of baroque composers were relying. Today it is also a very special art which makes music interpretation, as in early music as well in jazz, live and authentic.

Key words: baroque music, harpsichord, unmeasured prelude, time treatment, improvisation, jazz

Smiljka LJ. Isaković

ПРИЛОГ тексту:

Нотни текст необележеног прелудијума Луја Купрена у е-молу  
(извор: Боан манускрипт, 1658)

44

*Prelude (mi mineur)*

Louis Couperin

The image displays a musical score for a piano prelude. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the seventh system.

Атила И. САБО<sup>1</sup>

Универзитет уметности, Београд,  
Факултет музичке уметности  
Катедра за музичку теорију

## ЈЕЗИК МУЗИКЕ ИЗМЕЂУ ТОНАЛНОСТИ И АТОНАЛНОСТИ – БЕЛА БАРТОК, *Музика за жичане инструменте челесту и удараљке (1936)*

У музици Беле Бартока (*Béla Bartók*, 1881–1945) однос према традиционалном музичком језику је превасходно трансформативан. Снажан ослонац на тонални систем у ширем смислу, омогућава аутору да кроз различите типове модификације тоналности са једне, и употребу специфичних атоналних поступака са друге стране, изгради сопствени уметнички израз. Својеврсно „кретање“ хармонског језика између тоналне и атоналне „орбите“, и различита „трења“ које оно производи, представља замену за дурско-молски тоналитет и преузима кључну улогу у генерисању музичког наратива. Уз ослонац на теоријске поставке Давида Лидова (*David Lidov*), у овом раду аналитички је размотрен други став Бартокове *Музике за жичане инструменте челесту и удараљке*.

*Кључне речи:* тоналност, атоналност, наратив, Бела Барток.

### Увод

Седамдесетпетогодишњица настанка *Музике за жичане инструменте челесту и удараљке* Беле Бартока (*Béla Bartók*, 1881–1945) пружа прилику да се музички језик великог класика прошлог века постави у фокус теоријско-аналитичког разматрања. Историјска дистанца у односу на музичка дела са почетка 20. века још увек није у потпуности омогућила свеобухватно аналитичко разумевање појединих уметничких поступака. Како примећује Давид Лидов (*David Lidov*) „Музичка анализа се још увек није помирила са стилевима двадесетог века“ (Lidov 1995:11). Нарочито су провокативна дела Беле Бартока с обзиром на то да он, за разлику од појединих аутора тог времена попут Хиндемита (*Paul Hindemith*, 1895–1963) и Шенберга (*Arnold Schoenberg*, 1874–1951), није оставио радове из области музичке теорије и анализе који би пружили смернице за тумачење његових дела „Одувек ми се чинило да нам недостаје теоријски оквир за Бартокову музику...“ (Lidov 1995:15) примећује Лидов и додаје „...чињеница да сам Барток није створио музичку теорију, представља добар разлог да се она потражи“ (Lidov 1995:15).

Уз ослонац на традиционални дурско-молски тонални систем и фолклорну баштину свога народа, Барток кроз бројне трансформације и модификације музичког језика формира упечатљив индивидуалан уметнички израз. Модеран звук, који постиже превасходно оригиналним хармонским решењима, префињено је реализован у духу препознатљивих синтаксичких формација, што његовој музици даје посебну изразитост. Бартоков третман синтаксе, сматра Лидов, веома снажно је ослоњен на узоре из прошлости „Начин формирања синтаксе који

1 atilasabo@gmail.com

сусећемо овде није нов, увек је постојао у неким сегментима музике... Чини ми се да ни један други композитор није тако чврсто схватио овај принцип као Барток“ (Lidov 1995:16).

Синтаксу Лидов види као циклус од три функције: пројекција, амплификација и сатурација. Пројекција иницијалног материјала, који се може означити као генеративна ћелија, представља индикацију различитих могућности, док амплификација изазива проширење тих могућности. За разлику од пројекције, која отвара перспективе виртуалне будућности, амплификација (проширење) настаје када развој почетне идеје сугерише широк распон могућности, па делује да генеративна ћелија достиже бескрајни потенцијал. Сатурација (засићење), последњи елемент овог процеса, јавља се када генеративни елемент не може да захвати шири простор већ долази до засићења услед хармонске или ритмичке редунданце.

Поред овог принципа, који је веома значајан за формирање синтаксе, Лидов указује на још један поступак који је могуће пратити на нивоу целине, и то кроз однос граматике (Grammar) и цртежа (Design). „Граматика је поредак одређен апприори апстрактним правилима...“; док „цртеж одређује унутрашњи поредак, *идиолекти*, у оквиру појединог текста, помоћу свих врста посебних симетрија, у музици посебно понављањем и варирањем“ (Lidov 2005:42). У оквиру поједине композиције, односно њеног цртежа, могуће је уочити два основна процеса, опозицију и медијацију. Опозиција регулише напетост између било које две супротстављене категорије, док за „укидање опозиције или замагљивање категорија...“ (Lidov 2005:55) Лидов користи термин медијација.

### Експозиција

Описани процеси (пројекција, амплификација и сатурација, односно опозиција и медијација) на различите начине делују у оквиру другог става *Музике за жичане инструменте челесту и ударалке* Беле Бартока, генеришући комплетан музички наратив. Овај став изграђен је у сонатној форми, тако да је јасно изражена веза са класичним моделом (пример 1).

Прва тема (приказана у примерима 2–1 и 2–2) почиње четворотактном припремом у којој се разрађује мотив  $m^1$  у другом оркестру<sup>2</sup> (тактови 1–4 у примеру 2–1). Основна мелодијска карактеристика овог мотива је узлазни терцни скок који се прво понавља, а затим развија тако да настаје разлагање акорда (а-це-ес-еф). Иако је у питању мали дурски септакорд, овај акорд нема кинетички потенцијал, већ се метроритмичким фактором истиче тон „це“ као тонално упориште. Након припреме излаже се мотив  $m^2$  у првом оркестру (такт 5 у примеру 2–1). Иако постоји интонациона веза са самим почетком (терцни скок „а“ – „це“), мотив  $m^2$  значајно контрастира мотиву  $m^1$  и у мелодијском и у ритмичком смислу. У односу на осмински пулс у мотиву  $m^1$ , двоструко бржи шеснаестински ритам даје мотиву  $m_2$  покретљивији карактер, док је у мелодији уместо разлагања, у овим условима консонантног акорда наглашено поступно кретање. Тонална усмереност мотива  $m^2$  такође је недвосмислена. Основни тонски ослонац

2 Извођачки састав у овој композицији представља двоструки гудачки оркестар коме је прикључен корпус ударалки, челеста, харфа и клавир. Две групе гудачких инструмената организоване су као два независна оркестра, што асоцира на венецијански двохорски став, па је тиме успостављена веза са респозоријалним принципом ранијих епоха. Дијалогски третман материјала такође је снажна референца на модел прошлости.

је тон „це“ који се јавља на наглашеним деловима такта и представља почетак и крај мелодијске линије. Лествично кретање заузима простор хроматске лествице у оквиру тритонуса „це“ – „фис“ (не рачунајући тон „а“ који представља узмах). Иако су заступљени сви тонови хроматског низа, отворена хроматика није наглашена, па у овом мотиву долази до изражаја специфична фригијско-лидијска модална боја (тонови „фис“ и „дес“ су посебно истакнути; „дес“ као најдужа нота вредност, а „фис“ као мелодијска кулминација“).

На синтаксичком плану могуће је испратити пројекцију, амплификацију и сатурацију. Структура реченице (3+3+9) упућује на формацију  $n+n+2n$  типа која је донекле модификована превасходно проширењем завршног сегмента. Први тротакт представља пројекцију основне генеративне ћелије (тактови 5–7), која се затим амплификује превасходно на тоналном плану кроз секвенцирање (тактови 8–14). Поред тога што се на својеврстан начин проширују тоналне могућности (појава мотива на новим тонским висинама), варирање другог такта мотива доводи до ритмичке амплификације (таласаста линија, тактови 11–13 у примеру 2–2). На крају реченице (тактови 15–19) долази до повратка у основни тонални центар (ин Це) и значајног активирања хармонске компоненте. За разлику од почетка у коме доминира октавни унисоно и дијалогизирање између два оркестра, сигнал краја реченице остварен је у тути звуку са упечатљивим дисонантним сазвучјем велике секунде („ха“ – „дес“ тактови 16–18). Употребљено хармонско средство заправо је модификована каденца заснована на доњој и горњој вођици за тон „це“, што указује да у приказаном сегменту тонални ослонац не представља трозвук, као што је то случај у класичном дур-мол систему, већ само један тон. Овакав сегмент не поседује јасну функционалну усмереност сазвучја (осим у каденци) али је тонални центар чврсто утемељен. Поред функције сигнала краја, каденцијални процес има улогу успостављања фактурне, оркестрационе и хармонске сатурације.

У оквиру прве теме, поред приказаног синтаксичког процеса који је могуће интерпретирати као пројекцију, амплификацију и сатурацију, може се уочити иницијална бинарна опозиција између мотива мотива  $m^1$  и  $m^2$  (пример 3). Примарни контраст успоставља се на релацији терцни покрет у осминском ритму ( $m^1$ ) насупротив поступном кретању у шеснаестинама ( $m^2$ ). Оба мотива су тонално оријентисана (ин Це), што утиче на хомогеност прве теме.

Централна опозиција у тоналном смислу настаје између прве и друге теме сонатног облика (видети пример 3). Другу тему чине два различита одсека која формирају комплекс ( $B_1$  и  $B_2$ ), што је веома блиско класичном сонатном облику.<sup>3</sup> Њихов однос према првој теми је такав да одсек ( $B_1$ ) остварује превасходно тонални контраст, јер захвата фригијску област (Дес-дур), док на тематском плану разрађује мотив  $m^1$ . Контраст на свим музичким плановима испољава се у одсеку  $B_2$  (тактови 68–112 у примеру 4). У њему се јавља нов мотив ( $m^3$ ) који показује другачије тонално усмерење у односу на мотиве  $m^1$  и  $m^2$ . Мелодија почиње септимним скоком наниже који изазива атоналну асоцијацију, док се у наставку музичког тока смењују терце, чисте кварте и тритонус, тако да је веома теш-

3 Синтаксичка организација друге теме такође је веома класична. Одсек  $B_1$  је по форми реченица, док се у одсеку  $B_2$  може уочити период. Прва реченица периода је квадатне, осмотактне структуре, док је друга реченица проширена и значајно динамизирана (употребљен је и двоструки контрапункт у октави између теме и контрапункта). У оба одсека може се уочити принцип пројекције, амплификације и сатурације.

ко одредити тонални центар овакве мелодије.<sup>4</sup> У њој се веома суптилно комбинују атоналне (септима и тритонус) и тоналне асоцијације (чиста кварта и терца), тако да долази до веома брзе смене микротоналних интонационих асоцијација, а заправо нема јасне стабилизације неког одређеног тонског упоришта, па се може говорити о својеврсној мултитоникалности.<sup>5</sup> Поред основне мелодијске линије, веома битну улогу у тоналном и тематском смислу има и својеврсни контрасубјект. У њему се наизменично јављају два квартна скока („ге“ – „де“ наниже и „це“ – „еф“ навише, видети пример 4) која значајно обогаћују хармонски ток. Упркос њиховом вишеструком понављању на почетку (тактови 69–72 у примеру 4) и накнадном секвенцирању за секунду наниже (тактови 73–76) није могуће установити конкретни тонални центар у приказаном сегменту.

Ако се сагледају тематски и тонални план у експозицији може се уочити веома специфична опозиција (пример 3). У оквиру прве теме, као што је поменуто, остварена је опозиција у ритмичко-мелодијском смислу, док тонална организација утиче на хомогеност читавог сегмента. Централна опозиција формира се између прве теме и одсека  $B_2$  друге теме на релацији тоналност – мултитоникалност, тако да настаје својеврсна „опозиција у опозицији“. Пројекција друге теме, која представља веома значајан отклон од тонално оријентисане прве теме, остварује снажан контраст, усмерава кретање хармонског језика од тоналне ка атоналној равни, и на тај начин конституише сам наратив композиције (графички приказ у примеру 1).

### Развојни део

Опозиција постављена на почетку прве теме између мотива  $m^1$  и  $m^2$  на врло специфичан начин се амплификује у развојном делу. У првој етапи развоја (тактови 183–207 у примеру 5) разрађује се мотив  $m^1$ . Мелодијско-ритмичка компонента и оркестрација (пицикато)<sup>6</sup> остају непромењени у односу на експозицију, док је употребљена другачија, полифона фактура. За разлику од октавног унисона на почетку става, у развојном делу спроведена је имитација (упоредити тактове 186–195 у примеру 5 са тактовима 1–5 у примеру 2).

Најинтензивнија амплификација извршена је на тоналном плану, и то након што је формиран остинато на материјалу мотива  $m^1$  (такт 199). У овом тренутку долази до јасне поларизације између два гудачка оркестра тако да оркестрациона компонента додатно усложњава веома комплексну тоналну организацију. Други оркестар заједно са контрабасом из првог оркестра и харфом разрађује мотив

4 Консонантни интервали обележени су пуном, а дисонантни испрекиданом линијом у примеру 4.

5 Најзаступљенији је тон „ге“ (означен у примеру) који је неколико пута наглашен узлазним или силазним скоком. Прва реченица периода завршава акордом ге-ха-де, тако да друга тема у траговима поседује рецидиве доминантног тоналитета. Међутим, поједини мелодијски обрти одступају од тоналног центра ин Ге, и чине хармонску компоненту одсека  $B_2$  тонално веома нестабилном. Овакав вид третмана вертикале налази се у веома осетљивој, „бестежинској“ зони између тоналности и атоналности и могуће га је окарактерисати као мултитоникалност. Брза смена микротоналних асоцијација онемогућава јасну стабилизацију тонског упоришта, али истовремено не елиминише у потпуности центар гравитације, што спречава испољавање атоналности.

6 Једна од препознатљивих звучних карактеристика мотива  $m_1$  је пицикато начин извођења. У развојном делу гудачком „пицикато корпусу“ се прикључује и харфа (такт 196), која на одговарајући начин тембрално амплификује познату генеративну хелију (мотив  $m_1$ )

$m^1$  у остинантном кретању, док клавири и преостали део првог оркестра реализују, изоритмично-хомофони фактурни слој, заснован на дурским секстакордима (тактови 199–206 у примеру 5). Остинато поседује висок атонални потенцијал који настаје услед разлагања два различита мала дурска нонакорда на поларном растојању (деонице VI.3, VI.4 и VI.2 разлажу акорд а -дис-е-ге-бе/аис, док је у дубоком регистру Сб.1, Сб.2 и VI.2 акорд ес-ге-бе-дес-фес/е). Насупрот томе, низ паралелних секстакорада у горњем слоју има превасходно колористичку улогу, међутим, функционални однос између акорада је веома упечатљив. Као тонални центар издваја се Ес-дур, који је афирмисан понављањем тоничног акорда на почетку. Хармонска прогресија заснована је на поступном силазном и узлазном кретању дурских секстакорада који се преко медијантних акорада могу протумачити у оквирима веома проширеног Ес-дура<sup>7</sup>. Два међусобно супротна начела тонске организације, атонални у остинату и тонални у хомофоном акордском слоју, делују истовремено градећи веома сложену бинарну вертикалу. Ипак, целокупан сегмент је тонално оријентисан, због чињенице да су функционално усмерени хомофини акорди оркестрационо наглашени специфичним Барток-пициклом, и појачани „ударима“ у клавиру, тако да доминирају комплетним сегментом.

Прва етапа развојног дела може се третирати као атонална амплификација почетног мотива. У експозицији овај музички материјал јавља се у тоналним оквирима ин-Це, са јасно дефинисаним тоналним центром, али без функционалних односа између сазвучја (пример 2). У првој етапи развојног дела (пример 5) мотив  $m^1$  губи тонални карактер и постаје основни градивни елемент атоналног музичког ткива. Међутим, овакав амплификација примарне генеративне ћелије комбинује се са новим, доминантним слојем кога карактеришу модификовани функционални односи у оквирима проширеног је Ес-дура, па целокупни наративни ток достиже већи степен тоналности у односу на почетак (као што је приказано на графикону у примеру 1).<sup>8</sup> У овом сегменту музичког тока уједно се испољава и најснажнија опозиција на релацији тоналност – атоналност.

Другачији принцип амплификације примењен је у оквиру треће етапе развојног дела која је заснована на мотиву  $m^2$  (тактови 309–338 у примеру 6). Најупечатљивија интервенција услед које долази до проширења могућности (амплификације) представља полифони третман основне генеративне јединице (мотива  $m^2$ ). Наслојавање несазависних контрапунтских линија доводи до постепеног засићења фактуре и до веома дисонанте звучности. Неопходно је скренути

7 Мелодијска линија праћена секстакордима заправо се креће наниже од првог ступња преко седмог до шестог, а затим се враћа до почетне тонике која се поново учвршћује понављањем. Међутим, низ секстакорада се не креће по лествичним тоновима, као што је то чест случај у класицизму, већ долази до модификације седмог и шестог ступња. У силазном кретању јављају се вођица и снижени шести ступањ (ес, де, ха ~ цес, тактови 199–202), док се у узлазном покрету користи миксолидијски распоред: шести ступањ и снижени седми (це, дес, ес, тактови 203–206). Акорди који притом настају могу се тумачити као ниска и висока субмедијанта (на шестом ступњу), односно висока и ниска медијанта за доминанту (на вођици и сниженом седмом ступњу). Иако услед ове модификације нема терцијних покрета у басу (карактеристичних за медијантику), упечатљива је веома снажна боја.

8 Интересантно је поменути да комплетна прва етапа развојног дела има романтичарску концепцију смене тоналитета. Модел који је изложен прво у Ес-дуру (тактови 199–209) транспонује се по малим терцама навише, прво у Фис-дур (тактови 200–219), затим у А-дур (тактови 220–237), и поново Ес-дур (тактови 238–242, видети партитуру). Ако се у целокупан тонални план става укључи основни ин Це тонални центар, може се закључити да је захваћен комплетан медијантни круг по малим терцама, са истакнутим поларним односом Це – Фис.

пажњу да се комплетан фугато одвија на педалу тона „еф“ у деоници тимпана, што представља својеврстан тонални гест, па се условно може говорити о комбинацији атоналног фугато и педално – тоналног слоја, слично као у првој етапи. Ипак, изузетно хроматизован карактер материјала у потпуности доминира, што ствара упечатљиву атоналну слику (овакво кретање од тоналности ка атоналности приказано је на графикону у примеру 1), па се може говорити о истовременој амплификацији хармонског језика (атоналност уместо тоналности) и фактурно-контрапунтске компоненте (полифонија уместо октавног унисона). Приказани поступак у оквиру развојног дела представља климакс када је у питању опозиција тонално – атонално (пример 7). У првој и трећој етапи формира се веома специфична бинарна вертикала. Основни градивни елементи су мотиви  $m^1$  и  $m^2$  који, иако су у оквиру експозиције били носиоци тоналне стабилности, формирају атонални слој. У првој етапи доминира тоналност, а у трећој атоналност, што амплитуду хармонског језика максимално шири, акумулирајући значајну количину тензије која ће се разрешити у репризи.

### Реприза

Реприза прве теме почиње без припреме (изостаје мотив  $m^1$ ) у основној тоналној сфери ин Це, тако да са аспекта хармонског језика нема промена у односу на експозицију (тактови 372–382 у примеру 8). Међутим, поједине музичке компоненте су амплификоване, што доводи до промене карактера (упоредити примере 2 и 8). Изостављено је дијалогизирање између два оркестра, тако да је фактурно-оркестрациона слика донекле једноставнија, док је извршена дестабилизација метричке основе. Честе промене такта доводе до ритмичких измена мотива, тако да се тема значајно трансформише, и донекле поприма играчки карактер.

Далеко значајнија промена остварена је у репризи одсека  $B_1$  друге теме (пример 9). За разлику од тонално нестабилне хармонске структуре у експозицији, која на врло специфичан начин „лебди“ између тоналног и атоналног простора, аналогни сегмент у репризи поседује изразите тоналне карактеристике. Комплетна друга тема (одсеци  $B_1$  и  $B_2$ ) излаже се у основном тоналитету ин Це. Одсек  $B_2$ , у коме је током експозиције тонално тежиште „уздрмано“ различитим тоналним асоцијацијама, у репризи је стабилизован употребом педала и функционално усмерених акорада (тактови 412–424). Иако је мелодија идентична као у експозицији, њен почетак је „припремљен“ убедљивом потврдом Це тоналног центра (тактови 412–413). Тонални род није одређен услед изостанка терце акорда. Међутим, центар гравитације, кварта „ге“ – „це“ истакнут је својеврсном модификованом каденцом, која је заснована на поступном линеарном кретању гласова, тако да је тонична квинта „фиксирана“ са две двоструке хроматске вођице. У деоници баса (Vcl. 1 и Vcl. 2 + Vle.2) секунда „ас-фис“ разрешава се у тон „ге“, док остали праћећи гласови (Vl. 3 и Vl.4) хроматским покретом „ес-де-дес“ формирају горњу вођицу за тон „це“. Скок септима у мелодији, који је у експозицији био изолован те с тога поседовао значајан атонални потенцијал, у репризи бива потпуно уклопљен у хармонско ткиво, и представља доњу вођицу за основно тонално упориште (ин Це). Акордски фонд који прати тему веома је консонантан и може се протумачити као модификована аутентична веза ( $t - d^7$ ). Оваква реприза друге теме, која редукује атонални потенцијал „премешта“ тематски материјал из делимично атоналне, у функционално-тоналну сферу, представља значајну



амплификацију хармонског језика, и има важну улогу у функционисању тоналног плана. Основна класична диспозиција, према којој се друга тема у репризи „разрешава“ у основни тоналитет, замењена је модерним хармонским решењем. Опозиција тонално – мултитоникално, заострена у експозицији, неуталише се репризирањем у тоналној сфери. Веома комплексна хармонска тонално – атонална „трења“ у развојном делу, којима је акумулирана велика количина енергије, доводе до укидања опозиције у репризи, што се може третирати као медијација. Слично као у и у првој теми, приликом репризе друге теме такође долази до значајних промена које мењају карактер теме. Троделни метар (3/8) и ритмичке промене које настају, у комбинацији са поједностављеном фактуром (изостанак контрасубјекта), саркастичној теми из експозиције отварају битно другачију, играчку перспективу.

### Кода

Након експозиције, у којој се може уочити пројекција три основна тематска материјала (мотиви  $m^1$ ,  $m^2$  и  $m^3$ ), најразличитијих видова амплификације на готово свим музичким плановима у развојном делу и репризи, као и неутралисање опозиције кроз медијацију, следи свеобухватна сатурација у оквиру коде (тактови 490–520 у примеру 10).

Мотив прве теме  $m_2$  унисоно се спроводи у оба оркестра по респонзоријалном принципу. Основни облик излаже се у првом оркестру (тактови 490–491), док је одговор у другом одсеку у инверзији (тактови 492–493). Даљи развој материјала подразумева проширење пасажним кретањем у шеснаестинама, којима се неутралише пунктиран ритам, па квартални скок остаје једина препознатљива мелодијска карактеристика мотива (тактови 494–508). Дијалогизирање је организовано тако да се постепено смањује временско растојање између оркестарских група, што резултира потпуним фактурним и ритмичким засићењем (такт 508). Сатурација је веома изражена и на тоналном плану. Почетни скок кварте, који поседује висок тонални потенцијал, супротстављен је атонално конципираним пасажима, што доводи до коначног исцрпљивања свих могућности хармонског језика. Врхунац коде достиже се у најдисонантнијој тачки апсолутне сатурације (такт 509), која је подржана акустичко-динамичким и оркестрационим климаксом. Промена темпа и нагло успорење ритма (прелазак са шеснаестина на четвртине) уједно је и преломини тренутак у тоналном смислу. Највећи степен атоналности, који је постигнут густим хроматизованим линијама (тактови 490–508), нагло је прекинут суновратом у тоналну сферу. Инсистирањем на кварталном скоку, који је током целог става представљао најснажнији тонални генератор, музички ток се постепено враћа основном центру гравитације ин Це.

### Закључак

Уколико се други став Бартокове *Музике за жичане инструменте целестју и удараљке* сагледа у целини, могуће је уочити два доминантна принципа који генеришу музички наратив. Први се ослања на три основне синтаксичке функције: пројекцију, амплификацију и сатурацију, које делују веома снажно у оквиру експозиционих структура (као што је приказано у примеру 2 – прва тема), али захватају и макро план става (видети пример 1). Тако се комплетна експозиција може третирати као широко схваћена пројекција основних генеративних ћелија

(мотиви  $m^1$ ,  $m^2$  и  $m^3$ ). Развојни део представља амплификацију тоналних могућности пројектованог садржаја и то кроз однос тоналности и атоналности. Кључни мотиви у развојном делу ( $m^1$  и  $m^2$ ) премештени су из примарног (експозиционог) тоналног контекста у атонални слој прве и треће етапе (пример 7), и искоришћени за креирање веома сложене бинарне вертикале. Реприза у тоналном смислу представља „помирење“, јер се веома снажно испољава основни тонални центар. Међутим, процес амплификације није завршен, већ се у репризи преноси на друге компоненте музичког језика, пре свега фактуру, оркестрацију и метар. Завршни процес, сатурација, спроведена је у коди, и њоме је захваћен најшири спектар музичких параметара.

Приказани наративни ток додатно је подржан другим принципом – веома комплексном опозицијом између прве и друге теме у експозицији (пример 3), која у развојном делу изостаје (не користи се мотив  $m^3$ ), али се максимално заострава на релацији тонално – атонално. Концепција средишњег сегмента става на веома специфичан начин ре-кодира традиционални сонатни идиом. Висока модулаторна фреквенција, као примарна карактеристика развојних одломака у класицизму и романтизму, замењена је највећом тонално – атоналном амплитудом. Коначно разрешење тензије остварено је неутрализацијом свих опозиција кроз медијацију у репризи.

Аналитички процеси спроведени у раду усмерени су превасходно на сагледавање тоналног плана и његовог односа према тематском (мотивском) плану. Функционисање хармонског језика, који представља кључног носиоца наративног тока, примарно је везано за различита кретања између тоналности и атоналности. Уодношавање тоналних, мултитоникалних, атоналних сегмената, као и одломака у којима се испољава веома специфична бинарна вертикала, и њихово праћење кроз процесе пројекција, амплификације и сатурације, односно принципе опозиције и медијације, један је од могућих начина разумевања сложених композиционих поступака у музици великог класика прошлог века.

## Литература

Hatten 2004: R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven – Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.

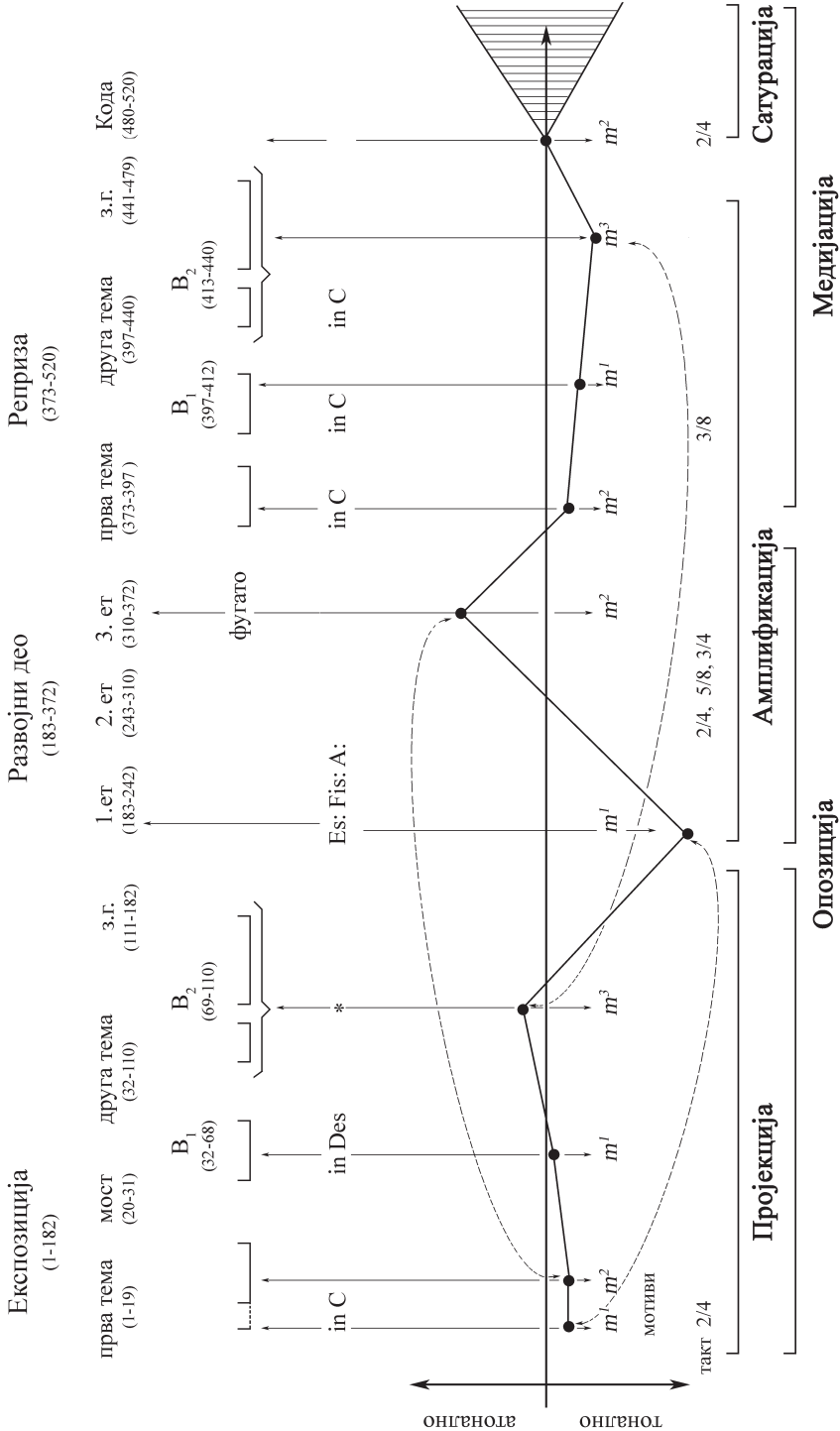
Lidov 1995: D. Lidov, Toward a reinterpretation of compositional theory, in Eero Tarasti (ed.) *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of Music*, Mouton de Gruyter, Berlin, 11–25.

Lidov 2005: D. Lidov, *Is language a music?: Writings on musical form and signification*, Indiana University Press, Bloomington.

Tarasti 1994: E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.

Tarasti 2000: E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.

Пример 1



Пример 2-1

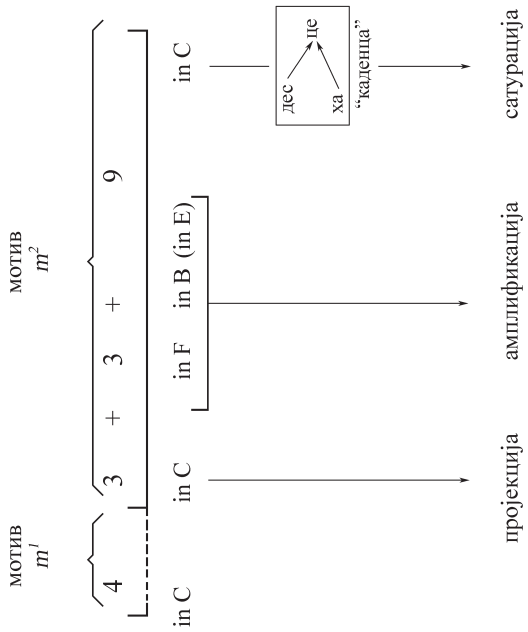
**II.**

Allegro, ♩ ca. 188 - 144

Timp.  
Perc.  
1. VI.  
2. VI.  
1. VIc.  
1. VIc.  
1. cb.  
3. VI.  
4. VI.  
2. VIc.  
2. VIc.  
2. cb.

in C

прва тема  
(експозиција)



Пример 2-2

8

Тимп.

1. VI.  
2. VI.  
1. Vtr.  
1. Vtr.  
1. Ch.

3. VI.  
4. VI.  
2. Vtr.  
2. Vtr.  
2. Ch.

in F      in B      in E

13

Тимп.

1. VI.  
2. VI.  
1. Vtr.  
1. Vtr.  
1. Ch.

3. VI.  
4. VI.  
2. Vtr.  
2. Vtr.  
2. Ch.

in C      "каденца"      in E

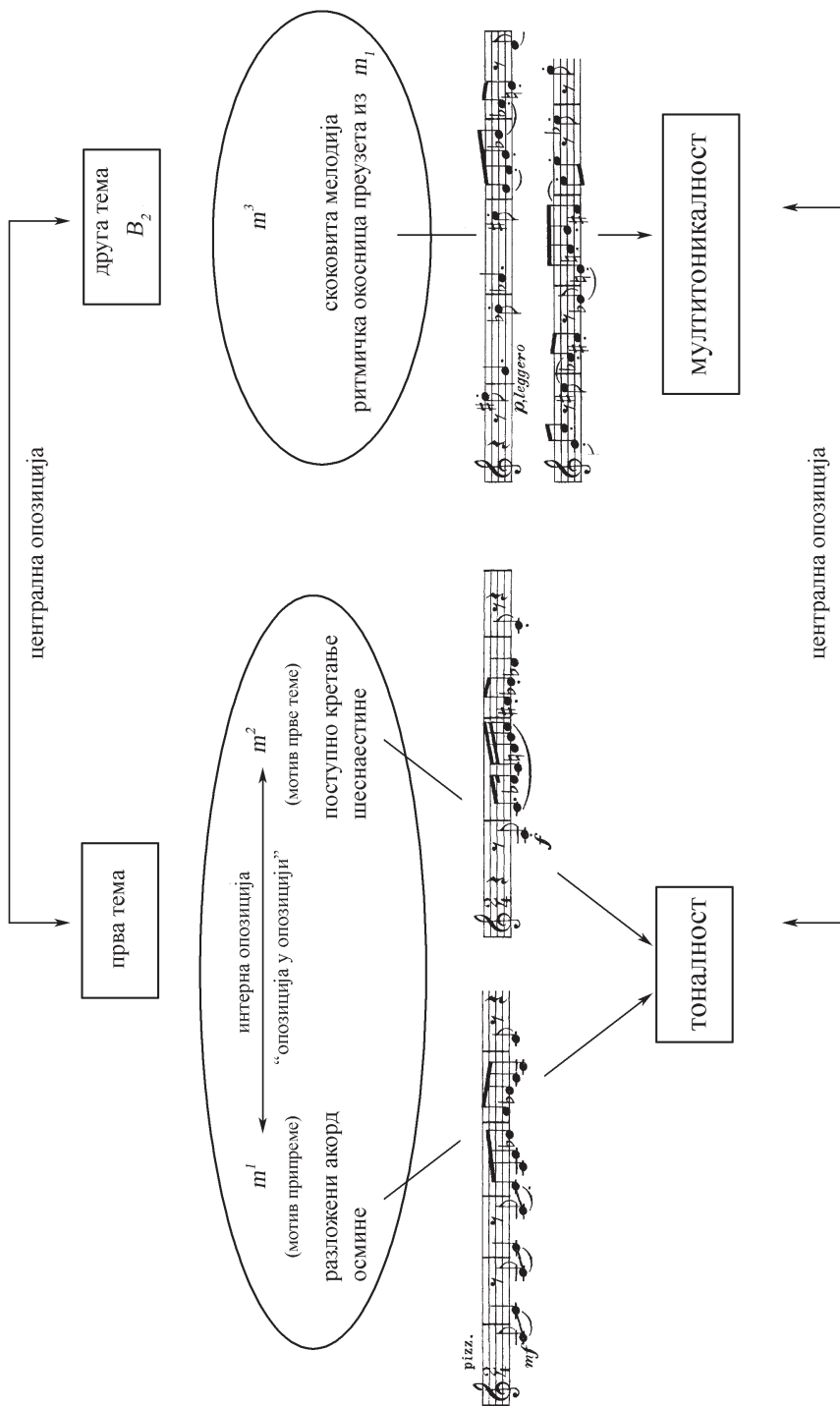
18

Тимп.

1. VI.  
2. VI.  
1. Vtr.  
1. Vtr.  
1. Ch.

3. VI.  
4. VI.  
2. Vtr.  
2. Vtr.  
2. Ch.

Пример 3



Пример 4

друга тема  
(експозиција)

$B_2$

8      10 + 24

1. VI.      тема

3. VI.      контрасубјект

2. Vle.      тема

2. Vcl.      тема

2. Cb.      тема

први оркестар

други оркестар

71

1. VI.      pizz.

2. VI.

1. Vle.

1. Vle.      rit.

1. Cb.

3. VI.      arco

4. VI.      *leggero*

2. Vle.      *Allegro*

2. Vcl.      *Allegro*

2. Cb.      *Allegro*

контрасубјект

тема

79

1. VI.      arco

2. VI.      *rit. scherzando*

1. Vle.      *rit. scherzando*

1. Vle.      *pp*

1. Cb.      *pp*

3. VI.      *pp*

4. VI.      *pp*

2. Vle.      *pp*

2. Vle.      *pp*

2. Cb.      *pp*

63

63

Тмп.

1. VI.      тема

2. VI.       $(m)$

4. Vle.      *Allegro*

1. Vle.      *p*

1. Cb.      *p*

3. VI.      *pizz.*

4. VI.      *p*

2. Vle.      *pizz.*

2. Vle.      *pp*

2. Cb.      *p*

контрасубјект

*rit.*

*rit. scherzando*

*pp*

Развојни део (1. етапа)

Пример 5

183  
Timpr.  
Cym.  
Perc.  
Flte.  
3.Vl.  
2.Vl.  
2.Vlc.  
2.Cb.

191  
Ara.  
Pfte.  
1.Cb.  
3.Vl.  
4.Vl.  
2.Vlc.  
2.Vlc.  
2.Cb.

199  
Tamprico.  
corda  
Cm. basses  
Ara.  
Pfte.  
3.Vl.  
2.Vl.  
1.Vlc.  
1.Vlc.  
1.Cb.  
3.Vl.  
4.Vl.  
2.Vlc.  
2.Cb.

а-ше/лесе-фрес-те-бе  
се-те-бе-лес-фес

MD SM SM MD T  
VII VI VI VII I

Es: T

а-тис-е-ге-де-анс  
се-те-бе-лес-фес-е

\*) au bord de la peau  
\*\*) bezeichnet ein pizz., bei welchem die Saite auf das Griffbrett anschlägt

\*) am Rand des Fellers  
\*\*) bezeichnet ein pizz., bei welchem die Saite auf das Griffbrett anschlägt



Пример 6

Развојни део (3. етапа)

329

Тимп. *arco, con sord.*  
 2.VI. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 2.VIc. *pp*

333

Тимп. *arco, con sord.*  
 1.VI. *pp*  
 2.VI. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 2.VIc. *pp*

336

Тимп. *arco, con sord.*  
 1.VI. *pp*  
 2.VI. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 1.VIc. *pp*  
 1.Ob. *pp*  
 2.VIc. *pp*  
 2.Ob. *pp*

309

Тимп. *pp*  
 1.VIc. *arco, con sord.*  
 2.VIc. *pp*  
 2.Ob. *pp*

315

Тимп. *pp*  
 1.VIc. *arco, con sord.*  
 2.VIc. *pp*

320

Тимп. *pp*  
 1.VIc. *arco, con sord.*  
 2.VIc. *pp*

324

Тимп. *pp*  
 1.VIc. *arco, con sord.*  
 1.VIc. *pp*  
 2.VIc. *pp*

рес.

рес.

рес.

рес.

рес.

Пример 7

РАЗВОЈНИ ДЕО

1. етапа

Тоналност

Es: T (I) MD (VII) SM (VI) MD (VI) T (I)

хомофонија - функционални однос између акорда

3. етапа

Тимп.

педал

Атоналност

(дес фес)  
а - цис - е - ге - бе  
ес - ге - бе - дес - фес

остинато

1. вио.

фугато (хроматизација)

доминира атоналност

Пример 8

права тема (реприза)

372 - a tempo

Тимп.

1. VI. 2 4 3 8

2. VI. 2 4 3 8

1. VIc. 2 4 3 8

1. VIc. 2 4 3 8

1. Cb. 2 4 3 8

377

Тимп.

4. VI. 3 8

2. VI. 3 8

1. VIc. 3 8

1. VIc. 3 8

1. Cb. 3 8

3. VI. 3 8

4. VI. 3 8

2. VIc. 3 8

2. VIc. 3 8

2. Cb. 3 8

in C

Пример 9

друга тема  $B_2$   
(реприза)

412 - - - a tempo

Атра  
Рте.

1.Vl.  
2.Vl.  
1.Vie.  
1.Vie.  
4.Vl.  
2.Vie.  
2.Vie.  
2.Vie.

TEMA

pp  
p  
Ritardando  
Ritardando  
Ritardando

in C: T (t) d<sup>3</sup> (e7) T (t) d<sup>3</sup> (e7) T (t) d<sup>3</sup> (e7)  
ped. D

\* војница за  
тонићну квинту

фис → ис  
дес → дес

"касетина"

419

Пример 10-1

Кода

489 Allegro molto  $\text{♩}$  ca. 168

Тимп.

Пико.

1. VI.

2. VI.

1. VIc.

4. VIc.

1. cb.

3. VI.

4. VI.

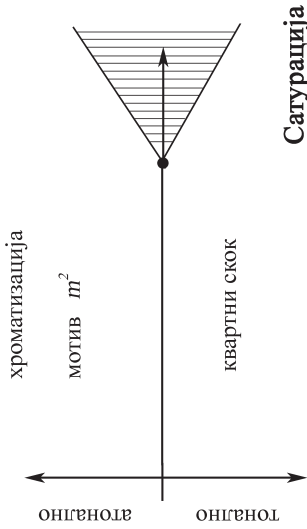
2. VIc.

2. cb.

инверсия

$m^2$

инверсия



Пример 10-2

495  
Timp.  
1. VI.  
2. VI.  
1. Vle.  
1. Vle.  
1. Cb.  
3. VI.  
4. VI.  
2. Vle.  
2. Vle.  
2. Cb.

503  
1. VI.  
2. VI.  
1. Vle.  
1. Vle.  
1. Cb.  
3. VI.  
4. VI.  
2. Vle.  
2. Vle.  
2. Cb.

507  
1. VI.  
2. VI.  
1. Vle.  
1. Vle.  
1. Cb.  
3. VI.  
4. VI.  
2. Vle.  
2. Vle.  
2. Cb.

499  
1. VI.  
2. VI.  
1. Vle.  
1. Vle.  
1. Cb.  
3. VI.  
4. VI.  
2. Vle.  
2. Vle.  
2. Cb.

квартни скокови

Пример 10-3

513

Pfte.

1. VI.

2. VI.

1. VIc.

1. VIc.

1. Cb.

3. VI.

4. VI.

2. VIc.

2. VIc.

2. Cb.

517

Un poco allarg. -

Timp.

Pfte.

1. VI.

2. VI.

1. VIc.

1. VIc.

1. Cb.

3. VI.

4. VI.

2. VIc.

2. VIc.

2. Cb.

in C

**THE LANGUAGE OF MUSIC BETWEEN TONALITY AND ATONALITY  
– BÉLA BARTÓK, *MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION AND CELESTA* (1936)**

**Summary**

As a result of the disappearance of the most powerful language code, tonality, the ways of constituting the vertical in 20<sup>th</sup>-century music can be extremely varied, which leads to the broadening of the range of harmonic possibilities. In the music of Béla Bartók (1881–1945) the attitude towards traditional music language is primarily transformative. The author's strong reliance on the tonal system in the broad sense enables him to create his own artistic expression through different types of modification of tonality on the one hand and the use of specific atonal procedures on the other. The harmonic language's specific motion between the tonal and atonal 'orbits', as well as the different 'frictions' thereby produced, represents a substitute for the major-minor tonality and assumes a key role in generating the musical narrative. Relying on David Lidov's theoretical postulates, this paper offers an analytical examination of the second movement of Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, which is dominated by two complementary principles. The first relies on three basic syntactic functions, projection, amplification and saturation, which appear within expositional structures but also extend to the movement's macrolevel. On the other hand, the narrative flow is supported by a very complex opposition between the first and the second theme in the exposition, which is fully elaborated and intensified in the development. A cancellation of the opposition through a specific mediation, which leads to the resolution of the accumulated tension, occurs in the reprise.

Key words: tonality, atonality, narrative, Béla Bartók.

*Atila I. Sabo*



Валерија Ж. КАНАЧКИ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет,  
 Одсек за музичку историју

## МОНОТЕМАТИЗАМ У ЈЕДНОСТАВАЧНИМ ДЕЛИМА ФРАНЦА ЛИСТА

Монотематизам, као изворно нова појава установљена од стране Франца Листа, има дубоке везе са сродним појавама: лајтмотивском техником (Рихарда Вагнера), *idée fixe* (Хектора Берлиоза) и цикличним принципом (Сезара Франка). Романтичарска идеја о повезујућој тематској равни на нивоу дела у целини, у оквиру монотематског начела резултира густом мрежом испреплетаних тематских јединица које указују, колико на блискост тематских варијанти толико и на изведени контраст појединих међу њима. Различите манифестације монотематизма реализоване су услед неједнаког броја примарно различитих основних тематских јединица, али и услед њиховог индивидуалног пласирања у оквиру различитих формалних решења. Како је овај принцип најизраженији у Листовим симфонијским поемама, највећи део њих разматра се у раду, али и друга кључна дела реализована на истом принципу – *Соната у ха-молу* и *Концерт за клавир и оркестар у А-дуру*.

*Кључне речи:* Лист, монотематизам, симфонијска поема, тематска варијанта, форма

Монотематизам, специфичан композициони поступак у обликовању музичке грађе, налази примену у већини Листових једноставачних дела. Тематско повезивање потенцијалних ставова уопште може се остварити на неколико (блиских) начина, а монотематизам је један од њих. Овај композициони поступак се надовезује на тзв. *idée fixe* (спровођење једне главне теме кроз цело дело) Хектора Берлиоза, а претходи цикличном принципу (поступак измештања и трансформисања истих тема кроз различите ставове) Сезара Франка (в. Сковран, Перичић 1991: 253–254, 257) „...Лист, теме појединих ставова ствара из једне једине, или из малог броја основних тема, помоћу ритмичких и (у мањој мери) мелодијских измена. Овакав поступак назива се монотематизам“ (уп. Сковран, Перичић 1991: 254). Иако се рад примарно не бави дефинисањем монотематизма и сродних појмова, важно је размотрити његово дефинисање од стране еминентних аутора музиколошко-теоријске литературе, да би се указало на саму проблематику дефинисања монотематизма и на смер у коме ће ићи разматрање у овом раду – у складу са или одступањем од наведених одређења.

У појединим Листовим делима музички ток се „испреда“ из једног основног језгра а у другим из више њих, при чему један музички садржај обично има већи значај од осталих. Ипак, одређење „из једне једине, или малог броја основних тема“ веома релативизује одређење појма монотематизам. Исти аутори (Сковран, Перичић 1991: 67) дају слично, али ипак и нешто другачије мишљење: „ритам и мелодија... стичу прворазредну важност у конструкцији форме, било да се облик гради разрадом или преображајима једне једине теме (монотематизам), било да је заснован на две или више тема које међусобно контрастирају

1 valja72@gmail.com

(битематизам, односно политематизам)<sup>4</sup>. У овом светлу, монотематизам, као што сама реч и сугерише, представља поступак у коме се цео музички облик гради на основу једне теме.

Слично, и унеколико проширено, одређење (Листовог) монотематизма је и следеће: „Но, за Листа је веома карактеристичан и поступак према којему он симфонијско ткиво испреда из једне темељне мисли, она тако постаје донекле лајтмотивом читаве архитектонике коју умјетник гради на монотематском начелу једне главне теме с неколико, више или мање слободних варијација“ (в. Josip Andreis 1989: 451).

Претходни ставови говоре о дефинисању монотематизма не прецизирајући да ли се ради о једноставачним или вишеставачним музичким делима. Нешто прецизније одређење у односу на претходна може се наћи у следећем запажању: „Термин се користи да опише музичко дело конструисано на једној теми, било у једноставачном или вишеставачном делу, кроз које се тема исцрпљује“ (в. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.12, 1980: 497). Предмет овог рада је проучавање једноставачних Листових дела, те ће се и монотематизам посматрати само у оквиру дела те врсте.

Свеобухватније дефинисање монотематизма, али и његову релативизацију налазимо у ставу: „Само дело заснива се на варијантама једне основне теме. Монотематизам се јавља даљим развојем варијационог принципа: уместо постепеног развоја видова теме, даје се непосредно упоређивање далеких, по карактеру често супротних варијанти“ (в. Друскин 1976: 215). У том смислу, тешко је прецизирати да ли се, у појединим Листовим делима, ради о присуству више различитих тема (односно музичких садржаја) или о више различитих, удаљених, варијанти једне почетне теме (с обзиром на то да висок степен рада са материјалом може довести до великог удаљавања од почетне идеје).

Аналитичким сагледавањем Листових једноставачних композиција, установљено је да је мало оних која се заснивају искључиво на једној јединој теми (и њеним сродним варијантама). Много више његових дела укључује присуство и других тема (и/или музичких садржаја), било да су сасвим нове или су из почетног материјала изведене и које се као такве препознају у музичком току, а подложне су трансформацијама. Но, без обзира на то колико тема и/или музичких садржаја постоји у оквиру одређене једноставачне композиције, увек један од њих „испливава“ као најзначајнији, односно преовлађујући у музичком току. Констатије се да суштину монотематизма представља издвајање (и вишеструко појављивање) једног музичког садржаја, обично почетног (означеног са  $\alpha$ ), из кога настаје мањи или већи број самосталних тема ( $\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \dots$ ) при чему могу постојати и други, различити музички садржаји у музичком току, чије порекло није у почетном ( $\beta, \gamma, \delta$ ; пример 1)

Само две симфонијске поеме (*Тасо* и *Орфеј*) засноване су на једном мотиву, који се у музичком току трансформише и из кога израстају основни тематски субјекти, на тај начин изграђујући дело у целини. Овако профилисан поступак монотематизма, заснован на само једном иницијалном музичком садржају, на коме почива цело дело, може се окарактерисати као монотематизам у ужем смислу (пример 1). У оквиру композиција са више тема преовлађује једна која доживљава трансформације на начин на који се трансформише мотив у делима која се заснивају на само једном мотиву. Дакле, у питању је сличан поступак у третману једног главног музичког садржаја уз присуство других, нових (условно речено споредних) музичких садржаја. Овај поступак окарактерисан је као монотемати-

## Пример 1

MONOTEMATSKI POSTUPAK	NAZIV DELA	RAZLIČITI SAMOSTALNI MUZIČKI SADRŽAJI
1. MUZIČKA GRADA NASTALA IZ JEDNOG (UVODNOG) MOTIVA (MONOTEMATIZAM U UŽEM SMISLU)	<i>Taso</i>	$\alpha \quad \alpha_1$
	<i>Orfej</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2$
2. MUZIČKA GRADA NASTALA IZ VIŠE MOTIVA U MUZIČKOM TOKU (MONOTEMATIZAM U ŠIREM SMISLU)	<i>Sonata u h-molu</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \alpha_3 \quad \beta$
	<i>Prelidi</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \alpha_3 \quad \beta$
	<i>Fantazija na dva motiva opere «Figarova ženidba»</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \beta \quad \beta_1$
	<i>Ideali</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \beta$
	<i>Mazepa</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \beta \quad \beta_1 \quad \gamma$
	<i>Hungarija</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \alpha_3 \quad \alpha_4 \quad \beta \quad \beta_1 \quad \gamma$
	<i>Koncert za klavir i orkestar No.1 u E-duru</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \beta \quad \beta_1 \quad \beta_2 \quad \beta_3 \quad \gamma$
	<i>Reminiscencija na «Don Žuana»</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \alpha_3 \quad \beta \quad \beta_1 \quad \gamma$
	<i>Bitka sa Hunima</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \beta \quad \gamma \quad \delta$
	<i>Koncert za klavir i orkestar No.2 u A-duru</i>	$\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma_1 \quad \delta$
	<i>Prometej</i>	$\alpha \quad \alpha_1 \quad \beta \quad \beta_1 \quad \gamma \quad \delta$

зам у ширем смислу (пример 1). Осим ритмичких и, донекле, мелодијских промена музичких садржаја, уочава се и промена свих других музичких компоненти (темпа, врсте такта, артикулације, оркестрације, боје...), што резултира високим степеном трансформације почетног узорка ( $\alpha$ ), и за последицу има његову нову тематизацију. Без обзира на степен удаљености новонастале самосталне теме ( $\alpha_1, \alpha_2, \dots$ ) у односу на почетно мотивско језгро из ког је потекла, њихова међусобна мотивска веза се, директним упоређивањем, може евидентирати. Такође, новонастале самосталне теме, као такве, могу се у даљем току трансформисати и тада се ради само о новој (промењеној) варијанти већ постојеће теме ( $\alpha^I, \alpha^{II}, \alpha^{I\dots}$ ). Неке од нових тема ( $\beta, \gamma, \delta$ ) такође могу постати узорци из којих настају самосталне теме ( $\beta_1, \beta_2, \gamma_1, \dots$ ), које се могу трансформисати ( $\beta^I, \beta^{II}, \beta^{I\dots}, \gamma^I, \dots$ , пример 76 на крају поглавља). И једни и други музички садржаји – иницијалне теме ( $\alpha, \beta, \gamma, \delta$ ) и из њих проистекле самосталне теме ( $\alpha_1, \alpha_2, \dots, \beta_1, \dots, \gamma_1, \dots, \delta_1, \dots$ ) подједнако су важни у конституисању музичког тока.

Пример 2

*Tasso*

The image shows a page of musical notation for the first movement of Liszt's 'Tasso'. The score is divided into three main sections. The first section, labeled 'UVOD', features the Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts. The second section, labeled 'ODSEK B', features the Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts. The third section, labeled 'TEMA', features the Cello and Double Bass parts. The tempo is marked 'Lento' and 'Adagio mesto'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Монотематизам у ужем смислу

Монотематизам у ужем смислу подразумева „извирање“ целокупног музичког тока из једне градивне јединице – мотива, из које „израста“ једна (*Tasso*) или више (*Орфеј*) тема, односно музичких садржаја.

Листова симфонијска поема *Tasso* у великој мери се ослања на облик теме са варијацијама (поред уписа других формалних типова, пре свега сонатног облика). Тасова тема се у наредних девет варијација трансформише, али и сама представља својеврсну варијацију уводног мотива (пример 2). Свака варијација представља нову варијанту теме ( $\alpha^I, \alpha^{II}, \alpha^{III} \dots$ ). Сама тема у свом прочишћеном виду појављује се на крају симфонијске поеме и тиме заокружује и тематски повезује форму. С обзиром на то да се доследно „ради“ са почетним музичким садржајем, термин монотематизам у ужем смислу оправдано налази своје место у одређењу оваквог Листовог поступка.

Процес изградње целокупног музичког тока из једног мотива је на други начин примењен у симфонијској поеми *Орфеј*. У погледу форме, *Орфеј* представља спој сложене троделне песме и сонатног облика (при чему је први формални образац примаран у тумачењу форме). Увод доноси иницијални мотив који се у даљем музичком току мења његовим преобликовањем, али тако да је веза са почетним узорком увек јасна и видљива. Наиме, иницијални мотив је трансформисан на начин који подразумева уметање или додавање фигурације, односно интервалског скока на крају (проширење мотива), те то суштински не умањује његову препознатљивост и везу са почетком (пример 3).

## Пример 3

## Орфеј

Uvod

Deo A, odsek a

Deo A, odsek b

Deo B, odsek a

Deo B, odsek b

$\alpha_2$

Осмишљене у различитом формалном контексту обе симфонијске поеме (*Тасо* и *Орфеј*) испољавају сродан принцип монотематске изградње музичког тока. У симфонијској поеми *Тасо* из уводног мотива (музички садржај  $\alpha$ ) „израста“ тема ( $\alpha_1$ ), која се, потом у наредних девет варијација трансформише ( $\alpha_1^I, \alpha_1^{II} \dots$ ). У симфонијској поеми *Орфеј* из уводног мотива (музички садржај  $\alpha$ ) настају два самостална музичка садржаја ( $\alpha_1$  и  $\alpha_2$ ), а само један ( $\alpha_1$ ) се у му-

Пример 4

Sonata u ha-molu  
Lento assai

Uvod

Prva tema  
I pot. stava  
(A)

(A<sub>2</sub>)  
Druga tema  
II pot. stava (B<sub>1</sub>)

(B<sub>2</sub>)

зичком току трансформише два пута ( $\alpha_1^I$  и  $\alpha_1^{II}$ ). У односу на *Таса* где се из иницијалног мотива формира тема, па се она затим варира, у *Орфеју* се увек трансформише (варира) само почетни мотив, формирајући различите одсеке/делове форме.

## Монотематизам у ширем смислу

Монотематизам у ширем смислу представља поступак у коме једна тема преовлађује и за процес конституисања једноставачне форме има највећи значај, а поред ње егзистира још једна или више нових тема.

У *Сонатини у ха-молу* уочава се поступак близак претходно описаним у симфонијским поемама *Тасо* и *Орфеј*. Наиме, реч је о томе да је само једна тема у музичком току нова (прва тема потенцијалног другог става) док све остале теме „извиру“ из почетног мотивског језгра у уводу. Из музичког садржаја увода, означеног са  $\alpha$ , настали су музички садржаји  $\alpha_1$  и  $\alpha_2$  прве теме и  $\alpha_3$  и  $\alpha_2^1$  друге теме првог става, при чему  $\alpha_2^1$  представља лирску модификацију  $\alpha_2$  (пример 4). Ови музички садржаји се појављују и у наредна три потенцијална става музичког тока, у тематски дословном виду, а на промењеној тоналној основи. Ови музички садржаји чине целокупан музички ток *Сонатне*, осим прве теме другог става, која је и једина нова (омаж Шуману<sup>2</sup>). Да би се прецизније сагледала повезаност уводног са осталим музичким садржајима, потребно је осврнути се на сам изглед увода, тј. његовог мотива. Репетиција једног тона иза које следи поступни силазни покрет, основна је карактеристика уводног мотива, а такође и његових варијанти у оквиру музичких садржаја  $\alpha_1$  и  $\alpha_2$  (видети пример 4). Међутим, и у  $\alpha_1$  и  $\alpha_2$ , овај мотив доживљава мелодијске и ритмичке измене које не ремете препознатљивост почетног узорка у њима и поред упадљиво промењеног темпа (почетак је у темпу *Lento assai* а  $\alpha_1$  и  $\alpha_2$  у оквиру прве теме, у темпу *Allegro energico*), артикулације и регистра. Такође,  $\alpha_3$  из друге теме показује сродност и изведеност, како из уводног мотива (ритам), тако и из  $\alpha_1$  прве теме (мелодија; видети пример 4), наглашено промењене фактуре и артикулације. Још већу блискост показују музички садржаји  $\alpha_2$  (из прве теме) и  $\alpha_2^1$  (из друге теме). Музички садржај  $\alpha_2^1$  је у ствари, лирска трансформација  $\alpha_2$  остварена аугментацијом ритмичких вредности, другачијом оркестрацијом истог музичког садржаја (акордска разлагања), а потом и динамиком и темпом (погледати пример 4). Трећи (потенцијални) став у виду фугата доноси оба ( $\alpha_1$  и  $\alpha_2$ ) музичка садржаја прве теме првог става у тематски неизмењеном виду, али уз промену регистра  $\alpha_1$ . У четвртном ставу присутни су сви музички садржаји првог става ( $\alpha$ ,  $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$ ,  $\alpha_3$  и  $\alpha_2^1$ ) у основном, односно, истоименом тоналитету. Музички садржај увода се у основном виду појављује више пута у току дела, а сви, из њега изведени музички садржаји такође се, тематски, понављају и у развојним одсецима форме.

Специфичност *Сонатне* представља вишеструка појава увода у скоро дословном виду, као и понављање и свих других, из њега изведених, тема (у сличном виду) више пута у музичком току. На тај начин, у *Сонатини* је избалансирано присуство свих изведених музичких садржаја и то, у овом Листовом остварењу, јесте битан чинилац (моно)тематског јединства.

У *Прелидима* иницијални мотив из увода, на коме се темељи музички садржај  $\alpha$  је основа скоро свих осталих музичких садржаја у музичком току, конципираном као комбинација сонатног циклуса и сонатног облика. Прва тема (првог потенцијалног става) је директно изведена из уводног мотива (музички садржај означен са  $\alpha_1$  у примеру 5), док је та веза удаљенија у одсеку моста (музички садржај  $\alpha_2$ ), због већих ритмичких и мелодијских промена (погледати пример

2 У већини разматране литературе се поменула тема незаобилазно везује за Шумана, односно за пажа се њен „шумановски“ изглед. А у наслову *Сонатне* стоји да је цело дело својеврстан омаж Шуману, што се најбоље уочава у датом теми.

Пример 5

Prelidi

The image shows a handwritten musical score for 'Prelidi' by Franz Liszt. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Uvod' and 'Andante', with a treble clef and a common time signature (C:). The second system is labeled 'I tema' and 'Andante', with a treble clef and a common time signature (C:). The third system is labeled 'Most' and 'Allegro', with a treble clef and a common time signature (C:). The fourth system is labeled 'II tema' and 'Allegro', with a treble clef and a common time signature (C:). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5). Друга тема првог става доноси нов музички садржај ( $\beta$ , пример 5а) Ова тема (музички садржај  $\beta$ ) се појављује и пред репризом сонатног облика, као „лажна“ реприза и у правој репризи два пута. Сваки пут се музички садржај теме трансформише: у „лажној“ репризи (музички садржај означен као  $\beta^I$ ) мења се врста такта (6/8 у односу на 4/4 у експозицији) и фактура, у првој појави у репризи ( $\beta^{II}$ ) фактура се још више усложњава, док друга појава друге теме ( $\beta^{III}$ ) представља њену маршевску трансформацију. Материјал моста ( $\alpha_2$ ) се такође трансформише: у потенцијалном другом ставу (развојни део – сегмент А епизоде) променом темпа и такта ( $\alpha_2^I$ ), а у репризи кроз две маршевске појаве ( $\alpha_2^{II}$  и  $\alpha_2^{III}$ ). I у *Прелидима*, уводни мотив је иницијатор већине осамостаљених музичких садржаја, од којих један ( $\alpha_2$ ) потом доживљава трансформације. Нов музички садржај,  $\beta$ , се такође вишеструко трансформише у музичком току. За разлику од *Сонатне*, где се већина музичких садржаја појављује у мање-више неизмењеном виду, у *Прелидима* је акценат на трансформацији одабраних музичких садржаја. У *Прелидима* је, дакле, монотематизам реализован на два нивоа: настајањем самосталних тема ( $\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3$  – овај последњи у епизоди у оквиру развојног дела) из иницијалног ( $\alpha$ ) и процесом трансформације два музичка садржаја ( $\alpha_2 - \alpha_2^I, \alpha_2^{II}, \alpha_2^{III}$  и  $\beta - \beta^I, \beta^{II}, \beta^{III}$ ).



## Пример 6

Mazepa

Uvod

odsek a

motiv a

motiv a<sup>1</sup>

odsek b

inverzija a<sup>1</sup>

(Mazepina) tema

Deo A

Deo B

$\alpha$

$\alpha^1$

$\alpha_1$

*Mazepa* је врло специфично профилисана како на формалном тако и на тематском плану. У погледу форме представља спој нестандардног, двоставачног циклуса и (такође нестандардне) сложене дводелне песме (схема у прилогу). Увод је носиоца музичког садржаја  $\alpha$ , из ког настају музички садржаји  $\alpha_1$  и  $\alpha_2$  првог става. Материјал  $\alpha$  из увода се јавља и у току првог става још три пута (увод 1, 2 и 3) и у самој коди. У том смислу, овај музички садржај представља основу монотематске повезаности музичког тока у целини. Мотив увода је уткан у почетак теме, али се она потом самостално и другачије развија. Део Б представља трансформацију теме (сетну и меланхоличну), дакле, у питању је музички садржај  $\alpha_1^1$  (пример 6). С обзиром на то да након тога следи део А<sub>1</sub> (првобитни материјал  $\alpha_1$ ), овај музички садржај ( $\alpha_1$ ) добија првостепени значај у оквиру првог става.

У другом ставу конципираном као дводел типа Ц Д Д<sub>1</sub>, излажу се нови музички садржаји:  $\beta$  (увод у део Ц) и из њега проистекао  $\beta_1$  (део Ц) и  $\gamma$  (у делу Д), који су врло индивидуални и карактеристични. Монотематска повезаност фор-

## Пример 7

### Koncert za klavir i orkestar u A-duru

I POTENCIJALNI STAV					II POTENCIJALNI STAV					III POTENCIJALNI STAV (RAZVOJ)		
I TEMA	MOST	II TEMA	ZAV. GRUPA	RAZ. DEO	PRELAZ	A	B	A <sub>1</sub>	KODA	I F.R.	II F.R.	III F.R.
1-28	28-72	73-58	99-115	116-206	207-212	213-223	224-271	272-284	285-290	290-344	344-394	395-420
$\alpha$	$\alpha^I \beta$	$\gamma$	$\gamma_1$	$\alpha \gamma \delta$		$\delta^I$	$\alpha^{II} + \delta$	$\delta^I$		$\gamma \delta$	$\alpha$	$\alpha \gamma$
(EPIZODA)												
IV POTENCIJALNI STAV												
I TEMA	MOST	I TEMA	ZAV. GRUPA	KODA								
421-439	440-461	462-479	480-512	513-589								
$\alpha^{III}$	$\gamma$	$\alpha^{IV}$	$\delta$	$\alpha \gamma \delta$								

ме остварена је присуством материјала увода у коди, чиме се заокружује музички ток.

У оквиру *Концертна за клавир и оркестар Но2 у А-дуру*, формално конципираном у садејству сонатног циклуса, нестандартно профилисаног, и сонатног облика, постоји више различитих музичких садржаја :  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$  (пример 7). Музички садржај  $\alpha$  односи се на прву тему сонатног облика (у оквиру потенцијалног првог става циклуса),  $\beta$  на епизодну тему у склопу моста,  $\gamma$  на другу тему а  $\delta$  на нову тему, која се први пут јавља у оквиру развојног дела. Музички садржај  $\alpha$ , лирског карактера (*Адажио сосџенуџо ассаи*, 3/4, такт 1–28, легато) трансформише се у оквиру репризе/потенцијалног финалног става (видети схему у прилогу): из почетног лирског расположења у маршевско ( $\alpha^{III}$ , такт 421–429, *Марциале ун џоцо мено Аллеџро*, 4/4, стагато), а затим на други начин, у гротескно – лирско ( $\alpha^{IB}$ , такт 462–470, пример 7). Такође, овај материјал налази своје место и у оквиру моста ( $\alpha^I$ ) и другог потенцијалног става ( $\alpha^{II}$ , део Б у оквиру тродела **а Б а**<sub>1</sub>) у варијанти сличној почетку концерта (пример 69б). Разраду овог музичког садржаја сусрећемо и у развојном делу (први став) и у оквиру скерца, развојног карактера (трећи став) и наравно, коде (пример 69а). Веома је интересантна појава прве теме ( $\alpha$ ) у репризи – два пута – али, с обзиром на различит карактер њених трансформација, ту се афирмише контраст две (маршевске –  $\alpha^{III}$  и лирске –  $\alpha^{IB}$ ) трансформације исте теме. То, уз све остале појаве и поступке, овом музичком садржају даје примарно место на тематском плану.

Материјал  $\gamma$  се материјализује у оквиру друге теме (пример 7) у експозицији (прво поље), а развија се и у трећем ставу и у оквиру коде (од такта 557).

Музички садржај  $\delta$  (пример 7) се, као нов, први пут појављује у централном одсеку развојног дела (први потенцијални став), а чини и основу другог потенцијалног става у оквиру тродела **а Б а** (основа одсека **а**) и разрађује се мотивским радом у трећем ставу (скерцо), развојног карактера (погледати схему).

Епизодни материјал ( $\beta$ ) експонира се само једном, у оквиру моста (његов други одсек) из првог става и за форму нема дубљи значај (пример 71)<sup>3</sup>.

*Прометјеј* је симфонијска поема у којој постоје четири иницијална музичка садржаја:  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  и  $\delta$ . Из прва два су проистекли самостални музички садржаји  $\alpha_1$  и  $\beta_1$ . Такође, већина њих се у музичком току трансформише ( $\alpha$ ,  $\alpha_1$ ,  $\gamma$  и  $\delta$ ). У оваквим околностима, као фактор тематске повезаности дела у целини, тешко се може издвојити само један музички садржај. Увод доноси чак три различита му-

3 У складу са редоследом јављања тематских материјала, овај, епизодни је означен са  $\beta$ .



ком току. Из протеклог аналитичког поступка може се закључити да је тематски план ове симфонијске поеме реализован кроз сукцесивну смену и спрегу различитих музичких садржаја.

Сумирајући анализу тематског плана изабраних једноставачних композиција може се видети да се монотематизам у најчистијем виду и доследно реализује у оквиру композиција уврштених у поглавље о монотематизму у ужем смислу (*Тасо* и *Орфеј*), као и оних у којима је евидентно преимућство једног музичког садржаја из ког проистичу (блиске) теме (*Соната у х-молу*, *Прелиуди*). У осталим делима, без обзира на могућност издвајања једне главне теме, при чему у појединим композицијама „главна“ тема не мора нужно бити прва од њих, музички ток не може бити протумачен као уско монотематски, јер је јако дејство и других музичких садржаја (посебно у симфонијској поеми *Прометјеј*, али и у концертима за клавир и оркестар и симфонијским поемама *Бишка са Хунима* и *Хунгарика*). У делима са већим бројем различитих тема, присуство преовлађујуће константе (теме) указује на принципе на којима почива монотематизам, али у оквиру политематског музичког тока. У делима која имају више различитих тема, тонални и структурни план су најважнији носиоци јединства једноставачне форме. Свеобухватност тематских изведености и трансформација у музичком току свих разматраних композиција може се сагледати у примеру 8<sup>4</sup>.

## Литература

Андреис 1989: J. Andreis, *Povijest glazbe II*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Гроув 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.11, London: Macmillan Publishers limited.

Гроув 2001/2002, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, London: Macmillan Publishers limited.

Друскин 1976: М. Друскин, *История зарубежной музыки*, выпуск четвертый, Москва: Музыка.

Ситвел 1955: S. Sitwell, *Liszt*, New York: Dover Publications.

Сковран, Перичић 1991: Д. Сковран, В. Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности.

Струнк 1981, O. Strunk, *The Romantic Era*, London and Boston: Faber and Faber Ltd.

Шобајић 1993, Д. Шобајић, *Франц Лист, стваралац и извођач*, Београд: Факултет музичке уметности.

## MONOTHEMATICISM IN ONEMOVEMENT CREATIONS OF FRANZ LISZT

### Summary

Monothematicism, a new phenomenon originally established by Franz Liszt, has deep links to related phenomena: leitmotiv technique (Richard Wagner), idee fixe (Hector Berlioz) and cyclic principle (Cesar Franc). Romantic idea of thematic linkage in a whole, within the monothematic principle results in a dense network of mixed thematic units that show the closeness of so many thematic varieties as well as on

4 Овом табелом обухваћени су и примери који нису обухваћени чланком али су део студије која садржи и насловну проблематику (видети магистарски рад аутора под насловом *Презначење традиционалних формалних шийова у делима Франца Листа*, 2004) а у циљу сагледавања насловне проблематике у целисти.

derived contrast between them. Variants of initial theme and new constructed themes from introducing motif core create wide network of similarities in differences as differences in similarities as well.. A different manifestations of monothematicism are realized primarily due to the unequal number of different basic thematic units and with their individual placement within the various formal structure. One material, usually the first one, become the most important in a music flow. Number of its transformations and frequency of its usage determined it as the most important. As been this principle has most pronounced in List's symphonic poems, most of them are discussed in this paper, and other key components implemented on the same principle – *Sonata in B – minor* and *Concerto for Piano and Orchestra in A – major*.

Key words: Liszt, monothematicism, symphonic poem, thematic variant, form

Valerija Kanački



Јасмина Д. ЖИВКОВИЋ<sup>1</sup>

Музичка школа „Спанислав Бинички“ у Лесковцу

## ОРИГИНАЛНОСТ ЛИСТОВЕ ЕТИДЕ БР. 6 ИЗ ЗБИРКЕ *GRANDES ETUDES DE PAGANINI*

Рад се бави питањем основа по коме етида бр. 6 из збирке *Grandes etudes de Paganini* Ф. Листа (*Liszt*) остварује статус оригиналне творевине будући да однос који има према оригиналном делу чији материјал користи – Паганинијевом (*Paganini*) 24-том *Каприс*-у, одговара оном који се среће у случају прерада. Анализе су показале да у оба варијациона низа, поред примарног принципа варијационости делује и принцип сонатности и да Листов варијациони низ има другачију организацију драматуршког тока у односу на ону која постоји у оригиналном Паганинијевом. Циљ овог рада је да покаже један посебан, у теорији о облику варијација још увек нерегистровани поступак рада са темом.

*Кључне речи:* Паганини, Лист, оригинална творевина, прерада, садржај

Етида бр. 6 Ф. Листа (*Liszt*) из збирке<sup>2</sup> *Grandes Études de Paganini* S.141 (1851) за клавир у *a*-молу створена је посредством коришћења постојеће грађе Паганинијевог (*Paganini*) *24-тог Каприс-а* (1820). Лист је за ову прилику, грађу оригиналног дела, које је компоновано у облику варијација, узео непромењеним редоследом и скоро у целости. Прецизније, у етиди бр. 6, такође компонованој у облику варијација, материјал оригиналног дела је понекад дословно а понекад испрекидано цитиран и јасно се може препознати у скоро читавом току са изузетком у последњој 11-тој варијацији и коди.

Описано чињенично стање које, у смислу односа, Листова етида бр. 6 остварује према оригиналном делу јесте стање које је својствено прерадама (уп. Ајановић 1971: 126). Штавише, исто у великој мери одговара оном најједноставнијем типу прерада званом обрада. Међутим, поменута етида није прерада – она се у литератури редовно налази сврстана у категорију Листовог оригиналног стваралаштва. Уколико Листова етида бр. 6 представља оригиналну творевину, онда она мора да има и другачији садржај од онога који је постоји односно који је дат у Паганинијевом 24-том Капрису јер је нови садржај уједно и услов да дело настало у оваквим околностима оствари статус оригиналне творевине и он важи не само за (музичку) уметност већ и за науку уопште. Тако се отворило питање како је Лист успео да у датим околностима, оствари нови односно другачији садржај или другим речима: По ком основу ова Листова етида добија статус оригиналног дела?

У нади да ће се у Листовом варијационом низу открити нешто другачије а да исто буде и довољно релевантно за садржај, а у односу на оно што постоји односно што је дато у оригиналном Паганинијевом варијационом низу, оба дела су подвргнута анализи. Анализе су показале да у оба варијациона низа, поред примарног принципа варијационости делује и принцип сонатности и да Листов ва-

<sup>1</sup> lastar@ptt.rs

<sup>2</sup> Збирка *Grandes Études de Paganini* представља прерађено издање збирке *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* штампане 1838. године

ријациони низ има другачију организацију драматуршког тока у односу на ону која постоји у оригиналном Паганинијевом. Мишљења смо да другачија организација драматуршког тока може представљати довољан основ који се може навести приликом категоризације ове етиде у оригиналне творевине иако узет материјал има третман попут онога какав је својствен прерадама.

Из разлога што доносе аргументе утврђених решења о организацији драматуршког процеса, резултати спроведених анализа су у овом раду и изложени и то за сваки варијациони низ засебно и заједно са теоријским сазнањима која су коришћена. У излагањима која следе могу се видети конкретнији детаљи који сведоче о висини Листовог композиционог умећа а такође и један нови, у теорији о облику варијација још увек нерегистровани поступак рада са темом.

Паганинијев варијациони низ се састоји од теме, једанаест варијација и коде. Све варијације задржавају облик и тоналитет теме по чему исти одговара категорији класичног, односно, према руским теоретичарима (уп. Тјулин 1965; Способин 1947; Цукерман 1987) – строгом начину варирања. Како се и очекује, најсложенија, у овом случају – највиртуознија је последња, 11-та варијација. Варијација број 3 носи ознаку *Cantabile*. Она је прва „мирна“ варијација (уп. Перичић, Сковран 1987: 155–172). У категорију „мирних“, како из разлога што се налазе на растојању тако и због тога што показују међусобну сличност, требале би бити уврштене још и варијације број 6 и 10 јер такође започињу пунктира-ном четвртином као и варијација број 8 која је као и све претходне са изузетком варијације бр. 10 – вишегласна.

Претходно описано разврставање чланова варијационог низа на оне који су „мирни“, навело нас је да оне остале, укључујући и тему, сврстамо у категорију „енергичних“. У складу са главном карактерном цртом по којој су и именоване, ове категорије су аналогне главној и споредној теми из експозиције зрелог класичног сонатног облика. Уколико би се са истима поистоветиле, ток варијационог постаје низ конфликтних ситуација у којима су супротстављене стране, на једној – чланови који припадају категорији „енергичних“ и на другој, чланови који припадају категорији „мирних“.

Будући да је последња, 11-та варијација, а како се и може видети из нотног прилога број 1, створена комбиновањем односно интеграцијом материјала варијације број 9 и број 8 које припадају различитим категоријама, иста игра улогу расплета. Такође, за претпоследњу 10-ту би се могло рећи да поред своје примарне улоге – симулације друге теме, има и улогу неуверљивог расплета или расплета који као алтернативу нуди категорија „мирних“ јер:

- за разлику од свих осталих, поменута варијација је изграђена тако сто је преузет материјал претходне варијације (број 9) која припада категорији „енергичних“ а исти је артикулисан *легајто* односно – на начин друге теме (нотни прилог бр. 2) којим се и одликују сви чланови који припадају категорији „мирних“ са изузетком варијације бр. 8;
- ова варијација је смештена у изразито високи регистарски појас (*x1 – e4*).

Све претходно описано, а тиче се тока дешавања или може се рећи драмске радње или организације драматуршког тока Паганинијевог варијационог низа прегледније се да сагледати помоћу графичко-шематског прилога бр. 3. Разуме се, за овај варијациони низ имало би се још пуно тога рећи али је за ову прилику



изложено само оно што је било најпотребније односно најрелевантније за тему овог рада.

Листов варијациони низ има исти број чланова као и оригинални Паганинијев. Такође припада типу класичног односно строгог начина варирања јер све варијације задржавају облик и тоналитет теме. Оригиналну Паганинијеву тему Лист дословно цитира и, ако би се најједноставније могло рећи, хармонизује арпеђираним и симултаним трозвучима у потпуном складу са њеном латентном хармонијом – прилог бр. 4. Варијација бр. 1 је створена тако што је готово дословно и истовремено цитиран како материјал Паганинијеве варијације бр. 1 (у деоници десне руке) тако и материјал Паганинијеве теме (у деоници леве руке) – прилог бр. 5.

Када смо већ поменули скоро дословно цитирање, мада нам се чини да овај термин и није потупно одговарајући, морамо још истакнути да је у случају недоследно цитиране теме важно приметити својеврсне „грешке“ – уместо *џис* и *фис*, сада *џ* и *ф*, у другом такту. Наиме, а како ће се и у даљем току потврдити, Лист је управо овим „грешкама“ створио своју варијанту теме односно лик Листа или *Листову* страну<sup>3</sup>. Он се овом својом варијантом, супротставља *Паганинијевој* страни која се представила у самој теми. Да су заиста у питању две сукобљене стране – *Паганинијева* у теми и *Листова* у варијацији бр. 1, које и образују прву конфликтну ситуацију, потврђује ситуација коју налазимо у варијацијама бр. 3 и бр. 4. Наиме,

- у варијацији бр. 3 (нотни прилог бр. 6) Лист цитира истоимену Паганинијеву варијацију у деоници леве руке. Своју страну представља тако што варира „своју“ варијанту теме која је представљена у варијацији бр. 1 и истиче је тако што је регистарски поставља изнад цитата;
- у варијацији бр. 4 (нотни прилог бр. 7) је, захваљујући високом регистарском измештању, истакнут Паганинијев цитат односно истоимена сукобљена страна док је *Листова* страна, која је смештена у деоници леве руке, створена тако што се Лист „обратио“ окосници оригиналне Паганинијеве теме и мотиву са „грешкама“ односно мотиву из своје варијанте теме.

Када смо већ овде, а везано за Листову варијанту теме која и репрезентује његову страну, било би згодно напоменути следеће:

- у тренуцима недоследног цитирања оригиналне Паганинијеве теме у Листовој варијацији бр. 1, две стране – *Паганинијева* и *Листова*, у хармонском смислу нису усклађене на онај начин који ми познајемо или као контрапунктирајући или као пратња, јер се у Листовој варијанти теме односно *Листовој* страни, захваљујући поменутиим као својеврсним „грешкама“, на место доминанте у другом такту сада налази вантонални VII<sub>VJ</sub>;
- недоследно цитирање мелодијске линије теме (*Листова* варијанта теме) у поменутој варијацији онемогућава класификацију исте у било који од, у литератури о облику варијација – постојећих начина варирања, односно типова варијација а то су: у литератури руског говорног подручја – варирање задржавањем мелодије или „Глинкин“ начин, а у литератури енглеског говорног подручја – тип варијација са задржаном мелодијом.

3 За овакво именовање супротстављених страна одлучујуће је било порекла материјала.

Стање до сада утврђених конфликтних ситуација у Листовом варијационом низу, а попут онога како смо то чинили за Паганинијев, могуће је прегледније сагледати помоћу графичког прилога бр. 8. Када се исто упореди са стањем у Паганинијевом варијационим низу, а то се најлакше може учинити посредством већ датог графичко – шематког прилога бр. 3, већ сада је јасно како организација драматуршког тока у ова два варијациона низа није иста.

У варијацији бр. 2 (нотни прилог бр. 9) цитирана мелодија, која је самим тим и истакнутија, представља *Паганинијеву* страну док *Листова* страна има улогу хармонске пратње а створена је тако што се Лист, опет недоследно, „обраћа“ упоришним тоновима оригиналне Паганинијеве теме. *Листова* страна, која је на почетку представљена појединачним тоновима или двозвучима, у даљем току ове варијације прераста у симултане трозвуке који бивају и метрички померени и премештени изнад цитираног материјала односно *Паганинијеве* стране. Овим поступком Лист постепено мења првобитну функцију расплета коју ова варијација има. Другим речима, описани поступак заправо представља постепено „угрожавањем“ превласти *Паганинијеве* стране које се остварује нарастањем или „надолажењем“ *Листове стране*. Такође, улога расплета је управо захваљујући *Листовој* страни онемогућена јер на почетку, уместо тонике, налазимо заменика – VI ступањ. Да се *Паганинијева* страна „не слаже“ са преузимањем превласти њој супротстављене *Листове стране*, иде у прилог проширење које у овом варијационом низу ова варијација и једино поседује.

Две сукобљене стране – *Паганинијева* и *Листова* се први пут, а захваљујући томе што је цитирање организовано на испрекидани начин, испољавају на успешиван начин у варијацији бр. 5 (прилог бр. 10). У овој варијацији се не може поуздано утврдити која се од супротстављених страна истиче јер се њихово појављивање наизменично смењује односно, ако би се смело рећи у буквалном смислу – две стране се „натежу“. У складу са ситуацијом која ову варијацију окружује, функција ове варијације донекле одговара улози расплета.

У варијацији бр. 6, *Паганинијева* страна се појављује у виду континуираног цитата смештеног у деоници десне руке а њено преовлађивање је остварено датим регистарском положајем. *Листова* страна је организована на начин супротног контрапунтског кретања и она „омета“ *Паганинијеву* тиме што опште на почетку уместо тонике поставља VI ступањ а исто је својевремено чинила и у варијацији бр. 2.

Варијација бр. 7 је поред варијације бр. 5 још једна у којој се две супротстављене стране манифестују на посебан начин. Наиме, цитат који представља *Паганинијеву* је континуиран и удвојен у обе руке – прилог бр. 11. Лист је опет искористио, да тако кажемо – „природу“ материјала истоимене Паганинијеве варијације и „своју страну“ организовао на начин симултаних акорада који се појављују повремено, често метрички померени у односу на потпорне тонове оригиналне Паганинијеве теме. Истовремено, а у такту бр. 2, искористио је прилику и да најави ново средство које ће у даљем току користити за „ометање“ *Паганинијеве* стране – „ометање“ педалним тоновима. Као и у варијацији бр. 5, немогуће је поуздано утврдити која се од супротстављених „страна“ истиче односно, њихове „снаге“ су опет уједначене тако да и ова варијација, такође захваљујући окружењу, донекле одговара улози расплета. Интересантно је приметити да је начин манифестовања супротстављених „страна“ у варијацији бр. 7 исти као и у самој теми – мелодијској линији се супротстављају симултани акорди.

Нови начин сукоба налазимо у варијацијама бр. 8, 9, и 10. У складу са тим, ове варијације и образују следећу засебну етапу. Наиме, *Паганинијевој* страни, коју као и до сада представља цитирани материјал, супротстављени су педални тонови:

- у варијацији бр. 8 присуство педалираног тона доминанте је практично и неприметно узевши у обзир да је поменути тон такође и један од тонова тоничног акорда;
- у варијацији бр. 9 тон доминанте је удвостручен, интензивиранији тиме што је маркиран и регистарски издвојен али његово присуство је и даље недовољно истакнуто узевши у обзир да је у питању смена између тоничних и доминантних акорада чији је он саставни део;
- у варијацији бр. 10 ситуација је драматичнија – педалирани тон доминанте је у облику трилера чиме се његово присуство интензивира а онда се у тактовима који у хармонском смислу „носе“ доминантну хармонију, додаје педалирани тон тонике.

Као што се може видети, сукобљене стране су у свим овим варијацијама непрекидно симултано присутне. Да би представио „напор“ њихове међусобне борбе, Лист је користио регистарско померање деонице једне руке и тиме „ширио“ регистарски појас „обраћајући се“ формалним деловима два пута узастопце. Утисак неизвесног расплета тј. утисак да ниједна од супротстављених страна не успева да преузме превласт постигнут је у варијацији бр. 10 тако што је део **а** дословно поновљен и тако што је ток читаве варијације измештен у високи регистарски појас: *gis1 – e4*, односно појас који је регистарски највиши у односу на све варијације овог низа.

Једина варијација у којој се не може конкретно препознати цитирање материјала од истоимене оригиналне Паганинијеве је последња варијација. Ова варијација дословно представља интеграцију двеју супротстављених страна јер је створена комбинацијом момената којима су се исте у претходном току и представљале:

- у улози *Паганинијеве* (у непарним тактовима деонице десне и парним тактовима деонице леве руке) налазимо комбинацију највиртуознијег разложеног акордског кретања које води порекло из варијације бр. 9 и хроматског покрета варијације бр. 4;
- у улози *Листове* (у непарним тактовима деонице леве и парним тактовима деонице десне руке) налазимо мотив са „грешком“ из варијације бр. 4 који смо имали прилике да први пут сретнемо још у варијацији бр. 2 а касније и у варијацији бр. 3 а у комбинацији са ритмичком организацијом која води порекло из варијације бр. 8.

На овај начин је организован коначан расплет који представља комбинацију симултаног и сукцесивног начина контрастирања. Одједи сукоба између *Паганинијеве* и *Листове* стране се препознају и у коди; наиме, разложеним дурским акордима се супротставља фигура која је представљена као мотив са „грешком“ и обратно. Све наведено везано на ток дешавања у Листовом варијационом низу, онако како смо то учинили и за оригинални Паганинијев, пригодно смо графички приказали прилогом бр. 12.

На основу свега претходно изложеног могло би се рећи следеће: Листов варијациони низ се од оригиналног Паганинијевог разликује по другачијим међусобно супротстављеним индивидуалитетима, другачијем начину њиховог мани-

фестовања, другачијем карактеру сукоба, другачије организованим конфликтним ситуацијума и другачијим расплетима што укупно даје другачију организацију драмске радње или тока дешавања. Поменуто се најпластичније може сагледати упоређењем графичко-шеMATских приказа бр. 3 и бр. 9.

Уколико би се организација драматуршког тока могла и смела аналогно поистоветити са ониме што се у теорији књижевности сматра под термином садржај – „редослед чињеница неког књижевног дела, онако како се ово може препричати а да се при том не изрекну никакве вредносне оцене“ (уп. Константиновић 1986: 688), онда би другачија организација драматуршког тока Листове етиде бр. 6 у односу на ону која постоји у оригиналном Паганинијевом, могла бити релевантан основ по коме иста остварује статус оригиналне творевине.

Другачију организацију драматуршког тока у свом варијационом низу Лист је постигао тако што је многе дате околности видео као предности, на пример: чињеницу да је Паганинијев 24-ти Каприс компонован за соло виолину а он компонује за клавир који у односу на исту има веће техничке могућности; околност што је Паганинијева тема мелодијска линија, њен дати хармонски след, дате упоришне тонове, њен облик дводелне песме, знакове понављања, „природу“ материјала одређених варијација, итд. Чини се ипак да је реализација другачијег драматуршког тока па самим тим и промена садржаја у случају Листове етиде бр.6 ипак највише постигнута захваљујући чињеници што су оба дела компонована у облику варијација јер је тешко замисливо да би, у околностима какве су непромењеним редоследом дословно или испрекидано цитирање скоро свог постојећег материјала оригиналног дела, исто могло бити остварено у случају било ког другог облика до облика варијација.

## Литература

Ајановић 1971: И. Ајановић, *Музичка енциклопедија*, ЈЛЗ.

Цукерман 1987: В. А. Цукерман, *Анализ Музыкальных Произведений, Вариационная форма* (второе издание), Музыка, Москва.

Константиновић 1986: З. Константиновић, *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд.  
Перичић, Сковран 1987: В. Перичић, Д. Сковран, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд.

Способин 1947: Н. В. Способин, *Музыкальная форма*, Типо – литорафия Музгиза, Москва.

Тјулин 1965: Ю.Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник, А. Пэн, Т. Тер – Мартиросян, А. Шнитке: *Музыкальная форма*, Музыка, Москва.

ПРИЛОЗИ<sup>4</sup>

**Нотни прилог бр. 1:**

Варијација бр. 8



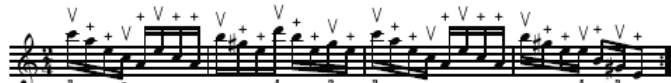
a: t D t D DD D t D D V D D

Варијација бр. 11



a t D t D t D t D

Варијација бр. 9



a: t D t D

**Нотни прилог бр. 2:**

Варијације бр. 9 и бр. 10



**Нотни прилог бр. 4: Тема у Листовом варијационом низу**



a: t D t D

<sup>4</sup> Прилог бр. 3 је ради упоређивања смештен поред прилога бр. 12

**Нотни прилог бр. 5:** варијација бр. 1 у Листовом варијационом низу

Var. I.  
25

a: t                    D                    t                    D  
                                 VII<sub>VI</sub>

**Нотни прилог бр. 6:** варијација бр. 3 Листовог варијационог низа

Var. бр. 3

a: t (VII<sub>D</sub>)                    D                    VII<sub>VI</sub>                    t (VII<sub>D</sub>)                    D

a: t                    VII<sub>D</sub>                    D                    t                    VII<sub>D</sub>                    DD>5                    D

*Листова  
стирана*

*Паганиније-  
ва  
стирана  
(цитирани  
материјал)*

**Нотни прилог бр. 7:** Варијација бр. 4 Листовог варијационог низа

Var. бр. 4

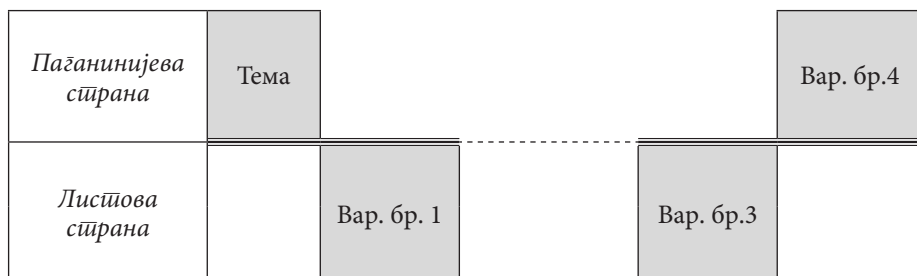
a: T                    VII<sub>D</sub>                    D                    t                    VII<sub>D</sub>                    D

a: t                    D II<sub>VI</sub>                    VI                    D                    t                    VI                    D

*Паганиније-  
ва  
стирана  
(цитирани  
материјал)*

*Листова  
стирана*

**Прилог бр. 8:**



**Нотни прилог бр. 9:** варијација бр. 2

Варијација бр. 2



a: t D t D

Паганинијева  
стирана  
(цитирани  
материјал)



a: VI D t D

Листова  
стирана

**Нотни прилог бр. 10:** варијација бр. 5 у Листовом варијационом низу

Варијација бр. 5



a: t D t D

Паганинијева  
стирана  
(цитирани  
материјал)



a: VI t IDD D VI t IDD D

Листова  
стирана

**Нотни прилог бр. 11:** варијација бр. 7 у Листовом варијационом низу

Варијација бр. 7



Паганинијева  
стирана  
(цитирани  
материјал)



a: t D t t D

Листова  
стирана

Графичко – шематски прилог бр. 3:

Чланови варијационог низа који припадају категорији „енергичних“ и који „играју“ улогу прве теме	Вар. бр. 1	Вар. бр. 2	Вар. бр. 4	Вар. бр. 5	Вар. бр. 7	Вар. бр. 9	Вар. бр.11 Коџа
	Вар. бр. 3	Вар. бр. 6	Вар. бр. 8	Вар. бр.10 (привидан расплет)	Вар. бр.11 Коџа		
Чланови варијационог низа који припадају категорији „мирних“ и који „играју“ улогу друге теме							
Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација	Конфликтна ситуација

Графичко – шематски прилог бр. 12:

Чланови који „играју“ улогу односно лик/страну <i>Паганинија</i>	Вар. бр.1	Вар. бр.2	Вар. бр.4	Вар. бр.5	Вар. бр.6	Вар. бр.7	Вар. бр.8	Вар. бр.9	Вар. бр.10	Вар. бр.11	Вар. бр.11 коџа
Чланови који „играју“ улогу односно лик/страну <i>Листа</i>											
Конфликтна ситуација са расплетом који постепено прераста у <i>Листову</i> страну	Конфликтна ситуација којој је расплет решен као уједначавање снага	конфликтној ситуацији одговара захваљујући окружењу и преовладавању стране <i>Паганинија</i> у вар. бр.6	Две супротстављене стране се излажу симултано при чему се основ по коме су спротстављене постепено све више интензивира	Конфликтна ситуација којој је расплет решен као уједначавање снага	конфликтној ситуацији одговара захваљујући окружењу и преовладавању стране <i>Паганинија</i> у вар. бр.6	Две супротстављене стране се излажу симултано при чему се основ по коме су спротстављене постепено све више интензивира	Конфликтна ситуација којој је расплет решен као уједначавање снага	конфликтној ситуацији одговара захваљујући окружењу и преовладавању стране <i>Паганинија</i> у вар. бр.6	Две супротстављене стране се излажу симултано при чему се основ по коме су спротстављене постепено све више интензивира	Конфликтна ситуација којој је расплет решен као уједначавање снага	конфликтној ситуацији одговара захваљујући окружењу и преовладавању стране <i>Паганинија</i> у вар. бр.6



ORIGINALITY OF LIST'S ETIDA NO. 6 FROM THE COLLECTION  
*GRANDES ETUDES DE PAGANINI*

Summary

F. List's Etida no. 6 from the collection *Grandes Etudes de Paganini* S.141 (1851) for piano in *a-minor* was created through the use of Paganini's *24th Kapris-a* existing materials (1820). Paganini's material is more or less quoted. Both work in the formal sense represent a form of variation identical number of members – theme, eleven variations and kode. Although this ratio corresponds to processing, List's etida no. 6 is an original creation.

Analysis showed that in both variational series, in addition to the primary principle the sonata's principle also works and List's variation series have a different dramatic flow organization from that which exists in the Paganini's original. Specifically, List's variations of series differs from Paganini's original by: different mutually opposed individuality, a different way of their manifestation, the different character of conflict, differently organized conflict situations and different outcomes which gives a total different organization of dramatic action or course of events.

It seems that the realization of different dramatist flow and thus the change of content in the case of List's etide no.6, mainly achieved due to the fact that both works were composed in the form of variation because it is difficult to imagine that, in circumstances such as the unchanged order, literally or almost interrupted citation on the existing material of the original, the same could be achieved in case of any other shape to shape variations. The aim of this work is to show one particular, still unregistered, the procedure of work with the theme.in the theory of shape variation.

Keywords: Paganini, Liszt, the original creation, processing, content

*Jasmina D. Zivkovic*



Сања Р. ПАНТОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за музичку уметност

## ПЕДАГОШКА ВЕЛИЧИНА ФРАНЦА ЛИСТА (1811–1886)

Основна идеја рада је упознавање са педагошким поставкама Франца Листа у раду на клавијском делу.

Ниво развоја пијанистичке педагошке мисли у почетној фази Листовог рада са ученицима обележен је схоластиком. Белешке о запажањима већине његових савременика-педагога из тог периода информишу нас да је Листов педагошки процес карактерисало одсуство сваке методе. Резултати даљег истраживања показују да савремена педагошка пракса Листов начин рада на клавијском делу третира као метод.

Бавећи се педагогијом до краја живота, Лист је свој метод рада развио до потпуне зрелости и комплексности које су га учиниле незаобилазним делом извођачког процеса водећих светских пијаниста до данашњих дана.

*Кључне речи:* Лист, клавијска педагогија, емоције, рацио, техничка формула, интерпретација

Изразити уметник – стваралац, који по речима Вагнера (Wagner) „не може ништа да учини а да не открије себе, да се сав не преда; он се никад не ограничава на репродуковање; према његовом схваћању једино је продуктивна уметност могућа; у њему све стиреми чистиој и аисултиној креацији“ (Пурталес 1957:101). И као клавијски педагог, Лист (Liszt) је био ненадмашан.

Лист је желео ученицима да пренесе високу пијанистичку уметност. Васпитавање младих музичара за њега је постало душевна потреба. Почевши од своје 16. године, часове је држао током целог живота.

Први период Листовог педагошког рада у Паризу и Женеви упознајемо кроз белешке Августе Буасије (Августа Буасје), објављене у књизи „*Лист-педагоџ*“. Ови записи су настали на основу часова одржаних њеној ћерки Валерији (Valerie).

Главна форма педагошког рада и једини извор прихода Франца Листа (Franz Liszt) од 1827. до 1836. године су приватни часови. Током 1835. године Лист руководи и клавијском класом на женевском конзерваторијуму.<sup>2</sup> Већина његових ученика у том периоду су деца из добростојећих породица која свирају поштујући тадашњу моду и жеље својих родитеља, а талентом се истичу Херман Коен (Hermann Cohen) и Пјер Волф (Pierre Wolff).

Први захтев који Лист поставља извођачу је природност изражавања. Он каже: „У музици је потребно изразити своје срце и природу, пошто су добро изу-

1 sat.pantovic@gmail.com

2 О раду на Конзерваторијуму у Женеви сведочи и сачувани школски дневник у коме Лист пред имена ученика нотира своја запажања: „Лулија Рафар: изванредно музичко образовање, врло мале руке. Извођење брилијантно. Амелија Калам: лепа прсти, врло ревностан и марљив рад, скоро исувише. Способна да предаје. Марија Демелејер: погрешан метод (ако неки метод уопште постоји), крајња преданост, способност осредње. Ида Милике: женевска уметница; безживотна и обична. Прилично добро држање за клавијром“ (Пурталес 1957:45–46).

чени“ (Буасије1964:11). Карактер извођачког процеса формулише питањима: шта извођач жели да изрази и којим средствима он може да достигне што жели? На овај начин Лист наводи извођача да сам пронађе средства којима ће реализовати своје мисли и осећања.

Једини Листов учитељ је био Карл Черни (Carl Czerny)<sup>3</sup> који га је подучавао нешто више од годину дана, а у даљем, самосталном раду, Лист је сходно уметничкој представи музичког дела проналазио средства за њено оваплоћење. Предпостављамо да је на основу сопственог искуства ученицима постављао исте задатке.

У овим етапама рада је потребно дубоко размишљање и велико стрпљење. Августа Буасије наводи: „Скоро никад није задовољан и тражи да поновише исти део десет пута“ (Буасије 1964:11–12). У решавању проблема користи два начина деловања на ученика – пут емоционалног дејства и пут деловања на разум ученика. Својим извођењем на часу и сликовитим упоређењима развија емоције и буди фантазију ученика. Такође, Лист тежи да наоружа ученика знањем општих закона пијанистичке уметности, давањем неколико уопштених принципа извођења и користећи за повод сваки недостатак у знању ученика да то потврди. Обраћајући се разуму ученика, постиже разумевање и свесност било ког детаља у извођењу клавирског дела.

Осмишљавање целокупног процеса извођачке уметности је резултат урођене страсти и жеље овог генија за испитивањем оних интелектуалних сугестија које пружа природа и освежавајуће рођење у непознато, чиме уметник открива себе. Лист пуно времена посвећује упознавању ученика са новим делима, тражи знање хармоније и теорије музике и препоручује да што више читају с листа.

Лист захтева осмишљени начин вежбања уз пуну пажњу и концентрацију. Тај захтев представља црвену нит и кроз све савете Листа на путу развоја клавирске технике. Техника је за њега помоћно средство које омогућава откривање замисли композитора<sup>4</sup>, а техничке вежбе формира на основу груписања техничких проблема у неколико основних пасажа. Њиховим савлађивањем се постиже владање целокупном техником.

На овај начин настају Листове техничке формуле које он користи у пракси. Лист истиче: „Свајањем ових проблема у велику класификацију, видиш их у целини и они мање збуњују; када учиш било који комад, проблеми су већ превазиђени; нове комбинације се сусрећу ретко, варијанте су безначајне и не могу да изазову пошешкоће“ (Буасије 1964:14). Обрада формула у разним тоналитетима са применом одговарајућих модулација даје могућност практичног упознавања са хармонијом, што сматрам другим преимућством овог елемента. Треће преимућство је да рад на претходна два даје велику предност у читању с листа.

3 Карл Черни(Carl Czerny,1791–1857),композитор и пијаниста, био је једини Листов учитељ. Подучавао га је четрнаест месеци (1820–1822).Присећајући се првог сусрета са Листом, Черни наводи:„Његово свирање је било сасвим неуједначено,неуредно,збуњено, као да је бацао прсте самовољно по клавијатури, али са изразитом идејом о начину додире дирке.Осетихо сам шалеланаш којим је овај „природњак“ даривао себе.Свирао је нешто што сам му дао да прочиташ с листа, како бих био пошћуно сигуран у његову „природу“; на основу тога сам био уверен да ће од њега пошташи пијаниста“(Гроув 2001:756).

4 У контексту рада на клавирској техници, Листов омиљени афоризам је гласио:„Технику би стварали из духа, а не из механике“(Гроув 2001:780).

Настанак техничких формула повезујемо са Листовом неисцрпном жељом за брзим и успешним савлађивањем препрека и самосталним радом на широкој клавирској литератури коју је проучавао и компоновао.<sup>5</sup>

Лист клавирску технику дели у четири групе: октаве и акорди, репетиције и трилери, дупле терце и сексте, лествице и разложени акорди.

Приказани преглед техничког развоја представља контраст за општеприхваћени рад на техници у том периоду. Стара пијанистичка школа је била оформљена делима Клементија (Clementi) и Чернија и развијала је ситну технику: пасаже у виду петопрсних позиција и скала и арпеђиране трозвуке. Листови ученици су васпитани на овим традицијама. Међутим, мајсторе старе пијанистичке школе мења плејада виртуоза који презентују комаде пуне октавне и акордске фактуре. У делима композитора романтике – Вебера (Weber), Шопена (Chopin), Листа, почасно место заузима крупна техника.

Лист не мисли на почетнике, наводећи изложени редослед развоја клавирске технике. Он га упућује пијанисти са одређеним нивоом предзнања. А овладавање техником на овај начин постаје примаран задатак, јер одговара потреби датог ступња развоја пијанизма.

У овој фази рада Лист је упијао искуства највећих пијаниста – виртуоза и педагога свог времена, нарочито Фридриха Калкбренера (Friedrich Kalkbrenner), пијанисте старе школе. Својим ученицима је предлагао коришћење Калкбренерове механичке справе која придржавањем руке формира изолацију покрета прстију од дејства руке. И сам је користио овај апарат. Утицај Калкбренера се види и на расуђивању Листа о блискости музичке декламације и декламације речи. Такође се осећа и у препорукама младог Листа које се тичу поставке руке. Он захтева непокретност положаја рамена и надлактице. Чисто техничком раду одваја посебно време и као материјал користи етиде својих претходника и савременика: Бертинија (Bertini), Цимермана (Zimmermann), Кеслера (Kessler). Описани начин рада на техници је уједно и слика Листовог почетка техничког развоја у раду са Чернијем.

Сагледавајући Листов рад на техници у првој фази педагошког деловања, уочавамо да он није формиран у потпуности. Контрадикторан је у поштовању историјски условљене ограничености и потребе за изразом као последицом нивоа развоја пијанизма у датом моменту.

Међутим, генерално анализирана прва фаза педагошке делатности младог Листа превазилази многе његове савременике, што потврђује и Листов даљи рад на овом пољу уметности.

Педесетих година деветнаестог века, по завршетку десетогодишње турнеје *virtuoso*, почиње друга фаза Листове педагошке делатности која се одвија у Вајмару, Риму и Будимпешти. Тада је имао близу четрдесет година. Она се завршава 1886. године, Листовом смрћу. У овом периоду часове је одржавао без надокнаде. Бесплатни часови, оправдани су његовом изреком: „*Геније приморава!*“<sup>6</sup> (Пурталес 1957:35)

Као учитељ, посебно у Вајмару, Лист је деловао као најутицајнија фигура нове немачке школе посвећене прогресу у музици.

Почетак рада у Вајмару за њега представља наглу кристализацију која неминовно долази у животу уметника, остварује сређивање његове вредности и

5 Феручо Бузони (Ferruccio Busoni, 1866–1924), пијаниста, композитор, транскриптор и музички писац је на Листовим иновацијама у техници свирања на клавиру реизградио своју технику.

6 Наведеном изјавом и својим многобројним донацијама, Лист реализује сопствено мишљење да припадност Олтару уметности захтева и одређену жртву.

оцртава духовни лик личности. Најдаровитији ученици из тог периода су Карл Таузиг (Carl Tausig), Ханс фон Билов (Hans von Bülow), Карл Клиндворт (Carl Klindworth) и Ханс фон Бронсарт (Hans von Bronsart).

Током шездесетих, Лист ради у Риму, а по повратку у Вајмар, 1869. године, главни облик његове педагошке делатности су мајсторски семинари, који се од 1875. године преплићу са дужностима декана и професора клавира на Музичкој академији у Будимпешти. О њима сведоче записи великог броја Листових ученика, међу којима су: Еми Феј (Amy Fay), Карл Лахмунд (Carl Lachmund), Артур Фридхајм (Arthur Friedheim). Имена Листових ученика из овог периода која су оставила блистави траг у пијанистичкој уметности су: Ежен Д'Албер (Eugen d'Albert), Емил Зауер (Emil Sauer), Александар Зилоти (Alexander Siloti), Морис Розентал (Moriz Rosenthal), Фредерик Ламон (Frederick Lamond), Софија Ментер (Sophie Menter), Артур Фридхајм, Хозе Виана да Мота (Jose Vianna da Motta) и многи други.

Лист је осмишљавао мајсторске курсеве као концепт у коме доминира овладавање инструментом на високом пијанистичком нивоу. Сматрао је да млади студенти могу стимулисати једни друге и достићи виши степен перфекције. А истицање интерпретације уз веру у индивидуалност,<sup>7</sup> као основни принципи рада, чинили су Листову класу посебном.

Семинаре су похађали и ученици многих светских педагога: Мошковског (Moszkowski), Шарвенке (Scharwenka), Лешетицког (Leschetizsky), Хенселта (Henselt). Лист је увек волео да чује будуће студенте, а не да их прима путем препоруке.

Часови су се одржавали у преуређеној баштенској кући двора која се граничила са Гетеовим парком (Goethe's Park), три пута недељно, од четири до шест поподне. Поред полазника, мајсторски курс су својим присуством увеличавала и позната имена из света уметности, литературе и науке у жељи да искажу поштовање према Маестру.

О доласку на час, у свом дневнику Карл Лахмунд износи: „*Поред клавира, стијао је Маестро, захвално се смешећи и изражавајући поздрав према сценоу пријатељства. Нова млада дама је краљевски поздрављена, неколико старијих ученика ња је изљубило. А неколицину музички или друштвено фаворизованих и он је благо пољубио. Мени је то изгледало чудно, али искреношћу поздрава је изражавала магнећизам његове личности и импресионирала ме*“ (Лахмунд 1995:12).

Програм који се изводио на часовима бирао је Маестро. Подразумевало се да су одабрана дела спремна за извођење. Власници партитура су их свирали, а остали ученици слушали, давали коментаре и критиковали. Потом би Маестро дао своје запажање о извођењу или сео за клавир и илустровао.

Ови моменти су представљали ризницу знања. Према сведочењу једног од његових ученика, боравак у истој соби са Листом значао је постати привремено бољи пијаниста.

Основу Листових коментара упућених ученицима чиниле су искреност и племенитост. Проткани бираним речима, деловали су оштрије и ефикасније. Добрим пијанистима је давао искрене савете зато што је сматрао да неки од њих због своје повучене и осетљиве природе нису тежили ка храбрости и светлу. Оне са мањим способностима би саслушао и упутио на неко друго место.

7 Лист није био задовољан када су ученици покушавали да имитирају његово свирање. Својим показом за клавиром их је усмеравао ка стварању сопствених визија о делу.



Лист и његови студенти, 1884.

Као и Христ у религији, Лист је своја мишљења износио у алегорији и метафори. Ученица која је свирала његову обраду Шубертове (Schubert) „Гретихен за врешеном“ (*Gretchen am Spinnrade*), после неколико редова је саветовао: „Не покушавај са надахнућем и брилијантношћу – сеђи се да си Гретихен, свирај стидљивије и скромније и сеђи мирно кад свираш овакав део“ (Лахмунд 1995:13). Ономе ко је оклевао пре узимања дирке, говорио би: „Не шражи број куће!“ (Гроув 2001:780). Ове инструкције су имале магичну моћ.

Сатиру је користио у функцији заштите својих ученика. Једна од бољих ученица у класи је одсвирала трећи Мефисто валцер (*Mephisto Waltz*). Следио је Листов коментар који је зачудио све присутне: „Криштика би рекла да млада дама има сјајну ттехнику, свира са предивном слободом, али је шћешћа шћшо је одабрала шћако мизерну музику“ (Лахмунд 1995:329). Међутим, трећи Мефисто валцер је у то време био Листово ново дело. Немогућност јавног наступа из здравствених разлога у том периоду и неизвесност оцена критике о новом делу, навеле су га да обесхрабрује своје ученике у свирању његових каснијих дела у страху да не оштети њихове каријере.

Свако спољашње приказивање осећања у интерпретацији, за Листа је било неподношљиво. Његово илустровање таквог свирања представљало би поучну комедију за ученике.

О техници је говорио мало или ништа. Било који захтев у техничком смислу овде није припадао. Они који су дошли на мајсторски курс, владали су техником коју су даље израђивали кроз дела израђивана на семинару.

Листови ученици у Вајмару личили су на чланове проширене породице. Заједно су посећивали концерте, друштвене догађаје и прослављали специјалне годишњице. Користећи скроман начин наратије као личну експресију, у разговору са њима Лист је оживљавао сећања која су ојачавала његов ентузијазам. „Креирајте усјомене“ (Гроув 2001:780), понављао је својим ученицима и на тај начин обележио пут којим је величину сопствене педагошке делатности пренео у будућност.

Индивидуалност, оригиналност, слобода темперамента, снага борбеног духа, марљивост, самоувереност, потреба за религијом и спознаја о идеалном – пројимале су личност Франца Листа и омогућиле му да на пољу педагошке

делатности креира „метод без метода“, намењен раду са технички оформљеним пијанистима.

Младе пијанисте треба упутити у начине остваривања уметничке представе музичког дела. Сегменти Листовог рада на клавирском делу који се могу применити у раду са различитимзрастима су сликовита објашњења, показ за клавиром и оно што је најважније – искреност, племенитост, убедљивост, дружељубивост у личности педагога, на основу којих ученик гради веру и поштовање према наставнику, а наставник буди љубав према уметности и стиче ауторитет на прави начин.

## Литература

Буасије 1964: А.Буасје, *Уроци Листа*, Ленинград: Музика, 11–14.

Гроув 2001: *The new GROVE dictionary of music and musicians*/executive editor John Tyrrell; edited by Stanley Sadie, London: Macmillan; New York: Grove, XXXV, 756, 780.

Лахмунд 1995: Lachmund Carl, *Living with Liszt, from the Diary of Carl Lachmund, an American pupil of Liszt, 1882–1884*/edited, annotated and introduced by Alan Walker; p. cru (*Franz Liszt Studies Series; no 4*), Pendragon Press, [http://books.google.rs/books?id=061oajYshcgC&prints=ec=frontcover&hl=sr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.rs/books?id=061oajYshcgC&prints=ec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), 12, 13, 329, фебруар, 2011.године.

Мозаик знања 1972: *Мозаик знања; музичка уметности*, Енциклопедијски лексикон, Београд: Интерпрес, том 12.

Музика, људи, инструменти, дела 1982: *Музика, људи, инструменти, дела*, превод Анка Букавац, Радомир Јечинац, Миланка Јовановић, Драгомир Папандопулос, Нада Поповић – Перишић, Београд: Вук Караџић.

Музичка енциклопедија 1974: *Muzička enciklopedija* br.2, Gr-Op, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.

Пурталес 1957: Г. Пурталес, *Животи Франца Листа*, превод Јованка Марковић-Чижек, Београд: Просвета, 35, 45, 46, 101.

Харшањи 1957: Ж. Харшањи, *Мађарска рајсодија*, превод Соња Перовић, Београд: Рад.

Шобајић 2001: Д.Шобајић, *Франц Лист – стваралац и извођач*, Београд: Факултет музичке уметности.

Шонберг 2005: Х. Шонберг, *Велики пијанисти*, превод Гордана Трбојевић, Београд: Графички атеље Дерета.

## PEDAGOGIC EMINENCE OF FRANZ LISZT

### Summary

The main idea of the paper is to introduce the pedagogic postulates of Franz Liszt in his work on a piano piece that are now used in current piano teaching.

The level of development of piano teaching conceptions at the initial stage of Liszt's pedagogic work was characterized with scholastic rationalism and mechanic as the imperative. The comments done by numerous pedagogues contemporaries of his, inform us that Liszt's pedagogic procedure was characterized with the lack of any method. Few considered his work on piano piece as the method specified by his understanding of performing artistic tasks based on the understanding of music content. Using the indicated guidelines, Liszt tended to form a musician with intellectual balance of mental approach to global process of performance.

Contemporary pedagogic practice considers Liszt's mode of work on a piano piece a method. Doing pedagogy throughout his lifetime, Liszt developed his method to complete maturity and complexity which made it an unavoidable element of interpretative process of leading worldly pianists until the present day.

Key words: Liszt, piano teaching, emotions, rationalism, technical formula, performance

Sanja R. Pantović



Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за музичку уметност

## СТОГОДИШЊИЦА РОЂЕЊА НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ: ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ У ШЕСТ ЗМАЈЕВИХ САТИРИЧНИХ ПЕСАМА ЗА БАС И КЛАВИР, ТРОЗВУК КАО ПРИМАРНО СРЕДСТВО КОМУНИКАЦИЈЕ

Рад указује на идејну нит композитора да својим пажљиво одабраним, специфичним хармонско-изражајним средствима употпуни и „подржи“ основну *поруку* песника присутну у поменутом циклусу песама.

Узимајући трозвук као постулат свог сатиричног изражавања, једноставну и „пријемчиву“, „препознатљиву“ акордску структуру, Херцигоња га поставља и смешта у најразличитије тонске релације. Несумњиво у тоналном контексту третиран, трозвук бива инаугурисан кроз четири основне категорије односа којима се постиже статички, колористички стилски ефекат. У таквом контексту „питких“ релација, сатирична мисао и потка литерарног предлошка свакако задржава примат.

*Кључне речи:* Ј. Ј. Змај, сатира, Никола Херцигоња, хармонски језик, трозвук, колористички стилски ефекат, статика

Циклус од шест песама Николе Херцигоње (1911–2000), написан на сатиричну поезију Јована Јовановића Змаја, а у складу са тада актуелном идеологијом како самог композитора, тако и, много раније, идеолошки опредељеног песника (Ковачевић, 1971; Перичић, 1969), карактерише сведеност хармонског језика, те речитативност мелодије у вокалној деоници соло баса која одсликава флексију говорне речи, што уједно постаје и главна стилска одлика читавог дела.

Узимајући трозвук као постулат свог сатиричног изражавања, једноставну и „пријемчиву“, „препознатљиву“ и, за широке народне масе, „питку“ акордску структуру, Херцигоња га поставља и смешта у најразличитије тонске релације. Несумњиво у тоналном контексту третиран, трозвук бива инаугурисан кроз четири основне категорије односа којима се постиже статички, колористички стилски ефекат, погодан за исказивање основне идејне замисли оба аутора – идеје о сатири<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> nevenavujosevic@gmail.com

<sup>2</sup> Идеји сатире Јован Јовановић Змај (1833–1904) се, у току свог уметничког рада, обраћао у више наврата, међутим, према многим књижевним изворима и критикама тога времена па све до данас, сматра се да су најуспешније сатиричне песме настале управо у шездесетим и седамдесетим годинама XIX века, када је позорност песника била на политичким и друштвеним кретањима тога доба. Обузет друштвено-моралном и политичком проблематиком свога времена, највећу дубину и универзалност сатиричне мисли, Змај остварује у песмама где снажно изобличава и критикује монархију кнеза Михаила Обреновића, као и све оно што је окружује и прати. Тада настају песме *Јуен-Јуен-Мен-Јуен*, *кинески цар*, *Песма при рођењу једног принца*, *Јушушунска народна химна* итд, које, много година касније, постају изузетно провокативна тематика за формирање сатиричног музичког израза Николе Херцигоње у *Шести Змајевих сатиричних песама за бас и клавиру* (1953), као и његова идеолошка стремљења. Будући и сам политички ангажо-

Трозвучна акордска структура, испољена посредством дурског или молског акордског склопа (односно, посредством интервала чисте квинте, као његовог стожерног интервала), идентификована је кроз следеће категорије међусобних акордских релација у којима сатирична мисао и примарна тежња ка критици владајућег режима Змајевог доба доспевају у први план. То су, најпре, категорије *терцијних* акордских односа, затим музички ток заснован на *пентатоници*, *полустепене* акордске релације, као и музички ток заснован на фрагментима *целостепене* лествице (или, у оквиру ње, истицање тритонусног односа између две трозвучне структуре) (Пример 1). Поменуће акордске релације кроз које се трозвук као такав испољава, неретко се, међутим, срећу и у различитим (напоредним) комбинацијама којима се, потом, остварује и поспешује динамизација поетско-музичког садржаја.

Дистрибуција трозвука у наведеним међусобним акордским релацијама утиче, са једне стране, на формирање различитих стилских ефеката који се у циклусу лако препознају, што даље, у појединим моментима развоја музичког тока, може довести и до формирања читавог (у овом случају, импресионистичког) стилског комплекса, са друге стране. Свакако најфреквентнији ефекат међу оваквим стилским асоцијацијама јесте *ефекат стилске* који Херцигоња постиже на различите начине (о чему ће касније бити речи), као и неговање специфичног *стила* излагања музичког тока који је заснован на тзв. *мозаичном* принципу, односно, „лепљењу“ музичких сегмента који, непосредно, један за другим следе, што је, такође, једна од стилских црта импресионистичког правца.

Испољивање трозвучних акордских структура посредством терцијних хармонских релација, најфреквентније је стилско средство које Никола Херцигоња, у свом циклусу од шест песама, користи. Несумњиво у својој бити тоналан, он посеже за бројним композиторским решењима којима би остварио колористичке стилске ефекте, којима би, даље, „важну поруку“ из литерарног садржаја што више профилисао и поставио у први план. Некада је тај колористички стилски ефекат постигнут веома једноставно и сведено – кроз пуко истицање терцијних акордских релација, на нивоу медијантике, а у односу са тоничном функцијом тоналитета, а некада и у комбинацијама са разним другим тонским релацијама (полустепеним, целостепеним, тритонусним итд, из Примера 1).

Најједноставнији пример колористичке функције музике у циљу истицања поетског садржаја текста, препознат је у већ поменутој ситуацији наизменичне смене медијантних акорада са акордом тоничне функције тоналитета (Пример 2а). Потпуно је, међутим, јасно да се оваквим, по временском трајању дужим, смењивањем терцијних релација врло лако може изгубити првобитни осећај тоналитета (или тоналног центра), од којег Херцигоња у целом свом циклусу песама, начелно, не одступа.

---

ван, са чврстом идејом о значају *националног* за културу једног народа, Херцигоња прокламује тезу да су сва велика дела, углавном, национално обојена (Матовић, 2001). Имајући узора у музичком реализму Модеста Мусоргског и Леоша Јаначека, чије су стилске рефлексије препознате у стваралаштву српског композитора, Херцигоња пише музику за народ, за широке народне масе, сматрајући да је то једини исправан пут. Тежња за популаризацијом музичке материје, а онда и хармонско-изражајних средстава, тежња ка јасном и недвосмисленом садржају и уметничком поруком, приклања га жанру вокално-инструменталне музике у којој, дакле, *реч* преузима вођство, јер једино она, према мишљењу композитора, може изразити садржај тачно и недвосмислено (Ковачевић, 1960).

Нешто сложеније ситуације колористичке „подршке” литерарном предлошку видљиве су на наредним музичким сегментима. Комбинација дурских акордских структура распоређених по терчним акордским релацијама у оквиру тоналитета Дес-дур (Пример 2б) и његових основних хармонских функција које се одвијају на педалу доминанте тоналитета (ас-це-ес), бива сапостављена са полустепеним тонским релацијама које су, овога пута, идентификоване на нивоу тоналитета (Дес-дур, Це-дур). Смена тоналитета поново је извршена истицањем терчних релација акорада ас-це-ес и це-е-ге.

Наредни пример у још већој мери испољава терчне акордске везе – овога пута како на нивоу унутрашње, међусобне везе акорада, тако и на нивоу следа тоналитета суседних музичких сегмената (Пример 2в).

Поред инсистирања на искључиво терчним односима (на свим нивоима испољавања *музичког израза* Николе Херцигоње у овом делу), композиторов хармонски језик може бити заснован и на комбинацијама са елементима целостепене лествичне грађе (Пример 2г). Музички сегмент, донекле врло сличан претходном, показује доследну смену терчно заснованих тоналитета (Ес-дур, Гес-дур, Бе-дур), као и постојање терчних акордских веза, али се колористичност музичког тока (и још веће удаљавање од тоналитета квартно-квинтних односа) појачава постојањем фрагмента целостепеног лествичног хода који, у сукцесивном поретку, истиче интервал тротинуса. Интересантно је, такође, приметити да је већ на почетку овог сегмента, изразита тежња ка остваривању преко потребног колорита у музичком садржају, који је у функцији истицања текстуалног предлошка са сатиричном поруком, остварена учесталом и наизменичном везом хармонских функција доминанте (D) и другог ступња (II), што је свакако у супротности са стожерном хармонском формулом тоналитета стандардних функционалних односа XVIII-XIX века. Одабрани пример истиче још један веома важан моменат који се тиче специфичног следа музичких сегмената. Наиме, треба обратити пажњу да су поменуте целине (одређене и према терчно-сродним тоналитетима), изразито *мозаично* третиране, што је, такође, један од начина постизања колористичког стилског ефекта.

Изразит пример егзотичности музичког садржаја, те архаичног музичког призвука и импресионистичког стилског ефекта, одсликава наредни пример (Пример 3). Целокупан музички ток (а и, у великој мери, музички ток читаве друге песме циклуса, *Јуен-Јуен-Мен-Јуен*) заснован је на постојању пентатонске лествичне грађе на чијим су појединачним тоновима постављени интервали чисте квинте, као главни репрезенти акордске структуре трозвука. Композиторовим опредељењем за интервал савршене консонанце, а не трозвучне (дурске или молске) структуре, још се више интензивира ефекат архаичности, егзотике и, уопште, колористичке функције хармоније. Читав музички ток заснован је на педалу тонике тоналитета *ин де* чиме се, још једном, акценат ставља на звучне боје и аликвотне тонове.

Друга битна акордска релација присутна у хармонском језику Николе Херцигоње, такође погодна за постизање различитих стилских ефеката у циљу истицања говорне (песникове) речи, јесте релација хроматских, полустепених међусобних односа у оквиру којих се трозвучне акордске структуре могу наћи. У циклусу *Шест Змајевих саџиричних ђесама за бас и клавир*, идеји хроматике Херцигоња се обраћа двојако. Композитор јој се обраћа у намери да истакне, најпре, њену чисто декоративну функцију, на нивоу пуког лествичног низа који се јавља упоредо са одвијањем *неког* музичког садржаја – у оквиру одређене хармонске

прогресије или за време трајања само једног (углавном трозвучног) акорда, и, са друге стране, на нивоу полустепених акордских релација два трозвука, чиме он постиже драматизацију музичког тока.

Декоративна функција хроматике видљива је у наредним музичким примерима у којима њено постојање не задира у саму суштину композиторовог хармонског језика нити, дакле, ремети постојеће акордске релације. Следећи развој музичког тока који се одвија према хармонским функцијама горњег тетра хорда природног мола у силазном покрету (t-<sup>o</sup>VII-VI-s) (Пример 4а), доследно спроведена хроматска лествица само „употпуњује“ недвосмислено јасан хармонски ход. Још упечатљивији пример декоративне улоге хроматике у хармонској језику Николе Херцигоње видљив је и на три наредна примера (Пример 4б, в, г). Музички ток у сва три примера заснован је на постојању једне трозвучне акордске структуре (субдоминантне, односно, тоничне хармонске функције), чије је трајање прожето хроматском лествицом, не доводећи, истовремено, под сумњу и саму хармонску функцију тоналитета.

Хроматски, полустепени односи који, са друге стране, задиру у структуру хармонског језика Николе Херцигоње, формирајући нове, унутрашње хармонске релације у оквиру овог циклуса песама, приказани су у наредном примеру (Пример 4д). На тоналним основама де-мола, музички ток бива прекинут доследном сменом три дурска акорда – *трозвука* чији је хармонски след регулисан управо полустепеним акордским релацијама. Употреба оваквих полустепених односа на нивоу смене трозвучних акорада, главно је средство постизања драматизације текстуално-музичког садржаја композитора у свих шест песама.

Интересантан начин постизања колористичког стилског ефекта у хармонском језику Николе Херцигоње, у циљу истицања поетског текстуалног предлошка, праћена је идејом о целостепеном међусобном односу трозвучних формација. И заиста (пример 5а), на темељима це-мола, на педалу тоничне функције тоналитета, одвија се смена молских трозвучних структура која је регулисана унутрашњим релацијама присутним међу тоновима целостепене лествице.

Нешто сложенији пример комбиновања различитих акордских релација видљив је у наредном примеру (Пример 5б). Музички фрагмент заснован на структури дурског трозвука доследно је спроведен кроз неколико тактова, а регулисан управо наизменичном сменом целостепених, затим тритонусних (као дериват целостепених) и полустепених тонских релација. Потпуно је јасно да је идеја тоналитета у функционалном смислу односа, овде у потпуности нарушена.

Индивидуални уметнички стил Николе Херцигоње, испољен у оквиру овог циклуса песама, о чему је већ и раније било речи, карактеришу и нарочити стилски ефекти којима он постиже нераскидиву спрегу са текстуалним садржајем, дајући му примат. Постављајући трозвук у центар музичког збивања, дајући му функцију основног елемента личног музичког израза те смештајући га међу различите тонске релације, композитор постиже диспаратне стилске ефекте потребне за потцртавање и истицање поетске садржине дела.

Ефекат музичке статике, тако фреквентан у оквиру овог циклуса песама, заснован је на дугим педалним комплексима или презентован у најразличитијим видовима остинатних формула. Ипак, Херцигоња и приликом постизања овог ефекта не одустаје од формације трозвучних акордских структура које поставља у познате акордске релације (пример 6а). На педалу тоничне квинте де-мола, музички ток формира тако да међусобни односи оба интервала чисте квинте (де-а

и ес-бе) – који су, заправо, представници тоничне и хармонске функције фригијског трозвука – профилишу полустепене акордске релације.

Врло једноставан и транспарентан пример дугих остинатних слојева на једној хармонској (опет тоничној) функцији тоналитета приказан је у наредном примеру (пример 6б).

Инсистирање на трозвучним акордским структурама постављеним у оквирима терцних и полустепених тонских релација, још једном указује на присуство ефекта статичности музичког тока, те стечене одговарајуће услове за експонирање поетског садржаја присутног у вокалној деоници соло баса (Пример 7). На педалу тоничне функције цис-мола и присутној остинатној формули, смењују се трозвучне акордске структуре у свом транспарентном виду, посредством којих се инсистира на терцим (фис-аис-цис и а-цис-е) и полустепеним тонским релацијама (де-фис-а и цис-е-гис).

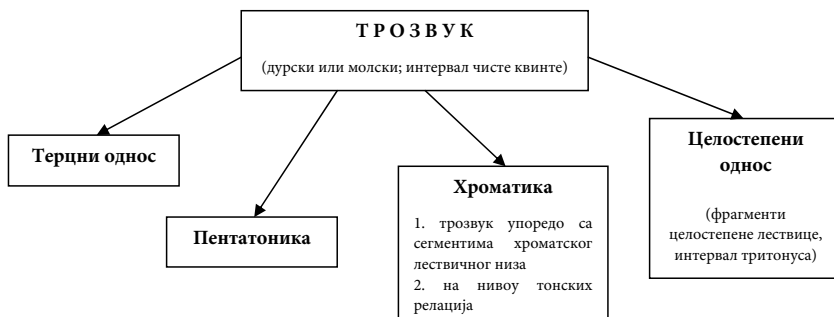
Ефекат *мозаичности* музичког тока присутан је у сваком тренутку композиторовог музичког израза, на нивоу сваке од шест песама циклуса (неки примери мозаичности музичког тока представљени су и у оквиру до сада презентованих примера). Један од таквих примера (пример 8) показује сведеност хармонских средстава тоничне функције тоналитета де-мола која стоји у полустепеном односу са акордом фригијског трозвука (односно, квинтом фригијског трозвука), после чега се музички ток идентично наставља али на тоналним основама це-мола.

Управо овакав један „лаган“, „мозаичан“, а некада и шаљив музички садржај, каквим га Херцигоња представља, ослобођен је сваке веће драматичности исказа (или макар њеног потенцијалног јављања и даљег развоја) – с акцентом на музичком колориту и *стиашици*, као посебној категорији, и речитативно третираној вокалној деоници соло баса која, без изузетка, представља флексију говорне (песникове) речи. Управо овакав дискурс најпогоднији је за концентрисаност сатиричног тона (или комплекса сатире) у свих шест комозиторових песама. У том смислу, и, уједно, у закључку овог излагања, дат је преглед остварених стилских ефеката добијених позиционирањем трозвучних акордских структура – дурског и молског трозвука, као најподеснијег изражајног и слушно „најпријемчивијег“ елемента за истицање сатиричног тона читавог циклуса – кроз четири различите тонске релације, у којима третман говорне речи указује на апсолутни примат (пример 9).

## НОТНИ ПРИМЕРИ

### Пример 1

Шематски приказ испољавања трозвука кроз различите тонске релације у оквиру циклуса



### Пример 2

Трозвучне акордске структуре на терцијним релацијама

а) *Јутунска народна химна*, т. 23-24

as: t ---  $\bar{s}m$  --- t ---  $\bar{m}$  ---

б) *Јутунска народна химна*, т. 41-42

Des: D-----  
C: T-----

в)

Песма при рођењу једног принца, т. 44-48

$\text{C: } T_{\text{ped.}}$  -----  $\text{E: } T$  -----  $(VII)_b(VII)$  -----  $(\bar{M})$  -----  $(\bar{M})$  -----  $(\bar{M})$  -----  $(\bar{M})$  -----  $(\text{ped})$  -----

г)

Јуен-Јуен-Мен-Јуен, т. 37-45

$\text{Es: } D$  -----  $(II) \ 2 \ (II) \ 2$  -----  $\text{Ges: } D$  -----  $2 \ (II) \ 2 \ (II) \ 2 \ (II)$  -----

$(\text{Ges:}) \ D$  -----  $2 \ (II) \ 2 \ (II)$  -----  $\text{B: } D$  -----  $2 \ (II) \ 2 \ (II)$  -----

### Пример 3

Трозвучне акордске структуре распоређене по тоновима пентатонске лествице

*Јуен-Јуен-Мен-Јуен*, т. 4-8

**d:** t<sub>ped.</sub>

### Пример 4

Трозвучне акордске структуре симултано са хроматским лествичним низом у неком од гласова (а, б, в, г) и акордске структуре на полустепеним релацијама (д)

**а)** *Јуен-Јуен-Мен-Јуен*, т. 64-65

**cis:** t ----- °VII ----- VI ----- s -----

**б)** *Јутунска народна химна*, т. 81-83

**c:** t ----- (s) -----









### Пример 8

Мозаичност, „налепљеност” музичких сегмената

*Шаљивчина добошар, т. 19-22*

d: t - (F) - - - - - (F) - (F) - (F) - -

c: t - - - - -

### Пример 9

Табеларни приказ трозвучних (дурских и молских) акордских структура које на различитим тонским релацијама производе и различите стилске ефекте

Акордска структура	Тонска релација	Стилски ефекат
Т р о з в у к (дурски, молски или интервал чисте квинте)	Терци однос	Импесионистички колорит, статичност
	Пентатоника	Импесионистички колорит, егзотика, архаичност
	Хроматика	Драматизација музичко-поетског садржаја
	Целостепени однос	Импесионистички колорит, егзотика

## ПРИЛОГ РАДУ

### Шаљивчина добошар

Добовао добошар:  
„Дођ'те, људи, на пазар!  
Продаје се рухо  
Једнога голића;  
Продаје се мозак  
Једног фићфирића;  
Продаје се кућа  
Једног бескућника;  
Продаје се палата  
Једнога песника;  
Продаје се јунаштво  
Једнога полтрона;  
Продају се начела  
Једнога шпиона;  
Продаје се коса  
Ђелавога Мује;  
Продаје се савест  
Издајице Грује;  
Продаје се целибат  
Општинскога бика;  
Продаје се „светиња”  
Једног поганика.”

Добошар је хтео  
И даље да ређа,  
Ал' му уста заклопи  
Жандар иза леђа.

### Јуен-Јуен-Мен-Јуен, кинески цар

Појем цару силна цара,  
Што га Кинез љуби здраво  
Јуен-Јуен-Мен-Јуен  
То је њему име право.

И он има многа својства  
Што га диче, што га красе.  
Ал' једно је најважније –  
Што му никад не штуча се.

И то има своје зашто,  
Ни то није без причине,  
Не штуча се њему зато  
Што га нико не спомиње.

А зашто га не спомињу  
Кад га тако здраво љубе?  
Не спомињу јер не могу  
Славно име да утубе.

Јуен само у њих гледи  
Па кинески мучи муком  
Миче само дугом брком  
Маше главом и курјуком.

Маше руком да чекају  
Намршти се п'онда зине,  
Наједанпут, наједанпут  
Страховито љуто кине.

Сад по земљи глас се простре  
Кинуо је цар од Кине  
Сви Кинези славу славе,  
Не зна шта ће од милине.

А ово је грдна срећа,  
Царевину сву потресе,  
Развесели, разрадује  
И усрећи све Кинезе.

Разигра се свако срце,  
А душа се усколеба,  
Благо вама, ви, Кинези,  
Кад вам тако мало треба.

### Е, то је већ нешто друго

Ох, шта чујем, стара лудо, из села Уздина,  
Продао си уверење за две литре вина.  
Срам те буди, од деце и људи.

Молим, молим, господине, чините ми криво,  
Није само вино било, било је и пиво.  
И сланине неке старе и четир' цигаре.

### Јуутунска народна химна

Боже свети, подржи нам књаза  
Здрава, крепка, охола и славна,  
Јер на земљи нит' је кадгод било,  
Нити ће му икад бити равна.

Овај народ врло добро знаде  
Да је створен само књаза ради,  
Да Му даје порезе и хвале,  
Да Га двори и понизно кади.

Боже силни, с висока жилишта,  
Пригни ухо нашем слабом гласу,  
Боже свети, не дај ником ништа  
Да што више остане нам књазу.

Ради Њега сва створења живе,  
Ради Њега сунце греје с неба,  
А тај народ, а ту земљу нашу,  
Подржи је, ако књазу треба.

Одузми нам и жење и гласа,  
Одузми нам мудровања клета,  
Да Његову намеру не пречи,  
Да Његовој мудрости не смета.

Дај му с неба најсветлије даре,  
Полиције, шпицле и жандаре,  
Ако неће да душмана свали,  
Бар на своме нек' срце искали.

А нас пусти чмавати у хладу,  
Нек' народи нашу славу знаду,  
Ал' и онда нек' је стража јака,  
Јербо има сина свакојака.

### Чича Мија и његова капа

Хеј, вино пије, ватру саму чича Мија,  
И глава му, и капа му веселија.

Па како је лепо пио, лепо плати,  
Пош'о, ал' је преумио па се врати.

„Хеј, дај, крчмару, бокал вина о поноћи,  
Да не морам, вели, сутра опет доћи.”

Хеј, пије, пева, хеј, пије, игра чича Мија,  
Хеј, капа му је сад од главе паметнија.

Глава десно, а капа се лево ери,  
Капа хоће да се глави не замери.

Знамо, Мија, у какву си пао мрежу,  
Ал' још капа одржава равнотежу.

### Песма при рођењу једног принца

Благо нама!  
Ноћас пунктум у два сата,  
Благо нама!  
Синуло нам свим изненада,  
Благо нама!  
Родило се сунце целом нашем роду,  
Нов господар, Липе-Лапе-Липе-Лонду.  
Благо нама!  
Њег'во величанство велико ј' к'о лакат,  
Данаске је већем изволело плакат.  
Благо нама!  
Јутрос раном зором пост'о је мајором,  
Благо нама!  
Затим су му сјајну придели колајну.  
Благо нама!  
Ујутру су већем и на сиси били  
И погледом милостивим земљу усрећили.  
Благо нама!  
Њег'во величанство скоро ће да дубе,  
Изволеће скоро добити и зубе.  
Благо нама!  
О, хоћемо л', боже, дочекати само  
Да за њега све имање, крв и живот дамо!  
Благо нама!

## Литература

- Херцигоња 1972: N. Hercigonja, *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Ковачевић 1960: K. Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed.
- Ковачевић 1971: K. Kovačević, Nikola Hercigonja, u: K. Kovačević (red.), *Muzička Enciklopedija* (drugo izdanje), Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 115–116.
- Маринковић 1998: С. Маринковић, Питања периодизације музике, *Зборник Мајшице српске за сценске уметности и музику*, 22–23, Београд, 27–50.
- Матовић 2001: A. Matović. *Nikola Hercigonja (1911–2000)/ Muzikologija (1)*, [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/I\\_1/index.html?stdlang=gb](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/I_1/index.html?stdlang=gb), април 2011.
- Милин 1987: M. Milin, Primena folklorа u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965), u: D. Dević (red.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 205–218.
- Милин 1998: М. Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Милин 1998: М. Милин, Прожимање традиционалног и новог у српској музици од 1945. до 1965, *Зборник Мајшице српске за сценске уметности и музику*, 16–17, Нови Сад, 265–270.
- Перичић 1969: V. Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.

## THE CENTENARY OF NIKOLA HERCIGONJA: THE HARMONIC LANGUAGE OF NIKOLA HERCIGONJA IN SIX ZMAJ'S SATIRICAL SONGS FOR DOUBLE BASS AND PIANO, THE TRIAD AS A PRIMARY MEANS OF COMMUNICATION

### Summary

*Six Zmaj's satirical songs for double bass and piano*(1953) is a collection of songs based on satirical poems by Jovan Jovanovic Zmaj, which were written during the reign of the Obrenovic dynasty. The poems represented a certain revolt and critique of the ruling monarchical regime of Mihailo Obrenovic, Prince of Serbia. The simplicity of the composer's harmonic language is the primary feature of the style of this work, whereas the recitative of the melody in the vocal part of the double bass solo reflects the inflection of the lyrics.

Taking the triad as the postulate of his satirical expression, a simple and recognizable chord structure, which is, undoubtedly, consistent with the main concept of the poet as well as the socially engaged composer, Hercigonja sets the triad in most various tonal relations. Treated in tonal context, the triad is inaugurated through four main categories of relations, thus achieving a static, colourful effect. In such a background of comprehensible relations, the satirical idea and basis of the literary starting point definitely takes precedence.

Key words: J. J. Zmaj, satire, Nikola Hercigonja, harmonic language, triad, colourful effect, statics

Nevena J. Vujošević



Предраг РЕПАНИЋ<sup>1</sup>, Дарко ТОДОРОВИЋ<sup>2</sup>  
*Факултет музичке уметности, Београд /  
 Филолошки факултет, Београд*

## КАНОН У ПРВОБИТНОМ ЗНАЧЕЊУ ТЕРМИНА

Термин *канон* употребљава се у музичком домену као хомоним за два контрапунктска појма различитог значења. У свом првобитном значењу термин канон односио се на сâм скуп правила и упутстава за извођење целе композиције или неких од њених слојева. Правила су могла да се односе и на структурно самосталне делове неке веће целине (нпр. ставове мисе), а неретко и на само један слој њене укупне вертикале. Од краја XVI в. термин се односи на доследну примену неке композиционе технике или комбинацију више техника, као и на формалну целину која је настала као резултат таквих доследно спроведених композиционих техника, пре свега имитације. Међутим, дела базирана на канонски спроведеној имитацији појављују се током целе предренесансе и ренесансе под другим именима: *caccia*, *chase*, *радел*, *рота*, итд. (XIV в.), или *fuga per canonem* – fuga према датом правилу (XV–XVI в.). Форму у којој су изложена правила или упутства за извођење неког дела називамо „инскрипцијом“. Инскрипција је садржавала кључ (или кључеве) за правилно тумачење композиторове намере, а један од циљева овог рада био је да откријемо када је и зашто такав кључ уопште био потребан? Рад садржи и предлог класификације канонских упутстава према начину како су формулисани, записана и изложена, и према композиционим техникама на које су могла да се односе.

*Кључне речи:* инскрипција, имитација, кантус-фирмус, техника померајућих контрапункта, „сакривени канон“, „загонетни канон“

### Уводна напомена

Аналитичка студија о првобитном значењу термина „канон“ изложена је у веома скраћеној верзији на прошлогодишњем Међународном скупу за књижевност и музику у организацији ФИЛУМ-а. У музичкој димензији, целовита аналитичка студија представља резултат двадесетогодишњег истраживања коаутора Предрага Репанића, које и даље траје, тако да на неки начин представља отворену форму која је досегла око 150 страна текста и нотних примера. Досада смо анализирали око 75 инскрипција, чија су решења илустрована у преко 45 музичких примера оних канона чије су нам ноте до овог тренутка биле доступне. Сами нотни примери изложени су (у складу са предложеном главном класификацијом) у засебној свесци, у виду својерсне канонске хрестоматије, из које сваки појединачни канон може по потреби да буде анализиран и из разних других аспеката, поред оних из којих смо их ми у овом раду сагледавали (канони су у већини случајева изложени у целини) Због тога у овом штампаном издању нећемо наводити примере, већ заинтересоване читаоце упућујемо на хрестоматију која ће за неко време изаћи из штампе или оригиналне изворе које смо навели у тексту. Свесни смо да и ово скраћено издање превазилази уобичајне оквире чланка, али свако даље скраћивање нарушило би смисао и кохеренцију основне идеје.

1 prongoo@gmail.com

2 darkotod@eunet.rs

## Увод

Канон (грчки) = правило, норма

Термин канон употребљава се у музичком домену као хомоним за два контрапунктска појма различитог значења. У свом првобитном значењу канон се односио на само правило или скуп правила и упутстава за извођење полифоне (превасходно имитационе) композиције, целе или неког од њених слојева. Технички, радило се о извођењу бар једне или више истих или различитих мелодијских линија из оне која је била записана.

Правила су могла да се односе на само један слој укупне вертикале неког дела (уз који су, као контрапункт, истовремено могли да егзистирају и неканонски слојеви), затим на укупну вертикалу самосталних полифоних композиција, попут мотета и многих световних форми, или на структурно самосталне делове већих целина, попут ставова миса, магнификата, итд., ређе и на целе полифоне циклусе, попут канонских миса (*missa canonica*) или циклусе канонских мотета (*mottetti a canone*).

Од краја XVI века термин се односи на доследну примену неке композиционе технике или комбинацију више техника, као и на формалну целину која је настала као резултат таквих доследно спроведених композиционих техника, пре свега имитације. Међутим, супротно увреженом мишљењу – спровођење (само) имитације није била једина могућност, а поготово не и правило! Ако се ипак радило о делима чија је структура настала као последица доследног имитационог спровођења неког тематског материјала – таква дела се током целе предренесансе и ренесансе појављују под другим именима: *saccia*, *chase*, *радел*, *рота*, итд. (XIV век), а у трактатима ренесансних теоретичара: *fugatio*, *consequentia*, *reddita*, итд., а најчешће – *fuga per canonem*, тј. fuga према датом правилу (XV–XVI век).

Све врсте канонских упутстава (техничке одреднице, знакови, мота, сентенце у облику јасних или загонетних фраза, или комбинације свега наведеног) која су се налазила изнад почетка записане мелодијске линије називамо инскрипцијама. Она представљају форму у којој су изложена правила или упутства за извођење, не само те мелодије него углавном и целог дела. Инскрипција је, дакле, садржавала кључ (или кључеве) за правилно тумачење композиторове намере, а један од циљева овог рада био је да откријемо када и зашто је такав кључ уопште био потребан. Вероватно у складу са општим мистичним поимањем свога времена, композитори су нотни текст радије записивали на начин у тој мери нејасан да већи део хора (тј. певачких група подељених по деоницама) није могао директно да га искористи, већ су певачи своју деоницу морали да изведу из онога што је било записано. А записана је или најчешће само једна мелодијска линија (певало се „*ex unica voce*“), иако се радило о вишегласном хорском делу. Из те линије је свака хорска група певача путем датих упутстава употпуњавала, део по део, имагинарну партитуру (*resolutio*). Та упутства, према начину како су формулисана и изложена, можемо да поделимо на неколико група: од јасних и одређујућих упутстава, до оних датих у облику правих ребуса, по којима је и цела једна група таквих канона названа „загонетним“. У свим случајевима требало је тумачењем самих извођача открити кључ за проналажење исправног решења непознанице за извођење, сакривене у једној, понекад и намерно лажно записаној мелодији (отуда потичу и сами термини „*canon*“ = правило [мада често нејасно], и „*resolutio*“ = својеврсно решење канонске загонетке). Ако су у модерним (партитурним) издањима таквих дела изостављене постојеће канонске сентенце, тј. ако је издавач

поступио по канонском упутству и тако добијене резултате у сваком канонски одређеном гласу сложио у партитурну целину испану на савремени начин, ми пред собом имамо вишегласну композицију за коју понекад ни по чему не можемо да знамо да ли јесте или није првобитно била замишљена као канон, осим, наравно, ако је сам издавач дао такву врсту напомене, што није увек случај! С друге стране, наш аналитички узорак састојао се, у највећем броју случајева, управо од реализованих решења, тј. партитура уз које су постојеће инскрипције сачуване и истакнуте у савременим издањима.

Први познати канон, настао крајем XIII или почетком XIV века, записан „ex unius vocis“, ученом западноевропском нотацијом, јесте „Sumer is icumen in“.<sup>3</sup> Над изложеном једногласном мелодијом он доноси и прво познато упутство за извођење, у коме је наведено: „Ову роту<sup>4</sup> могу да отпевају четири друга (компано-на), али не треба да је певају мање од тројице, или најмање двојица, не рачунајући оне (ону двојицу) који певају припев (тзв. *pes*). Док сви још ћуте у тишини, први започиње (сц. главну мелодију) заједно са онима који изводе припев, и када у мелодији стигне до места означеног крстом, други се укључује, и тако редом до последњег...“ Иако је у оригиналу написано на ученом латинском језику, ово припросто упутство представља оно што у каснијој музичко-теоријској терминологији називамо канонском инскрипцијом, која је овде дата у виду техничког упутства за извођење канона. Даљим развојем имитационе технике, све до времена процвата у периоду доминације фламанске вокалне полифоније, и канонске инскрипције су постајале све сложеније и загонетније, следећи једну међу композиторима општеприхваћену тенденцију, тако да је фламански теоретичар Тинкторис (Johannes Tinctoris, ц.1435–1511) у свом „Речнику музичких термина“ (*Terminorum musicae diffinitorium*, 1477) дао следећу дефиницију:

„Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.“

„Канон је правило које намеру композитора наговештава на неки прикривен начин.“

Ако би, дакле, композитор понудио извођачима као једину испомоћ какву придодату поетску фразу нејасног смисла<sup>5</sup> (обично на латинском, мада то није било обавезно), овима не би преостало ништа друго него да се поуздају у своју интуицију, асоцијативност и, донекле, искуство (неке од инскрипција појављују се и више пута у делима разних аутора), како би дошли до исправног тумачења те „опскурне“ композиторове намере. Цитирамо и Б. Червенку, који наводи следеће: „Изражавамо дивљење вештини и проницљивости старих певача који су били способни да пронађу кључ и да читају ове каноне, од којих неки и данас својим запањујућим херметизмом задају велике главобоље и најпроницљивијим савременим транскрипторима“ (Червенка, 1981: 30). У том смислу, један од најрадикалнијих примера јесте поставка кантус фирмуса у Обрехтовој (Јацоб Obrecht, 1450–1505) миси „De tous biens plaine“, о коме ће касније бити речи. Даљи примери који постављају екстремне захтеве одгонетања пред извођаче јесу композиционе процедуре, индиковане не само путем фраза, него и цртежима, монограмима, симболима, или њиховим комбинацијама. Такви канони представљају

3 Данас га приписују енглеском композитору В. де Викаму (W. de Wycombe, † ц.1290).

4 Рота је, у ствари, латински израз за оно што се у енглеском народном језику звало „роунд“, аналогно француском „рондеау“, у првобитном значењу тог појма.

5 Или се општи смисао изгубио након што је сентенца извучена, нпр. из библијског контекста, што је био чест случај.

прве примере „музичке графике“ у развоју нотног записа, све до XX века, када је она поново постала његов чест вид (в. насловну страну нотног прилога). Већина таквих случајева ипак не спадају у домен сакралне вокалне полифоније, као најозбиљнијег репрезентанта ове уметничке епохе. Већ крајем XV века таква пракса је наишла на отпор и у теоријским трактатима. Адам из Фулде (Adam von Fulda, ц.1445–1505) међу првима је иступио против „опскурности“ канонских упутстава, с правом указујући на то да „често долази до њиховог погрешног тумачења,<sup>6</sup> па самим тим и до погрешних извођења дела“ (*De musica*, 1490). Ипак, пракса нејасне (непотпуне) одређености канонских упутстава задржала се још извесно време (до око 1540. године). Неки данашњи теоретичари (Морис, Червенка, Рокстро) имају о целој тој појави негативан став, па се чак упуштају и у естетско вредновање уметничких домета самих дела (укључујући ту и сакралне композиције), која приказују махом у негативном светлу. Морис каже: „Канон је у ствари био нова играчка, и било је природно да музичари треба да проведу највећи део времена играјући се њиме да би видели колико нових игара могу да смисле“ (Morris, 1934: 52). Червенка је у том смислу још одређенији: „... ради се, наиме, о вештинама које немају такву уметничку вредност да би заслуживале посебну пажњу.“ (Червенка, 1981: 148). Међутим, овде треба истаћи да композиције које смо уврстили у наш аналитички узорак представљају „златни пресек“ заоставштине ренесансне духовне вокалне полифоније.<sup>7</sup> Већина је резултат снажно унапређених композиционих вештина, које су усавршили фламански аутори XV века: то, поред техничке савршености, подразумева и емотивну продубљеност, а у својој завршној фази развоја (у периоду касне ренесансе) и класичну уздржаност и уравнотеженост (Перичић, 1991: 4). Нека од анализираних дела представљају и у структурном погледу најкомплекснија дела у целокупној вокалној литератури. Ако томе додамо још важнију карактеристику – њихов осведочени музички квалитет – онда таква дела без сумње представљају оно што се у свету уметности назива ремек-делима.

У оквиру разних подела канонска упутства можемо да разврстамо: по степену јасноће записа, по типу композиционих процедура на које указују, и по одређеним параметрима који условљавају или утичу на резултат примене канонских правила (начин записа, број гласова на које се упутство односи, број композиционих поступака на које упућују у оквиру неке формалне целине – један или више њих, одн. непромењиви или промењиви канонски услови у току једног формалног дела или композиције у целини, итд.).

6 Секундарни извор: Червенка, 1981: 28). Такође, Милер (Miller, 1972) у свом савременом и критичком издању чувеног трактата *De arte canendi* ренесансног теоретичара З. Хајдена (Sebald Heyden, 1499–1561) наводи да је чак и овај аутор погрешно интерпретирао канонску инскрипцију и дао контрапунктски невалидну резолуцију једног трогласног канона, што је наведено у коментарима на стр. 133 (у чему се слажемо са Милером, чије решење [Miller, 1972: 42] сматрамо исправним). Уп. и горе нав. места (Червенка, 1981: 30 и 148).

7 Већина дела представља избор из живе духовне музике оног времена, а мањина су дидактички канони из теоријских трактата или уџбеника контрапункта најпознатијих ренесансних теоретичара.

## Значења канонских правила

Средишња тема овог рада састоји се у разврставању<sup>8</sup> канонских инскрипција према степену јасноће са којом су формулисане и типу композиционе процедуре на коју указује канонско правило. Оно, као што је речено, претходи једној или већем броју мелодијских линија – слојева партитуре (која није ни постојала у данашњем смислу речи).

### 1. група

#### Канонска упутства за извођење дела

##### 1.1 Знаковна техничка упутства за извођење појединих деоница или целог дела, назначена испред или изнад нотног текста

Упутства техничке природе можемо да поделимо на следеће поткатегорије:

а) Знак (*pressa*) или знакови којима се указује на места где улазе (одн. време после кога улазе) други гласови у односу на глас који је први започео певање задате мелодијске линије. Тиме се указује и на евентуалну примену имитације.

б) Знак (*coronata*) или знакови којима се указује на престанак канонске имитације. Сегмент основне мелодије (тзв. канонска кода) иза тог знака неће бити имитиран у осталим гласовима који учествују у канону. У вишегласним канонима прва короната се односи на последњу рипосту, друга на претпоследњу, итд. Тематски материјал који следи иза коронате слободно је докомпонован у двогласу, делимично условљен у трогласу и вишегласу, а служио је за то да употпуни каденцирајући комплекс, како би он био затворен каденцом на крају неке формалне целине, што је било неопходно на крају последњег одсека канонских композиција (најмањи формални одсек у вокалној полифонији називамо текстуално-мелодијском фразом – ТМФ). Канонска кода није била потребна у случају када је композитор желео да текстуално-мелодијску фразу остави отвореном за уланчавање са даљим музичким током. Преса и короната углавном су биле обележаване следећим знаковима:  $\dot{Y}$  за пресу и UU за коронату, али неретко су обележаване и само једним истим знаком (в. ознаке у 1. примеру).

ц) Ако је имитациони хармонски интервал био различит од приме и октаве, то се означавало системом (старих) кључева, путем којих се једна иста мелодијска линија могла транспоновати на различите тонске висине.

*пример:* хрестоматија (X) бр. 1, Палестрина: *Missa „Ad fugam“, Benedictus, Opera omnia* (OO), Vol. I, ed. R. Casimiri.

8 Теоретичар Ђовани Батиста Мартини, познатији као Падре Мартини (Giovanni Battista Martini, Padre Martini, 1706–1784), сакупио је у својим делима *Saggio di Contrappunto fugato* (2. део, 1775) и *Storia della Musica* (1757–1781) већи број таквих фраза из музичке заоставштине и теоријске литературе старијих, посебно ренесансних аутора. Међутим, он је дао објашњења само за неке од њих, истичући и да су неке инскрипције коришћене у више различитих дела или да су бар применљиве код истих типова композиционих процедура). Многи каснији аутори уџбеника из области полифоније цитирали су га према слободном избору, па ћемо и ми у оквиру предстојеће класификације навести неколико најзанимљивијих примера, придружујући их и стварним делима из ренесансне литературе код којих је оригинална инскрипција изгубљена, или је модерни транскриптори нису навели. У том смислу није искључено и да су поједине самосталне инскрипције за које нисмо пронашли илустрације у музичким делима, а које смо преузели од Мартинија или других секундарних извора, могле да се односе и на световна дела.

д) У тзв. мензуралним канонима, путем различитих ознака за јединице метра, једна иста мелодија могла је да буде прочитана у двоструко или вишеструко дужим или краћим ритмичким вредностима од оригиналног записа (ознаке за пропорције, в. пример X, бр. 36).

### 1.2 Јасне текстуалне техничке одреднице за извођење појединих деоница у оквиру дела или целе вертикале (често се комбинују са одређеним бројем раније наведених знакова, тј. употпуњују их)

„Ad nonam canitur, tempora bina silens“

*Превод:* „Пева се у интервалу none, са прећуткивањем (изостављањем) два семибревиса“

*смиао:* Пева се у интервалу none, после паузе од два семибревиса (што одговара једном такту, нап. прев.).

*Пример:* H, br. 2, L. Compère: Missa „L'homme armé“, Osanna, OO, Vol. X, ed. L. Fincher.

### 1.3 Сентенце (инскрипције) које представљају блиске асоцијације за извођење појединих деоница, једног дела или целе композиције

Текстуалне сентенце у прози или у стиху често су тенденциозно употребљаване уз минимум техничких ознака, да би цео поступак добио на мистичности или „опскурности“ (сходно Тинкторисовој дефиницији). Правилно тумачење и извођење таквих загонетних канона, као што је већ речено, највише је зависило од ванмузичких фактора (асоцијација, интуиција, искуство самих извођача).

„Unus introitus est omnibus ad cantum, et similis exitus“

*Превод:* „Један је улаз у песму за све, а исто тако и излаз“

*Смиао:* гласови улазе на унисону („један је улаз за све“) и сукцесивно, јер не могу сви истовремено ући на унисону – а исто тако и излазе.

*Композициони резултат:* тзв. отворена (канонска) текстуално-мелодијска фраза (КТМФ), у којој гласови немају симултани завршетак.

*Опсервације:* ово је један од ретких случајева када дело индицирано канонским упутством захтева откривени запис, у виду партитуре, јер се инскрипција не односи на композицију у целини, него само на њен први одсек, после чега уланчано следи даљи одсек у коме гласови нису међусобно доследно условљени.

*Извор:* H. Finck, *Practica musica* (1556), fols Cc, Ffiii – Ffiv, секундарни извор (с.и.) D. Collins,<sup>9</sup> *The puzzle Canon in music Theory*.

*Пример:* инскрипција је применљива на пример из X, бр. 3, J. Gallus: Missa super „Elisabeth Zachariae“, Pleni sunt, DTO, Vol. 117, ed. dr D. Plamenac, као и на пример из X, бр. 4 (Ла Руе).

<sup>9</sup> Многе од наведених инскрипција садржаних и у Мартинијевом спису *Saggio di Contrapunto* цитира и Д. Колинс у свом раду, наводећи да је примарни извор, у ствари, ренесансни теоретичар Х. Финк (Hermann Finck, 1527–1558).

## 2. група

### Канонска упутства која упућују на разне врсте композиционих поступака

#### 2.1 (Јасне) поетске фразе као блиске асоцијације на разне композиционе поступке: понављање мелодије или делова мелодије на разним тонским висинама – секвенцирање

„Descende (ascende) gradatim“

Превод: „Спуштај (подижи) се поступно“

Асоцира на: понављање одређеног мелодијског мотива или фразе на разним тонским висинама (наниже или навише у односу на модел), тј. градирајући или антиградирајући.

Ојсервације: отворена КТМФ, слично као у претходном примеру.

Извор: P. Martini, *Saggio di Contrapunto fugato*, 2. deo (1775), p. XXV–XXVI.

Пример: инскрипција је применљива на пример из Н, br. 4, La Rue: Missa de sanctissima virgine Maria, Pleni sunt caeli, OO, Vol. X, ed. ed. N. St. John Davison et al.

#### – остинатно понављање

„Ibo redibo canens. \*Itque reditque viam“

Превод: „Ићи ћу, враћићу се певајући. Иде и враћа се (истим) путем.“

(\*друга реченица је цитат из Вергилија *Аен.* VI 122)

Слободни превод: „Поново се певајући враћа(м) истим путем“

Асоцира: да се један мелодијски образац понавља у круг.

Извор: P. Serone, *El melopeo y maestro* (1613), pp. 1090–1091, s.i. Collins, 1992.

Ојсервације: применљиво и на остинато – пес (припев) из чувеног „Летњег канона“, иако он има сопствену инскрипцију – јасну текстуалну техничку одредницу за извођење припева.

Пример: Н, br. 5, W. de Wycombe, канон „*Sumer is icumen in*“, Harleian MS, fol. 11v., савремено (дипломатско) издање W. Wouldridge; канонска резолуција M. F. Bukofzer, ‘*Sumer Is Icumen In*’, *A Revision*; уп. и са секвентним остинатом у примеру из Н, br. 25 (Josquin).

#### 2.2 (нејасне) поетске фразе као удаљене асоцијације на разне композиционе поступке: изостављање одређених тонова из мелодије

„De minimis non curat Praetor“

Превод: „Претор (судија) се не брине за мале ствари“

Асоцијације: реч „*minima*“ („најмање, најнезнатније, тривијалне ствари“) указује на ритмичку вредност *minime* – основне метричке јединице бројања у ренесансној вокалној полифонији (*minima* = једна половина). Тако ни певачи, читајући исписану канонску мелодију, не треба да певају оно што је „тривијално“, тј. треба да изоставе све ноте у трајању од једне половине!

Пример: Н, br. 6, G. B. Vitali, *Artifici musicali* (1689), didaktički kanon,<sup>10</sup> s.i. Collins, 1992: 11.

<sup>10</sup> Овај пример представља изузетак у узорку, јер није из ренесансног периода, већ из домена барокне (дидактичке) инструменталне полифоније. Уврштен је због интересантне инскрипције, која је у суштини применљива и на одређени број ренесансних композиција.

– секвентно понављање одређеног мелодијског или вишегласног модела

„Ascendo ad Patrem meum“

Превод: „Уздигем се ка свом Оцу“ (Јн 20.17)

Асоцира на: секвентно понављање одређеног мелодијског модела у узлазном смеру (тј. ка Богу који је на висини), по одређеним интервалима.

Пример: в. први део примера у Н, br. 25, Josquin: Missa „Faisant regretz“, Hosanna, OO, Vol. XXVII, ed. A. Smijers.

– изостављање пауза из нотног текста (на мелодијском нивоу)

„Clama ne cesses“

Превод: „Вичи, не оклевај“ (Ис 58.1; Даничић: „Вичи из грла, не устежи се“)<sup>11</sup>

асоцијације: не оклевати у певању између два фрагмента мелодије.

Ојсервације: инскрипција се вероватно односи на лажно записану мелодију кантус фирмуса, која садржи исписане паузе које у певању треба изоставити.

Извор: Н. Finck, *Practica musica*, fols Cc, Ffiii – Ffiv, s.i. Collins, 1992.

Пример: инскрипција је применљива и на други део канона у примеру бр. 23 (X).

2.3 Комбинације разних поступака у истом делу:

хексакордална солмизација + ритмичка имитација

„Duo in unum, non voces, sed tempora“

Превод: „Два у једном – не гласа, већ ритма“

Смисао: два гласа учествују у једном имитационом току, који се састоји – не од мелодијских линија, већ од ритма.

Ојсервације: у овом дидактичком канону Чероне излаже једну мелодијску линију у сопрану испод чијих тонова су исписани *неодговарајући* солмизациони слогови. Правилним тумачењем инскрипције певачи у алту треба да на њу одговоре својом мелодијом, која се састоји управо од тонова који одговарају слоговима из мелодије сопрана, имитирајући само њен ритам! Трећи глас – тенор – не учествује у канону, већ представља слободну контрапунктску допуну.

Пример: Н, br. 8, P. Cerone, *El melopeo y maestro*, str.1094, s.i. Collins, 1992.

– фобурдонско удвајање

„Decimas reddo omnia quae possideo“

(уп. Лк 18,12: Decimas do omnium quae possideo)

Превод: „Враћам десети део од свега што имам“ (Вук: „Дајем десетак од свега што имам“ – у облику тзв. „црквене десетине“, нап. прев.)

Асоцијације: нумеричка вредност десетине (децима) синоним је и за величину интервала у музици, па је то значило да у партитуру треба увести још један – независан – глас, који би у паралелним децимама удвојио целу (записану) линију дисканта. У овом случају јасно је да – без последица по валидност контрапунктске вертикале – то може бити само бас.

<sup>11</sup> У случајевима када инскрипције потичу из Библије наводили смо, поред сопствених, и постојеће преводе Ђуре Даничића и Вука Караџића.



*Композициони резултат*: тзв. фобурдонски канон<sup>12</sup> између дисканта и баса (уз додатно учешће још два слободна гласа).

*Пример*: Н, br. 9, J. Obrecht: Agnus Dei II, stavovi iz nedovršenih misa, OO, appendix ed. C. Maas.

### **Изостављање целих мелодијских линија, тј. учествујућих гласова из укупне вертикале**

„Decimas reddo omnia quae possideo“

*Превод*: в. горњи пример

*Даља асоцијација*: враћам нешто од онога што имам (тј. један од четири гласа).

„Accidens potest inesse et abesse praeter subjecti corruptionem“

*Превод*: „Акцидент (тј. небитно својство) може бити присутан и одсутан без штете по ствар“

*Заједнички смисао обе инскрипције*: цела деоница (у датом случају – altus) може да буде по вољи (ad libitum) певана или изостављена (тј. враћена – повучена из партитуре) без последица по укупну вертикалу од преостала три гласа!

*Композициони резултат*: в. горе.

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт;<sup>13</sup> иако је сам поступак удвајања између спољних гласова једноставан, остали учествујући (унутрашњи) гласови у односу на спољне морају да буду компоновани путем технике обртног контрапункта у децими.

*Пример*: Н, br. 9, J. Obrecht: исто дело.

Теоријски су могуће и разне друге комбинације раније наведених и многих других неописаних поступака (нпр. промена метрике из дводелне у троделну, или обрнуто, итд.)

## **3. група**

**Канонска упутства која упућују на примену неке композиционе технике Поетске фразе као (блиске или удаљене) асоцијације на примену композиционих техника**

### **3.1 Указивање на саму технику, параметре или степен сложености примене одређене процедуре:**

#### **3.1.1 (Двогласна) једноставна имитација**

„De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit“

*Превод*: „Не пада с моста онај ко мудро ступа“

*Асоцијације*: имитација ће бити валидна само ако се изабере правилан корак – имитациони интервал (у овом случају – унисоно).

*Извор*: Н. Finck, *Practica musica*, fol. Cc 1, s.i. Collins, 1992.

12 „Fauxbourdon-kanon“ (Feininger, 1937: 28).

13 По степену сложености, контрапунктски рад делимо на: једноставни, сложени, посебно сложени и екстремно сложени.

**– двогласна имитација усложњена полиметријом**

„Fuga post unum perfectum tempus (O), descendendo per septimam“ (уз додатак мензуралних знакова)

*Превод:* „Фуга (доследна имитација – у првобитном значењу термина, нап. прев.) после једног савршеног темпус-а (тј. три бревиса, нап. прев.), спуштајући се за септиму“

*Композициони резултати:* доследно спроведен имитациони ток.

*Степен сложености контрапунктског рага:* једноставни контрапункт усложњен полиметријом.

*Осервације:* мензуралне ознаке указују на то да два учествујућа гласа треба да користе два различита метра у имитационом току.

*Пример:* Н, br. 11, J. Ockeghem, Missa prolationum, Pleni sunt, OO, Vol. II, ed. D. Plamenac.

**– трогласна имитација са константним параметрима у оквиру имитационог тока (и једнаким параметрима по паровима учествујућих гласова)**

„In diapente unusquisque cum proximo suo“

*Превод:* „У квинти сваки са својим ближњим“ (уп. *Зах* 8.16, *Мал* 3.16, *Еф* 4.25)

*Асоцира на:* трогласну имитацију са истосмерном реперкусијом.

*Композициони резултати:* тзв. (трогласна) имитација прве групе померајућих контрапункта.

*Степен сложености контрапунктског рага:* једноставни контрапункт.

*Пример:* инскрипција је применљива на пример из Н, br. 12, L. Senfl, Missa „L'homme armé“, Pleni sunt, *Sämtliche Werke*, Vol. X, ed. Wolfenbüttel-Zurich.

**3.1.2 Усложњена и сложена имитација трогласна имитација са променама параметара у оквиру имитационог тока**

„Trinitas in unitate: primo in diatessaron et diapente, secundo in diapente et diatessaron, ut signatum est!“

*Превод:* „Тројство у јединству: прво у кварта и квинти, затим у квинти и кварта, као што је означено!“ (и на месту где је означено, нап. прев.)

*Указује на:* континуитет од два трогласна имитациона тока са променама имитационих параметара (тзв. линеарно неаналогни канони).

*Степен сложености контрапунктског рага:* једноставни контрапункт усложњен променама имитационих параметара.

*Пример:* Н, br. 13, A. Willaert, Motet (u dva dela) „Praeter rerum seriem – Virtus sancti spiritus“, Vol. X, ed. H. Zenck – W. Gerstenberg.

*Осервације:* због честих промена имитационих параметара у оквиру једног ширег континуираног имитационог тока, слична инскрипција би могла да буде примењена и на двогласни мотет „Ехспецтатио јусторум“ (бр. 5) из збирке *Двогласне пјесме* О. ди Ласа.

### 3.2 Указивање на различите правце тематског излагања или различите видове временског протока тематског материјала путем коришћења тзв. специјалних имитационих техника инверзије

„Qui se humiliat exaltabitur“ (Lk 14.11)

*Превод:* „Ко се унижава, узвисиће се“ (Вук: „а који се понижује, подигнуће се“) (и обрнуто, нап. прев.)

*Асоцијација:* на примену мелодијске инверзије датог тематског материјала.

*Опсервације:* инскрипција може да се односи и на понављање кантус фирму-са, в. 5. групу у оквиру ове класификације.

*Извор:* P. Martini, *Saggio di Contrapunto*, р. XXV–XXVI.

„Duo adversi adverse in uno“

*Превод:* „Двојица супарника супростављени у једном“

*Асоцијација:* два гласа (који доносе исти тематски материјал) супростављена у једном имитационом току путем примене инверзије.

*Композициони резултат:* примена инверзије у оквиру имитационог тока (и уз додатак неколико слободних гласова).

*Степен сложености контрапунктског рада:* сложени контрапункт.

*Опсервације:* композиција почиње лажним канонским током, да би онај прави (између баса и алта) наступио тек од 6. такта.

*Пример:* Н, br. 15, J. Mouton: Motet „Salve mater salvatoris“, s.i. Werner Icking, *Music Archive* (WIMA).

#### – ретроградно кретање

„Quaere et invenies!“

*Превод:* „Тражи и наћи ћеш!“ (уп. Мтв 7.7, Лк 11.9)

*Опсервације:* ово је инскрипција која је примењена у неколико дела, када је композитор желео да остане потпуно загонетан. Она може да се односи на различите композиционе процедуре, али какве год да су – певачи су морали сами да их открију! И у овом случају решење канона се – уместо из инскрипције – назире из наслова, одн. самог текста 1. строфе композиције:

„Ma fin est mon commencement“

*Превод:* „Мој крај је мој почетак“

*Асоцијација:* исписану мелодију треба прочитати и с почетка и с краја.

*Композициони резултат:* канонска („имитациона“) <sup>14</sup> ретроградација.

*Степен сложености контрапунктског рада:* сложени контрапункт. <sup>15</sup>

*Опсервације:* један од ретких примера у нашем узорку преузет из домена ране световне полифоније.

*Пример:* инскрипција је применљива на пример из Н, br. 18, G. de Machaut, *Rondeau* „Ma fin est mon commencement“, ОО, Vol. III, L. Schrade.

→ „Roma tibi subito motibus ibit amor“ ←

*Превод:* „Ускоро ћеш мојим трудом стићи у свој вољени Рим“ (речи ђавола кога је св. Мартин претворио у магарца, а затим га јахао све до Рима, нап. прев.)

<sup>14</sup> Можемо да говоримо само о имитацији у академском смислу речи, јер је она као композициона процедура изван домашаја перцептивних способности слушаоца.

<sup>15</sup> Код компоновања имитационе ретроградације примењује се посебна контрапунктска процедура; в. опис код Червенке (Червенка, 1981: 285).

*Ојсервације*: у случају прве инскрипције превод је небитан јер упућује на погрешни траг. Међутим, могућност двосмерног читавања текста у овом палиндрому јасно асоцира на то да мелодија изнад које је текст постављен као мото – може (и треба) да буде прочитана са обе своје стране, шта је својствено ретроградним канонима.

*Извор*: P. Martini, *Saggio di Contrapunto*, p. XXV–XXVI.

#### – ретроградна инверзија

„Respice me, ostende mihi faciem tuam“

*Превод*: „Осврни се на мене, покажи ми своје лице“ (уп. *Изд* 33,13)

*Асоцира на*: специфичан положај појединих певачких група приликом извођења дела.

*Ојсервације*: две групе певача морају да заузму такав међусобни положај (једни насупрот других) на певачком подијуму, да „штим“ канонске мелодије буде постављен између њих. Тако певачке групе гледају једна другу у лице, а свака у мелодију са своје стране (уз употребу различитих, адекватних кључева с обе стране мелодије). Певачи започињу са певањем дате мелодије на њеним опозитним странама, да би се срели на средини. Резултат читавања једног истог мелодијског штима са његових опозитних страна јесте тај да ће доћи и до инвертовања мелодијских интервала (силазних у узлазне, и обрнуто), тако да је

*Композициони резултати*: примена канонске („имитационе“) ретроградне инверзије.

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт.

*Извор*: P. Martini, *Saggio di Contrapunto*, p. XXV–XXVI.

(*Схематски*) *пример*: X, бр. 20, канон у ретроградној инверзији (Червенка, 1981: 285), схему допунио и разјаснио П. Репанић.

#### аугментација и диминуција и пропорција

„Nigra sum sed formosa“

*Превод*: „Црна сам, али лепа“ (*Пнп* 1.5; Даничић: „Црна сам, али лијепа“)

*Асоцира*: да беле ноте треба претворити у црне. То се вероватно односило само на оне ритмичке вредности у мелодији код којих је то могуће, што је могло да укаже и на предвиђену размеру умањења: ако се половине (миниме) претварају у четвртине, размера је 2:1, а ако су у питању биле целе ноте (семибровиси), онда је размера 4:1.

*Композициони резултати*: примена диминуције.

*Извор*: P. Martini, *Saggio di Contrapunto*, p. XXV–XXVI.

„Noctem in diem vertere“

*Превод*: „Претворити ноћ у дан“

*Асоцира*: да црне ноте треба претворити у беле, све супротно од претходног примера.

*Композициони резултати*: примена аугментације.

*Извор*: S. Heyden, *De arte canendi* (1540), str. 135, s.i. Collins, 1992.

„Omne trium perfectum“ (+ мензуралне ознаке за пропорције назначене испред нотног текста)

*Превод*: „Све што је троструко савршено је“

*Смисао*: као и у примеру из X, бр. 3, три гласа треба да контрапунктирају у савршеном складу. Ова инскрипција наводи се у ренесансној пракси за неколико различитих композиционих процедура. У случају примера који наводимо слободна асоцијација доводи до проширеног смисла овог канона: троструко дуже од претходног (и претходног са претходним) чини савршени склад.

*Композициони резултат*: примена пропорције између три учествујућа гласа.

*Штејен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт.

*Опсервације*: и поред релативно јасних мензуралних ознака за видове протока тематског материјала, наведене су три различите варијанте резолуције овог канона (Смајерс, Глареанус, Берлајн).

*Пример*: оригинална инскрипција налази се (између осталог) изнад канона Л. Сенфла у Миси „L'homme armé“, \*Agnus Dei (s.i. Glareanus, пример 102, стр. 523.(Н. Glareanus: *Dodecachordon* (1547.), NewYork: reprint. Edition, translation, transcription and commentary by С. А. Miller, American Institute of Musicology, 1965.)), а применљива је и на пример из Н, бр. 23, Josquin: *Missa „L'homme armé, super voces musicales“*, Agnus Dei II, ОО, Vol. LVII (А. Smijers ).

### 3.3 Технике померајућих контрапункта неимитациони померајући контрапункти

Фиктивна инскрипција – оригинални латински мото недостаје:

„Santa hanc partem (Benedictus) sicut scripta est, deinde, post Hosanna, repete eam, in omnibus vocibus omnia tempora bina silens“

*Превод*: „Отпевај овај став (Benedictus) онако како је записан, а онда га, након Хосане, понови, изоставивши у свим гласовима све паузе у трајању семибредиса!“

*Опсервације*: изостављање пауза из свих учествујућих гласова у понављању контрапунктске вертикале доводи до редуковања првобитног нотног текста на мањи број тактова, јер су се тематски материјали приближили један другом.

Композиција је (у оригиналној нотацији) записана у три независне мелодијске линије.

*Композициони резултат*: примена технике редукованих хоризонтално померајућих контрапункта (НРК).

*Пример*: Н, бр. 24, P. Moulu: *Misa „A deux villaiges ou plus“*, misni stavovi Benedictus I i II, s.i. Taneiev, 1962.

## 4. група

### Комбинације разних композиционих процедура

#### 4.1 Комбинације разних композиционих поступака и техника секвенцирање + имитација + техника померајућих контрапункта

„Ascendo ad Patrem meum“

„Otia securis insidiosa nocent“

Две инскрипције у истом делу – за прву в. превод и објашњење у тексту на стр. 10.

*Превод друге инскрипције*: „Подмукла доколица штети безбрижнима“

*Асоцијације*: доколица, у којој се ништа не дешава, асоцира на непотребну паузу, уместо неког сврсисходног дешавања. Музички смисао друге фразе јеста тај да у резолуцији (која се састоји из два дела) приликом понављања мелодије у новом канонском току треба да буду изостављене паузе из оног претходног. Тиме је цео други, варијантно поновљени канонски ток редукован на мањи број тактова.

*Композициони резултати*: комбинација секвенцирања (у овом случају, уз додатну примену технике вертикално померајућих контрапункта, ВПК, подтип – обртајни контрапункти у суперсептими!) и, у другој фрази, технике (редукционих) ХПК.

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт.

*Пример*: инскрипције су применљиве на пример из Н, br. 25, Josquin, Missa „Faisant regretz“, Hosanna, OO, Vol. XXVII; up. i sa preth. primerom (P. Moulu).

## 4.2 Комбинације различитих техника

### 4.2.1 Комбинација правог кретања, инверзије, ретроградације и ретроградне инверзије

„Misericordia et veritas obviaverunt sibi“

*Превод*: „Милост и истина среташе се“ (Пс 84.11; Даничић: „Милост и истина среташе се“)

„Justitia et pax osculatae sunt“

*Превод*: „Правда и мир пољубише се“ (Пс 84.11; Даничић: „Правда и мир пољубише се“)

*Асоцијације*: четири речи (милост, истина, правда и мир) симболизују четири композиционе технике примењене у овом делу. Фразе „среташе се“ и „пољубише се“ указују и на положај појединих певачких група приликом извођења дела (лицем у лице, као што је описано у примеру br. 18), као и на начине читавања задатих мелодија.

*Композициони резултати*: комбинација истовременог коришћења свих праваца тематског излагања: правог, инверзног, ретроградног и ретроградно-инверзног!

*Степен сложености контрапунктског рада*: посебно сложени контрапункт, једно од структурно најкомплекснијих и композиционо најсложенијих дела из заоставштине ренесансне вокалне полифоније.

*Пример*: Н, br. 26, P. de Monte, Motet „Ad te, Domine, levavi animam meam“, OO, Vol. X, ed. C. Van den Borren.

### 4.2.2 Комбинације техника имитације и померајућих контрапункта имитација + вертикално или двојно померајући контрапункти

„Fuga in ↓diapente et in ↑diapason“

*Превод*: „Фуга (тј. имитациони канон) у доњој квинти и горњој кварта“

*Опсервације*: код трогласних стрето канонских токова код којих се по паровима улазећих гласова мења бар неки од имитационих параметара (реперкусија, имитациони интервали или временска растојања) имамо две могућности: аутор или даје јасне техничке одреднице за одвијање имитационог тока, као у овом примеру, или, потпуно супротно – канон замишља као загонетни („Quaere et invenies!“), као у примеру X, br. 30. И поред евентуалног једноставног канон-

ског упутства, оваква композициона процедура увек је сложена јер је резултат свесног и унапред предвиђеног комбиновања две технике: имитације и померајућих контрапункта (ПК).<sup>16</sup>

*Композициони резултат*: у овом случају ради се о тзв. (трогласној) имитацији 2. групе померајућих контрапункта (имитација + ВПК).

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт.

*Пример*: Н, бр. 27, Palestrina, Missa „Gia fu chi m'hebbe cara“, Benedictus, ОО, Vol. XXVI.

#### – имитација у инверзији и хоризонтално померајући контрапункти

„Nunc praecedat, nunc sequatur, iterum praecedat, etc.“

*Превод*: „Час нека претходи, час нека следи, а онда поново претходи, итд.“

*Асоцира на*: след повезаних имитационих фраза са променом функција гласова у оквиру низова имитационих токова.

*Композициони резултат*: имитација комбинована са техником хоризонталног померања-мимоилажења (пропуста из првог низа постаје респоста у другом, и обрнуто). У овом случају, имитациони токови су додатно усложњени и комбиновањем са инверзијом.

*Степен сложености контрапунктског рада*: посебно сложени контрапункт.

*Пример*: инскрипција је применљива на пример из Н, бр. 28. Т. Morley: didaktički kanon, *A Plaine and easy Introduction to practical Musiц* (1597), стр. 200–201.

#### – имитација и вишеструке релације померајућих контрапункта

„Quaere et invenies!“

*Превод*: „Тражи и наћи ћеш!“ (уп. Мт 7.7, Лк 11.9)

Искрипција се односи на чувену композицију „Non nobis, Domine“, чији је аутор највероватније В. Берд (William Byrd, ц. 1540–1623). До канонске мелодије аутор је дошао модификацијом изворне мотетске мелодије фламанског аутора Ван Вилдера (Philip van Wilder, ц. 1500–1554).

*Асоцира*: на то да постоји бар једна или можда и више резолуција на основу задате (канонске) мелодије, тако да их треба пронаћи.

*Ојсервације*: уз канонску мелодију нису дате никакве ознаке, а инскрипција над мелодијом можда је изгубљена у препису, тако да из мелодијског записа може само да се наслути да је овде реч о канону! Дакле, певачи су имали задатак да сами открију могуће имитационе параметре, који су у овом случају вишеструко варијабилни, чак и по броју гласова који могу да учествују у канонском току.

И ми смо покушали да утврдимо исто, тако да смо анализом полиморфног потенцијала мелодије пронашли да је реч о полирезолуционом (полиморфном) канону, који даје преко 25 валидних контрапунктских резолуција у двогласу и трогласу!

*Композициони резултат*: полиморфни канон, компонован уз примену прорачуна вишеструких (унутарканонских) релација померајућих контрапункта (VPK + VPK + НПК + DPK).

<sup>16</sup> Начини на који се имитација и померајући контрапункти могу комбиновати детаљно су описани у аналитичкој студији Ређанић, 2004.

*Степен сложености контрапунктског рада*: екстремно сложени контрапункт, једно од структурно најкомплекснијих и композиционо најсложенијих дела из заоставштине ренесансне вокалне полифоније.

Канон је додатно сложљен и тиме што је компонован као бесконачни.

*Пример*: инскрипција је применљива на пример из Н, br. 32, W. Byrd(?): канон „Non nobis, Domine“, резолуције W. Byrd (32b), s.i. Rockstro, 1936 (и разни секундарни извори) и P. Repanić (32a i 32c), *Feniks – канон „Non nobis, Domine“ или Ка новом кружу звука канона без краја*, нотни примери, уп. са опсервацијама уз пример из Н, br. 18.

## 5. група

### Композиционе процедуре у оквиру техника рада са кантус фирмусом

#### 5.1 Постављање кантус фирмуса канонским правилом, уз примену разних извршних композиционих техника

„In gradus undenos descendant multiplicantes. Consimilique modo crescant antipodes uno“

*Превод*: „Нека силазе (сц. узлазни мелодијски интервали) умножавајући се за по једанаест корака/степени. На сличан начин нека уједно расту и њихови антиподи“

*Композициони резултати*: мелодија кантус фирмуса треба да у односу на запис буде отпевана у четворострукој аугментацији и инверзији!

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт.<sup>17</sup>

*Опсервације*: кантус фирмус је, неуобичајено, изложен у басу, што се види из резолуције.

*Пример*: Н, br. 34, Josquin, Missa „Fortuna desperata“, Agnus Dei I, OO, Vol. XIII

#### 5.2 Постављање и понављање кантус фирмуса канонским правилом, уз примену разних извршних композиционих техника

„Post plausum unum, tempora alternando cantabis“ (+ мензурални знакови)

*Превод*: „После једног (тј. сваког појединачног) плеска дланом, певаћеш са алтернативним смењивањем темпора“ (тј. „у алтернативним временским протоцима“ – у композицији постоје три промене темпус-а у размери 4:2:1; в. ноте)

*Асоцира на*: различите видове извођења кантус фирмуса у континуитету.

*Композициони резултати*: кантус фирмус је постављен – поновљен уз примену аугментације–диминуције (линеарно, у истом гласу), што је, у овом случају, видљиво из нотног записа канонске резолуције.

*Степен сложености контрапунктског рада*: сложени контрапункт, у интеракцији кантус фирмуса и докомпонованих слојева.

*Пример*: Н, br. 36, Palestrina, Missa „L’homme armé“ (II), Benedictus, OO, Vol. X.

„Cancer eat plenus sed redeat medius“

<sup>17</sup> Већину композиција у којима аутор најпре поставља кантус фирмус, а затим на тај темељни глас докомпоује два или више гласова у једном или више нових композиционих слојева убрајамо у сложени или посебно сложени контрапункт.



*Превод:* „Рак нека иде цео, али нека се враћа преполовљен“

*Смисао:* дата мелодија (у тенорској кантус фирмус функцији) треба најпре да се очита уназад („рачјим ходом“), и то у написаним ритмичким вредностима, а затим још једном, овај пут у правцу како је записана („ретроградација ретроградације“ = право кретање!), али сада у двоструко краћим нотним вредностима, све у истом гласу.

*Композициони резултат:* у излагањима кантус фирмуса примењена је ретроградација + диминуција.

*Степен сложености контрапунктског рага:* сложени контрапункт.

*Пример:* Н, br. 40, G. Dufay: Missa „L'homme armé“, Agnus Dei III, Оо, Vol. VI, ed. H. Besseler.

„Si me sequeris esto humilis“

*Превод:* „Ако ме следиш, буди понизан“

*Асоцира на:* понављање или имитациони ток у регистру који је испод оног у коме је изложен тематски материјал.

*Композициони резултат:* постављање и дословно понављање kantus firmusa у различитим гласовима (и у доњем регистру), што значи да је у овим мисним ставовима kantus firmus третиран као „лутајући“ (CF vagans).

*Опсервације:* у другом случају можемо условно да говоримо и о некој врсти имитационог одговора (у природном следу), коју је Фајнингер (Feininger, 1937: 37) назвао „формалним“ каноном.

*Примери:* инскрипција је применљива у примерима Н, br. 41, Josquin, Missa „La sol fa re mi“, Kyrie, ОО, Vol. XI i br. 42, Josquin, Missa „Hercules dux Ferariae“, Kyrie, ОО, Vol. XVII.

## 6. група

### Комбинације све три основне групе техника стрето имитација на унапред задати кантус фирмус

„Super acutum symphonizantibus, duo in unum“

„Извођачима који концертирају изнад (сц. постављеног kantus firmusa) у вишем регистру, (певајући) двојица у једном (сц. имитационом току)“

*Смисао:* изнад постављеног гласа (kantus firmusa) развити имитациони процес („концертирати“ у двогласном имитационом току).

*Композициони резултат:* комбинација све три основне ренесансне композиционе технике. Техника двојно померајућих контрапункта примењена је као *извршни механизам* за компоновање имитационог тока на унапред постављени кантус фирмус.

*Степен сложености контрапунктског рага:* сложени контрапункт.

*Извор:* Sc. Cerreto, *Della prattica musica* (1601), pp. 224–225, s.i. Collins, 1992.

*Пример:* инскрипција је применљива у примеру из Н, br. 44, G. Maria Nanini: „Exultent et laetentur“, *Mottetti a Canone*, no. 3, *L'Arte Musicale in Italy*, ed. Torchi (i razni sekundarni izvori).

### – двосрука стрето имитација на унапред задати кантус фирмус

„Recte e retro“

*Превод:* „Право (напред) и натраг“

„Petrus et Joannes currunt in punctum (puncta)“

*Превод:* „Петар и Јован хрле ка тачки (тачкама)“

Два канонска упутства односе се на два композициона слоја.

*Смисао:* 1. инскрипција односи се на постављање кантус фирмуса на редак и неуобичајен начин: исписану мелодију (парафразу на чувени шансон „L'homme armé“) треба истовремено испевати унапред и уназад, тако да је резултат двогласни ретроградни канон у функцији кантус фирмуса, на који је аутор докомпонувао још два имитациона тока.

2. инскрипција асоцира на сусрет гласова у тачки, или готово у тачки, што значи да су се тема и одговор готово стопили у једно, тј. да се имитациони токови одвијају на унисону и на најмањим могућим временским растојањима од једне метричке јединице – миниме.

*Композициони резултати:* групни (троструки, а истовремено двоструки на кантус фирмус!) линеарно неаналогни канон необичне канонске формуле:

GK: CF ( $\rightarrow \leftarrow 2$  u 1) + [(2 u 1 ad min.) + (2 u 1 ad min.)],

тј. двострука „ад минимам“ имитација на двоструки кантус фирмус. Канон је компонован уз примену прорачуна вишеструких (међуканонских) релација померајућих контрапункта

(НРК + НРК + НРК, комбиновано са ретроградацијом)

*Степен сложености контрапунктског рада:* посебно сложени контрапункт, једно од структурно комплекснијих и композиционо сложенијих дела из заоставштине ренесансне вокалне полифоније.

*Оисервације:* шестогласна композиција сакривена у три записане мелодије.

*Пример:* инскрипција је применљива на пример из Н, br. 46, Josquin, Missa „L'homme armé, sexti toni“, Agnus Dei III, OO, Vol. XIV.

### Завршна разматрања

Разматране и образложене инскрипције указују на готово све структурисане поступке и све три основне групе композиционих техника познатих у ренесансном периоду. Међу оним инскрипцијама које указују на исту композициону процедуру одабрали смо оне најинтересантније. У ређим случајевима једна иста инскрипција може се асоцијативно повезати са неколико различитих процедура. Од техника које се користе самостално ипак је најчешћа имитација, али интересантнији су случајеви у којима се она комбинује са неком другом, пре свега са техником померајућих контрапункта, која је врло често коришћена и у функцији извршног механизма компоновања свих врста вештачке (стрето) имитације. Кантус фирмус се најчешће поставља и понавља комбинован са оним техникама које модификују или варирају правце тематског излагања или видове временског протока тематског материјала који смо прво чули на „овај“, а затим на „онај“ начин. Ако се тематски материјал истовремено понавља у разним правцима излагања, свакако га је слушно најтеже перципирати приликом истовременог излагања унапред и уназад, па није случајно да је таква процедура примењивана углавном у само једном од неколико постојећих слојева композиције. У неким још сложенијим случајевима примењене композиционе процедуре су напросто ван домашаја слуха, тако да се могу открити само анализом оног слоја нотног текста у коме су примењене. Стога сматрамо да је само укупни звучни резултат меродаван за процену музичке вредности таквих дела.<sup>18</sup> Она која су у том погледу успе-

<sup>18</sup> Уп. навод из Червенке (Червенка, 1981: 30) на стр. 4.

ла, и данас, након више векова, представљају део стандардног репертоара најре-  
номиранијих вокалних ансамбала широм света.

Ова аналитичка студија није таквог карактера да бисмо пре почетка рада  
изнели одређене хипотезе које бисмо током истраживања доказали и тиме их  
претворили у одређену теорију. Напротив, кроз ток и резултате истраживања  
указала нам се једна хипотеза коју бисмо сада желели да изложимо: могуће је (а  
по нашем дубоком уверењу и врло вероватно) да су се кроз осмишљавање и при-  
мену многих у овом раду описаних инскрипција међу њиховим ауторима рађале  
идеје за настанак и постепено усавршавање самих композиционих техника тог  
периода, као што су инверзија, ретроградно кретање, диминуција, аугментација  
и њихове међусобне сложене комбинације, које, као такве, представљају прве  
примере структурисаног мотивског рада на нивоу неке формалне целине.

Већину наведених процедура можемо повезати са начинима на који су ком-  
позитори желели да изложе, а затим да варијантно понове кантус фирмус, да-  
кле у оквиру ширег дијапазона тих најстаријих композиционих процедура (које  
данас називамо технике рада са кантус фирмусим). На то указују примери који  
садрже кантус фирмус у нашем узорку, а такође и примери из многих других из-  
вора. Развој имитационе технике у XV веку само је поспешео продубљивање и  
даљу разраду оваквих, првобитно осмишљених идеја. У крајњој линији, развој  
полифоних техника које су проводљиве канонским правилом могли бисмо да  
предочимо у само неколико корака: излагање кантус фирмуса → понављање у ис-  
том гласу (дословно или варијантно, постепено све више и више у разним видо-  
вима описаних варијација) → понављање у различитим гласовима; природно, је-  
дан после другог (првобитно названо као „лутање“ кантус фирмуса, а затим као  
имитација) → имитационо понављање у различитим гласовима; стретно, у не-  
ком степену синхронизитета (тј. понављање започиње пре него што је првобит-  
но излагање завршено) → развијање помоћних алата, као извршних механизма  
за компоновање имитационих понављања која садрже трогласна и вишегласна  
стрета → осамостаљивање тих помоћних алата, који су временом прерасли у за-  
себну групу техника, познату као „померајући контрапункти“.

Због свега наведеног можемо са сигурношћу да тврдимо да канон није био  
само „нова играчка“ (... „за коју је било природно да музичари треба да проведу  
највећи део времена играјући се њоме...“; Morris, 1934: 52),<sup>19</sup> која је служила само  
ради игре – него је то својеврсно играње имало крупне последице по развој ком-  
позиционе технике, а самим тим и по развој музичког мишљења од ренесансног,  
преко барокног, па све до модерног доба, у виду додекафоније, микрополифоније  
и још неких композиционих праваца двадесетог века.

Током XV века термини фуга и канон све чешће се узимају као синонимни,  
тј. термин канон се више не односи само на скуп правила за извођење неке мел-  
одије или формирање вертикале (резолуције) из једног тематског језгра, већ се  
односи и на музичку форму, насталу као резултат доследне примене неке компо-  
зиционе процедуре, до тада називану фугом. С друге стране, термин фуга (*fuga*  
*canonica*) паралелно се одржава још неко време, да би постепено променио зна-  
чење и почео да се односи на (инструменталну) форму, сасвим другачије струк-  
туре од канона, коју под тим термином подразумевамо и данас.

19 В. цео цитат на стр. 5.

## Литература

- Белић-Јевремов, С. (2005). *Композициони постојинци и технике у духовним канонима Josquin-a de Prez-a* (магистарска теза). Београд: Универзитет уметности.
- Bukofzer, M. (1944). "Sumer is Icumen in", *A Revision*. Los Angeles: University of California publications in music, Vol. II.
- Collins, D. B. (1992). *The puzzle Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800* (Ph.D. diss.). Stanford University.
- Червенка, Б. (1981). *Контрапункт у класичној вокалној полифонији*. (прев. К. Бабић). Београд: Универзитет уметности.
- Duffin, R. W. (1988). "The Sumer Canon: A New Revision". *Speculum* 63, pp. 1–21.
- Du Cange, et al. (1883–1887). *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*. Niort.
- Feininger, L. (1937). *Die Frühgeschichte des Kanons* (Diss.). Universität zu Heidelberg.
- Glareanus, 1547.: H. Glareanus: *Dodecachordon*, NewYork: reprint. Edition, translation, transcription and commentary by C. A. Miller, American Institute of Musicology, 1965.
- Heyden, 1540.: S. Heyden, *De arte canendi*, NewYork: reprint. edition, translation, transcription and commentary by C. A. Miller, American Institute of Musicology, 1972.
- C. A. Miller, C. A. (1972): Heyden, S., *De arte canendi*, ed. & trans. C. A. Miller, MSD 26, Dallas: AIM.
- Mann, A. (2001). *Canon*, an article in *NGDof M*, Vol. V, pp.1–6. London.
- Morris, R. O. (1934). *Contrapuntal Technique in the XVIth Century*. London: Clarendon Press.
- Morley 1597: T. Morley, *A Plain and Easy Introduction to the Practical Music*, London: J.M. Dent 1952. (reprint u savremenoj redakciji: Harman, R. A.)
- Morley, Th. (1952). *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, ed. by R. A. Harman, with a Foreword by Th. Dart. London: J. M. Dent.
- Niermeyer, J. F. (1976). *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden.
- Перичић, В. (1991). *Вокални контрапункт*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Репанић, П (1994): *Канон: идеја, дефиниција, структура* (хабилитациони рад, рукопис; рецензенти проф. В. Перичић и проф. Д. Деспић). Београд.
- Репанић, П. (2004). *Имитација и канони померајућих контрапункта* (аналитичка студија), Зборник „Музичка теорија и анализа“ бр. 4, Катедре за музичку теорију ФМУ у Београду, стр. 88 – 103, Универзитет уметности у Београду, 2007.
- Rockstro, W. S. (1936). *Non nobis Domine*, an article on Polyphony in *OGDof M*, Vol. III, pp. 642–43. London.
- Sparks, E. H. (1975). *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*. New York: Da Capo Press (repr.).
- Taneiev, S. I. (1962). *Convertible Counterpoint in the Strict Style* (transl. by G. A. Brower). Boston: Bruce Humphries.
- Walt, J. J. A. van der (1956). *Die Kanongestaltung im Werk Palestrinas* (Diss.). Universität zu Köln.

## скраћенице коришћене у раду (и нотним прилозима)

DTO = Denkmäler der Tonkunst in Österreich

OGDof M = Old Grove's Dictionary of Music

NGDof M = New Grove's Dictionary of Music

OO = Opera omnia (сабрана дела)

H = хрестоматија

sc. = scilicet = подразумева се

s.i. = секундарни извор

TMF = текстуално-мелодијска фраза

Im = имитација

ad min = ад минимум, врста имитације

K = канон

KTMF = канонска текстуално-мелодијска фраза

KPr = канонска пропоста

FKPr = формална канонска пропоста (пропоста у „формалним“ канонима)

KRi = канонска респоста

FKRi = формална канонска респоста (респоста у „формалним“ канонима)

GK = групни канон

(x у y) = у оквиру канонске формуле: број учествујућих гласова у оквиру канонских слојева (једног или више)

сл.гл. = слободни глас

CF = kantus firmus

CFV = kantus firmus vagans = „лутајући“ кантус фирмус

TRK = техника померајућих контрапункта

PK = померајући контрапункти

VPK = вертикално померајући контрапункти

HPK = хоризонтално померајући контрапункти

DPK = двојно померајући контрапункти

## КАНОН У ПРВОБИТНОМ ЗНАЧЕЊУ ТЕРМИНА

### Summary

In its original meaning, canon related to a rule itself or a set of rules and instructions for performing a polyphonous (predominantly imitational) composition, in its entirety or some of its layers. Technically, this concerned deriving at least one or more of identical or different melodic lines from the one that was set in writing. All types of canonic instructions (in the shape of technical determinants, signs, mottoes, sentences in the form of clear or enigmatic phrases or a combination of all of the aforementioned) located above the beginning of the written melodic line are called inscriptions. They represent the form in which rules or instructions for performing not only the particular melody in question but also the piece as a whole are displayed. Inscription, therefore, contained the key (or keys) to accurate interpretation of composer's intention, and one of the objectives of this paper was to discover when and why such a key was required in the first place.

Central subject of this paper consists of classifying canonic inscriptions on the bases of degree of clarity with which they are formulated, type of compositional procedure the canonic rule indicates and the degree of its complexity.

In the process of classifying canonic rules into several basic groups, and during the course of the analytic process, a hypothesis had presented itself to us which has ripened even more after summing up of the results: it is possible (and, to our profound belief, highly likely as well) that through conceiving and implementation of many of the inscriptions described in this paper ideas emerged among their authors for creating and gradually perfecting the very composition techniques of the period, such as inversion, retrograde movement, diminution, augmentation and their mutually complex combinations that, as such, represent the first examples of a structured motif work at the level of a formal whole.

Key words: inscription, imitation, cantus firmus, technique of moving (movable) counterpoints, 'concealed canon', 'enigmatic canon'



Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ<sup>1</sup>

## ТРЕЋА И ЧЕТВРТА СИМФОНИЈА ГУСТАВА МАЛЕРА: РЕЛИГИЈСКИ ИДИОМИ ПРЕДСТАВЉЕНИ КРОЗ „СВЕТ ДЕТИЊСТВА“ (МОГУЋИ ПОГЛЕД НА ПОЕТИКУ МАЛЕРОВОГ „УНИВЕРЗУМА ЗВУЧНИХ СВЕТОВА“)

Последње две симфоније Малерове *Вундерхорн* тетралогije, трећа и четврта, јесу композиције у којима сусрећемо неке од најважнијих топоса такозваног „звучног универзума“ Густава Малера. На конституисање Малерове поетике, а самим тим и његовог симфонијског универзума састављеног од различитих „светова“ утицало је неколико важних чинилаца. Међу њима су и Малерово детињство, као и хришћанска религија. Ова два чиниоца, односно топоса, често су разматрана од стране музиколога кроз целокупно Малерово стваралаштво, а нарочито симфонијско. Међутим, симфоније о којима је реч, пружају нам ретку могућност сагледавања два поменута топоса/света у међусобном прожимању.

*Кључне речи:* Густав Малер, трећа/четврта симфонија, религијски идиоми, дечији топос

Прве четири симфоније Густава Малера (Gustav Mahler), настале у периоду од 1888–1901. године, по речима самог композитора (в. Бархам 2007: 93) чине целину, односно тетралогiju. Након Четврте симфоније, Малерова композиторска пракса се мења. Његов начин изражавања постајао је све мање позноромантичарски и све више антиципаторско-експресионистички. Прве четири симфоније могу се често срести под називом *ране* симфоније, као и *Вундерхорн* симфоније – због повезаности са песмама из збирке *Дечаков чудесни роџ* (*Das Knaben Wunderhorn*), чије текстове је Малер омузикалио. Ову збирку су почетком XIX века, приредили песници Ахим фон Арним (Achim von Arnim) и Клеменс Брентано (Clemens Brentano). Ова јединствена збирка немачких народних песама објављена је први пут 1805. године у Хајделбергу (Heidelberg) – ондашњем центру немачке романтичарске књижевности. Наслов је потекао од прве песме у збирци. Песме међутим, нису тематски обједињене. Наиме, сам назив збирке асоцира на књигу намењену деци, а као таква и јесте прихваћена од свог настанка до данас. Међутим, дечије песме чине само један део ове велике збирке. У њој су се нашле и песме о младости, песме које имају верских конотација, затим оне које глорификују природу и живот, што је све веома у складу са романтичарским покретом када је књига и настала. Све поменуте тематике, односно топоси, нарочито дечији и верски имају великог значаја на Малерове симфоније о којима је реч.

На овом месту важно је указати на такозвани, Малеров симфонијски универзум (по речима самог композитора) који у себи садржи много засебних топоса и „светова“. На конституисање Малерове поетике, а самим тим и његовог сим-

1 anjalazarevic@yahoo.com

фонијског универзума утицало је много разноврсних чинилаца (на пример, његово детињство, повезаност са интелектуалном елитом Беча, филозофија, религија). Сваки од тих чинилаца заслужује засебну пажњу, тачније, комплетне студије су написане или би могле бити написане о сваком од њих понаособ. Све то, у мањој или већој мери, спада у круг тема које су често расправљане у вези са Малеровим стваралаштвом.<sup>2</sup> Поред ових, претежно биографски, историјски и социолошки оријентисаних тема, постоји и читав скуп често интерпретираних тема које упориште имају у самој музици и нотном тексту, а којима се приступа, опет, са различитих позиција. У овај други круг спадају теме попут формалних одлика симфонија, њихове оркестрације, употребе одређених музичких жанрова, цитата и аутоцитата у овим делима и слично. Као што је претходно већ напоменуто, већина ових тема је испреплетана у густу мрежу Малеровог симфонијског универзума. Управо због уске повезаности одређених тема, напомињем да Малерово стваралаштво морамо разматрати из различитих визура. „Његова музика лако себе позајмљује ванмузичкој анализи, будући да је заиста једна од највише аутобиографских музика икада написаних. Претендовати да она постоји само у појмовима музичких поступака значило би губљење једног чиниоца на који нас сам Малер експлицитно упућује. Свака од његових симфонија је продужетак његове личности, једно истраживање њега самог, и није могућно – у ствари је и погрешно – одвајати музику од живота њеног композитора. У исто време, мора се сачувати од претераних литерарних асоцијација између живота и музике и учинити допуштење ономе што припада уметничковој стваралачкој имагинацији.“ (Марковић Стоукс 2004: 31).

Последње две симфоније Малерове *Вундерхорн* тетралогије, трећа и четврта, јесу композиције у којима сусрећемо неке од најважнијих топоса композиторовог такозваног „звучног универзума“ – детињство и хришћанску религију. Ова два чиниоца, односно топоса, често су разматрана од стране музиколога кроз целокупно Малерово стваралаштво, а нарочито симфонијско. Међутим, симфоније о којима је реч, пружају нам ретку могућност сагледавања два поменути топоса/света у међусобном прожимању. Када реферира на „дечији“ или религијски топос у трећој и четвртој симфонији, Малер то чини на различите начине и различитим композиционим поступцима. Религијске идиоме представљене кроз призму „дечијег“ света сагледаћемо кроз музику, али и кроз ванмузичке везе са топосима о којима је реч.

Трећа и четврта симфонија заправо чине други део *Вундерхорн* тетралогије (опет по композиторовим речима); први део чине прва и друга симфонија. И заиста, ови симфонијски „парови“ творе засебне, различите светове. Тако, у односу на прве две, трећа и четврта симфонија представљају наставак и развој Малеровог филозофског погледа на живот и свет. Док је у прве две симфоније Малер представио свој унутрашњи свет, дотле се, потпуно супротно, у трећој бави много универзалнијим питањем. Јасно је да индивидуални свет једне особе – хероја прве и друге симфоније, његова вера и судбина у овом делу постају само део свеобухватне слике целокупног човечанства, универзума. Филозофска начела Ничеа и Шопенхауера у трећој симфонији, о невиности и неискварености коју човек добија рођењем, али поседује само у детињству, Малер наставља да слави у

2 Тако се доста писало о положају Јевреја у Аустроугарском царству у периоду Малеровог живота, антисемитизму, његовој повезаности са различитим интелектуалним круговима Беча, о његовим књижевним и филозофским афинитетима.



четвртој симфонији – његовој дечијој визији раја и небеског живота. Ове две симфоније свакако рефлектују другачију фазу Малеровог живота и рада. У њима је, кроз своја филозофска и духовна начела, представио и изложио један идеалистички свет.

Ове две симфоније су повезане и чињеницом да је песма *Небески животи* (*Das himmlische Leben* из *Дечаковог чудесног рођа*) која представља спокојство живота светаца и анђела у Рају, првобитно планирана за последњи став треће, али ју је Малер касније наменио финалу Четврте симфоније. Веома је важно то што је песма *Небески животи* планирана као велико финале ове гигантске симфоније, односно, важан је значај који је представа дечије визије раја имала у симфонији. Међутим, то велико финале треће симфоније је „одложено“, и остварено тек у четвртој, Малеровој јединој симфонији која у целисти представља дечији свет. Наслов планираног финала треће симфоније *Шта ми деце говори* указује на значај дечијег топоса у овом делу, а опет, текст песме *Небески животи* планиране за тај став са више него очигленим религијским конотацијама на важност религијског топоса, као и на важност заједничког појављивања ових топоса. Трећа симфонија се ипак, завршава ставом *Шта ми говори љубав* који је Малер, знамљиво, испрва насловио *Шта ми Бог говори*, а из писама које је слао својој тадашњој љубави Ани фон Минделбург (*Anna von Mindelburg*) сазнајемо да је сматрао да „Бог може бити схваћен само као Љубав“. Такође, из исте преписке сазнајемо од Ане фон Минделбург да је Малерова „вера – вера детета. Бог је Љубав и Љубав је Бог.“ Дакле, поново наилазимо на прожимање два топоса о којима је реч. У Трећој симфонији, коју је посветио слави стварања живота, природе, која у програмском смислу почиње природом самом и напредује до највиших форми – Бога,<sup>3</sup> Малер децу (пети став) поставља одмах уз Бога (шести став), док је човек као одрасло биће удаљенији од најсветије ствари – Љубави, односно Бога, и представљен по хијерархији испод детета, у четвртом ставу. Из истог разлога, у Четвртој симфонији визија раја дата је управо из угла детета, а дечији и религијски топос јављају се поново заједно – у петом ставу, али и један до другог – пети и шести став.

Из проучавања треће и четврте симфоније, долази се до закључка да се религијски топос увек јавља у садејству са дечијим топосом (што је, како је напоменуто, у складу не само са значењским нивоима ове две симфоније већ и комплетне тетралогije). У трећој симфонији религијски елементи постоје у петом ставу – *Шта ми говоре анђели*, док су у четвртој симфонији они прожети кроз цело дело, а нарочито кроз финале – *Небески животи*.

### ***Шта ми говоре анђели* – пети став треће симфоније**

Пети став симфоније који носи назив *Шта ми говоре анђели* написан је за оркестар, соло контраалт, хор дечака и женски хор.

Из програмских скица види се да је став преименован у *Шта ми говоре јуштарња звона*, а затим поново добија назив који има у коначној верзији. Сам назив става упућује на анђеле – невина, божанска бића која су по својим карактеристикама веома налик деци. Такође, скоро у свим хришћанским културама децу веома често називају управо – анђелима. У контексту овог става, а и у кон-

3 Назив ставова Треће симфоније је следећи: 1) Пан се буди, лето долази; 2) Шта ми говори цвеће са ливада; 3) Шта ми говоре шумске животиње; 4) Шта ми говори човек; 5) Шта ми говоре анђели; 6) Шта ми говори љубав.

тексту финала Четврте симфоније, важно је у старту направити разлику између анђеоских фигура и Светаца који су помињани у текстовима песама. И једни и други везани су за Рај, небеса...међутим, анђели су у својој суштини небеска бића којима је божански статус загарантован, они су такозвана *деца раја*. Свеци, са друге стране, морају достићи овај ниво духовности и то након што су искусили људско постојање (уп. Каломино 2005: 8). Ова „дефиниција“ савршено се уклапа у контекст Треће симфоније у којој одрасли, чији је дух „упрљан“, морају да га прочисте до дечијег стања духа да би били способни да приме божанску љубав – коју Малер „разрађује“ у Четвртој симфонији.

Став је заснован на дечијој песми *Три анђела су певала* (*Es sungen drei Engel*) из збирке *Дечаков чудесни рођ*. У ставу је понегде коришћен и материјал песме *Небески животи* (између 58. и 90. такта) чиме су Трећа и Четврта симфонија додатно повезане. Песма *Три анђела су певала* говори о анђелима који певају „слатку песму“ и који „шире блиставу радост по небесима.“ Они певају срећни јер је Свети Петар ослобођен свих грехова и говоре како се свако искреном молитвом може ослободити грехова. Анђели заправо једини могу да певају ове стихове јер су безгрешна бића – као и деца у овоземаљском свету. Из тог разлога, анђели су представљени хором дечака. Анђели налик деци имају такође и везе са немачком традицијом (и хришћанском генерално) веселих божићних песма које интерпретирају најчешће деца (уп. Френклин 1991: 70). У контексту теме овог рада, занимљиво је и тумачење Петера Френклина по ком је Малер у трећој симфонији, великим бројем музичко-стилских метафора начинио метафору комплетног човековог друштва и његовог света. Такав свет, „имагинарно може бити одржан у буржоаској култури једино посредством детета – због све њене бесрамне неморалности у самозадовољности – детета које, по Ничеу долази да репрезентује невиност и опроштај, свето Да.“ (уп. Френклин 1991: 70). Грешни свет људи могу „искупити“ деца. Зато Малер „има толико храбрости у овом делу“ (Штефан 1913: 103) – директно из *Заратустре* води у хришћански рај.

Хор дечака започиње став песмом јутарњих звона, радосним певањем на слоге „бимм-бамм“ који асоцирају на звук црквених звона. Оркестарски парт који се потом јавља, од трећег такта, поверен је само дувачком корпусу који својим „ваздушним“ звуком потцртава „небеску“ атмосферу става.

Јутарња звона представљају победу светлости над тамом, она су радост која је превагнула над поноћним звонима у Заратустриној песми у претходном ставу симфоније. Она „озвучују“ Малеров духовни оптимизам (уп. Барфорд 1970: 33). Дете је и на овај начин представљено као биће изнад (одраслог) човека.

У овој строфичној песми, чији је основни тоналитет Ф-дур, у њеном средишњем делу, занимљива је појава соло контраалта у молском тоналитету (занимљиво је да је д-мол који се овде јавља заправо тоналитет претходног става у ком је Малер увео димензију човека у свој универзум).<sup>4</sup> Појава алта који пева на текст: „Зар не треба да плачем, ти дарежљиви Боже? Прекршила сам десету заповест, лутам и плачем горко, ох дођи и смилуј ми се!“ означава жену која се моли за искупљење својих грехова и која је заправо симбол свих људи – грешника. Занимљиво је да наступ соло алта, у ком се помиње и Свети Петар, подсећа на наступ соло сопрана у финалу четврте симфоније такође у делу у ком се помиње овај светац. Интересантно је и да хор дечака, за време наступа соло алта, не модулира у д-мол. Анђели, као „чиста“ бића певају у интервалу чисте квинте,

4 Алт соло се јавља у 38. такту и та деоница траје до такта 64.

Пример бр. 1: Густав Малер, Трећа симфонија, V став – *Шта ми зоворе анђели*, почетак става, (т. 1–6)

*Lustig im Tempo und keck im Ausdruck.*

4 abgestimmte Glocken  
in der Tonhöhe von  $\text{C}_4$  (klingt eine Oktave höher)

Knabenchor  
Der Tenor hat den Klang einer Glocke anzunehmen, der Tenor kann ausschlagen und der Tenor durch das Gesungene M. sondern ausschlagen.

1. 2. Flöte  
3. 4.

1. 2. Oboe  
3. 4.

1. Clarinette in B.  
für diese Satz überlaut die 2. Es-Clas die 3. B. Clarinette) 2. 3.

Clarinette in Es.  
(wenn möglich mehrfach besetzt)

Bassclarinette in B.

3 Fagotte

1. 2. 3. Hörn in F.

Glockenspiel.  
(klingt eine Oktave höher)

Zwei Harfen.

Frauenchor  
hohe Stimmen  
mittlere  
tiefe

*Lustig im Tempo und keck im Ausdruck.*

*keck*  
*Es*

поново на слокове бим-бам. Такође, изостанком терце којом би деоница дечачког хора била означена дурским или молским тоналитетом, исказана је неутралност њиховог става као посредника између људи и Свевишњег (уп. Френклин 1991: 70).

#### Четврта симфонија и *Небески животи*

Малерова Четврта симфонија, његова најрадоснија и најбезбрижнија композиција, како је већ наглашено, представља логичан наставак треће симфоније, њено (првобитно) велико финале. Ова симфонија такође представља велико финале Малерове тетралогije. Четири формално стандардна симфонијска ста-

ва (сонатни облик, сложена троделна песма, варијације, рондо), не малеровских, већ традиционалних димензија и традиционалније оркестрације, представљала су нестандартно Малерово симфонијско дело (ова симфонија траје скоро упола краће од треће).

Напоменимо да коначна верзија Четврте симфоније нема, као на пример, трећа, наслове ставова који би нам одмах указивали на одређени топос који је у њима присутан. Па ипак, последњи случај програмских „путоказа“ десио се са Четвртом симфонијом. Финале Четврте симфоније, засновано је на песми *Небески животи* и најважнији је став овог дела. Како тврди Доналд Мичел, оно је „увукло“ у себе остала три става. Најинтересантнија ствар симфоније је што се од те финалне програмске тачке, *ретроспективно* осветљава остатак симфоније у значењском смислу. Финале, у форми ронда, у потпуности има све карактеристике и функције које су очекиване од финала симфоније XIX века – разјашњава и оправдава дотадашњи музички ток, везује га и све сједињује у компактну музичку целину. Ипак, програмску важност финала, то јест, начин на који је „програм“ постављен у дело ни критичари ни публика нису разумели – било је несхватљиво да симфонија има програм, јер он бива откривен тек када га финале разоткрије својом песмом. Ипак, забележен је један изузетак међу критикама, који је за нас веома важан јер упућује на важност религијског елемента којим је Малер вођен током компоновања ове композиције. Након премијере симфоније у Бечу, јануара 1902. године, критичар Макс Граф (Max Graf) написао је нешто другачију критику од осталих. Он је приметио нешто што је свима промакло, а то је да „ова симфонија мора бити читана од краја ка почетку, јер је као јеврејска Библија“ (Френклин 1991: 70). Ово нас упућује на закључак да је Малер, веома могуће, имао на уму поменуту јеврејску праксу док је писао ово хришћанско дело. Иако песма *Небески животи* говори о рају и хришћанским свецима, ова визија раја је дата из дечије перспективе, а Малерова дечија перспектива вере долази из јудаизма (подсетимао да иако покрштен крајем XIX века, Малер се увек осећао и изјашњавао као Јеврејин, иако је за своју једину религију признавао – музику).

Бруно Валтер, музиколог, критичар и Малеров велики пријатељ, о четвртој симфонији записао је следећи генерални утисак: „Сада се (Малер) осетио тако високо, као у сну, и више није било никаквог тла под његовим ногама. Ово лебдеће стање представљено је у четвртој. Идила четврте носи сан о рају, нестварност и мистериозност које су прекривене свечаношћу која је манифестована у трећој симфонији. У четвртој он (Малер) нас и себе уверава у сигурност сна о небеском животу“ (Валтер 1937: 121). Тако већ у првом ставу наилазимо на религијске елементе. Занимљив је значај броја три до ког се долази разматрајући формалну схему става. Увод од три мотивске групе, три теме из три дела и у експозицији и у репризи, развојни део од три одсека, указују на Свето Тројство, односно, први став нас уводи у хришћански, рајски свет четврте симфоније. Из претходно наведеног, закључује се да у формалној организацији овог става нема много једноставности. Томе у прилог посебно иде чињеница да је Малер у овом ставу по први пут развио хиперактивни мотивски контрапункт, који ће од ове симфоније надаље постати његов типичан композиторски поступак назван „новим полифоним оркестарским стилем“ (Мичел/Николсон 1999: 205). Интензивна полифонија заједно са веома комплексном формалном схемом донекле руши Адорнов утврђени свет детињства овог става. Малер нам заправо поручује да повратак у стање дечије безазлености није ни брз ни лак. Уздизање до детета у петом ставу треће симфоније, био је циљ који у четвртој симфонији мора да се одржи. На том

путу ка једноставности постоје бројни ометајући фактори представљени сложености формалне схеме и композиционих поступака

Други став пак, носи више одредница дечијег топоса и везу са првом симфонијом, док у трећем ставу изнова наилазимо на религијске елементе. У тактовима 76–91. наилазимо на „мотив звона“, како га Пол Бекер назива (Мичел/Николсон 1999: 205), због интервала у којима је дат (чиста квинта, велика секунда и велика секста) а и због тога јер га изводе гудачки инструменти у пицикато техници, што заиста асоцира на звук звона. У оркестрацију овог става (као и у претходна два) укључени су инструменти дечијег инструментаријума попут триангла и честе, и као и у првом ставу, Малер нам префињеном оркестрацијом дочарава звук звона која нас подсећају да смо у рајском, анђеоско-дечијем свету. Мотив звона се још убедљивије јавља и у деоници тимпана, у снажном завршетку става (тактови 318–325), уз исти мотив у инструментима који су га кроз став већ доносили – контрабасима.

**Пример бр. 2:** Густав Малер, Четврта симфонија, III став, мотив звона, (т. 76–79)

Из угла религијских и дечијих значењских елемената, треба нагласити да је Малер у овај став уградио и своја сећања на мајку. Из писања Натали Бауер Лехнер (Natalie Bauer Lechner) сазнајемо да је Малер рекао да је „у једном тренутку трећи став назвао *Осмех Светице Урсуле* јер се испред њега створило привиђење његове мајке из детињства, које је на лицу носило дубоку тугу а ипак се кроз сузе смејало; пагила је безмерно, а опет уз безграничну љубав праштала је све.“ (Федер 2004: 20). Говорио је да је фигуре са таквом експресијом на лицу виђао на споменицима старих цркава: „оне имају тешко приметан, миран осмех снене, преминуле деце човечанства...“ (Федер 2004: 20). Легенда о Светој Урсули која се слушајући предивну мелодију смеје и плаче у исто време, опевана је у тексту финала, односно у песми *Небески животи*. Ово је још једна чињеница о програмском значењу симфоније коју можемо разумети само уколико идемо музичким током уназад, почевши од финала.

Завршетак претходног става, својом смирености и камерности на најбољи начин нас је увео у *Небески животи* – завршни став није грандиозно и помпезно финале, већ најкраћи став симфоније чији завршетак је још смиренији и тиши од краја трећег става. Мир и спокој су дефинитивно достигнути. *Небески животи*,

односно финале, антиципирано је још од петог става треће симфоније. Поред осталих, пре свега програмских веза ова два става о којима је било говора, лагани мотив који звучи попут корала, захваљујући Малеровој вештој оркестрацији која „производи“ готово оргуљски звук (захваљујући флаутама, хорнама и харфама) заједнички је овим ставовима. У финалу четврте, на овај мотив први пут наилазимо у тактовима 36–39:

Пример бр. 3: Густав Малер, Четврта симфонија, IV став, мотив корала,  
(т. 36–38)

Plötzlich zurückhaltend.

1. Fl.

2. Fl.

1. Picc.

1. 2. Ob.

1. 2. Cl. in B.

1. B. mit Hörrohr. Hier

Horn in E. p

2. 4. fpp

Et Plötzlich zurückhaltend.

Sch.

Bok. pp mit Schwarzenholz.

Hr.

Singel. fpp

Pe-ter im Him-mel sieht zu!

У петом ставу Треће симфоније, овај мотив у веома сличној оркестрацији (флауте, харфе и гудачки корпус) налазимо у тактовима 45 и 46:

## Пример бр. 4: Густав Малер, Трећа симфонија, V став, (т. 45–46)

1.2. Harfe. *mf*  
 Alt-Solo  
 hab' ū - ber - tre - ten die  
 Frauenchor.  
 Viola. *pp*  
 Vel. *pp*  
 Cb. *p goth.*

За овај мотив интересантна је чињеница да се у обе песме, и у *Три анђела су певала* и у *Небеском живоћу*, јавља након помињања светаца у тексту, односно њихових људских грехова. Занимљиво је и што се у обе песме помиње Свети Петар – наиме, у трећој симфонији он је помињан као пример онога који је окајао своје грехе, а у четвртој симфонији помиње се као онај коме је све опроштено. Такође, он је и најважнија веза са вратима раја јер, по хришћанском учењу, он је чувар кључева раја. Важно је нагласити да су текстови Малерових симфонија где се помињу свети, свети дуси и анђеоска створења, искључиво везани за збирку *Дечаков чудесни рођ*. Поменути коралним звуком који асоцира на цркву, потенцира се на опроштају, односно на детету које прашта све.

„Дечија декларација небеске радости“ (Каломино 2005: 11) доминантна је од почетка до краја овог става. Иако су у тексту присутни многи Сведи који су на различите начине повезани са патњом и болом, сви они су сада део дечијег раја. У тексту, дете „говори у име све деце; лирско *ми* означава анђеле, који праштају и не знају за разлике“ (Каломино 2005: 12) и својом бројношћу нас маме у свој свет, свет небеског живота, радости, среће и праштања, заслужени свет након овоземаљских грехова и патњи.

\* \* \*

*Вундерхорн* симфоније отварају нам врата у, и воде нас кроз многобројне Малерове симфонијске светове, а кроз Трећу и Четврту симфонију уочили смо нарочиту важност религијског и дечијег топоса. Посебност коју имају у помену-

тим делима, ови елементи дугују не само Малеровим професионалним преокупацијама, већ и личним, може се рећи и најинтимнијим. Након *Вундерхорн* симфонија, Малерова композиторска пракса се умногоме променила, као и његови животни, филозофски и уметнички ставови, што је, наравно, приметно у његовим композицијама. Ипак, религијски топос своју велику потврду добио је у Малеровој Осмој симфонији.

### Литература

Barford 1970: Philip Barford, *Mahler Symphonies and Songs*, London, Cox & Wyman Ltd, Reading and Fakenham.

Barham 2007: Jeremy Barham (ur.): *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge, Cambridge University Press.

Feder 2004: Stuart Feder: *A Life in Crisis*, New Haven & London, Yale University Press.

Frenklin 1991: Peter Franklin: *Mahler: Symphony No. 3*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kalomino 2005: Salvatore Calomino, „Mahler's Saints: Medieval Devotional Figures and Their Transformation in Mahler's Symphonies“, *Naturlaut*, Vol. V, No. 3.

Marković Stouks 2004: Katarina Marković Stokes: *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, doktorska disertacija, Brandies University, The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences.

Mičel/Nikolson 1999: Donald Mitchell, Andrew Nicholson (ur.): *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press.

Štefan 1913: Paul Stefan, *Gustav Mahler. A Study of His Personality and his Work*, G. Schirmer, New York.

Valter 1937: Bruno Walter: *Gustav Mahler*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD.

## THIRD AND FOURTH SYMPHONY OF GUSTAV MAHLER: RELIGIOUS IDIOMS PRESENTED THROUGH THE WORLD OF CHILDHOOD

### Summary

This paper puts forward new and, of course, one possible approach to meaning of Third and Fourth Symphonies of Gustav Mahler. The appropriate way to treat the legacy of Mahler's Symphonies and in doing so pay respect to the composer's wishes is to try to unmystify some very accepted enigmas of his symphonic works. One of these enigmas is Mahler's using of religious idioms in his music. Here is considered issue of religious idioms and their interaction with *children* topos – this rare interaction is particularly obvious in Third and Fourth Symphony. Just through this procedure we rediscover real meaning of this work, and his own inner world which is projected in these works. My aim in this essay is presenting complex poetic of Gustav Mahler because of better understanding of creating and existing these compositions. Of course, an important aspect of this essay, therefore, is Mahler's philosophical and artistic outlook and its impact on his compositions.

*Keywords:* Gustav Mahler, Third/Fourth Symphony, religious idioms, *children* topos.

Anja Z. Lazarević



Милена Б. МЕДИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет уметности,  
Факултет музичке уметности,  
Катедра за музичку теорију, Београд*

## **ТАЈАНСТВЕНИ ЈЕЗИК МЕТРОПОЛЕ ТИШИНЕ: РАДИОФОНСКА ПОЕМА ИВАНЕ СТЕФАНОВИЋ**

*Сваки човек има негде  
неку своју, ма и скромну  
затирану Троју, која чека  
на њега да је открије и  
покаже свету*

(Иво Андрић)

На трагу записа композиторке Иване Стефановић о изразитој асоцијативности, карактеристици која радифонску уметност открива још и као простор који отвара могућност проналажења звучног материјала забележеног у стварности као општељудског добра с архетипским предзнаком, чланак настоји да из овог примарног доживљаја компоновања проникне у семантичку и духовну матрицу композиторкиног радифонског дела *Метропола тишине-Стари Рас*. Звучни архи-трагови древности добијају значење једне више стварности духовног реда, а природна и композитна звучна слика показује се као отисак звучања једне давнашње духовне стварности, не само њеног простора и времена, већ и њене дубоке слике-симбола отеловљене у једнобрдној структури рашког стила црквене архитектуре.

Кључне речи: радиофонија, Стари Рас, Ивана Стефановић, асоцијативност, звучни архи-трагови

Ка својој Троји Ивана Стефановић се упутила као ходочасник, вођена импулсима духовног трагања. Њена Троја, смештена у Рашкој изнад Новог Пазара, привлачила ју је, како каже, „као путно место, као место укрштања двеју вера, прожимања двеју култура, место где су настајале и градиле се нове државе, где су се установљавале краљевске лозе, где се пресецају и прожимају Исток и Запад“ (Стефановић 1994). Место које је на такав начин постављено, дакле, да буде на хоризонталном размеђу два света и погледа на свет и да васпоставља духовни вертикализам који спаја земљу и небо, јесте, према старим веровањима, свето место у чијем је епифанијском сабирању хоризонтале и вертикале учртана мандала (Медић 2000). Од Троје коју је Ивана Стефановић открила и показала свету остао је, међутим, само архи-траг „ниског зида од белог камена као разиграна бела камена линија која исписује динамично кретање и пулсирање прошлости“ (Стефановић 1994). Композиторка је на своје археолошко истраживање и кренула под претпоставком да духовна енергија Старог Раса мора постојати негде

1 milmed@EUnet.rs

Чланак је реализован у оквиру Музиколошког пројекта (2011–2014) по бројем 177019 и финансијски је подржан од стране Министарства просвет и науке Републике Србије

скривена, уписана на тој разиграјаној белој каменој линији на којој су наталожени животи и искуства предака, њихово колективно свесно и колективно несвесно. Још увек жив *муџхос* овог мртвог града мора бити повезан тајанственим нитима такође и са природом која га окружује. Запис те древности Ивана Стефановић је пронашла управо у зеленилу, брдима, птицама, дану и ноћи, годишњим добима, јер како сама каже „у природи се ствари мењају много спорије. Тако се ни брда нису могла померити ни променити за ових неколико нама удаљених векова, од времена Немањића. Небо се за то време није могло ни удаљити ни приближити, а људски и животињски гласови су свакако морали одзвањати исто преко обронака околних брда“ (Стефановић 1994). Скривени запис повесне даљине и митосне трајности разоткрива се у звучном запису простора. Метропола тишине вајскрсава кроз звук властитог амбијента. Тако се аутентичност звука показује као стварност самог града чија је давнашњост признана у присутност.

Паралелизам духа древности и духа природе и њихова аутентичност свакако су на најбољи и најадекватнији начин могли да буду изражени у медију радиофоније, пошто се служи реалним светом звукова. Радиофонија као медиј има улогу и инструмента и изражајног средства. Њена највећа снага лежи у изразитој асоцијативности, али и универзалности јер материјал који је забележен у стварности заједничко је добро, он је свачији и већ је чут као *дјеја ву*. Оваква идеја о радиофонији произилази из композиторкиног осећања о свељудском и општељудском наслеђу. Происходи, другим речима, из свести о звучним архетиповима, сугеришући, последично, могућност понирања у „духовне пределе могуће комуникације“ средством радиофоније. Будући да се у радиофонској уметности немусички запис третира као самосвојан музички материјал, а звукови као мотивске јединице које се подвргавају мотивским операцијама као и у уметнички компонованој музици, онда се из оваквог примарног доживљавања звукова, дакле, као већ чутих и препознатљивих, рађа специфичан и јединствен вид компоновања као рад са звучним архетиповима. Ако је скривени запис духовне енергије Старог Раса пронађен у звучним архетиповима аутентичног природног простора, онда таква природна звучна слика, која је према композиторкиним речима на ивици тишине, на самом динамичком нивоу шума“, постаје слика вишег реда, „отисак звучања стварног света“, као да из позадине израња „нека давнашња звучна слика, исписана невидљивим мастилом, која је, као тајни рукопис, утиснута у тај амбијент и природу“ (Стефановић 1994).

Звучни свет радиофонске поеме *Метропола тишине/Стари Рас* (1992) саткан је од звукова из природе и звукова људских гласова, који су раслојени у четири врсте израза и особене типове говора: звукови и шумови (говор природе), оглашавање (говор животиња), речи-узвици (говор људи) и мелодије (песме и певање људи). Ови комплекси представљају експресивну и значејску тетраду која твори јединствено амбијентално и пре свега семантичко поље. Унутар тог поља успостављен је дијалектички оквир збивања утемељен на примарном саоднос природног и људског. Но, дијалектички принцип није уписан само у однос између ових основних сазвучја, већ делује и унутар сваког од њих, пре свега, у равни ритмова и звукова, говора и певања. Из тематско-мотивског нивоа дела, дијалектички принцип се преноси на формално-структурни план дејствујући унутар и између звучних секвенци, а обликује и семантички ниво дела у смислу односа између земаљског и небеског, свакодневно-профаног и духовно-светог.

Одабрани снимљени материјал структуриран је у пет мањих или већих секвенци које су отворене или затворене. Између прве и последње секвенце, које

имају улогу пролога и епилога, успостављен је латентан конвергентан однос на темељу заједничког звука воде која тече, чиме се установљава кружан ток збивања. Циркуларна драматургија коегзистира са специфичном крешендо линијом која спаја прву секвенцу као слику ноћи и тишине, свитања и буђења јутра и последњу секвенцу као слику пролећне водене бујице. Атмосферу тишине, ноћи и свитања дочаравају звуци зрикаваца који се оглашавају у одређеним временским интервалима (они ће прожимати и наредну секвенцу), затим разних птица, а на буђење јутра указују топот и рзање коња, дозивање мушких гласова (што ће бити и једна од звучних основа следеће секвенце), затим фрулашка свирка и из даљине девојачка песма *Савила мома лојзе*. На почетку успостављен сукцесиван ток различитих звукова прераста у њихово контрапунктско и вертикално комбиновање и спајање, чиме се протицање усложњава и постепено динамизује. Оглашавањем звончића ова секвенца се отвара према звуку црквених звона којим почиње следећа, најсложенија и најобимнија секвенца у читавој композицији.

То је слика дана, свакодневља, лета. Већ изложеним звуковима-мотивима додају се нови звукови камена, тупих удараца, ветра, сокола, протрчавања коња, црквених звона (која антиципирају четврту секвенцу). Читава слика је обликована у концентричним круговима и изразито је симетрична (слика 1). Након линеарно осмишљених одсека са црквеним звонима и са *Пушничком мелодијом* која се изводи на крављем рогу, мотивичка разрада (понављање, варирање, контраст, суперпонирање, промена редоследа излагања) углавном звукова камена, сокола, топота коња и дозивања мушких гласова у средишњем сегменту одвија се у три узастопне градације које резултирају све интензивнијим кулминацијама, након чијег досезања у наредним сегментима долази до постепеног спуштања укупне лучне линије ове слике и до њеног потпуног затварања. Дијалектика ритмова и звукова, довикивања и архаичног певања/свирања, удараца каменом и одјекивања црквених звона, која доводи до екстатичног пробоја у кулминацијама, на латентан начин указује на скривено присуство неког ритуала који се обавља у лето када је сунце у зениту. Отвореност прве слике и затвореност друге омогућавају да их формално и значењски повежемо у једну ширу, синтагматску целину. У њу је уписана инволутивна путања од пролећне до јесење еквиноцијалне тачке, линија од рађања до умирања, од изласка до заласка сунца.

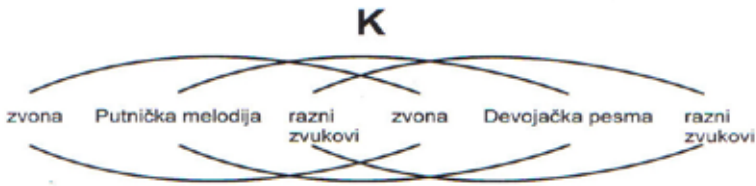
Трећа, кратка секвенца истовремено је и затворена и отворена. Наиме, иако између ње и четврте секвенце постоји јасна граница, због чега је ова претходна на известан начин затворена, њено право затварање наступиће тек накнадно, тако рећи са одлагањем, заправо, након четрте секвенце, у прелазу као излазном сегменту. По том одложеном затварању, трећа слика је једним делом и отворена. Овакву накнадну конвергенцију, као семантичку еквиваленцију на растојању, потврђује и учвршћује чињеница да трећа слика описује бацање камења у залеђену реку и да је именована као „зимска сцена“, а да се у прелазу догађа корачање по снегу, на основу чега се ове три секвенце спајају у трочлани синтагматски низ. Четврта секвенца је слика литургијског обреда, вечерње молитве, слика духовно-светог, небеског, вертикалног, трансцендентног, омеђена сликама природног, профаног, свакодневног, земаљског, хоризонталног. Слика духовног вертикализма је, значи, укрштена са сликама профаног хоризонтализма, а Небо са Земљом. Четврта секвенца је центар тог раскршћа – *axis mundi* – купола са крстом, усредиштење само. Оно се оваплоћује у непрестаној златној подлози исона који „држи“ братство манастира Црна Река, а из ове подлоге еманира један тропар, певање јектенија *Господи помилуј*, појање свештеника, изговарање

молитве *Вјерују* и звоњава црквених звона, најпре сукцесивно, а потом и у усаглашеном контрапунктском многогласју. Овај синтагматски комплекс и наредна, пета секвенца која слика пролећну водену бујицу, исписују путању од јесење до пролећне еквиноцијалне тачке чији је врхунац зимски солстициј.

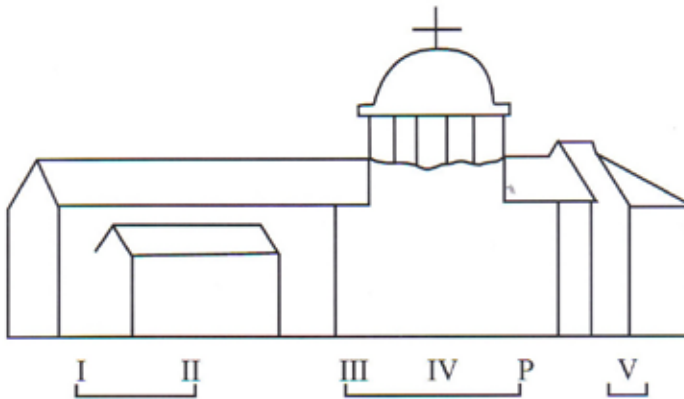
Инвокација мушких гласова и архаичних мелодија из друге секвенце, инкантација црквених звона из друге и звука камена из треће секвенце, те молитве из четврте секвенце, потврђују своје дејство и делотворност у петој секвенци, наиме, у појави плодотворне, набујале пролећне воде која симболички отвара и уводи у нови живот. У кружну драматургију композиције уписан је соларни циклус годишњих доба, али и дневни циклус дана и ноћи, уписано је време кроз све три екстазе.

Асоцијативност као једна од најспецифичнијих и најважнијих особености радиофонске уметности, захваљујући којој је могуће означавање звукова у архетипске звучне представе, затим свест о повесном и духовном значају Старог Раса за српско колективно биће, побуђују у имагинацији и у сећање дозивају призоре предачких похода и ратовања, народних обичаја и светковина, поимања простора и времена, световног и духовног стварања – призоре већ знане, доживљене и догођене, призоре повративе и непролазне, утиснуте у колективно свесно и колективно несвесно. Сабраност ових духовних енергија опредмећује се у разиграним архетипским звучним линијама које као да у формалном и структуралном смислу исцртавају једну једноставну, а надасве дубоку слику-симбол, крстолику мандалу. Она има изглед једнобродне цркве у нашем најстаријем, рашком стилу архитектуре (слика 2), а звучно сликање са значењем јесте за Ивану Стефановић један облик молитве (Комадина 1994: 7).

Слика 1.



Слика 2.



### Литература

Комадина 1004: Ивана Комадина, Музика са значењем, разговор са Иваном Стефановић, аутором првонаграђене композиције *Четири ноћна запис* на Трибини 1993., *Музички шалас*, 1, Београд, 7–11.

Медих 2000: М. Медих, *Митска мисао у српској музици постмодерне: композициони прахис 80-их и 90-их година*, магистарски рад, Београд: Факултет музичке уметности.

Премате 1994: Зорица Премате, Поезија певана звуком, *Музички шалас*, 1, Београд, 99–100.

Милетић 1982: Гојко Милетић, Свет радио драме, Београд: Радио–Београд.

Стефановић 1994: Ивана Стефановић, Радиофонија и духовно трагање, предавање одржано на Летњој духовној академији у Студеници, јули, 1994. године.

THE SECRET LANGUAGE OF THE METROPOLIS OF SIENCE: RADIOPHONIC POEM  
BY IVANA STEFANOVIĆ

Summary

Guided by the impetus for spiritual search, Serbian composer Ivana Stefanović went to Raška, the place in which the east and west religions and cultures have been intersecting for centuries. What was left behind from the crossroad of the two worlds is only the arche-trace in the shape of playful lines of the white low wall. The concealed record of spiritual energy of Stari Ras is contrived in sounds which exist on the treshold of silence and noise and comes from the authentic natural environment and its stony remains. The authenticity of sounds exhibits the reality of the place whose ancient past is invoked into the present. Radiophony is certainly the most adequate mode in which this authenticity can be expressed. Using the real world of sounds – natural and human – radiophony as the media functions both as an instrument and as an expressive device. Its highest strenght originates from the associativity and the universality because the material wich is recorded in the reality is common human good and it is heard as a kind of sonorous *déjà vu*. In radiophonic art, such nonmusical records are treated either as an autonomous musical material or as independent motivic cells subjugated to thematic-formal norms of classically composed music, thereby initiating the specific practice of composing as working with sound archetypes. Both the dialectic principle, which is active in each of the five sound sequences as well as between them, and circular dramaturgy of recorded material across the sequences cooperate in delineation of crosslike mandala within the structural plan of Stefanović's radiophonic poem *Metropola tišine/Stari Ras* (*Metropolis of silence /Ancient Ras*) from 1992. This archetypal symbol reflects the figure of ortodox church in *raška* architectural style.

Key-words: radiophony, Stari Ras, Ivana Stefanović, associativity, sonorous arche-traces

Milena B. Medić

Снежана С. НИКОЛАЈЕВИЋ  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за музичку уметност*

## ТЕЛЕВИЗИЈСКА ТРАНСПОЗИЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА СРПСКЕ ДУХОВНЕ МУЗИКЕ

Мада интензивни развој српске духовне музике и њено пуно и неограничено присуство у телевизијском простору почињу преносом Свете архијерејске литургије из Саборне цркве на Божић, 7. јануара, 1990, телевизијска пракса њеног записа, транспозиције и интерпретације дуга је скоро четири деценије: први видео запис потиче из 1973. године. Од тада су разне појединачне композиције или, пак, целе емисије представљали примере визуелизације и спота и настојања да се у домену метафоричког пресликавања повезују елементи световне и духовне сфере. На том путу је нове аспекте донела Летња духовна академија, чија најзначајнија специфичност лежи у њеној медијској компоненти.

Кључне речи: духовна музика, транспозиција, визуелизација, Мокрањач, Студеница, Летња духовна академија, литургија, опело

Када се телевизија шездесетих година прошлог века појавила у нашој средини, питање присуства и пласмана духовне музике истицало се више као политичко а мање као естетичко. Тадашњи атеистички концепт нашег друштва био је присутан у свим видовима културног и уметничког живота – а на телевизији понајвише. Духовна музика се могла чути само у цркви, а делови Мокрањачеве Литургије и Опела појављивали су се спорадично на концертним подијумима као посебне „нумере“. У једном исцрпном прегледу програма који је штампан 1983, поводом четврт века постојања београдске телевизије, у прегледу музичких емисија и анализи музичког програма, духовна музика се уопште не помиње – што не значи да појединих емисија ту и тамо није било.

Телевизијска пракса записа, транспозиције и интерпретације српске духовне музике дуга је, у ствари, скоро четири деценије. Додуше, њен интензивни развој и њено пуно и неограничено присуство на програму почињу преносом Свете архијерејске литургије из Саборне цркве на Божић, 7. јануара, 1990. Као коментатор у студију Телевизије Београд појавио се отац Иринеј (Буловић), садашњи владика бачки, који је својим умним, језгровитим и медијски изванредно балансираним и дозираним пропратним текстом допринео да се за догађај вежу не само верници који познају значење литургијског чина, већ и гледаоци који се са њим срећу први пут. Од тог тренутка духовна музика се на телевизији исказује кроз два вида – кроз пренос богослужења и кроз уметничку транспозицију – дакле, кроз пренос црквене и концертне праксе.

Примери уметничке транспозиције српске духовне музике који су се појављивали у програму показали су различите приступе и занимљива решења. Да би се сагледала та искуства неопходно је анализирати два аспекта – концепт и реализацију. Они се понекад подударују – концепт се исказује у визуелном захвату и презентацији једног дела – док се често разни типови интерпретације обједињују у јединствен концепт. Да би се пратио хронолошки развој телевизијске

мисли о духовној музици и њеној презентацији, та два плана је неопходно пратити паралелно, а анализе радити упоредно.

Најстарији сачуван телевизијски запис српске духовне музике представља емисија „Средњевековна музика Србије“, која је у документацији београдске Телевизије заведена под редним бројем 14430/73. Дакле, 1973. године, у манастиру Старо Нагоричане, Хор Музиколошког института САНУ извео је дела Исаије Србина, Кир Стефана Србина и три византијске стихире. За реконструкцију ових напева и транспозицију ових неумских записа заслужан је управо диригент овог Хора, академик Димитрије Стефановић. Иако данас овај видео запис и начином снимања и монтажним поступком, композицијом кадрова и њиховим следом, делује превише круто, симетрично и статично, он садржи све основне визуелне елементе који су битни и карактеристични за презентацију духовне музике на телевизији, а који су се касније надграђивали и развијали све до спота. Реч је о избору и третману извођача и избору и третману амбијента. Хор Музиколошког института интерпретира музику уздржано, ослањајући се више на унутрашњи доживљај него на његов спољни одраз, па је и визуелни израз смирен, са ретким и лаганим покретима у оквиру кадра. Напев „Свјати Боже“ Исаије Србина је отпеван прво на грчком, а затим на српском језику. На почетку исона одсликан је детаљ у манастиру, а затим целу прву строфу прати швенк камере по хору с десна на лево, а другу строфу исти швенк с лева на десно. У свакој песми чланови хора су распоређени на други начин и делују као какав цртеж, као ликовни елемент – што указује на то да је хор третиран као јединствено извођачко тело, а не као скуп појединаца. Фреске манастира Старо Нагоричане искоришћене су као ликовна раван, а његова архитектура као рељефна раван. Извођачи су међу њих уткани као елементи који спајају те две равни.

\* \* \*

Ширење концертног репертоара наших хорова према духовној музици имало је одјек и у телевизијском запису. Са све већим бројем дела естетичко питање њихове презентације постајало је све доминантније. Отворили су се многи путеви, дилеме и питања. Један пут је водио ка снимању концерата, у коме је проблем записа духовне музике поједностављен и сведен на проблем записа концерта уопште. Многобројни преноси концерата духовне музике и духовних академија остварени су без икаквих специфичних захвата – преноси се атмосфера, извођачки домет, однос између извођача и публике, а на цео извођачки чин се гледа као на музички догађај. Друга линија телевизијског записа открива и презентира духовну музику превасходно као доживљај. Кроз сарадњу и разговоре са многим редитељима може се стећи утисак да су им од свих ансамбала хорова најмање инспиративни и атрактивни у визуелном смислу. Наиме, већ сами облици инструмената, распоред и став извођача при свирању дају одређен рељеф и тензију кадру, док при снимању хора постоје само певачи у извођачком чину, у акцији, у једној, рекли бисмо, неприродној позицији, која, пак, у визуелном погледу прети једноличношћу. Дакле, пред редитеља који презентира композицију духовне музике се најпре поставља исти задатак који мора да решава при презентацији сваке хорске композиције – да разбије ту претећу визуелну монотонију, уз сва ограничења – али и уз све предности које имплицира духовни садржај. Најједноставнији захват у том погледу је обрада простора – најчешће ентеријера цркве у којој се дело изводи – или, ако је у питању класични концерт у дворани, интер-



полирање снимака фресака, икона, спољашње или унутрашње црквене архитектуре и пластике – дакле, ликовних садржаја сличне тематике.

Но, постоје и много занимљивији и сложенији типови презентације духовне музике, који би се могли окарактеристати као комплексна визуелизација, а за којима се први пут посегло у тренутку када је Хор РТБ са својим тадашњим диригентом Младеном Јагуштом почео студиозно и систематски да интерпретира Мокрањчева духовна дела и да бележи трајне тонске снимке. На такав један запис, који представља класично тумачење Мокрањчевог Опела, редитељ Славољуб Стефановић-Раваси и уредник Гордана Ђурђевић осмислили су визуелни план као стилизацију црквеног чина, са актерима који не изводе музику, већ на које музика делује. И ова емисија снимљена је у манастиру Старо Нагоричане, и у њој постоји обрада простора. Али, уместо хора, у цркву је уведен народ – мештани из околних села. Богата ликовна наградња и сведена радња дају посебан печат визуелној транспозицији ове музике. Уз ликовне, дискретно се појављују и играни елементи који су израсли из богослужења. Ако се упореди Равасијев поступак у Мокрањчевим Руковетима и Опелу, открива се сличан начин успостављања хомологих елемената и метафоричних скупова преко текста као окоснице музичког и визуелног тока. Усаглашеност покрета камере са музичким темпом и фразом даје сагласје у детаљима.

Сви типови транспозиције, па и на плану духовне музике, представљају пут ка споту, ка једној типично телевизијској творевини која кроз метафоричке скупове остварује симбиозу слике и музике и нов уметнички квалитет у коме су битни и радња и атмосфера исто онолико колико и сама музика. Неки спотови садрже велики број визуелних елемената, неки говоре следом слика, а у неким су они сведени на најмању могућу меру. Управо је овакав тип визуелизације и спота најприменији духовној музици. Године 1991. редитељ Александар Мандић сачинио је два таква спота са Београдским мадригалистима и диригентом Душаном Миладиновићем: сводећи визуелне елементе на један – на свећу – остварио је специфичну врсту телевизијског визуелног минимализма. Кроз Мокрањчеве композиције „Тебе појем“ и „Рождество твоје“ могуће је пратити две његове фазе – са извођачима и без њих. У првом кадру композиције „Тебе појем“ визуелни акценат се са свеће, која је у првом плану, преноси на диригента који је у другом плану. Композиција свих кадрова је изграђена на исти начин, на односу између свећа и извођача – било да су различито распоређени (певачи око свећа или иза њих, свеће испред диригента), било да се тежиште кадра мења покретом камере или шарфом и уншарфом. У визуелној транспозицији друге композиције постоји само један елемент – свећа. Драматургија визуелног плана постигнута је композицијом кадрова и радом камере који прати темпо и агогику извођења.

\* \* \*

У визуелној интерпретацији духовне музике мање се експериментише него са другим музичким жанровима, јер је мали број аутора који је добро, стручно и суштински познају, а који су, при том, отворени за експеримент с њом. Најзанимљивији и најсмелији потенцијали могу се исказати кроз спој световног и духовног слоја: оног тренутка кад изађе из цркве и оквира богослужења, духовна музика се ослобађа догматизма, али не и своје природе, која јој управо и одређује природу визуелног захвата. Границе и оквири постоје, али су могућности у прожимању ових слојева богате и инспиративне. Као што се осамдесетих година

новинама у презентацији духовне музике на телевизији истакло Мокрањчево „Опело“, тако је деведесетих нови помак донела емисија „395 година после“. Редитељ Србољуб Божиновић, фасциниран изградњом храма Светог Саве на Врачару и као чином националног идентитета и као техничким подухватом светског формата, сачино је у драматуршком погледу једну документаристичку емисију, у којој поје Павле Аксентијевић и кроз коју је испричана историја грађења Светосавског храма. Но, уз документарне, постоје у овој емисији и многи други елементи – макета храма провлачи се као нека врста визуелног лајтмотива, а оштар сукоб између древног појања и савремене грађевинске технологије даје емисији посебан набој. Аудитивни слој чине средњовековни напеви. Њихов избор и след руковођен је искључиво музичком драматургијом, без намере да садржина текста асоцира визуелни садржај. Посматрајући тих седам напева као целину, редитељ је одредио визуелни слој који не кореспондира са музиком по принципу метафоричних скупова, већ са аудитивним слојем представља део идеје и приче. Однос између музике и слике заснован је на принципу утврђивања хомологих елемената – напеви су исказани кроз појање Павла Аксентијевића и његовог „бруја“ на разним местима у Светосавском храму у изградњи, а за почетак и крај појединих напева одређени су ликовни елементи који воде нарацију.

У основи овог поступка стоји једна сасвим нова идеја о презентацији духовне музике кроз спој духовне и световне сфере. Док су се до тада телевизијски ствараоци, трагајући за хомологим елементима пресликавања, кретали искључиво у духовном простору – углавном у ликовној уметности, књижевности и архитектури – овде је на визуелном плану остварена спрега између духовне и световне сфере која ће обележити ново поглавље у интерпретацији и транспозицији духовне музике.

\* \* \*

Крупан корак у повезивању разних елемената при приступу и презентацији духовне музике представља Летња духовна академија Музике омладине. Одбацујући ужурбан и хаотичан продор идеја православља који је био карактеристичан за деведесете, Музичка омладина је 1992. године, брушећи оригиналан концепт увођења својих чланова у свет духовне музике, формирала Летњу духовну академију у манастиру Студеница. Том приликом се ослонила на сопствена искуства у организовању хорских недеља, повезала их са могућностима које пружа деловање једне летње академије у правом смислу те речи и, прожимајући све то медијским елементима, створила један савремен, специфичан и слојевит концепт. Полазници Летње духовне академије, хорски певачи из разних наших крајева и градова, аматери заинтересовани за духовну музику и њено извођење, окупљени су на принципу хорске недеље: десетак дана, на свакодневним пробама и под вођством искусног диригента, они припремају брижљиво одабран програм и презентирају га на концерту на крају тог заједничког рада. Осећање задовољства сопственим доприносом у извођачком чину, које је тако битно за комплетан доживљај једног духовног дела, комбинује се на Летњој духовној академији врло ефикасно са понирањем у извориште целе ове уметничке сфере, у богослужење, у литургијско значење, без кога је тешко доживети и правилно проценити уметнички аспект српске духовне музике. У том погледу драгоцен је рад

др Димитрија Стефановића са полазницима Академије, који је заснован управо на прожимању литургијске и музичке поетике.

Пошто Летња духовна академија није замишљена као теолошка школа већ као комплексан приступ духовној музици, у њој су заступљени и концерти гостујућих хорова, који доносе разнолика тумачења духовних дела. Предавања наших истакнутих познавалаца историје, историје уметности, књижевности, теологије, музикологије, психологије, филозофије, саздана на темама из области српске духовности, па и искуства наших еминентних аутора у сусрету са српским духовним коренима, битни су слојеви програма. Тако саздана, Летња духовна академија Музичке омладине је кроз своје годишње турнусе мењала конкретну садржину, а потврђивала овај свој глобални концепт. Њен програм, осмишљен као процес духовног образовања младих, слојевитији је у односу на хорске недеље, којима је инспирисан, другачији је од духовних школа, од којих преузима само понеку тему, а разликује се и од летњих музичких школа по концентрацији на интерпретацију као поступак, а не као на коначан продукт.

Но, најзначајнија специфичност лежи у његовој медијској компоненти: Летња духовна академија је, у ствари, телевизијски пројект – додуше, са пуно особености у односу на класичне телевизијске замисли на плану духовне музике, у коме се она појављује у разним медијским функцијама – као једини или примарни елемент емисије, као део мозаичне структуре и као драматуршка веза. Целокупан програм фиксиран је до детаља за полазнике и у виду концерата и предавања, али у њему увек има слободног простора за случај и импровизацију, који ће дати драг јединственог, спонтаног и непоновљивог. Као телевизијска серија Летња духовна академија не представља низ записа концерата, па чак ни документарни запис свих догађаја у Студеници – али је зависна од свега тога. Јер, тај отворени простор у који улазе догађаји који се збивају *само ту* и *само сада* дају јој коначан профил. И сав тај збир фиксираног и непредвиђеног подвлачи спој световне и духовне сфере, који се на Летњој духовној академији у Студеници успоставио као њена најдрагоценија вредност. Све карактеристике Летње духовне академије омогућавају да се њена садржина, која се мења из године у годину акцентовањем појединих тематских целина и усклађивањем фиксираног и импровизационог простора, исказује у разним телевизијским формама – документарним записима попут дневника догађања или тематског мозаика, обликовањем портрета интерпретатора са посебним акцентом на њихову делатност на плану духовне музике, класичним снимцима концерата, визуелном надградњом појединих дела или целих концерата – којима се постиже квалитативно нови медијски приступ духовној музици.

Летња духовна академија је 2011. године обележила две деценије постојања, кроз њу је за то време прошло више од хиљаду полазника, наступило је девет диригенти (седам наших и два страна), а Архив Телевизије Београд је обогачен са преко педесет музичких емисија духовне тематике.

## TV TRANSPOSITION AND INTERPRETATION OF SERBIAN SACRED MUSIC

### Summary

The TV transposition of sacred music is a very specific field in relation to other music genres. It offers many possibilities generated by the nature of the television media. On the other hand it has many limits which arise from the nature of sacred music. When the Belgrade Television was founded and started the

program, our society had an atheistic policy and the atmosphere was not suitable for making sacred music program. However, it does not mean that the sacred music program did not exist. The first production in this field was the program Serbian Medieval Music, recorded and broadcasted in 1973.

Since 1990, when the Liturgy from the Saborna Church in Belgrade was live broadcasted in occasion of the Orthodox Christmas, the Belgrade Television has established two different kinds of sacred music program – the transmission or recording of Liturgies or some other church ceremonies and the programs in the educational, documentary or experimental field.

One of the most interesting programs, Summer Sacred Academy, was established in 1992 in our famous Monastery of Studenica, as a project both of Jeunesses Musicales and Belgrade Television. This project has been designed with an aim to attract the youth with the new approach to the rich and autochthonous values and the fundamentals of the Serbian sacred music, art and culture. It is a very convenient base for making different TV programs.

Key words: sacred music, transposition, visualization, Mokranjac, The Monastery of Studenica, The Summer Sacred Academy, liturgy, funeral service

*Snežana S. Nikolajević*

Марија М. ЂИРИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за музичку уметност*

## МУЗИКА(ЛНОСТ) РАДИОФОНИЈСКИХ ФОРМИ

Текст расветљава статус и функције музике у оквиру сложеног аудитивног феномена какав претпоставља уметност радија/уметност звука, радиофонија. Најпре је дефинисан појам „осме уметности“ (радиофоније), као и њена кључна подручја, радио-драма, документарна радиофонијска форма и експериментални/апстрактни облик радиофоније. У сваком од наведених поља музика оперише као темељна компонента звучног система, која поседује моћ структурисања како значењског и емоционалног тако и естетског аспекта радиофонијског дела. Односно, медиј радија и његову уметност можемо разматрати као музикалне организме: у случају експерименталних/апстрактних радиофонијских остварења чак као специфично формулисану музичку уметност.

*Кључне речи:* радиофонија, радио-драма, документарна радиофонијска форма, експериментални/апстрактни облик радиофоније, музика(лност)

Појам радиофоније и данас је повремено, мада погрешно, коришћен да би њиме била означена радио-дифузија. У почецима радијског медија под радиофонијом се заиста подразумевало бежично преношење звука на даљину (укључујући и телефонију и радио-телеграфију без жица), али већ 1913, у водећој збирци референци каква је Вебстер (Webster), налазимо да је радиофонија уметност или пракса коришћења радијске технике. Другим речима, и у иницијалном периоду преношења звука путем електромагнетних таласа где је у првом плану техника и квалитет емитовања, поставља се питање „музикалних својстава преношења људског гласа“ (Јокић 2004: 7–8).

Теоретичар радија Мирослав Јокић одваја појмове радиофоније и радио-дифузије на следећи начин: „Радиофонија је уметничка област која настаје стваралачком употребом звучног записа, а комуникацију са слушаоцем успоставља системом радио-дифузије“ (Јокић 2004: 8). Он на овај начин још указује на међузависност двају феномена, те да „ма колико пленила својом (...) поетичношћу и ма како заносила својим фантазмагоричним облицима, ову уметност сачињава низ физиолошких и техничких законитости које одржавају задивљујућу укупност разностраног човековог ангажмана“ (Јокић 2004: 7). Код Јокића, иако не одриче радиофонијски статус радио-драми, опажамо утицај оних теоријских промишљања уметности радија која претпостављају рођење радиофоније у доба проналаска магнетфона, то јест, укључивања монтаже у креативни процес<sup>2</sup>. Такви ставови под осмом уметношћу подразумевају радиофонију у њеном нају-

1 marijamcivic@yahoo.com

2 Јокић о томе каже следеће: „Потпуни обим и садржај појма и термина радиофонија, успоставља се тек са магнетофонском револуцијом, која уметничком поступку омогућава употребу звучног записа као звучног знака (значања), чиме се остварује до тада непостојећа могућност звучног израза и постаје темељни појам нове, осме уметности, која се и назива радиофонија“ (Јокић 2004: 8).

жем облику који се односи на експерименталне радиофонијске форме. Са тим тешко можемо да се сложимо јер радио-драмске форме и пре проналаска магнетофона/монтаже и те како поседују атрибуте нове уметности, будући да коришћена изражајна средства и начини њихове употребе управо сведоче о аутентично – радиофонијски – конципираном уметничком делу које није преписано из простора других уметничких медија (театра или филма), о чему, рецимо, сведоче записи и за данашње услове антологијских радио-драма које су крајем тридесетих година прошлог века остварили чланови радио-драмске групе *Mercury Theater on the Air*. Ипак, оно што говори у прилог музикалности радиофоније јесте чињеница да теоретичари који заговарају поистовећивање радиофоније и експерименталних радиофонијских форми заправо изједначавају осму уметност са њеним најмлађим и најмузикалнијим сегментом. Осим што заиста поседују експлицитно изражене музичке компоненте (неретко су сврставане у категорију музичких дела), експерименталне форме уметности радија су захваљујући могућности монтаже конципиране по принципима музичких форми, оне су на начин својствен медију радија – компоноване.

Радиофонија подразумева три основне области: радио-драму, документарну форму радиофоније и експерименталне/апстрактне радиофонијске форме.

Основна форма уметности радија, радио драма, живи од тренутка успостављања редовних радијског програма: *Сирано де Бержерак* Едмона Ростана био је првенац и у случају британског и српског радија (Ђирић 2005: 61–73). Може да егзистира као литерарно дело (од драме намењене позоришту разликује се по тексту и дидакалијама који се односе искључиво на звучни амбијент фабуле), али у пуном свом значењу подразумева литерарни повод оживљен посредством микрофона (од времена изума магнетофона у процес је укључен и звучни запис), и системом радио-дифузије посредован до слушаоца. Реализација радио-драме подразумева скуп продукциони процес и стога ова радиофонијска форма егзистира само у великим радијским центрима (уп. Јокић 2000: 39–40). С друге стране, млађи радиофонијски облици, документарна и експериментална радиофонијска форма траже финансијски мање захтеван процес реализације али за разлику од радио-драме, зависе од процеса монтаже и стога њихово рођење није било могуће пре изума магнетофона. Креирање наведене две радиофонијске форме данас је још приступачније због квалитетне и лако преносиве технике за снимање звука као и процеса монтаже који се наместо на некадашњим великим студијским вишеканалним монтажним столовима може обавити и на нешто бољем кућном рачунару уз одговарајући програм за обраду звука.

Документарна радиофонијска форма се од радио-драме разликује по предлошку који није литерарни већ је подстакнут реалним догађајима чији су трагови забележени на носачу звука. Документарни облик радиофоније тако поседује чињеничну основу (док радио-драма има литерарну), остварену (најчешће) путем интервјуа, монтажом усаглашену са стварним или могућим. Другим речима, чињеница оличена у снимљеном материјалу захваљујући аутору и процесу монтаже добија аутентично значење, субјективност (уп. Ђирић 2005: 61–73).

Експериментална радиофонијска форма произилази из већ успостављене естетике радиофонијске фикције и документаризма, представљачких (линија писац-редитељ-гумац) и изражајних формула (музика са звучним ефектима), али кроз успостављање специфичне семиотике рационалног мишљења. Језик апстрактног облика радиофоније је најмузикалнији: то је аутентичан систем звучних знакова и у њој је самосвојност и неограничавање ауторског писма најочиг-

ледније (уп. Ђирић 2005: 61–73). У теоријској литератури налазимо још један назив за ову радиофонијску форму: апстрактна. Овај термин само донекле може да буде прихваћен из два разлога. Најпре, експериментална форма не мора бити конципирана као апстрактна звучна слика: она је неретко сачињена од звучних знакова сасвим јасне семантичке вредности, неретко сасвим конвенционалних али употребљених на неконвенционалан начин. Потом, поимање апстрактног се мења са протоком времена: оно што је у једној епохи звучало ново или непознато или апстрактно, током употребе улази у стандардни језик изражавања – што знамо управо на основу историје уметности. Односно, оно што је у једном времену звучало као бука у следећем може бити опажено као музика а опет, и музички кодови имају ограничен век трајања (в. Атали: 1983). Зато радије говоримо о експериментисању звуком односно о експерименталној радиофонијској форми.

Начин функцисања музике у наведеним радиофонијским формама говори о важности овог подсистема у оквиру сложеног аудитивног система који чини осму уметност. Варткес Баронијан опажа сугестивност (уметности) медија чија се снага мери оним што звука/музика могу да изразе, на пуноћу засновану на „тоталности аудитивног елемента и поливалентном коришћењу чујних средстава у звучном простору“ (Баронијан 1981: 61), која се, по њему, може поредити са чистотом коју неми филм поседује у односу на звучни. Опет, чињеница да се радиофонијске форме састоје искључиво од звука и да не могу да рачунају на визуелну компоненту, говори о отварању ширег простора музици. Музици су тако дати компликованији задаци него што је то случај у аудиовизуелним уметничким медијским формама – она, заједно са ефектима и вербалним садржајима треба да надокнади одсуство слике.

Улога музике у темељној радиофонијској форми, радио-драми не мери се степеном њеног присуства (мада је и овај аспект битан). Она се може посматрати/слушати двојако. На општем плану, музикалност радио-драме је оличена у сагласју њених конститутивних елемената (глас, музика, ефекти), који су постављени као „контрапунктска целина неког музичког тока, као нека врста симфоније уобличене од шумова, речи, музике, гласова...“ (Баронијан 1981: 119). С друге стране, можемо да разматрамо место и улогу музике у драматургији радио-драмског остварења. Техничка страна овог питања односи се на рад музичког уредника (или ређе, композитора). Музички уредник се у циљу адекватног опремања радио-драме музиком обраћа најразноврснијим изворима: поред архивске музике, ту су и документарни/теренски снимци, певање глумца, ангажовање музичких извођача. Функционалност музике се, најпре, огледа у вештини музичког уредника да начини најефектнији избор из огромног репертоара који чини музика свих епоха, жанрова и крајева света.

Битно је знати да музика у радио-драми „ради“ по другачијим принципима од оних који важе за чисту музику. Овде музика није бирана само на основу личних естетских критеријума музичког уредника. На селекцију пре свега утичу параметри контекста, као и могућности уклапања у драматуршку замисао писца и редитеља. Музика, баш као и у релативно сродним уметничким медијским формама филма и позоришта, није третирана као чиста музика: сасвим ретко је дата у целини, јер слојевитост драмског тока захтева њену прилагодљивост, тиме и фрагментарност. Вредност музике у сложеном аудитивном систему какав је радиофонијски није одређена методама које бисмо применили при валоризацији дела музичке уметности коју слушамо на специјализованој музичкој сцени. Квалитет музике у радио-драмским остварењима мери се преваходно њеном функ-

ционалношћу, док су формално-стилске карактеристике важне али су у другом плану. Музика у радиофонијским формама (као и на филму и у театру), најчешће је називана примењеном. Она то донекле јесте, али је наведено именоване оправдано само у случајевима повлађивања драмској радњи, то јест, њеном подражавању које у теорији филмске музике познајемо као *mickey mousing*.

Улога музике у радиофонији/радио-драми свакако није најбитнија али је незаменљива, о чему сведочи и „наутичка“ метафора коју је понудио Варткес Баронијан: „редитељ је капетан овог истраживачког брода а тонмајстор и музички уредник равноправно учествују у његовом управљању“ (Баронијан 1981: 120). Музика, Баронијан је то изванредно запазио, јесте интегрални сегмент звучног *истраживања* које подразумева радио-драма. У том циљу, она ретко остаје не такнута, у облику у ком изворно бивствује. Осим што је фрагментирана, она бива преобликована на неочекиване али радиофонијској/радио-драмској поетици својствене начине: њени делови спајају се у нове целине; комбинује се са звучним ефектима/шумовима; прерађује уз помоћ адекватних програма (успорава, убрзава, деформише, понавља...), удружује са сегментима друге музике... Таква музичка преобликовања дешавају се чак и у случајевима када је за потребе радио-драме ангажован композитор, који у договору са редитељем наменски пише музику према прецизно датим драматуршким упутствима – јер се ради о истраживачком процесу у коме не постоје строго зацртани нити одељени задаци појединачних аспеката.

Начин на који музика партиципира радиофонији/радио-драми је специфичан.

Музика обезбеђује слушаоцу радиофонијског/радио-драмског остварења увид у психолошко стање актера, она је специфично складиште емоција. Захваљујући таквом свом својству она слушаоцу успева да разјасни оно што дијалогом није могуће или није дато (што је понекад злоупотребљавано у случајевима нејасно режираних сцена, попуњавања дијалогских неравнина, недовољно изражајне глуме). На емоционалности музике инсистирало је од првих забележених проучавања звука још из времена Антике, јер је музика ослобођена од онога што је Аристотел назвао значењем везаним за говор, а с друге стране оплемењена даровима Муза (хармонијом и ритмом), сматрана је најчистијом формом звука те се веровало да најбоље може да изазове емоционалну реакцију, при чему у очима Хелена ова уметност није била „само физиолошки и хедонистички елемент свакидашњег живота, већ и виши, метафизички постулат узвишенијег и племенитијег“ (Вишић 1997: 9). Повезивање чула вида са објективним и чула слуха са субјективним (особито музике и субјективног), протеже се до нашег времена. У том смислу, занимљиво је становиште Рихарда Вагнера (Richard Wagner), који је, разматрајући статус уметности, тврдио да је музици дата моћ да изрази емоцију потпуно независну од стега законитости мишљења (Вагнер 1994: 113). Његова поставка показала се као користан као путоказ новијим размишљањима о развоју субјективности која могу да нам омогуће разумевање начина на који је радиофонијски слушалац ангажован као субјект кроз музику. Психоаналитичари друге половине двадесетог века Дидије Анзије/Didier Anzieux (Анзије 1974: 161–179), Ги Розолато/Guy Rosolato (Розолато 1972: 75–94), нешто касније Каја Силверман (Силверман 1988) и Керол Флин/Carol Flinn (Флин 1992), смештају



развој субјективности у домен акустике<sup>3</sup>. На основу њихових ставова можемо да закључимо да музика у радиофонијским делима, функционише као звучни омотач који попут пренаталног простора одваја слушаоца од околног (реалног) света (што се једнако успешно може односити и на филм, а на својствен начин и на театар и телевизијске уметничке форме). Током минулог столећа се, ипак, дешава промена *aisthesis*-а, изазвана, између осталог, рађањем нових медија и њихових уметности (тако и радиофоније) која помера схватање улоге музике и ситуира њено дејство и на план нарације. Односно, и музика „ради“ као део процеса који преноси наративну информацију до слушаоца и стога тешко могу да опстану становишта која јој придружују атрибуте непредстављачког и неприповедачког. Њом се може заменити „сваки покрет живог и неживог окружења драмског лика, физички покрети његовог тела и покрети изазвани његовим емотивним стањима, односно њихови акустички одрази“ (Јокић 2000: 197). Најновија истраживања упућују на то да се на музику (унутар радиофонијског система), штавише, могу применити принципи семиотике, пре свега, Пирсове (Charles S. Peirce), класификације на три категорије знака (икона, симбол и индекс).

Шта условљава наративност музике?

Музика не функционише изоловано, већ у датом контексту културе због чега је логично да претпоставимо да је одувек носила културалне асоцијације. Већина тих асоцијација подлеже даљем кодирању и експлоатисању од стране друштвеног окружења (в. Ђирић 2010: 15). Она јесте, као било која уметничка форма, друштвени објекат, при чему је дискурс слушања структурисан од сложеног скупа односа између музике и слушаоца<sup>4</sup>. Музика прати човека колико и говор, због чега је логично да претпоставимо да га је, на сличан начин, довела до својеврсне семиотичке компетенције која ће му омогућити да и музику „чита“ на начин како то чини са вербалним текстом. Јер, својства инструментације, ритма, мелодије, хармоније тако формирају аутономан језик који музику чини моћним „наративним агенсом“ (Калинак 1992: 30), што у домену осме уметности за последицу има структурисање специфичне музикалности радиофонијских врста.

Поменули смо већ да присуство музике даје слушаоцу контекст у коме се одвија фабула. Пођимо од најстандарднијег (и најубичајенијег) начина опремања радио-драме музиком која је формулисана тако да реалистично подржи оквир фабуле. Она је први путоказ слушаоцу за оријентацију у историјским оквирима, такође и географским, што нарочито важи за почетну музику која ауторском тиму служи да публику без помоћи приповедања наратора, уведе у звучни садржај датог радиофонијског остварења (присуство наратора радио драму чини статичном, превише блиском прозном тексту а удаљеном од радиофонијских принципа и стога се таква пракса избегава када је то могуће). Послужићемо се (могућим) примером ренесансне песме „The Willow Song“ анонимног аутора из 16. века. Прва информација коју слушалац добија овом музиком на по-

3 Силверманова и Флинова говоре преваходно о аудиовизуелним системима, конкретно, о филму. Усмереност теоретичара звука на филмски аудиовозуелни систем а не на радиофонијски, рецимо (то је и случај са Риком Алтманом/Rick Altman), произилази из чињенице да се у филмску индустрију улажу неупоредиво значајнија финансијска средства, што чини седму уметност експонираном, сасвим тим и привлачном теоретичарима да управо на њој демонстрирају своје ставове о звуку. О томе сведочи и искуство аутора овог текста.

4 О овим питањима Теодор Адорно (Theodor Wiesengrund Adorno), расправља у својим радовима посвећеним музици на радију односно филмској музици (уп. Адорно 1997; 24–27; Адорно, Ајслер 1994).

четку радио-драме јесте да се ради о ренесансној музици (коју ће опазити барем као рану музику – будући да нису сви слушаоци радио-драме једнако музички едуковани), те да је извесно да се и радња дешава у наведеном (удаљеном), историјском периоду. Затим, када чује текст песме који је на енглеском језику, готово је сигуран да се прича одвија у земљи у којој се овим језиком говори. Комбинација ране/ренесансне музике и текста дају нови податак: солиднији познаваоци музике и књижевности препознаће у стиховима сентименталне песмице о врби елементе Шекспировог *Ошела*. Музика такође може да дешифрира друштвени простор у коме функционишу ликови дате радио-драме. Звуци двојница, на пример одвешће нас у призоре (српског) сеоског амбијента, док ће хип хоп или форма шлагера указати на урбано окружење, мада различитих историјских момената (јер шлагер реферира на средину а хип хоп на крај двадесетог века). Музика пласира додане информације и психолошка је доградња вербалном аспекту радио-драме: она тумачи ненаписано (музика дводелног метра, умереног темпа и у молском тоналитету, жалобног карактера изненадно уведена у радио-драмску причу биће препозната као посмртни марш који ће слушаоцу радио-драме „рећи“ да је неко преминуо и када то није експлицитно дато текстом), музика „размишља“ о изреченом преузимајући улогу тумача који наговештава, упозорава. Музика у радиофонији тако функционише и на начин који је теорија филма дефинисала као „шав“, с тим што је таква употреба музике у радиофонији још изразитија због одсуства визуелне димензије (в. Стојановић 1986: 175). Када, на пример, присуствујемо лежерном, необавезном разговору актера у датој радио-драми, док истовремено, у музици чујемо „хорор“ призвук (налик онима којима се Бернард Херман/Bernard Herrmann служио у Хичкоковим/Alfred Hitchcock/ филмовима, попут „вриштећих гудача“, неуобичајених тоналних скокова, претећег ритмичког пулсирања инструмената и слично), знаћемо да су ови карактери у непосредној опасности иако они сами не одају такву ситуацију. Музика у радио-драми неретко замењује звучне ефекте и тако доприноси стилизацији радиофонијског израза: наместо ударца (вратима, оружјем), чујемо оштар музички акценат; уместо неког превозног средства (коња, кочија, аутомобила) – изразито ритмизовану музику; звуци невремена или битке могу бити замењени адекватном драматичном партитуром. Улога музике у конципирању нереалистичних призора (бајке, с.ф. жанр), јесте незаменљива (виле, змајеви, дивови, „свемирске“ сцене...). Музика такође ритмизује драмске сцене. Осим што има моћ да замени (реални ритмични) звук, њено присуство даје утисак кретања, протока времена, нарочито битног у повезивању временски или просторно удаљених драмских сцена. Музика је „лице у драми“, одредила је можда најексплицитније њено место композиторка Ивана Стефановић (в. Стефановић: 1981: 31). Музика у радиофонији/радио-драми је стога радије функционална него што је примењена.

Музика(лности) радиофонијских форми – вратимо се с добрим разлогом још једном на „посредничку“ улогу радија – оперише и на едукативном плану јер обезбеђује развијање критеријума и неговање музичког укуса слушалаца, нарочито у случају савремене музике која је недовољно или неадекватно медијски презентована. Савремена уметничка музика је, показало се много пута, незаменљив конструкт радиофонијских композиција. Радиофонијске форме слушаоцу тако на посредан начин проширују музички вокабулар и указују на вредности нових тенденција музичке уметности које на овај начин можда могу да буду ефикасније усвајане него што би то било у случају „чисте“ музике).

За разлику од радио-драме и документарне форме радиофоније (коју карактеришу готово идентични принципи конципирања музичког аспекта), експериментална/апстрактна форма радиофоније јесте својеврстан музички облик чији примерци „свој израз заснивају на ауторском напору да (...) корпус звука организује по принципима музичког компоновања: ритам, мелодија, динамика, темпо и слично, и да му да неки од музичких облика: рондо, fuga...“ (Јокић 2000: 189). Музикалност експерименталних радиофонијских форми огледа се и у аутономији акустичке реалности не само од литературе него и од документаризма. Теоретичар радија Ђорђе Малавразић примећује колико овај радиофонијски облик захтева не само рафинираност процеса и компетенцију аутора већ и специфичну сарадњу: „Познат је феномен да се током снимања звучних експерименталних реализација, међусобно одабрани по сродности сензибилитета, готово заверенички сједињују у мистерији истраживања и откривања“ (Малавразић 1999: 27). С друге стране, експериментална форма у значајној мери зависи од техничких услова у којима је стварана и везана је за унапређивања уређаја за снимање (или производњу) и обраду звука. Најпре развој аналогних уређаја (магнетофона, мултиканалних миксета, процесора...), а потом дигиталне технике, омогућио је ауторима да искажу виртуозитет у монтажи која је заправо компоновање елемената звучног материјала. Или, како је Неда Деполо (једна од најизразитијих стваралачких личности српске радиофоније), подвукла још 1988. године, „Сада се пише у звуку или, тачније, дословно се компонује у звуку“ (Деполо 1999: 31).

Тешко је, можда и нереално, говорити о стриктним обрасцима експерименталних радиофонијских форми, с обзиром на неограничавање ауторског писма, хетерогеност избора тема, њихове обраде. Оно што ипак можемо да приметимо јесте улога музике, односно, утицај музичких врста рођених у време када и експериментални облици уметности радија. Ради се, штавише, о интенционалној сличности или блискости двају видова бивствовања (радиофонијских и музичких). У том смислу, најпре имамо на уму конкретну, затим и електронску, односно, електроакустичку музику. Под конкретном музиком подразумевамо стваралачки смер чији је зачетник Пјер Шефер (Pierre Schaeffer). Појава конкретне музике везује се за Француску, првих година после Другог светског рата. Правац се позива на бруитизам Луиђија Русола (Luigi Russolo), као свог претходника. Попут електронске (која ствара звук путем електронских генератора и електронски импулс претвара у звучну фреквенцију), и конкретна музика се родила из тежње за проналажењем нових извора и типова звука који ће стајати у служби нове изражајности. Оно што је повезује са радиофонијом јесте равноправно укључивање шума, некада немусичког изражајног средства, као и условљеност њене концепције технологијом, јер за разлику од традиционалне, конкретна музика не настаје озвучавањем знакова с нотног папира већ снимањем најразличитијих звукова и шумова из свакодневнoг живота или произведених на вештачки начин и потом снимљених и прерађених у циљу креирања нових звучних објеката. Управо ово су и основни принципи конструисања/компоновања експерименталне форме радиофоније. Радиофонија и конкретна музика су, штавише, у стваралаштву Мишела Шиона (Michel Chion), добиле надградњу и досегле нови драмско-музички облик назван конкретном мелодрамом (*concrète mélodrama*), коју је овај теоретичар звука и композитор промовисао 1972. године на таласима француског радија остварењем *Заточеник звука (Prisonnier du son)*. Конкретна мелодрама је звучни/драмски/музички образац у ком Шион и данас промовише

и унапређује карактеристичну композициону технику која подразумева драмску форму дату кроз поступке конкретне музике.

Тумачење поетике радиофонијског дела одводи нас на ивицу анализе онтологије музике. Речју, радиофонијско дело може бити редуковано на онтолошкију схему музичког дела; и радиофонија и музика поседују слушаоца и његов естетски доживљај као иманентну актуелност; ради се о излагању трансценденталних идентитета који се појављују у истој емпиријској равни (уп. Томашевић 1981: 19–30). Радиофонија, која је у бити „компоновани говор звучних записа“ (Јокић 2002: 164), тако може бити посматрана/слушана и као аутентична форма (савремене) музике, као музика сама. Музика је, заузврат, једна од „ауторских датости“ радиофоније, интегрална компонента радиофонијског језика, која по је „своме звучном бићу звук а priori“ (Јокић 2000: 184): она, заједно са радиофононом, дели просторе уметности звука.

## Литература

Adorno, Ajsler (1994): T. Adorno, H. Eisler, *Composing for the Films*, London and Atlantic Highlands: The Athlone Press.

Adorno (1997): T. Adorno, Sociološka kritika radio muzike. *Košava (Radio Text)*, Vršac, 24–27.

Anzije (1976): D. Anzieu, L'enveloppe sonore de soi, *Nouvelle revue de psychoanalyse*, br. 13, Paris: Gallimard, 161–179.

Атали (1983): Ж. Атали, *Бука*, Београд: Вук Караџић.

Баронијан (1981): В. Баронијан, *Музика као примењена уметност*, Београд: Универзитет уметности.

Ђирић (2005): М. Ђирић, Осма уметност: први кораци радиофоније, *Нови звук*, бр. 25, Београд: Савез организација композитора Југославије/Музички информативни центар, 61–73.

Ђирић (2010): М. Ђирић, Век филмске музике: концепти музике у филму, *Теоријске основе и претходних ставке савремене музике*, Крагујевац: ФИЛУМ, 15–29.

Деполо (1999): Н. Деполо, Радио драма није текст, *Горњи бездан звука*, Београд: Радио Телевизија Србије, 55–56.

Flin (1992): C. Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton: Princeton University Press.

Јокић (2000): М. Јокић, *Очаравање ува*, Београд: Академија уметности.

Јокић (2002): М. Јокић, *Радиофонијски простор*, Београд: Радио Телевизија Србије.

Јокић (2004): М. Јокић, *Историја радиофоније. Прва епоха. Насијанак радија 1877–1906*. Београд: Радио Телевизија Србије.

Kalinak (1992): K. Kalinak, *Theory of Film Music, Settling the Score. Music and the Classic Hollywood Film*, Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Малавразић (1999): Ђ. Малавразић, Драма радио драме и уметности уређивања, у: Н. Деполо, *Горњи бездан звука*, Београд: Радио Телевизија Србије, 7–39.

Rozolato (1974): G. Rosolato, La voix: entre corps et langage, *Revue française de psychoanalyse*, br. 38/1, Presses universitaires de France, 75–94.

Silverman (1988): K. Silverman, *The Acoustic Mirror*, Bloomington: Indiana University Press.

Стефановић (1981): И. Стефановић, Улога музике у радио-драми, *Теорија и пракса*, бр. 22, Београд: Радио Телевизија Београд, 30–36.

Стојановић (1986): Д. Стојановић, *Филм: теоријски огледи*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Томашевић (1981): Б. Томашевић, Тумачење радио-драмског уметничког дела посредством философије музике, *Теорија и ђрекса*, бр. 22, Београд: Радио Телевизија Београд, 19–30.

Вишић (1997): М. Вишић, Однос музике и поезије у древној Хелади, у: Плутарх, *О музици*, Београд/Ниш: Сфаирос/Просвета, 5–121.

Vagner (1994): R. Wagner, *The Art-work of the future (and other works)*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

## МУЗИКА(ЛНОСТ) РАДИОФОНИЈСКИХ ФОРМИ

### Summary

The paper “Music(ality) of radiophonic forms” casts light onto the status and functions of music within such a complex auditive phenomenon that the art of radio/art of sound, i.e. radiophony is. The notion of “the eighth art”(radiophony) is firstly defined in the text, and its key areas are identified, radio drama, documentary radiophonic form and the experimental/abstract form of radiophony; and then the issue of position of music in aforementioned patterns is considered. In each of radiophonic areas music functions as an organic component of a sound system, that structures the fields of meaning, narrative, emotions and aesthetics of a radiophonic piece. Music(ality) of radiophonic forms operates on educational level as well, since it enables development of criteria and nurtures the musical taste of listeners. As contemporary music, i.e. music in the age of media (in this case, radio), has overcome the exclusive domain of tones and has incorporated murmurs, noise, on an equal basis into its structures, we can speak of the medium of radio as a musical one, and of its art as of musical art – in the domain of experimental/abstract radiophonic creations even of specifically formulated music art.

Key words: radio, radiophony, radio-drama, documentary radiophonic form, experimental/abstract form of radiophony, music(ality)

Marija M. Ćirić



Силвана П. ГРУЈИЋ<sup>1</sup>  
 РДУ Радио-телевизија Србије  
 Музичка редакција Телевизије Београд

## ТЕЛЕВИЗИЈСКИ БАЛЕТ – СПЕЦИФИЧНОСТИ ХИБРИДНОГ ЖАНРА

Тема је смештена у међупростор телевизијског медија и музике, чије се двојство поштује и прати, уз константе као што су кореографски и режијски аспект. Наиме, у раду ће бити формулисани и класификовани карактеристични елементи појавности балета, са акцентом на специфичностима телевизијског балета, у циљу препознавања уметничких и медијских рукописа, као и њихове синтезе у хибридни жанровски текст. Кроз различите примере домаће и стране балетске и телевизијске продукције, рад тежи да прикаже богатство вишезначности преношења покрета у електронски визуелни медиј.

*Кључне речи:* телевизија, балет, телевизијски балет, хибридни жанр, интермедијалност

Посебна интермедијална творевина која у себи комбинује законитости музике, балета, позоришта и медија добила је своју специфичну телевизијску форму и жанр – телевизијски балет. У овом случају балет писан или конструисан за телевизијски медиј није обавезно балетска музика већ може настати на основама осталих музичких жанрова као што су симфонијска, концертантна, солистичка, камерна и вокално – инструментална музика. Дакле, то могу бити дела апсолутне или програмске музике, не обавезно писана за покрет, са презентативним и репрезентативним конотацијама<sup>2</sup>, која имају специфичну медијску појавност а којој претходе поступци припреме, снимања, монтаже и на крају емитовања, као и рецепције и тумачења од стране публике. У музичко – формалном смислу могуће су употребе најразличитијих музичких облика који захваљујући неким од својих аспеката као што су ванмузичка идеја, литерарна потка, тематско и мотивско ткање или ритмички пулс, инспиришу кореографа и дају му почетни импулс. Веома је чест случај, чак и да музика за којом посежу кореографи и редитељи, нема плесни карактер и ритмички пулс, „тако да се музика у телевизијском балету „ослобађа“ неких карактеристика које су типичне за балетску музику – чак би се могло рећи да свака музика може постати основа телевизијског балета или видео данса“ (Николајевић 2003: 54). Два основна пола која се спајају у условно речено „новом“ жанру<sup>3</sup> су балетска уметност и телевизијски медиј. Џорџ

1 silva@drenik.net

2 По подели француског естетичара Етјена Суријоа апсолутна музика има презентативни, а програмска репрезентативни аспект. Наиме, код презентативног аспекта дело се тумачи самим собом, нема аналогije, док репрезентативни аспект уметничког дела садржи и презентативне конотације али и аналогije са нечим ван самог дела.

3 По Бобу Локијеру ( Bob Lockyer) дугогодишњем уреднику Би Би Си-ја (BBC) за балет, први телевизијски балет била је „Фуга за четири камере“ снимљена још 1937. године, а по Веб енциклопедији „Википедиа“ (Wikipedia), кореографија Ханне Холм (Hanna Holm) „Метропо-

Баланшин (George Balanchine) – један од најзначајнијих савремених кореографа, оснивач и уметнички директор *Њујорк сити балета* (New York City Ballet), кореограф је који је поред поставки целовечерњих балета био познат по балетским поставкама инструменталних минијатура или циклуса, које су често добијале и своју телевизијску верзију. Он је био одговоран за успешну фузију модерног плесног концепта са старим идејама класичног балета и сматрао је да је плес потпуно независна уметност, а не само пратња „примарној“ уметности. Он је сматрао балет врхунском уметношћу која се схвата и у њој ужива без икаквог вербалног увода или објашњења.

Као пример кореографисања небалетског музичког дела, изабрали смо две поставке Џорџа Баланшина – на музику виолинског концерта Игора Стравинског и на „Љубавне песме“ Јоханеса Брамса. У оба примера извођачи су балетски играчи Њујорк сити балета, а у „Виолинском концерту“ један од солиста је Питер Мартинс (Peter Martins), садашњи уметнички директор ове плесне компаније. Виолински концерт је кореографисан у целини. Рађен је као изворна ТВ форма – телевизијски балет, а сценографско решење је једноставна сцена без икаквих реквизита. Први став карактерише брза смена мушког и женског ансамбла и солиста захваљујући употреби монтажних резова слике. У другом ставу сведени волумен и текстуру звука прати и сведен број играча – односно на сцени је мушко – женски пар. Виртуозитет виолинског извођења прати и плесни виртуозитет. Сведеност је комплетан квалитет ове поставке и односи се на костиме и сцену, а балетски израз је неокласичан са игром на врховима прстију. Трећи став – финале, поново уводи комплетан ансамбл као резултат пресликавања звука и његове фактуре. Брамсове „Љубавне песме“ доносе комплетну романтичарску поставку. На сцени су пијанисти који свирају четвороручно и певачи – мушки и женски гласови. Балетски играчи плешу, најчешће у ритму валцера у богатим балским хаљинама и фраковима.

Појам *хибридности* који у свом првобитном значењу води порекло из биологије и односи се на укрштање различитих биљних и животињских врста, на полигону филозофије, естетике, теорије уметности, медија и студија културе објашњава полазишта која нису дисциплинарно једнозначно ситуирана већ се препознају у „неодређеном, отвореном и променљивом простору и времену реговања на некохерентне стимулусе актуелних теорија, студија уметности и култура“ (Шуваковић 2006: 327). У конкретном случају ове теме *хибридности* телевизијског жанра се заснива на отворености за креативна уобличавања од стране композитора, кореографа, сценографа, редитеља, монтажера, односно од различитих медија на истом путу – формирања специфично телевизијског жанра. С обзиром на то да је телевизијски балет настао као спонтана варијантност представљања балета на телевизији, односно као виши ступањ креативног преношења покрета у визуелни медиј, онда је јасно да његов настанак није резултат разрађених теоријских начела пре стицања искуства и праксе, већ се теоријски постулати формирају „у ходу“ паралелно са развојем и представљањем жанра. Стварање слободног и хибридног жанра телевизијског балета треба посматрати тројако: са аспекта стваралаштва (композитор, кореограф и редитељ), извођаштва (музички и балетски извођачи, диригент), медијске репродукције (телевизија), а његова рецепција се односи на телевизијску публику ( и евентуално пуб-

---

литан Дејли“ (Metropolitan Daily) била је први модеран балет снимљен за телевизију Ен Би Си (NBC) 40-тих година прошлог века.



лику у сали). Хибридноста овог жанра условљава неколико различитих приступа теми који обухватају дискурсе теорије медија, музикологије, естетике, филмологије, театрологије и студија културе, у изучавању, препознавању, анализирању, повезивању и дефинисању специфичних радњи и појава.

Жанровско одређење је „позајмљено“ из теорије литературе а односи се на дефиницију жанра „као групе сличних дела која се могу свести на одређену формулу, односно скуп карактеристика повезаних и уређених у модел – дефинисану структуру.“ (Даковић 1994: 9). Аналогно процесима у природи, сваки нови пример преобликује жанр, сваки нови текст својим специфичностима мења систем, па тако еволуција жанра иде у недоглед.

Преношење балета у телевизијски медиј може имати неколико различитих појавности и то као *балет на шелевизији* и специјално настала форма за телевизијски медиј – *шелевизијски балет*. Балет на телевизији је најчешће је заступљен кроз једноставан пренос балетске представе (са сцене или балета на леду), а може бити и документарна емисија о балетском уметнику, балетској трупи, кореографу, или о процесу настајања балетског дела. Телевизијски балет може настати на основама инструменталне и вокално-инструменталне музике, првобитно не намењене балету, а може обухватати и кохерентну творевину музике, либрета и кореографије, специјално настале за ову намену. За сваку медијску форму и жанр, па тако и телевизијски балет, веома је важно којој публици се обраћа, на ком се каналу емитује и у ком термину. Балет на сцени увек има директан контакт са присутном публиком, а балет на телевизији кореспондира са имагинарном публиком и свако емитовање је ново извођење, а затим и нова рецепција и ново тумачење.

Семиотика као наука о знацима и апстрахована форма структурализма има значајну примену у дефинисању структура и односа у теорији медија и студијама културе. Семиотичка анализа концентрише се на критичко дешифровање идеолошког значења и разликује две равни *денотијативну* и *конотијативну* (Лоример 1998: 269). Денотативно је очигледно, природно, оно што се буквално види, а конотативно је скривено значење које треба ишчитати и препознати. Такве равни присутне су и у савременим транспозицијама и тумачењима музичке и балетске уметности на тв екрану. У свом есеју „Кодирање и декодирање у телевизијском дискурсу“, теоретичар студија културе Стјуарт Хол (Stuart Hall) поставио је системе значења да би доказао како се телевизијске поруке *кодирају* (производе), а затим *декодирају* (како их гледаоци схватају). „Управо у том односу између кодираног и декодираног и у сталном формирању нових кодова треба тражити елементе уметничке телевизије или телевизијске уметности“ (Николајевић 2003: 112). *Текст* као наслеђе структурализма етимолошки потиче од речи *шкане* и дефинише се као поље сила између аутора и реципијента. Тако се појам концепта *шекста* премешта од лингвистичког појма, ка семиолошком, а затим медијском пољу. По неким естетичарима и теоретичарима уметности сврсисходнија је замена појма *дело у шекст* јер дело треба да има чулну представу а текст подразумева и спољашњи однос у комуникацији (Шуваковић 2006: 450). Стога је и у анализи балетског уметничког дела на телевизији веома логично да се оно може дефинисати као текст због константне комуникације у процесу емитовања. Текстови могу бити у међусобној комуникацији па тако интертекстуалност представља све што један текст доводи у везу са другим, а могући су и цитати уз дослован или недослован третман. Метатекстуалност је присутна у случају када један текст коментарише други, па је тако и „римејк“ врста метатекстуалности. Ме-

татекстуалност је најчешће присутна у документарним емисијама о балету или пак у оживљавању кореографије Димитрија Парлића у новијој домаћој верзији балета „Чудесни Мандарин“. Хипертекстуалност се односи на адаптације познатих дела, а у том случају основе на чијим се темељима ради адаптација представљају хипотекст. Хипотекст могу бити композиције небалетског порекла које су касније кореографисане, као нпр. Виолински концерт Игора Стравинског, „Љубавне песме“ Јоханеса Брамса или пак 24 Прелида Александра Скрјабина. Као хипертекстуалност могу се тумачити балети на леду – на пример „Крчко Орашчић“ на леду или пак „Кармен на леду“ што је двострука хипертекстуалност кроз пут од опере до балета, а затим следи адаптација за балет на леду.

Да би се саопштила једна музичка, а затим и једна плесна порука, у телевизијски простор уткан је велики број аудитивних и визуелних знакова као што су музика, покрет, гестови, мимике, ефекти, боје, а „сложеност и разноликост знакова и кодова показује да је телевизија високо полисемичан медиј, отворен за више типова читања и тумачења.“ (Мек Квин 2000: 337).

Следећи пример „превођења“ небалетске музике у кореографисани телевизијски облик, из тезаурисаног материјала у документацији РДУ РТС-а, је трећа симфонија Густава Малера коју је кореографисао и режирао Џон Нојмајер (John Neumeier). Извођачи су Њујоршка филхармонија под управом Леонарда Бернштајна и балет Хамбуршке опере. У овом случају, поред савременог кореографског аспекта, телевизијски израз је специфичан по видео реализацији са једном камером у једном кадру. Непостојање смене кадрова са више камера у тв преносу игре, надокнађује се сталним покретом једне камере – зумовима, швенковима, контразумовима и фаром. Сличан поступак избора небалетске музике препознајемо и у нашој традицији балетског трагања – чувена је интерпретација Равеловог „Болера“ у тумачењу Душке Сифниос, а у архиви Музичке редакције Телевизије Београд проналазимо и балетску интерпретацију Скрјабина 24 прелида за клавир.<sup>4</sup> Прелиди су кратки и сваки је нова балетска сцена коју изводе солисти балета Народног позоришта у Београду.<sup>5</sup> Кореографија је класична а слика се често третира ефектима уз помоћ „абекаса“- нове технологије за крај девете деценије прошлог века. Чак се и као средство употпуњавања слике, када је на сцени само један играч, користи двострука слика једног актера.

Први домаћи, специјално за ту намену писан телевизијски балет је „Камелеон“ Зорана Христића у режији Небојше Комадине из 1972. године, а један од последњих реализованих за Телевизију Београд је „Калемегдански дивертименто“ Константина Бабића у режији Мишка Милојевића из 1997. године. Дакле, у изражајној сфери електронског медија – телевизије, балет се третира на неколико начина:

- као изворна ТВ форма, специјално писан телевизијски балет, уз поштовање законитости, захтева и могућности овог медија („Камелеон“, „Калемегдански дивертименто“ и „Маска црвене смрти“ на музику Ивана Јевтића);

- као транспозиција оригиналног балетског жанра у телевизијске оквире једноставним преношењем у телевизијски студио или одговарајући екстеријер, или ентеријер, без интервенција у либрету и дужини балета („Балада о месецу

4 Уредник ове телевизијске емисије је Зоран Христић, редитељ Александар Мандић, а кореограф Славко Перван.

5 Сolistи су: Дубравка Милутиновић, Маја Ковачевић, Саша Адамовић, Милица Антић, Ненад Јеремић, Михајло Ђурић, Светозар Адамовић. Производња ТВБ 1990, прво емитовање 18.09.1991, први програм 22.05.

луталици“ Душана Радића<sup>6</sup>, „Бановић Страхиња“ Зорана Ерића) или пак са интервенцијама у виду скраћења музичког материјала уз сажимање и измену либретистичке кривуље („Златна рибица“ Миховила Логара)<sup>7</sup>;

- као градивни елемент при формирању апстрактног, телевизијског балета и у оваквом процесу редитељ најчешће импровизује без јасног либрета или сценарија. Тада закључујемо да покрет постоји себе ради. (Телевизијски балет „Контрапункт за Душку“<sup>8</sup> на музику другог дела диптиха за оркестар „Er pur si muove“ Рајка Максимовића).

Под појмом телевизијски балет подразумевамо облике при чијем музичком формулисању аутор познаје и има у виду телевизијска средства и начин реализације. Важно је истаћи да велике могућности дигиталне и компјутерске монтаже отварају нове путеве телевизијском балетском либрету, кореографији, те сценографији, костимографији и наравно, режији. На питање која је разлика у приступу балетском жанру када се пише за телевизију, у односу на сценски балет, Зоран Христић је одговорио: “Разлика је велика, јер када пишем телевизијски балет онда „рачунам“ на монтажу и маштовитост кореографа који сада има неслућене могућности да створи „чисто“ медијски, телевизијски балет“<sup>9</sup>. За анализу типичних телевизијских балета одабрала сам први и за сада последњи телевизијски балет у продукцији Телевизије Београд: „Камелеон“ Зорана Христића и „Калемегдански дивертименто“ Константина Бабића.

Телевизијски балет „Камелеон“ је прво сценско дело Зорана Христића настало у режији Небојше Комадине, по либрету и у кореографији Ани Радошевић, са Лидијом Пилипенко у главној улози.<sup>10</sup> Поред тога што овај балет није писан за сцену, већ за у то време релативно нов медиј, примећујемо још неколико помака од класичног приступа овом жанру. Инструментални састав подразумева: сопран, саксофон, алт саксофон, трубу, клавсен, хамонд оргуље, хавајску гитару, електричну гитару, бас гитару, бубњеве, удараљке (гонг, лењо, дромбуља, чегр-таљка, камење, прапорци), тимпане, вибрафон, гусле, гудачки квартет, певачки квартет (два сопрана и два алта) и магнетофонску траку. Кореографија се заснива на модерном изразу, без икаквих назнака традиционализма, а авангардни приступ кореографији и либрету, који као што и сам наслов балета говори, објашњава карактер главне јунакиње и људи уопште, праћен је музичким средствима која следе овакав стилски ток, те залазе и у сферу алеаторике. Балет се састоји из пет делова подједнаког трајања од три минута, са знаком варијационог принципа, а ефекат заокружења целине је експлозија на почетку и на крају. Први сачуван, телевизији намењен балет, „Камелеон“ Зорана Христића одликује се једноставном формом и структуром:

Уводни одсек – Тема: Мелодијски параметар излази у први план већ на самом почетку балета. Скоковите мелодијске фрагменте изводе сопран и алт саксофон. Звук саксофона и хамонд оргуља одводи нас у нови звучни свет. Клавес, бонго и там-там су извори ритмичких пулсација.

6 Режија – Милица Драгић.

7 Кореографија – Миљенко Штамбук, либрето и тв режија – Арсеније Милошевић.

8 Режија – Петар Теслић.

9 Из разговора са композитором вођеног 23. марта 1998. године.

10 Уз Лидију Пилипенко играју Раде Вучић и Боривоје Младеновић. Уредник ТВ балета је Срђан Барић.

Први део: Дугу мелодијску линију доноси хавајска гитара у контрапункту са оргуљама, а богата перкусионистичка секција даје стални ритам. Интересантан је судар стилски опречних инструмената као што су хавајска гитара, хамонд оргуље и архаичан звук клавсена. Гудачи су најчешће дељени, са флажолетним тоновима.

Други део: Почиње карактеристичним ритмом који омогућава специфичне, пластичне покрете у плесу неколико парова. Овај ритам се производи ударцима камена о камен, а затим се додаје бит ритам у бубњевима. После дијалога сопран и алт саксофона, композитор даје извођачима простор за импровизацију уз назначене хармонске сфере – свирају бас гитара, електрична гитара, алт и сопран саксофон. Пошто је општа атмосфера музике блиска популарном звуку, ову импровизацију можемо схватити као уплив логике џеза, али и као алеаторичко размишљање. Други део балета завршава се смирајем ритмичког пулсирања произведеног ударцима камена о камен.

Трећи део: Карактеристика је контрапунктско дијалогизирање гудачког квартета и квартета женских гласова, док је деоница хамонд оргуља подвучена као база. Тема почиње да се излаже у оргуљама, а затим, скоро дословно, на начин фуге прихвата је виолончело, да би потом уследио слободан фугато са учешћем оргуља, виолончела и виоле. На ову звучну слику надовезује се хомофона фактура квартета женских гласова који не певају текст већ солфеђирају, комбиновано абецедом и солмизацијом. Одсек се заокружује линераним односом деоница виоле, виолончела и оргуља, а обликотворни принцип резултира успостављеним односом: А (полифонија, инструментални део); Б (хомофонија, гласови и инструменти) и А1 (полифонија, инструментални део).

Четврти део: је нова звучна слика уз ангажовање новог инструменталног састава – вибрафон и тимпани су третирани као басо континуо (*basso continuo*); следе кратки мотиви у деоници трубе, а потом и интересантан трио – труба, дромбуље и гусле, уз интерполирање повика гласова из квартета. Следи сукоб и слободна интерпретација текста: „Да и не“; „Ма не! па да! хоћемо дај! нећемо никако!“ Ово је одсек са елементима алеаторичког принципа.

Пети део: Електроника је са траке а потом следи наслојавање – клавсен са трилерима и мелодијском целином, а затим ударалке – клавес, бонго, там-там. У финалу је експлозија и корал певачког квартета.

Ово је био преглед музичке целине телевизијског балета а телевизијско-ко-рографска поставка подразумева следећу шему:

Први део: Девојке плешу уз звук хавајске гитаре.

Други део: Наступ плесних парова у комбинацији мушко-женско.

Трећи део: Обред – протагонисти су људи у црном.

Четврти део: Модци и девојке са наочарима, комбинација апстрактних кретања и класичног балета.

Пети део: Експеримент у лабораторији – експлозија. Камелеон је сам на крају.

Сваки део балета подразумева појаву новог инструменталног састава и комбинације инструмената и групе инструмената. Основни квалитети телевизијског балета „Камелеон“ су пулсирајући ритам, допадљива мелодика и поменуте комбинације инструмената и група које добијају значај тематске носивости. Лик камелеона и променљивост, као његова основна особина, описани су превасходно телевизијским средствима, као што су монтажа и покрети камере, а редитељска

интервенција и решење је почетак сваког дела ТВ балета соло плесом камелеона који се потом придружује игри осталих протагониста.

На основу увида у документацију Редакције музичког програма Телевизије Београд, закључујем да је највећи број телевизијских записа музичко-сценских дела (опера и балета), настао у периоду између 1974. и 1991. године. “По броју телевизијских записа могло би се рећи да је Београдска телевизија поклањала балету много већу пажњу него опери. Већ у првим годинама њеног рада гледаоци су могли да виде преносе „Охридске легенде“, „Лицитарског срца“, „Триптихона“, „Златне рибице“ и „Баладе о месецу луталици“; та приврженост балету задржала се и касније“ (Николајевић 1995: 317). После неколико година затишја на том плану, Константин Бабић је 1996. године забележио скице и клавиатурну верзију свог првог балета који је још као музички ембрион био намењен телевизијској реализацији. То је балет „Калемегдански дивертименто“<sup>11</sup> чија је „пробна“ форма кратка свита, искоришћена за отварање БИТЕФА годину дана раније, да би затим финалну верзију оркестрирао Радивоје Радивојевић, а кореографски обрадио Владимир Логунов. За либрето и режију одговоран је Мишко Милојевић који је у комплексном раду на „живој“ музичко-телевизијској материји, био у сталном контакту са аутором.<sup>12</sup> Формални образац овог телевизијско-балетског типа замишљен је као свита од пет игара са уводном музиком. Жанровска одредница је класично-забавна, а либрето истовремено развија причу о Београду кога се аутори сећају са носталгијом, а тематика је фаустовска са низом асоцијација, кроз однос Младић – Ђаво. После уводне музике следи пет стилизованих игара са насловима: Брзи валцер, Бесни танго, Игра у четворо, Фантастична игра и Буги. Повезујући фактор је лајтмотив песме сањара, који се издваја као мелодијска линија кларинета из целокупног звука произведеног на синтисајзеру. У форми и жанру телевизијског балета, режија, камера и монтажа<sup>13</sup> имају равноправну улогу у процесу кореографисања, уз максимално коришћење свих расположивих изражајних средстава. У овом случају камера није само регистровала покрет, већ је сам покрет био у функцији телевизијског израза.

Од тада, у последњих четрнаест година једино телевизијско обраћање плесном жанру јесу преноси такмичења у плесу и снимање представа у оквиру *Београдског фестивала игре* који се одржава у Београду од 2003. године. Током претходних година пред фестивалском публиком су се представили: *Балет Маријинског театра* из Санкт Петербурга са кореографијама Жоржа Баланшина, *Балет париске Опере* са поставкама Вилијама Форсајта, Рудолфа Нурејева и Мориса Бжара, *Национална плесна компанија* из Мадрида са креацијама чувеног Нача Дуата, *Холандски плесни театр* са кореографијама Јиржија Килијана и Пола Лајт-

11 „Калемегдански дивертименто“ је премијерно емитован 1. јануара 1997. године у оквиру серије “Светска премијера“, а маја месеца исте године представљао је Радио телевизију Србије на фестивалу телевизијских музичких емисија “Златни Праг“ у Прагу. Балет је репризиран 8. јануара и 14. јуна 1997. године. Трајање балета: 20.48. Улоге тумаче: Денис Касаткин, Ана Павловић и Душан Симић.

12 У разговору вођеним 6. новембра 1997. године, Константин Бабић овако дефинише свој стил: “Мој музички језик је ‘вицкаст’ али и сасвим разумљив и могло би се рећи неокласичан у једном савременијем смислу. Код мене има апартних дисонанци, што је неважно, јер композиција може да буде добра или лоша, а да ли су дисонанце или нису – то је питање језика. Мој језик је разумљив и могло би се рећи у доброј мери конвенционалан. Хармонски језик је негде разуђенији, негде скромнији, али у сва ком случају могли бисмо да га дефинишемо као скерцозни неокласицизам.

13 Чланови екипе су: директор фотографије – Миодраг Воркапић, електронска монтажа – Тихомир Дукић, сценографија и костимографија – Светлана Зојкић, уредник – Марија Бабић.

фута, *Кулберџ балет* са поставкама Матса Ека и Јохана Ингера, *Балет миланске Скале* са поставком Маура Бигонцетија, *Балет Монтије Карла* са кореографијама Жан-Кристофа Мајоа, *Балет Женеве* и италијански *Ајтербалетто*.

Музика је уметничка дисциплина која је кроз интеракцију са телевизијом формирала посебан *телевизијски тип* изражавања у коме она сама добија визуелну интерпретацију и транспозицију, а пошто је појава телевизије омогућила и савремену *демократизацију уметности* онда музика, па аутоматски и уметност покрета добија ширу димензију – едукативну и комуникативну. Утичући повратно на саму музику телевизија је иницирала стварање нових форми које се заснивају на техникама и законитостима овог медија. Тако у телевизијском балету кореографија и либретистичка подлога неретко зависе од редитељског захвата, рукописа или монтажног поступка. Многи посленици балета због тога протестују јер сматрају да балет и кореографија губе у превеликој употреби ефеката при снимању и монтажи плесног материјала: „Све чешће су емисије код којих редитељ експериментира са телевизијским изразом (циљ и јесте искористити могућности телевизије до максимума) и добијају се понекад изванредни технички резултати, али балет страда. Ако се слике игре често претапају и добија се нејасан покрет кад то кореографијом није предвиђено, балет губи.“ (Сујић-Виторовић 1985: 135). А телевизија, као медиј домаћин за преношење, установљавање и уљепљавање новог жанра чија су основа покрет и музика, може се тумачити из неколико различитих углова: са становишта развоја технологије, социјалног дискурса, студија културе, естетике, филозофије и теорије медија. Технолошки напредак телевизије као електронског медија је константан, тако да технике коју су примењивање, на пример пре тридесет година у процесу снимања, монтаже, додавања специјалних ефеката, сада спадају домен историје и архаизама. У том смислу, ново време тражи нови језик медијског изражавања и другачије медијске поруке. Пре свега, трајање и садржаји емисија су подложни променама – дуге форме, дуге линије, „гломазни текстови“ у ери даљинског управљача више „не држе пажњу“.

Телевизијски балет је хибридни жанр смештен у интермедиијални простор. Он у себи обједињује различите аспекте многих уметности и теорија, а у неопходном сублимату су композиторски поступак или музичка обрада и адаптација, сценичност, кореографија, сценографија, костимографија, филмски постулати, монтажа, режија, телевизијска средства. Интеракцијом и садејством у жанру телевизијског балета, телевизија и балет се међусобно унапређују и обогаћују. Представљање уметности на телевизији је корак даље у њеној демократизацији. На овај начин уметност је доступна ширем бројну гледалаца и има наглашену едукативну функцију.

## Литература

Даковић 1994: Н. Даковић, *Мелодрама није жанр*, Нови Сад, Београд: Прометеј, Југословенска кинотека.

Лоример 1998: Р. Лоример, *Масовне комуникације*, Београд: Клио.

Мек Квин 2000: Д. Мек Квин, *Телевизија*, Београд: Клио.

Николајевић 1995: С. Николајевић, Српска музичка сцена у телевизијском запису, *Српска музичка сцена*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 312–323.

- Николајевић 2003: С. Николајевић, *Екран српске музике*, Београд: Радио телевизија Србије – ПЈ Истраживања РТС.
- Сујић-Виторовић 1985: М. Сујић-Виторовић, *Игра на екрану, РТВ теорија и пракса*, бр.40, Београд: Радио телевизија Београд, 133–139.
- Хол 2003: Н. Stuart, Encoding / decoding, *Television – Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol IV, London, NY: Routledge, 43–53.
- Шуваковић 2006: М.Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

## TELEVISION BALLET – SPECIFIC HYBRID GENRE

### Summary

This topic has been placed in the space between the television media and music, whose duality is respected and followed, with the constants such as choreographic and directorial aspects. Ballet, written or designed for the television does not have to be the ballet music and can occur on the basis of other musical genres such as symphony, concert, solo, chamber and vocal-instrumental music. It can be absolute or program music, not necessarily written for the movement. Hybrid genre of television ballet unites many elements – different aspects of art and theory, and the necessary sublimation of the composer's musical procedure or treatment and adaptation, choreography, set design, costume design, film postulates, editing, directing, television. Specifically, the work seeks to formulate and classify the phenomena characteristic elements of ballet, and all forms of dance in the television space, in order to recognize handwriting and media arts, as well as their synthesis in the hybrid genre of the text. Through various examples of national and international ballet and television production, the work tends to show the richness of ambiguity in the electronic transmission of motion visual medium.

Key words: television, ballet, television ballet, a hybrid genre, intermediality.

Silvana P. Grujić





Гарун П. МАЛАЕВ  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Одсек за музичку теорију

## ШТА ТРАЖИМО ОД ФУНКЦИОНАЛНЕ АНАЛИЗЕ – И ШТА ФУНКЦИОНАЛНА АНАЛИЗА ТРАЖИ ОД НАС

У раду се разматрају концептуални и методолошки аспекти теорије функционалности и функционалне хармонске анализе. Заступљеност функционалне анализе у појединим европским теоријским школама; значај, који она има у систему музичке едукације, али и одсуство експлицитно образложене методологије актуелизују бројна питања, чија је нерасветљеност, вероватно, у највећој мери заслужна за ширење знатно мање у светској аналитичкој пракси ефикасних, супарничких концепата. Уз кратак осврт на етимологију појмова *функционално* и *функција*, у раду се критички ревидирају методологија и циљеви функционалне анализе уз осврт на генеалогiju хармонске логике, прецизира се дистинкција између функционалне анализе и у пракси често заступљеног номинализма.

Кључне речи: Хуго Риман, функција, функционална теорија, формула, скуп, денотација

### 1

Функционална теорија у домену науке о хармонији презентована је крајем XIX столећа, у студији *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (1893) немачког теоретичара Хуга Римана (Riemann). Релативно убрзо након појављивања на оригиналном немачком, рад је преведен на енглески (1896), руски (1896), француски (1902) и италијански (1906) језик и, самим тим, доспео је у видно поље теоретичара из различитих европских теоријских традиција. Од тог тренутка и све до данас појмови *хармонска функција* и *функционалности* се експлицитно и имплицитно доводе у везу с Римановим радом, иако је позивање на Римана, пре би се рекло, церемонијални гест, него реална потреба: функционална анализа, строго узев, не темељи се на Римановим теоријским пропозицијама. Заправо, не постоји експлицитно формулисана, јединствена и свуда прихваћена методологија функционалне анализе – осим уколико таквом методологијом прогласимо хетерогени збир недовршених, епистемолошки необразложених и махом номиналистичких метода, у различитој мери удаљених од иницијалних Риманових поставки. На пример, у појединим европским школама прихвата се једино Риманова теза<sup>1</sup> о конститутивној улози трију главних функција T, S, D и, понегде, његова претпоставка о могућности заступања ових функција трозвучима на споредним ступњевима (VI, III); у другим школама функционална теорија присутна је само у траговима (Риманово име се при томе не спомиње) и своди се на ограничену примену словних ознака T,S,D

1 У ствари, ради се о модификацији Рамоове „тројне пропорције“, што је Риману било добро познато.

и, евентуално, DD<sup>2</sup>. Исто тако, не постоји јединствени, усклађени систем обележавања акордских сазвучја: свака европска функционална школа примењује сопствену симболику (ова тенденција се уочава чак и код непосредних Риманових следбеника) – штавише, чак и у оквиру једне исте теоријске школе није редак случај да аутор приручника из хармоније сматра својом привилегијом (ако не и императивом) да изумева властите шифре за хармонске функције које, у великој већини случајева, остављају утисак сувишног или лошијег решења у односу на раније понуђено. Најзад, важно је напоменути да сам факт распрострањености функционалне анализе не сведочи о преминацији: статистички и пропорционално гледано, на европском простору још увек преовлађује рудиментарно, нефункционално обележавање сазвучја римским бројевима, унаслеђено од застареле „теорије ступњева“ XVIII века. Ван континенталне Европе, на англојезичком подручју однос према функционалној теорији варира између парцијалног прихватања (симболи T, S, D, DD), експлицитног одбијања<sup>3</sup> и потпуног игнорисања. Детаљно разматрајући технике англосаксонске анализе – чак и њене екстремно спекулативне врсте – Николас Кук [Кук 1987] није сматрао неопходним да спомиње Римана, појам функције или функционалну теорију. У музичком речнику *Groove* функционалној теорији посвећује се само неколико редова у оквиру чланка о Риману, где се она проглашава типичним производом немачког спекулативног духа (уз позивање на посве површан Далхаусов став). У *Harvard Dictionary of Music* истиче се да се Риманова теорија није укоренила нигде, изузев у Немачкој и да она, као таква, није у стању да понуди алтернативу традиционалној хармонској анализи (која се, да подсетимо, ни на корак није одмакла од примитивног номинализма). Ова тврдња се илуструје посве конфузном компарацијом (пример 1a, b), која говори о потпуној необавештености о предмету расправе.

### Пример 1

a) традиционална анализа у схватању *Harvard Dictionary of Music*  
[Харвардски музички речник 1950: 288]

B<sup>b</sup>: V    V<sup>2</sup>    I<sup>6</sup>    D<sup>b</sup>: V<sup>6</sup>    E<sup>b</sup>: V<sup>6</sup>    F: V<sup>6</sup>    I

b) функционална анализа у схватању *Harvard Dictionary of Music*

I    IV    V

2 Оригиналу Риманову симболику практички нико не користи, што је и разумљиво с обзиром на њену гломазност и нетранспарентност.

3 Каткад уз неодрживо образложење (Форте 1974: Preface)

чак и из овог летимичног осврта може се закључити да рецепција теорије функционалности на европском простору није нимало једнозначна, премда разлог томе нису, како би се могло помислити, њене стварне концептуалне мане него, пре свега, специфичне особености европског музичко-теоријског дискурса, због којих аналитички потенцијал функционалне теорије нити је адекватно схваћен, нити је икад озбиљно преиспитиван. Упркос постојању заједничког европског уметничког канона, европска музичка теорија не само да није интернационална, но и није усклађена чак ни у оквиру европских граница. Овим се објашњава перманентна потреба за прецизирањем (континентална европа, *nn*-школа хармоније, *nn*-теоријска традиција, *nn*-подручје итд.), без којег није могуће расправљати не само о проблематици хармоније, но и о многим базичним теоријским дефиницијама. Традиционално објашњење (аналитички плурализам, национално-менталне разлике и сл.) не издржава проверу елементарном логиком – а логику, макар на европском простору, не сматрамо подложном географским утицајима. Заиста, да је разумевање и тумачење музике било условљено национално-менталним предиспозицијама, Чајковски не би био схваћен нигде, осим Санкт-Петербургу, Вердијева дела не би била разумљива ван Италије, а Рихтерова и Шнабелова интерпретација не би била прихватљива ван граница њихових пијанистичких школа. Биле би онемогућене све врсте интернационалне културне сарадње: од међународних турнеја светски познатих извођача и концертних размена до међународних конкурса и мешовитих интернационалних извођачких састава. Сасвим је могуће да на европском простору постоје извесне разлике у перцепцији дела, која припадају заједничком европском уметничком канону, али ове разлике нису принципијелне природе, оне немају велики распон и свакако нису условљене расним, националним или менталним детерминантама: изузев америчке *Нове музикологије*, Бетовенове симфоније нико не доживљава као „подвале зловних тролова“ или перверзну исповест у Фројдовом духу. Уколико унутар сваког европског националног ентитета говоримо о делу популације, који је привржен класичној музици, онда разлике у перцепцији могу бити условљене једино нивоом опште музичке културе и квалитетом музичке едукације. Према томе, испразне дискусије о аналитичком плурализму треба препустити френетичним апологетима помодних постмодернистичких доктрина. Изнад прича о плурализму налази се неупоредиво важнији проблем – а то је проблем *реализма*, односно, реалистичког статуса. А управо с реализмом, као што је познато, музичка теорија има озбиљне потешкоће још од ренесансног доба, откад нема нити регулаторну, нити предиктивну функцију, немоћна да прати постепено уздизање музике до *високе уметности*. Теорија и даље остаје средњевековни полигон за испитивање спекулативних мисаоних конструкција, а њени производи су, у најбољем случају, само *парцијално објективни*, односно, садрже *делиће* истине, који се апсорбују потоњим теоријским дискурсом *nn*-школе и, евентуално, заузимају трајно место у *nn*-теоријском и едукативном простору. По неком прећутном споразуму, музичким теоријским концепцијама треба да опраштамо и неконтролисани спекулативни занос, и уочљиве недоследности на нивоу елементарне логике, и непрецизност дефиниција, и одсуство јасно постављене аксиоматике – а каткад и озбиљно угрожавање здравог смисла<sup>4</sup>. Стога не треба да

4 Довољно је само подсетити на Риманову тврдњу да се аликвоте стварају не само навише, но и ниже од музичког тона (Риман је уверавао да је у стању да их „чује“). Овај конфузан став произилази из такозване *дуалистичке теорије* – спекулативног теоријског фантазма XIX столећа, који

изненађује чињеница да европска теорија хармоније нема јединствену, усклађену симболику: консензус би у овом случају указивао или на међународну конвенцију (што је тешко оствариво), или на мање-више објективно виђење ствари (што је такође проблематично). А из овога следи да и однос према функционалној теорији не говори ништа поуздано о методолошкој зрелости неке теоријске школе: како ствари стоје, пре је у питању баналан, бирократски сукоб спекулативних традиција, него озбиљна процена једне теоријске концепције. Оне школе, које су наклоњене функционалној теорији нису је прихватиле због разумевања њеног аналитичког потенцијала, него, пре свега, због компатибилности с властитим спекулативним поставкама. Исто важи и за оне школе, у којима је Риманова теорија одбијена као неприхватљива.

Најзад, и сам аналитички потенцијал функционалне теорије не би било исправно поистоветити с Римановим теоријским назорима: Риманови продори према истини прекривени су густим слојевима спекулативних наслага, и, уопште узев, нису онолико бројни, колико се чини ономе, ко није упућен у све детаље његове концепције. Упркос изразито критичком ставу према теоретичарима–савременицима, Риману није успело да се отргне теоријској традицији: теорија функционалности заиста личи на типичан производ немачке спекулативности с проблематичним епистемолошким утемељењем, евоциран у XIX столећу популарним сцијентизмом<sup>5</sup>. чак и на површни поглед бројне странице Римановог рада требало је да алудирају – помало наивно – на обрасце „озбиљне“ науке, прецизније, математике са њеним матрицама и системима једначина (Пример 2 а, b, c, d)<sup>6</sup>.

Да су препоруке из Риманове функционалне теорије коришћене у компоновању, резултат не би личио на музику, која се у XIX столећу могла чути у његовом окружењу. Симптоматично је да у Римановим композиторским огледима нема ни трага од његових теоријских прескрипција, а ови двоструки стандарди говоре о итекако добром разумевању разлике између виртуелног, херметичног света музичке теорије и *уметничке реалности*. Развијајући Рамоову тезу о глобалној улози хармонске формуле S-D-T у музици XVII-XVIII столећа, Риман је проширује до изразито спекулативне, неодрживе хипотезе о *шопијалној* подређености свих хармонских средстава трију главним функцијама. Добро је познато да се велика већина хармонских релација у музици XVIII-XX века своди на формулу S-D-T и њене деривате – али је исто тако добро познато да управо у овом периоду настају бројни „ексцеси“ (реалтерација, обрти с медијантним акордима и такозваним поларним акордом и сл.) који, самим тим, или треба да се прогласе *афункционалним* појавама, или да се сврстају – присилно и вештачки, без об-

---

се не потврђује нити уметничком праксом, нити физичко-акустичким испитивањима. Наизглед, овакав теоријски дебакл би требало да буде што брже „сахрањен“ у аналима музичке историје – међутим, он и даље заокупља теоријску пажњу! Узгред, управо се утицајем споменуте теорије објашњавају збуњујуће и контрадикторне ознаке, које Риман додељује трозвучима молског тоналитета: пошто се у молу основни тон трозвуча разликује од приме, тоника с-мола означава се као g<sup>01</sup>

- 5 Крајем XX века на англојезичком подручју постаје популарна такозвана нео-риманова теорија (*Neo-Riemannian theory*), чија екстремна спекулативност и математичко утемељење дозвољавају да је сврстамо у домен „математичких фантазија о музици“ – специфичан жанр примењене математике XX-XXI столећа, који нема ништа с реалном, иманентно музичком проблематиком,
- 6 Неколико деценија пре Римана истакнути немачки математичар Бернхард Риман објавио је своју *Теорију алгебарских функција* и, с тим у вези, теорију *функционалне хармонске анализе* (!). Уколико у питању није случајна коинциденција, онда је свакако занимљива подударност.

Пример 2 (Риман 1896: 221–242)

- a)  $h d f as = \left\{ \begin{array}{l} g^{9\#} \\ e^{IX\#} \end{array} \right\}$ , т. е.  $D^{9\#}$   
 б)  $\begin{array}{l} c^+ - a^+ - e^+; \quad a^+ - c^+ - f^+; \\ c^+ - es^+ - as^+; \quad es^+ - c^+ - g^+; \\ e - cis - gis; \quad cis - e - a; \\ e - og - oc \quad og - e - oh. \end{array}$
- в)  $S^{VII} = S^{IX\#}, S^{VII} = S^{IX\#}, S^{VII} = S^{IX\#}, S^{VII} = S^{IX\#}$
- г)  $\left. \begin{array}{l} as \ 9^{\#} = III \\ f \ 7 = V \\ d \ 5 = VII \\ h \ 3 = IX^{\#} \end{array} \right\} e^{IX\#}$

В. (Миноръ):

- в)  $S^{VII} \text{ :> } = \left\{ \begin{array}{l} S^{IX\#} \text{ въ A-moll' } h: a^{VII} - e^{IX\#} \\ D^{9\#} \quad \quad \quad a^{VII} - g^{9\#} \end{array} \right\}$  " "  $c^+ (Tp)$  или  $og$   
 $D^7 \text{ :< } = \left\{ \begin{array}{l} D^{9\#} \quad \quad \quad e^7 - cis^{9\#} \\ S^{IX\#} \quad \quad \quad e^7 - fis^{IX\#} \end{array} \right\}$  " "  $cis^+ (+Tp)$  или  $fis^+$

зира на њихов звучни ефект – у трансформације S-D-T модела. Управо ову другу опцију Риман заступа доследно и бескомпромисно (пример 3).

Пример 3 (Риман 1896: 151)

S + D @@ > 1 T < D ° S 2 > 1 D > S DD D T < D ° SS ° S

Резултат свега овога је непримерена унификација, која доспева у конфликт с перцепцијом: у примеру 3 наведене хармонске везе *не чујемо* као однос трију главних функција неког тоналитета. Чак и да престанемо да верујемо сопственим ушима, имамо озбиљну логичку контрадикцију, коју Риман, упркос свим својим научним аспирацијама и амбицијама, није опазио. Наиме, уколико у формули S-D-T било на месту S, било на месту D може да се нађе практички било које сазвучје (што Риман, заправо, и покушава да импутира), онда губи сваки смисао изворна дефиниција тоналитета, по којој S-D-T сазвучја потичу из *истовештине лествице*. Риманово спекулативно тумачење претвара тоналитет у мисаону именицу, у произвољну комбинацију трозвука, којима су вештачки, путем испразних мисаоних егзибиција „прилепљене“ модификоване словне ознаке T, S и D.

Вероватно су управо ове особености Риманове функционалне теорије, с једне стране, изазвале снажан отпор према њој на простору западно од Немачке (у Француској су се овоме додали и неизоставни шовинистички мотиви) – а

с друге, источне стране, иницирале су потрагу за алтернативом. А тако се у другој половини  $\$$  века у појединим школама хармоније, махом са источно и јужно-европског подручја устаљује појам *проширеног тоналитета* и за њега везана *проширена функционалност*. Одмах треба рећи да проширени тоналитет, као такав, нема концептуално образложење – под тим се подразумева формални попис свих постојећих (и непостојећих у пракси) трозвучних ресурса XIX-XX столећа – од алтерованих акорада и медијантике до молдурских и модалних средстава. Из Риманове функционалне теорије концепт проширеног тоналитета презима ознаке T, S, D, DD и тезу о заменицима главних функција (III, VI, VII), док преостала сазвучја добијају ознаке (шифре), условљене националном теоријском традицијом или самовољом појединих аутора. Као што је већ речено, проширени тоналитет нема теорију – јер се теоријом не може сматрати механичко исписивање свих трозвука и четворозвука на ступњевима хроматске лествице. И ова околност, разуме се, у аналитичкој пракси резултира свим замисливим и незамисливим негативним консеквенцама. Најпре, није јасно докле сежу границе проширене функционалности и да ли било које сазвучје, које има симболичку ознаку (шифру) аутоматски тиме добија и функционалну одређеност. Уколико је тако, онда у домен функционалности доспева не само музика Дебисија и Прокофјева, но и од трозвука састављен *ајтонални* фрагмент, у коме ћемо лако пронаћи и означити „функције проширеног тоналитета“ (пример 4).

#### Пример 4

T – F-DD – P-S –  $\bar{M}$  –  $\bar{M}$  –  $\bar{S}$  –  $\bar{S}$  –  $\bar{M}_D$

Савршено је јасно да наведена у примеру 4 анализа нема никакав смисао: познате експресивне конотације означених сазвучја не одговарају слушном утиску и стога не денотирају средиште. Штавише, оваква анализа не може да се назове чак ни номиналистичком: и саме ознаке су овде проблематичне, јер су дате на основу непоузданог критеријума (прво сазвучје проглашено је тоником само на основу историјско-стилске традиције XVIII-XIX века).

Све у свему, упркос Римановим псеудо-научним аспирацијама и дуготрајној традицији такозване „функционалне школе“; упркос делатности бројних Риманових следбеника како у Немачкој, тако и ван ње; упркос настанку концепта проширеног тоналитета и активностима бројних аутора, које су га прихватили и развијали и даље немамо експлицитне одговоре на бројна принципијелна питања. Наиме, шта је суштина хармонске функције<sup>7</sup>? Шта лежи у темељима хармонске логике? Каква је природа функционалне анализе и шта је њена сврха? Да ли, с обзиром на устаљено повезивање функционалне анализе с хармонском логиком, *нефункционално* значи *нелогично*? Да ли појам функционалног примењив

7 Руководећи се математичким аналогијама, Риман није имао јасну представу о суштини хармонске функције као такве. Говорећи о функцији као „улози сазвучја у тоналитету“, Риман је, по свему судећи, имао у виду улогу афирмације или одржавања тоналитета.

искључиво на сферу тоналне музике? Чему служи хармонска шифра и шта уствари обележава? Да ли је избор шифре стратешки важан – или је произвољан? Да ли у функционалној анализи постоји номинализам, како се он препознаје и, евентуално, избегава? Некоме, ко није упознат с историјатом и перипетијама музичке теорије оваква методолошка неодговорност личила би на псеудо или, у крајњој линији, паранауку. Познаваоце теоријских прилика оваква ситуација, на жалост, не изненађује.

2

Уколико одговори постоје, њих треба тражити у реалности. Реалност, међутим, захтева не само логичку и фактографијом стриктно контролисану анализу ситуације, но и ослобађање од митова, устаљених у теоријском дискурсу. Из богате понуде ове врсте издвајмо само оно, што се непосредно тиче овде дотакнуте проблематике:

а) **Мит 1:** Формулу S-D-T изумео је и образложио композитор-теоретичар +.Ф.Рамо.

Историјска је чињеница да је формула S-D-T постојала у музици стотинак година пре настанка Рамоових трактата (Пример 5а, b). Формулу S-D-T Рамо није изумео, већ је запазио – и ову његову заслугу пред теоријом XVIII века свакако не треба умањивати. Сасвим је друго питање релевантности Рамоових спекулативних процедура и начина примене математичког апарата, који чак и након д'Аламберових корекција не издржава иоле озбиљну критику.

**Пример 5а,** О.Ласо (1532–1594), *Серенада војника*



**Пример 5b,** Ј. Пери (1561 – 1633), опера *Еуридика*, *Канцона*



**б) Мит 2:** Формула S-D-T је „природна“.

Европска уметничка музика је артифицијелан конструкт, инициран социјалном потребом, који нема ништа заједничко нити с „музиком сфера“, нити с „музиком универзума“, нити с универзалним природним законима. Формула S-D-T је артифицијелна. Да је била такоређи природом дата, формула S-D-T би лежала у темељима не само европског фолклора (што није случај), но и арапске, афричке, јапанске, кинеске и индијске фолклорне музике. Иза типично окциденталног наметања – не само читавој земаљској кутли, но и читавом универзуму! – властитог социјалног продукта скрива се само наизглед наивна тенденција, која је већ изазвала (и још ће у будућности изазивати) бројне светске катаклизме. Уосталом, зар није парадоксално потврду „природности“ једног социјалног конструкта тражити од једног неприродног симулакра, какав је математика?

**с) Мит 3:** Уметници XVIII-XIX столећа су „афирмисали“, „проширили“ и „замагљивали“ тоналитет.

Термин тоналитет није био присутан у композиторском вокабулару до почетка XX столећа. Бах, Моцарт, Шуберт, Шопен, Лист, Вагнер и Скрјабин стварали су своја дела не познајући термин *тоналитет* и за њега везане теорије. У приручницима из хармоније XIX века термин такође не фигурира<sup>8</sup>. Ниједна од данас постојећих теорија тоналитета није у стању да пружи задовољавајуће тумачење тоналног феномена. На пример, у рок-музици веома чврст и поуздан осећај тоналитета остварује се уз доследно избегавање тритонуса и у одсуству вођице на VII ступњу! (пример б а, б, с).

Након овакве, свакако непотпуне, демитологизације треба се осврнути на чињенице и активирати старе и поуздане механизме индуктивне логике. Треба се сетити нелогичних или за функционалну анализу несавладивих сегмената у музици класицизма; обрта VII<sub>D</sub>-K6/4, који се у романтичарским делима често оставља без наизглед логичног завршетка (D,T); карактеристичних стилских обрта романтизма, несводљивих на круг функција T-S-D-T, одсуства тонике у Вагнеровом уводу за *Тристана* и сл. Сви ови примери упућују на закључак, који гласи: са чисто практичног, композиторског становишта кључна улога у процесу конституисања тоналитета није припадала тритонусу или вођици, него одређеним хармонским *формулама*. Из овога може да се изведе логична и, што је најважније, с реалношћу усклађена дефиниција тоналитета:

- Тоналитет је *скуј формула* уједињен *имагинарним осећајем јединства* (пример бр.7).

Према томе, „тоналитет“ и „тонални развој“ за композитора XVIII-XIX столећа није ништа друго до процес комбиновања и различитих манипулација са *скујовима формула*. На пример, упад формуле D-T из „гуђег скупа“ стварао је „иступање“ – али је важно нагласити да композитори, вођени аудитивним и чисто практичким побудама, нису нимало бринули о теоријској кохерентности на

8 Термин *тоналитет* је по први пут употребио 1821. године француски музиколог и критичар Кастил Блаз (François-Henri-Joseph Blaze, 1784–1857). Тек 1844. термин је промовисао Фетисо, док је широку примену на европском простору нашао тек након Римановог ангажовања – дакле, на крају XIX столећа.



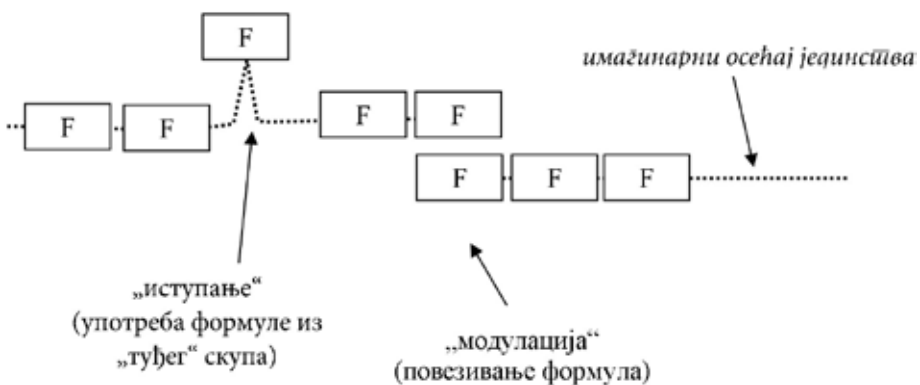
## Пример 6

a)

b)

c)

## Пример 7



овакав начин настале формације. Управо такве ситуације и изазивају нерешиве аналитичке потешкоће: један од индикативних примера такве врсте је фрагмент из Брамсове Треће симфоније (пример 8), у коме изненадан „упад“ формуле из релативно блиског скупа изазива аналитичке (али не и слушне!) дилеме; дру-

ги пример такве врсте уочавамо у Бетовеновој *Свечаној Миси (Missa Solemnis, Credo)*, где комбиновање најједноставнијих формула из удаљених „скупова“ изазива прави аналитички колапс (пример 9).

**Пример 8**, Ј. Брамс, Симфонија бр.3 c-moll, оп.90, завршетак III става

**Пример 9**, Л. Бетовен, *Missa Solemnis, Credo*

c-moll:  $t^4$  D  $t^6$  VI  $f(?)$   $sm(?)$   
 Es-dur: P(?) l(?) D

Но ово, међутим, није све. Анализа поступака, устаљених у стилској пракси XVIII-XIX века указује на постојање занимљиве селекције: неке формуле су биле „омиљене“, док неке друге никада нису нашле примену у стилском вокабулару. Формалистичка логика за ову селекцију нема објашњење, што и не изненађује с обзиром на то да је селекција, по свему судећи, заснована на експресивно-естетском критеријуму. А постојање селекције говори о могућности скицирања типологизације, која би била од великог значаја како за методологију хармонске анализе, тако и за постављање дистинкција између анализе и „слепог“ номинализма. За разлику од Римана, формула S-D-T у овој типологизацији није меродаван еталон, већ само средство за успостављање потребних разграничења:



- б) Мешање и компримација формуле S-D-T и њених деривата (пример 11).

Пример 11, С.Рахмањинов, Трећи клавирски концерт d-moll, I став, 2 тема

Номиналистичко тумачење клавирске деонице (једнотонално, од почетка и до краја у В-дуру) би дало *бесмислене* формуле с погрешно обављеним денотирањем, које пркоси слушном утиску ( $VI_{D^7}-III^6-VI-D_{III}-D_{VI}-II^{6/5}$  итд.). У ствари, ради се о три тонална скупа (d, g, B), који су заступљени једноставним, природним формулама: скуп d заступљен је формулама  $II^7-t^6$  и  $t^6-s$ ; скуп g:  $t-DD^7-D^7-VI$  (компримован!); скуп B:  $II^{6/5}-II^{4/3}-D^6-T$ . У свим овим формулама денотација функција се подудара с експресивном конотацијом: означене на овакав начин односе чујемо *као шакве*. Због компримације трозвук на VI ступњу g-мола претворен је у  $II^{6/5}$  В-дура (разлог: убрзање хармонских догађаја путем „уклањања познатог“ – поступак, добро познат у класичарској и романтичарској стилској пракси).

- с) **Компримација поступака** (пример 12). У другом реду: мутација и њена двострука *компримација*. Уоквирени акорди нису очекивани, већ „мутирани“ – сваки пут када се очекује дурско сазвучје (a-cis-e, f-a-c), јавља се мутирано сазвучје. Компримација се врши зарад убрзавања хармонских догађаја, путем „уклањања познатог“.

Пример 12, Ф. Шуберт, Клавирска соната c-moll, Финале

d) Стварање алузија на формулу, дериват, скуп (пример 13).

Пример 13, Ф. Лист, Клавирска соната h-moll, завршетак

Акорди у оквиру позајмљени су из „скупа С“. Алудира се на фригијски – тонику скупа С – али је уместо тонике скуп С репрезентован формулом VI-S. Ради се, дакле, о бриљантном иновативном потезу: проширењу фригијске сфере на дотад невиђен начин! И у овом случају номиналистичко тумачење резултира бесмисленом формулом (ss-P): нити прво сазвучје чујемо као ss, нити друго у тренутку његовог појављивања асоцира на такозвани поларни акорд.

e) Мешање удаљених скупова (пример 14).

Пример 14, Л. Бетовен, Увертира Еџмонџи, оп.84

Три једноставне и природне формуле из удаљеног скупа (T-VI, T-S, T-s, t-VII<sub>D</sub>) изазивају прави аналитички колапс, нерешив за традиционалну функцио-

налну анализу. Пошто су формуле елементарне, слух овде нема никакве потешкоће. Напротив, хармонске промене звуче сасвим логично и природно!

### 3

Подразумева се да горе наведен попис хармонских поступака не представља функционалну теорију у правом смислу речи. За разлику од праве теорије, овакав попис је ретроактиван; он не омогућава предикцију (прогнозирање или предвиђање нових комбинација функционалних елемената) и поседује ограничену моћ интерпретације, која зависи од количине уочених стилских појава. Попис не објашњава, већ само детектује формуле, одређујући аналитичку стратегију: процес анализе ће се сводити на *препознавање* формула, њихових деривата и одређених поступака. Упркос свему овоме, аналитички потенцијал чак и овако несавршене таксономије вишеструко премашује интерпретативне домете оригиналне Риманове теорије: у питању није спекулативни теоријски фантазам, „исисан из прста“, гурнутог у „математичку мармеладу“, него плод реалистичких емпиријских процедура.

Но да ли се тиме открива икаква логика, а уколико јесте, о којој се логици ради?

Потражимо ли у теорији хармоније дефиницију за хармонску логику, очекује нас оно, што би се и могло очекивати: експлицитна дефиниција за један од најважнијих појмова хармоније не постоји. Едуковани музичари су увек спремни – често уз наивну надменост „озбиљних познавалаца музичке науке“ – да дубокоумно дискутују о овом предмету, иако иоле озбиљно испитивање показује да осим позивања на исто толико необавештене ауторитете, не могу о овом проблему казати ништа конкретно и артикулисано. У најнапреднијем случају се прича о „S-D-T логици“ што, разуме се, не издржава критику – јер уколико се хармонска логика своди на формулу S-D-T, онда постају лишена логике не само Дебисијева дела, све Скрјабинове сонате почев од шесте, значајан део опуса Мусоргског, Прокофјева, Шостаковича, Бартока и Хиндемита, но чак и бројни сегменти у делима романтичара и класичара. Проблем хармонске логике, према томе, припада низу нерасветљених теоријских проблема<sup>9</sup>, а оно, што се у школској аналитичкој пракси назива „откривањем хармонске логике“ није ништа друго до механичко потписивање одређених хармонских шифри. Но да ли горе понуђен метод, с обзиром на веће могућности *препознавања* одређених хармонских поступака, открива хармонску логику? Одговор је, ипак, негативан. Упркос чињеници да се и у релевантној литератури, посвећеној проблему логике, и у свакодневном животу *логично* често доводи у везу с чином *препознавања*, између логике и препознавања не стоји знак једнакости. Препознавање није засебна процедура, нити је чак прелиминарна радња, већ интегрални *део* процеса откривања логике. Препознајући нешто, уочавамо спољни, „површни“ слој логике, без увида у њене скривене „мотиве“. Према томе, и даље стоји питање: шта ми, у ствари *препознајемо*, уочавајући неку хармонску формулу или поступак? Конструктивну логику? Структуралну логику? Или неку врсту симболичке логике?

9 Ово, међутим, не значи да је феномен *логичног* има задовољавајућу интерпретацију у такозваној егзактној сфери: по правилу, уместо разјашњавања природе логике као такве подмеће се опис логичких принципа и закона, расправа о циљевима и предмету науке о логици или пребројавање врста логике (модална, формална, симболичка, поливалентна, структурална итд.). Како ствари стоје, појам *логичног* није нимало лако дефинисати!

Пре него што потражимо одговор на ово питање, треба да се сетимо једне занимљиве (или боље рећи парадоксалне) особености музичке теорије, чије смо одреднице и дефиниције навикли да прихватамо по аутоматизму, не размишљајући о њиховој генеалогiji и концептуалној доследности – а у великој већини случајева се ради о парадоксалној „мешавини“ церебралних и сензуалних „састојака“. Утицај сензуализма примећује се већ код ренесансних теоретичара, и он је, узгред, евидентан и у Рамоовим радовима, у којима је „озбиљно“ математичко образложење често „наштимавано“ да би одговарало захтевима слуха. Говорећи о тоници, тоналитету, вођици, тоналној гравитацији, тежњи алтерованих тонова према разрешењу, уводу, развоју, завршетку, каденцама – па чак и о „правилном“ вођењу гласова у хармонији – заправо несвесно афирмишемо консеквенце једне сенсуалистичке доктрине. Да није тако, у хармонији не би постојала ниједна модулација: наиме, да смо следили завете позитивизма (потписујем оно што видим), на крају најједноставније модулације у доминанту имали бисмо ознаке  $VI^6-D^{6/4}-DD^7-D$ , а не  $II^6-K^{6/4}-D^7-T$ ! Потписујући оно, што *не видимо, али осећамо*, признајемо пресудан утицај фактора, који не можемо нити измерити, нити на било који начин егзактно доказати.

И зато око хармонске логике нема никакве мистерије: у питању је чисто *експресивни* феномен. Хармонска логика нити је симболичка логика, нити је структурална или конструктивна логика: да је заиста тако, слух не би прихватио нити једно музичко дело као *логично* без темељне церебрално-аналитичке верификације (обележавања сазвучја, уочавања структуралних законитости на микро и макро нивоима и сл.). У пракси се овако нешто не догађа: перфектну хармонску логику Бетовенове сонате, Дебисијевог прелида, Шостаковичеве симфоније и Бартоковог клавијског концерта *осећамо одмах*, у процесу слушања, без икакве хармонске и структуралне анализе – а разлог томе је управо беспрекорност *експресивне логике хармонских прогресија*. Ова експресивна логика хармоније налази се ван домета актуелне музичке науке, за њену детекцију или верификацију немамо практички никакав аналитички апарат, изузев површне симболике: савршено је јасно да симболи *T* и *S* *не објашњавају*, већ само *денотирају* специфичну, неисказиву експресију хармонског обрта  $S\_T$ .

А из ове генералне премисе о *експресивној* генези хармонске логике произилазе бројна следства, од којих овде наводимо само најважнија:

- Функција је *експресивна улога* сазвучја како у односу на *суседно сазвучје*, тако и у односу на *средиште*. Уопште узев, ознака функције указује на начин *експресивне денотације* средишта, али у идеалном, изолованом контексту. Снага ове денотације зависи како од саме функције, тако и од реалног контекста: на пример, трозвук на VI ступњу у варљивој каденци донекле денотира тонику, док у односу с трозвуком II или III ступња његова тренутна експресивна конотација надјачава денотацију.
- Експресивну улогу функције можемо *осети*, али не и прецизно означити или вербално исказати: да бисмо описали „ефекат прекомерне доминанте“, потребна је прекомерна доминанта!
- Различите хармонске формуле на различит начин *експресивно денотирају* средиште: на пример, формуле  $T-D^{6/4}-T^6$  или  $S-D$  директно указују на средиште у било ком контексту, док формуле  $T-S$ ,  $T-D$ ,  $T-VI$  указују на средиште само уз додатне предуслове. Номиналистичка (погрешна) анализа је анализа, у којој није препозната денотација средишта. На пример, уколико је „промашено“ средиште и уместо тоналитета  $C-dur$

погрешно уочен тоналитет Es-dur, формула T-S-D-T претвара се у формулу SM-DD-M-SM; дакле, формулу, која:

- а) изазива перцептивни конфликт (*не чујемо оно што видимо*, пошто познајемо експресивне конотације ознака!)
  - б) никад се у стилској пракси не користи за денотацију средишта
- Приближно од XVII stoleћа историја европске музике може да се третира као историја различитих *концепција тоналитетa*. Концепт тоналитета условљен је *врстом* заступљених формула и *начином* денотације средишта. Упркос различитим експресивним стратегијама, стилови барока, класицизма и романтизма припадају једном истом концепту тоналитета, који се може условно назвати *вођица-триптонус-тоналитетом*. Алтернативне концепте тоналитета репрезентују *тонална модалност XIX века, импресионизам, цез, дисонални тоналитет, поп-музика, рок-музика*, али и поједини индивидуални стилови (Мусоргски, Скрјабин, Прокофјев, Хиндемит, Барток, Шостакович, Стравински). Сви ови концепти тоналитета поседују властиту *експресивну организацију*, сопствену *функционалност* и сопствене, аутономне функционалне ознаке!
  - Функционална ознака није пресудна, али када је „споразумно договорена“, постаје у нашој свести и слуху неодвојива од њене експресивне конотације у одређеном концепту тоналитета. И зато се ознака не сме произвољно мењати или преносити у неки другачији концепт тоналитета: бесмислено је у музици ренесансног доба или рок-музици XX века користити ознаке M или SM, које за нас имају неискazиву, али веома одређену експресивну конотацију и које стога уопште *не звуче* као M или SM у ренесансном делу или рок-композицији XX века.

Конечно, можемо одговорити на питања, постављена у наслову овог текста. Од функционалне анализе тражимо увид у експресивну „мапу“ музичког дела – и овај процес може открити безбројне и интригирајуће занимљивости, везане не само за аспекте стилске експресије, но и за субјективне особине самог уметника. Поред стваралачке несигурности, неодлучности, конформизма или компромиса у односу с неформалном конвенцијом, анализа успешно открива и хеуристичке аспекте стваралачког процеса – иновативност, оригиналност, генијалност и све друге манифестације и градације нетривијалног хармонског мишљења. Важно је, међутим, нагласити да своје фасцинантне тајне анализа открива само онеме, ко познаје дотичну конвенцију, у најмању руку, на нивоу самог уметника – и чији је слух осposобљен за непогрешиву рецепцију најистанчанијих нијанси музичког израза. Слично томе како вешт књижевни критичар уочава у књижевном делу неупоредиво више занимљивих појединости и каткад скривених интерних и екстерних релација, музичке тајне су скривене за онога, ко аматерски познаје музику. И зато оно, што је за неког интригантан процес спознаје, за неког другог је тешко, неразумљиво и досадно оптерећење. Сасвим је други проблем што велике хармонске конвенције с развијеном *традицијом експресивног понашања* – као што је то, на пример, хармонска конвенција XVIII-XIX века – пружају неупоредиво веће могућности за спровођење потребних компарација и доношење релевантних закључака у односу на мање истражене конвенције (импресионизам, индивидуални хармонски стилови XIX и XX века). У овим мањим конвенцијама суочавамо се с другачијим *концепциjама* тоналитета, у којима тек треба истражити начини



денотације средишта, експресивну конотацију хармонских средстава и разрадити адекватне, експресивним приликама одговарајуће аналитичке ознаке.

## Литература

- Кук 1987: N.Cook, *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Рединг 2003: A. Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ричкин 1934: И.Рычкин, *Классическая теория (Ж. Ф. Рамо) у Рычкин И., Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания*, Москва: Музгиз.
- Риман 1896: Г.Риман, *Упрощённая гармония или учение о тональных функциях аккордов*, Юргенсон, С-Петербург.
- Способин 1969: И. Способин, *Лекции по курсу гармонии*, Москва: Музыка
- Харвардски музички речник 1950: *The Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press
- Холопов 2006: Ю.Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, Москва: Композитор.
- Форте 1974: A.Forte, *Tonal harmony in concept and practice*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

## ЧТО ОЖИДАЕМ ОТ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО АНАЛИЗА – И ЧТО ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОЖИДАЕТ ОТ НАС

### Аннотация

Несмотря на то, что в дискурсе музыкальной теории понятия функция, функциональность и функциональный анализ по традиции ассоциируются с именем Хуго Римана, изложенная в его работах теоретическая концепция и методология не смогли создать фундамент функционального анализа. Это на первый взгляд парадоксальное противоречие объясняется спекулятивным характером функциональной теории, автору которой не удалось вырваться из замкнутого круга им же самим остро критикованного теоретического герметизма. Функциональная теория Римана создавалась под сильным влиянием естественно-научной парадигмы XIX века, что определило и общий подход к проблеме, и специфику научного аппарата, и средства теоретической аргументации. Если ко всему этому добавить весьма „туманное“, двосмысленное определение понятия *функции*, невыясненную природу гармонической логики и принципиальную противоречивость самого процесса насильного приведения любого терцового аккорда (включая хроматические медианты и трезвучия модально происхождения) к одной из трёх главных функций тональности, становится ясно почему современный гармонический анализ не имеет ни полноценной теории, ни ясно сформулированной и логически обоснованной методологии. С учётом всего вышеизложенного, в статье с принципиально эмпирических позиций рассматриваются ключевые аспекты возможной концептуализации функциональной теории, причём определяющая роль в формировании тональности (а значит и функциональности) даётся *гармоническим формулам* и их стилистическим разновидностям. Уточняется определение функции (атрибут и носитель экспрессии), её денотации и коннотации, вводится альтернативное определение *тональности* (тональность как группа формул); кратко рассматривается генеалогия гармонической логики и демонстрируются некоторые алгоритмы работы с формулами в стилистических художественных практиках XVIII – XIX века.

Ключевые слова: Хуго Риман, функция, функциональная теория, формула, множество, денотация



Биљана Љ. МАНДИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за музичку уметност*

## БЛАГОДАТНО-ВАСПИТНИ УТИЦАЈ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА НА ЦЈЕЛОКУПНУ ЧОВЈЕКОВУ ЛИЧНОСТ

У раду се предочава васпитна улога и значај црквеног појања и пружа могућности сагледавања ареала у коме се појањем уздиже изнад свих обичних ствари „било у тијелу или ван тијела.“ Указаће се на начине како да се црквеним појањем пробуде и схвате узвишени осјећаји, покрену најтананије жице човјекове душе, створе подручја која ће омогућити уздизање у више области духовног живота. На појање као метод, да се „нахрани“ цјелокупна личност - физички, емотивно, естетски, умно, умјетнички, образовно имајући у виду да „циљ васпитања у православљу и хришћанству уопште, није само овај вијек и свијет, него и будући вијек и свијет; васпитава се цјелокупна личност у времену - за вјечност, у историји - за метаисторију“ (Калезић, 2002 :2033).

*Кључне ријечи:* благодатни утицај, црквено појање, духовно васпитање

Полазећи од суштинског тумачења словенског израза *благодати*, који се односи на *дато добро (благодати)*, на добро, које је даровано од Бога и одмјерено свакоме према његовом труду,<sup>2</sup> и *благодати* као енергије (грч. *χάρις* – дејство, радња моћ), односно личног божанског дејства Духа Светога као извора и даваоца нестворених обојујућих енергија, а имајући у виду да васпитање у Православљу има за циљ питање, храњење цјелокупне личности естетски, умно, емотивно, онда је евидентно да су црквено појање и црквена пјесма видови, методи, да се препороди унутрашњи човјек, човјек срца које је унутрашње средиште живота, одн. личности која се открива испољавањем воље, мисли, осјећаја, осјећања...

Владика Николај Велимировић говорио је „срце је ризница онога блага, којим се царство купује, срце, а не језик. Ако је ризница пуна блага Божјега, то јесте јаке вере, добре наде, светле љубави и добрих дела, онда је и весник тога блага, језик веран и мио; ако ли је ризница празна од свега тога блага, онда је и весник њен лажан и дрзак. Какво срце онаква и дела. Све, све зависи од срца“ (Велимировић, 2001 :10). Зато ће човјек унутрашњи препород, и његово облагорођавање и поћи од срца, јер је у срцу извор побожности, у њему је смјештена вјера, нада и љубав.

Господ је у својој неизрецивој промисли дао човјеку музику, уткао ју је у срце и човјек је са собом донио на свијет. Као говор срца, музика се непрестано обраћа срцу и нужна је човјековом бићу. Управо се духовном пјесмом, поима неизрециво, необјашњиво и невидљиво. Појаном молитвом, обасјава се и очишћава ум и срце, омекшава душа, лијече страсти, весели срце и учи добру.

1 biljana.mandic@gmail.com

2 Манифестација труда је у вери, љубави, посту, милосрђу, молитви, трпљењу и свим осталим врлинама које човеков живот сигурно воде у Царство небеско. Без неопходне благодати човек не може усвојити ниједну од јеванђелских врлина, па зато благодат представља суштинску карактеристику православља и позива на веру и моћ трипостасног Бога (Мацаревић, 2002 :204).

Својом васпитном димензијом човјека треба да учини бољим и достојнијим Господа; да васпита душевне способности човјекове: вољу, савјест и осјећања јер, „Човека има најмање у телу, више у мислима, највише у осјећањима“ (Поповић, 1993 :13). „Христос као Бог и човјек обраћа се мање човјековом тијелу и закону, уму и души, а много више, односно превасходно – човјековом духу. Не запостављајући спољашњег или тјелесног човјека, Христос обнавља и исцјељује унутрашњег човјека – оно гдје је његово сопство, гдје је коријен његових својстава“ (Калезић, 2006 :26).

Изливајући пред Господом осјећања своје душе, појањем се пружа могућност созерцања оностраног свијета. „Додир“ видљивог и невидљивог остварује се искључиво вокалном музиком, јер вокална музика, за разлику од инструменталне, ствара просторе на коме се изражавају мисли. У тим тренутцима срце постаје извор израза, а живи звук остварене тајанственим инструментом, човјечјим грлом, омогућава јасност, словесност и умно богослужење. Створени духовни осјећај појањем, ум, емоцију, узноси да осјећа и види много дубље од физичког погледа, стварајући прозачност и кристалност која, уздиже и срце и ум у област невидљивог. Души је нужно потребно узношење из видљивог, да би се, изгубивши се из вида, наслађивала у области невидљивог. Због слабог духовног вида оних који се моле, бринући за њих, Црква им помаже у њиховој кратковидности и даје простор за могућност духовног гледања. „Појањем се отвара улаз у други свијет, ту се стиче осјећај привидног пространства, одсјаја свјетова а душа се уздиже из доњег свијета и улази у свијет горњи. Душа се тамо без слика храни созерцавањем суштине горњег свијета, опипава вјечне ноумене ствари и, нахранивши се, снабђевена знањем, поново силази у доњи свијет. И ту, на том путу на ниже, на граници силаска у доњи (свет) њено духовно богатство облачи се у символичке слике - баш оне које обликоване сачињавају умјетничко дјело. Јер, умјетност је згуснуто отелотворење сновиђења“ (Флоренски, 2000 :22).

Један од задатака појања и јесте „извести“ слушаоца изван граница чулног опажања. Ако појање не произведе тај осјећај, онда се не може бити говора о сазнању духовног свијета, нити о показивању „тајних и натприродних приказа“. Ако душа осјети нешто друго, превазиђе све оно што је окружује, и осјети оно што се налази у другом простору и вјечности, тада се пред њом гаси жар страсти и сујета свијета. У одређеним тренутцима појање оживљује, свједочећи о горњем свијету који се схвата као нешто наткосмичко, што квалитетно превазилази свијет видљиви, јер из своје области дејствује овдје, међу нама.

За духовно уздизање ових размјера, поред васпитања срца, неопходна су и крила *вјере*, јер појање, као и молитва, представља силу и средство којима се човјек преноси из једног свијета у други, неземаљски, свијет небески. Полазећи од тога да је појана молитва разговор душе и ума са Богом, зрачење најјачег облика енергије коју може излити побожни људски дух, и да се мора узносити срцем, тијелом и душом, да би нас приближила и сјединила са Богом, јасно је да комплетна човјекова личност учествује у прослављању Бога-Логоса, а то не може да се одвија без дубоке свјесности цијелог бића, и без дубоке *истинске вјере*. Да би појана молитва нашла свој пут до Господа ми морамо у датој ситуацији учинити Христа присутним. „Објективно, Он је увијек присутан, али постоје извјесне разлике између бити присутан објективно и бити уведен чином вјере. Онај ко се моли (поје) мора посједовати апсолутну пажњу, јединство интелекта, срца и воље у тијелу које у потпуности реагује на подстицаје душе. Вјера побуђује у чо-

вјеку потребу за учењем које га усмјерава према истинском знању“ (Митрополит Блум, 1996 :58).

Чин жеље (воље) следећи је битан чинилац у човјековом духовном узрастању појањем. Мора постојати жеља, мора се жељети да се искаже садржина оног што се поје, приступајући реалном појаном садржају да би се схватила истина, било сигурно у значење текста што понекад и није тако једноставно. Потпуно се сродити са текстом, прожети њим да би ми и ријечи постали једно, саживјели се. Човјеково биће стално тежи да изађе из својих ограничених услова живота, да се вине негдје више, у висине, према нечему што је изнад нас. Ова тежња мисли и емоција условљена је вољом. Снага вјере и воље игра пресудну улогу у моменту успјешног концентрисања на ријечи молитве коју изговарамо (пјевамо). Свака ријеч мора бити изговорена пажљиво, суштински, без покушаја стварања неког емоционалног стања, то остављамо Богу да у нама побуди одзив за какав смо способни. Свети Јован Кронштатски говорио је да мисли лутају због нашег помањкања вјере. Зато молитва захтјева да се молимо из дубоке побуде, настојећи да цијело наше биће постане једна молитва. Ако је молитва (пјевање) само механичка, онда је безвриједно користити је. Придајући важности ријечима које се изговарају (пјевају), пазиће на своје мисли и ријечи, научићемо да постепено разликујемо њихову вриједност. Потребно је сваку ријеч слушати, имајући намјеру да се схвати и уочи дубина из које је та ријеч потекла и шта њоме треба да се открије. Овдје је од пресудне улоге праћење смисла појаног текста, а томе особито помаже и доприноси акценат говорног језика; код нас је у питању четвороакценатски систем и наглашени слог већ упућује нашу мисао у жељеном правцу - у пјевању особито. Ово је с тога тако јер су пјевани текстови, чак и текстови химни - катихезе, саопштавања смисла гласом, одн. мелодијом.

Знање је следећи елемент, који има за циљ да човјека води ка усавршавању, савршенству. Оно, *знање*<sup>3</sup>, може да се појасни нивоом образованости, као саставним дијелом сваког човјека, али које треба да буде истинско знања. До њега се долази кроз низ различитих ступњева сазнања.

У произношењу осјећања важну улогу има и *ширенујино расиоложење*. „Неопходно је постићи тишину тијела и душе, испунити се потпуном смиреностју, ослободити се било какве узнемирености, тада наша молитва и појање попримају далеко дубље оквире. Смирити мисли и емоције, довести се у такво расположење да смо будни и потпуно отворени за Бога. Постићи тишину“ (Блум, 1996 :113). Тишина је стање у коме су све моћи душе и све способности тијела потпуно смирене, тихе и сабрране, савршено будне, а опет слободне од било какве пометње или узнемирености. Никада не заборавити да молитва значи имати добре мисли и посједовати чистоту срца.

3 Владика Николај говори: „Евгеније значи благородни. Какогеније значи злородни. Геније значи само родни. Геније нема свога пута; он мора поћи путем или Евгенија или Какогенија. Стари Јелини су и демона називали генијем. Очигледно је, дакле, да понеки геније може бити и какогеније, то јест злородни, или на зло рођени. У Европи су названи генијима сви најдаровитији људи, но без разлике у погледу благородности и злородства. Отуда ми видимо у неким од тих европских генија ангелске људе, а у неким, опет праве демоне. Евгеније је онај човек који зна своје сродство с Богом, и сходно томе живи и влада се. Какогеније је онај човек који одриче своје сродство с Богом и налази га у земљи или аду, па сходно томе и живи и влада се. Геније је онај човек коме је Творац позајмио многе таленте, а он те таленте употребио или као Евгеније или пак као Какогеније. Прави хришћанин може бити Геније, не сме бити Какогеније, мора бити Евгеније“ (<http://svetosavlje.org/biblioteka>).

Појам љубави, као апсолутног добра и доброте, у пјесми овако „профилираној“ постижу свој суштински смисао. Пјевамо да би своје мисли усмјерили ка љубави и доброту, да би се уздигли на виши ниво, да би се ослободили од узбурканих мисли, које ремете наш унутрашњи мир. Појањем мисли попримају другу, већу димензију којом се исказују осјећања душе. Душа својим треперењем отвара пут којим пјесма узлијеће у свом савршеном облику ка Господу.

„Васпитна улога појања у животу вјерних је немерљива. Појање је пријека потреба сваког човека, јер се музиком душа пита и развијају врлине човекове. Певање у цркви има васпитну улогу и треба да служи украшавању и образовању нарави“ (Патријарх Павле, 1998 :94). „На потребу непрекидног образовања и узрастања у вери, врлинама и христолошком животу, као и на саборни карактер тог узрастања, указује на најочевиднији начин годишњи круг црквеног богослужења. Годишњи богослужбени круг је призив на стално и поновно (‘опет и опет’) доживљавање истина вере и узрастање, и то све дубље, у једну и исту, али и неисцрпну тајну Христа Богочовека и живљења по Христу. Богослужење је дисање Цркве, њено саборно и сабирно неуништиво памћење” (Јеромонах Радовић, 1984 :131).

Све пјесме Православне цркве стоје у тијесној вези са њеним учењем о вјери и моралу и дубоког су мисаоног значења, откривајући кроз музику и поезију путеве космичких сазнања и најдубљих тајни свијета који је музици приступачан. Висином мисли, љепотом слика и израза у стању су узбудити душу која се моли, чинећи јасним скривене ствари и показујући их. Кроз појање музика испуњава човјекову сталну тежњу да свој ум вине негдје више, да изађе из својих ограничених оквира и услова живота, да досегне највише. Зато и не чуди да се у коријену ријечи УМјетност, налазу УМ (у/м//етнути), па умјетност и представља пут ка обожењу. Задатак ума и разума је да појаном звуку да одређени смисао, да га освијетли да поприми своје праве оквире када допре до ума, као сазнање, али и као облик коме је дато да буде схваћен свише (= одозго), када њиме руководи Бог и открива праву Истину. Ово се нужно мора осјетити у појању, јер гласом „прелазимо“ у више области сазнања и поимања стварности. Ум се тада, у садејствује са срцем обожује, откривајући све око себе у својој суштини, а добијени осјећај је чист, јасан и непоновљив, симболизујући духовну хармонију душе и позивајући ка узвишенијем начину живота. „Човечанство је умом везано за небески свет, а телом за васиону. Он треба свим својим изразима и појавама, речима и делима и осјећањима да представља хармоничну песму вечног Творца и Оца свога“ (Велимировић, 2001 :254).

### Литература:

Архимандрит Поповић 1993: Ј. Поповић, *Светосавље као филозофија живота*, Ваљево, Манастир Ћелије.

Владика Велимировић 1994: Н. Велимировић, *Духовне поуке*, Retrived July 28, 2012, from <http://svetosavlje.org/biblioteka/>

Владика Велимировић 2001: Н. Велимировић, *Сабрана дела I, IV*, Линц, Православна црквена општина Линц.

Јеромонах Радовић 1984: А. Радовић, *Мисија цркве и њена методика кроз вијекове*, У, Богословље, св.1 и 2, XXVII, Београд.

Калезић 2002: Д. Калезић, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација.

Калезић 2006: Д. Калезић, *Из црквеног школства*, Београд, Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке.

Маџаревић 2002: Г. Маџаревић, *У, Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација.

Митрополит Блум 1996: А. Блум, *Жива молишва*, Крагујевац, Атос.

Патријарх Павле: 1998: П. Патријарх, *Да нам буду јаснија нека мишљања наше вере*, Београд, Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке.

Свештеник Владимир Јелисеје (2012): *Православни пути спасења и оријентално-окултна учења*, Retrived July 28, 2012, from <http://svetosavlje.org>

Сестринство манастира Хрисопиги 2005: превод, Еписком бачки др Иринеј: *Животи и поуке старца Порфирија Кавсокаливитића*, Нови Сад, Беседа.

Ђулибрк 1997: Ј. Ђулибрк, *О музици и васпитању*, Цетиње, Светигора.

Флоренски 2000: П. Флоренски, *Иконостаѕ*, Никшић, Јасен.

## THANKFUL EDUCATIONAL IMPACT OF CHORALE ON THE ONES PERSONALITY

### Summary

The all songs of Ortodox church are closely related to its teaching about faith and morale and they have a deep thoughtful meaning, revealing paths of cosmic cognition and the deepest secrets of the world, that are accessible to music, through music and poetry. They are able to excite the praying soul by the heights of the thoughts, beautiness of images and expressions, making hidden things clearer and showing them. Through chorale, music fullfiles ones permanent wish to raise the mind to some higher level, to get out from bounded frames and life conditions, to reach the highest. Therefore it is not surprize that in the root of the word Art (Serbian – UMjestost) is found Mind/Inject (Serbian – UM/etnuti), in that way music represents the path to the God. The task of the mind and the intellect is to provide the specific meaning to the chorale sound, to illuminate it to receive its real frame after reaching the mind, as a cognition, but also as a shape that is given to be understood from Above, leaded by the God who reveals the real Truth. This is needed to be felt in chorale, because we „pass into“ higher areas of knowledge and reality cognition. The mind, in the coordination with the heart, reaches the divinity, revealing everything around in its essentiality, and the received feeling is pure, clear and irreproducible, symbolizing a spiritual soul harmony and calling to divine way of life.

Key words: thankful impact, chorale, spiritual education.

Biljana LJ. Mandić





РЕЧ И СЛИКА.  
Иконографија и иконографски метод –  
теорија и примена



Ивана Б. КУЗМАНОВИЋ НОВОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет уметности у Београду  
Факултет примењених уметности

## ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ АНТИЧКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

У раду се проучава иконографија римских бронзаних фигурина од I до III века са простора данашње Србије. На примерима Јупитера, Меркура и Венере, анализирају се иконографске схеме преузете од великих грчких скулптора V и IV века пре н.е. и одступања од њих у радовима локалних уметника, као и синкретистичке представе Меркур-Тота, Јупитер-Сола и Фортуне-Изиде. Устаљена иконографија римске официјелне уметности, присутна је и у тзв. ситној бронзаној пластици која носи и елементе култних слика аутохтоних божанстава. Римска освајања у првој половини I века и оснивање провинције Мезије, донела су на територију данашње Србије нов начин живота и нову религију. Становништво је постепено романизовано, а временом долази до *interpretatio romana* у уметности, најизраженијег почетком III века.

*Кључне речи:* антика, иконографија, романизација, *interpretatio romana*, синкретизам, бронзане фигурине, култ

Проучавање античке иконографије у овом раду усмерено је на статуете урађене у бронзи (тзв. ситна бронзана пластика), које су откривене на територији данашње Србије.<sup>2</sup> У периоду I до III века прате се два тока у уметности – скулптура официјелног карактера која се укључује у главне римске токове и коју је иконографски могуће препознати и хронолошки поузданије одредити, и са друге стране, скулптуру изразито провинцијалног карактера коју су радили домаћи мајстори у локалним радионицама.

Као последица римских освајања и припајања највећег дела територије Србије Римској империји и њено административно укључење у провинције Горњу Мезију (Поморавље и источна Србија), Доњу Панонију (Срем) и Далмацију (западна Србија), долази до романизације становништва у I и II веку. Иако није успела да освоји западно подручје, односно провинцију Далмацију, нити да подједнако обухвати све слојеве становништва, романизација је посебно изражена на подручју Лимеса, дуж Дунава где су већ од времена владавине Тиберија (17–37) насељени легионари различитог порекла који су чували границе и градили путеве. То показује да је војска, заједно са трговцима и занатлијама имала важан удео у доношењу културних утицаја из метропола.

Племена која су насељавала овај део Балкана – Келти, Трачани, Дачани, Мези, односно слободни домороци, који су радили у рудницима и великим радионицама, и сви они који су били привредно зависни прихватили су постепено римску културу, тј. нов начин живота и нове обичаје, веровања али и одређени укус за уметничка дела. Временом је све израженија *interpretatio romana*, посебно почетком III века када је дошло до већег укључивања локалног становништва у

<sup>1</sup> mnovovic@yubc.net

<sup>2</sup> Проучавање је илустровано одабраним примерцима који показују разноликост у уметничко-стилском изразу и занатском умећу.

римске савремене токове, јер су Каракалине реформе из 212. године омогућиле свим слободним грађанима иста права.

У крајевима који нису били на траси ове прве интензивне романизације још увек се покушавало са задржавањем општих карактеристика у култу и веровањима локалног становништва. Стога, скулптура носи елементе култних слика аутохтоних божанстава, а примећују се и друге особености у ликовном приказивању. Бројни откривени предмети фигуралне бронзане пластике концентрисани су у области Лимеса, великих градова, трговачких центара или уз велика војна утврђења, *Viminacium*, *Sirmium*, *Singidunum*, *Naisus* и др (Mano-Zisi 1969: 22).

Врхунска остварења ситне бронзане пластике су дела мајстора вероватно великих италских радионица која су стигла као импорт и одликују се савршенством техничке израде и високом естетском компонентом. Ова минијатурна ремек дела римске уметности у потпуности поштују иконографију божанстава и њихове пратеће симболе. Најчешће су рађена по узору на дела великих грчких уметника V и IV века пре н.е. и њихове хеленистичке копије. Као примере таквих остварења морају се споменути фигурине Јупитера, Меркура, Венере.

Поред луксузног импорта и квалитетне израде предмета из италско-галских метропола бројни су примерци редукованих фигура лошије израде које се приписују локалним радионицама. Оне су се најчешће налазиле уз важне центре у којима су постојале и ливнице.<sup>3</sup> На постојање ових радионица указују и налази недовршених и неквалитетно изливених предмета. Аутохтоно становништво које је у неговању култова поштовало своја божанства локалног карактера и често им давало изглед, функцију и атрибуте римских богова, створило је модификовану и редуковану иконографију.<sup>4</sup>

О популарности појединих божанстава, као што су Меркур и Венера, сведочи број откривених статуета у бронзи које су значајне и са занатско-уметничког аспекта. Малих димензија, углавном од десетак – петнаест центиметара, а понекад и мање, ове фигурине биле су погодне да се носе са собом као предмети култне намене. Низак технички и уметнички ниво на већем броју примерака показује занатски карактер ових минијатурних статуета које су вероватно биле намењене локалном романизованом становништву за употпуњавање домаћих лараријума, места где се неговао култ породице, куће (Veličković 1969: 34).

Техника којом су израђиване бронзане фигурине је ливење. Најчешће се користила техника „изгубљене форме“ (ит. *cera perduta*, фр. *cire perdue*) за пуно и шупље ливење предмета. Код пуног ливења позитив се прави у воску, облаже глином и у тако формирану калуп улива течни метал који истискује восак и заузима његово место (Strong, Brown 1976: 27–28, fig. 21). За ову врсту ливења увек је морао да се израђује нов глинену калуп. Код шупљег ливења се глинену калуп облаже воском и детаљно моделује и поново облаже глином; улива се течни метал и остављају се отвори за излазак отопљеног воска. Ова најпознатија

3 Није немогуће да су поједини, талентовани мајстори створили дела високих вредности и у локалним радионицама, због чега их је у неким случајевима тешко разликовати од импортованог, уметнички квалитетног дела.

4 О култовима који су неговани на одређеном подручју сазнајемо на основу сачуваних храмова, епиграфских споменика, рељефа (када је реч о култу Митре и Подунавских коњаника) углавном откривених у близини Лимеса, односно границе где су били војни логори и у значајним провинцијским центрима као што су Виминацијум, Сингидунум, Сирмијум, и др.

техника ливења била је нарочито погодна за серијску производњу. На фигурирни се касније урезају или цизелирају детаљи или изводи инкрустација најчешће очију, а понекад и украсних делова одеће, дијадеме и сл.

Међу ремек делима минијатурних бронзаних фигура, као импорт врхунског квалитета јесу две представе Јупитера. Јупитер (в. Сermanović Kuzmanović, Sreјović 1992: 265–266) као врховни бог римског пантеона је приказиван у седећем или стојећем положају, у иконографској слици која је преузета од грчких уметника класичног доба. То је зрео мушкарац, бујне коврцаве косе и браде и високог чела.

Фигура Јупитера који седи на трону, из Ниша (*Naissus*), с краја I века, шупље ливена, рађена је по узору на Фидијиног Зевса Олимпијског у хриселефантинској техници (сл. 1). Лева рука је подигнута а десна испружена. Недостају му атрибути, скиптар и сноп муња десној.<sup>5</sup> Фигура висине 25cm моделована је изразито класицистички; у третману мускулатуре и драперије сачувана је монументалност као и снага израза у физиономији и гесту (Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987: 58–59; Археолошко благо Ниша 2004: кат. 91).

Јупитер који стоји је најчешће наг или са огртачем, једном руком држи муњу а другом се ослања на скиптар. Постоји велики број варијанти у односу на начин држања скиптра или третирања одеће. Стојећи Јупитер из Табановића, код Шапца (h=12,5 cm) ослоњен је на леву ногу и заогрнут огртачем; у испруженој левој руци држао је вероватно муњу (*fulmen*) а у подигнутој десној скиптар (*sceptrum*). На глави има ловоров венац са тракама које падају низ рамена. Упадљиве су крупне коврце и зенице које су биле инкрустриране (сл. 2). Сматра се да је рад из прве половине II века (Величковић 1972: 13, кат. 1; Tadin 1979: кат. 2). Складне пропорције и стил указују на Лизипово дело као узор док врхунско занатско умеће као и код претходног, седећег Јупитера, указује на импорт.

Наги стојећи Јупитер из Равне (*Timacus Minus*), без атрибута (h=9,5cm), рађен је у редукованој форми, где је пажња поклоњена не само физиономији лица, већ и добро изведеном абдоминалном делу (сл. 3). Као рад локалне радионице показује једноставност и нешто грубљу обраду (Археолошко благо Ниша 2004: кат. 92).

На Лимесу који обухвата област Подунавља, распрострањене су фигурине Меркура и Венере, као два божанства најчешће поштована у војсци.

Меркур, бог трговине, заштитник путника, временом је постао и заштитник појединаца и целе државе (в. Сermanović Kuzmanović, Sreјović 1992: 347). Он је стални пратилац војске и трговачких центара, па су фигуре Меркура и најбројније уз војне логоре и тамо где су били развијени трговина и саобраћај са другим деловима Царства. То говори и о његовој великој популарности међу римским али и домородачким становништвом, посебно у области рајнских и подунавских провинција, где је поистовећиван са неким локалним божанством. Меркур је иконографски приказан на један стереотипан начин и најчешће је провинцијске израде и то као Меркур Кердоос,<sup>6</sup> бог добитка и зараде. Његови атрибути су марсупијум у десној испруженој руци, керикејон у левој, крила на глави и хламида пребачена преко леве руке. На неколико овде приказаних

5 У десној руци може да буде мала фигура стојеће Нике, богиње победе, као што је то код Фидијиног Зевса Олимпијског.

6 Грчки *кέρδος* – добитак, зарада.

примера могу се открити различите стилске карактеристике и степен уметничке обраде.

Као ремек дело римске минијатурне скулптуре издваја се фигурина Меркура из Текије (h=12 cm), из I века и неспецифичне иконографије (Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987: 56–57). Са крилатим сандалама на ногама, крилатим шеширом на глави (*petasos*) и врећом за новац (*marsupium*) у пруженој десној руци, он у левој руци, савијеној у лакту, држи корњачу (сл. 4). Корњача се као атрибут ретко јавља у иконографији овог бога.<sup>7</sup> Дечачка фигура Меркура је у положају Поликлетових атлета у контрапосту, и верна је копија класичног узора. Фигурине Меркура из локалих радионица показују више или мање успешне провинцијске уметнике – занатлије.<sup>8</sup> Пример Меркура са непознатог локалитета из Музеја града Београда (сл. 5) представља типизирану иконографску слику овог бога са свим атрибутима који су карактеристични за њега (Бојовић 1985: 23, кат. 4). То су: петасос на глави, марсупијум у десној и предимензионирани кадуцеј у левој руци преко које пада богато наборани огртач. Добро урађено, изражајно лице и мускулатура одају солидног мајстора. Донекле грубљи у изради (сл. 6), непропорционалног односа главе и тела је Меркур из Сингидунума (Бојовић 1985: 23, 25, кат. 5), док потпуну стилизацију показује сумарно израђена фигура Меркура (сл. 7) у изразитом контрапосту и складних пропорција (Бојовић 1985: 26–27, кат. 6): оба дела су рад мање квалитетних мајстора.

Венера, богиња лепоте и љубави, омиљена и код народа и код владара, временом је добила и нове функције (в. Сermanović Kuzmanović, Sreјović 1992: 556). Њене фигурине нађене су у градовима где су боравиле војне јединице или су били насељени ветерани, као и на Лимесу. То не значи да су представе Венере везане искључиво за војску, вероватно су биле и култни објекти цивилног италског или романизованог становништва или пак *interpretatio romana* неке аутохтоне богиње. Оне су доношене као импорт или су израђиване у локалним провинцијским радионицама и ливницама које су биле уз ковнице новца или радионица војне опреме. Као и фигурине Меркура, Венере су чиниле део домаћих олтара – лараријума а већи део њих имао је и вотивни карактер.

Од бронзаних фигурина нагих Венера откривених на тлу Србије издваја се неколико типова. Сваки од њих на посебан начин истиче лепоту и облине наог женског тела и показује карактеристичну позу ове богиње. Опште иконографске црте односе се на њену фризуру (најчешће са дијадемом са тракама), атрибуте које има у рукама (огледало, јабуку) и коначно, радњу коју обавља у сврху дотеривања тоалете.

Најпознатији тип је Венера са огледалом, тема омиљена у хеленизму. Она у једној руци држи огледало, док другом поправља прамен косе и дотерује фризуру или пак, уколико је рука испружена у њој држи јабуку, као симбол своје лепоте. Статуета Венере из Ђуприје (локалитет Брикетница) са израженим облицима тела, складним пропорцијама показује рад римског уметника који је користио грчке класичне узоре, пре свега Пракситела и хеленистичке копије њего-

7 У Хомеровој химни се спомиње да је Хермес (Меркур) употребио оклоп корњаче да би направио китару чији су звуци очарали и Аполона, в. Chevalier, Gheerbrant 1987: 281–282.

8 Занимљива је група схематизованих и грубо обрађених статуета Меркура из Македоније које вероватно представљају серијски производ неке локалне радионице. Малих су димензија, око 5cm, а коришћени су вероватно у вотивне сврхе. Величковић 1972: 7, кат. 39–49.

вих оригинала (сл. 8).<sup>9</sup> Изразито стилизован пример је фигурина Венере са високом дијадемом у коси у облику полумесеца (сл. 9) и руком подигнутом у висини лица, у којој су остаци огледала (Бојовић 1985: 29, кат. 13, Античка бронза Сингидунума 1997: кат. 5).

Тип Венере Анадиомене (*Anadyomène*), „купачице“, приказује како сређује косу и увија спуштenu плетеницу (плетенице) подигнутом руком (или рукама) како би исцедила воду из ње после купања. И овај тип богиње (сл. 10), откривене на Лимесу рађен је по узору на дело Пракситела. Изузетно добро моделована фигура Венере, складних пропорција, у пуно ливеној бронзи, упућује на врсног мајстора и импорт (Величковић 1972: 38, кат. 51). Други примерак Венере Анадиомене (сл. 11) представља добар провинцијски примерак урађен по хеленистичком узору Афродите која излази из морске пене. Богиња складних пропорција (h=7,9 cm) држи увојак косе левом руком, док је друга пружена (Бојовић 1985: 29–30, кат. 14).

Трећи тип је Венера Пудика (*Venus Pudica*) у две варијанте. Једном руком покрива груди а другом гениталије (сл. 12), или је пак једна рука испружена напред (сл. 13). На првој уочавамо издужено тело, и непропорционалност горњег дела тела у односу на ноге. Друга Венера је вероватно имала у руци јабуку (Величковић 1972: 40–42, кат. 55, 57). Обе су производ локалне радионице, а неукост мајстора изражена је у третману шаке која је на овим статуетама предимензионирана. Пажња се поклања украсу у коси било да је то дијадема или неки цвет (ружа, сл. 12). Од многобројних Венера откривених на територији Србије, Венера из Бачке је иконографски јединствена и одличног квалитета (h=14,7cm). У тренутку када спрема своју тоалету Венера нежним покретом руке обмотава траку око груди (сл. 14). Дело је римских мајстора и показује познавање пропорција и женске мускулатуре. По фризури која формира плетенице и чвор који подсећа на дијадему, хронолошки се одређује у средину II века (Величковић 1972: 39, кат. 53а, б). Из истог периода је и фигурина Венере из Ландола (сл. 15), која као успешан рад домаћих мајстора изражава хармонију тела и покрета руку и завидан естетски ниво (Цуњак 1988: 21–24).

Поред ових римских божанстава у оквиру званичне религије, у II и III веку долази до продирања и ширења источњачких религија, нарочито у подунавским крајевима. Напади разних варварских племена интезивирају долазак легија из удаљених провинција. На тај начин војници регрутовани у Сирији и Египту, преносе култове источњачких божанстава на подручје Лимеса, а становништво их прима од војске. Појављују се представе Митре (посебно у подунавским провинцијама), Сераписа, Кибеле и Атиса, Сабазија, Јупитера Долихена – као локалног божанства војника на Лимесу. Ђ. Мано-Зиси (Ѓ. Мано-Zisi 1969: 23) закључује: „На лимесу се развија једна чудна, једва романизована интернационала у идеологији и у стилу, коју Рим прихвата да не би изгубио дизгине из руку...“.

Поред ових оријенталних божанстава, поштован је и „египтизирани Меркур“ Меркур-Тот, познатији као Хермес Тот (*Hermes-Toth*) чији се налази у већим урбаним центрима или местима са војном посадом могу објаснити боравком оријенталних трговаца и оријенталног живља у градовима који су смештени на раскрсницама саобраћајница. Са иконографским карактеристикама и ат-

9 Праксителове омилене теме су биле наге Афродите, Афродите које завршавају своју фризуру, цеде косу од морске пене или покривају своју нагост што је одлика и касније хеленистичке уметности, в. Зотовић 1961: 133–135.

рибутима Меркура, фигурине Хермес Тота имају доминантни украс на глави у виду пера, смештен између крилаца. То је и једини атрибут египатског божанства Тота и представља Ибисово перо.<sup>10</sup> Код ових статуета најчешће је доњи део ногу оштећен, док је мускулатура торзоа изражена као и глава са приказаним детаљима. Обично је преко левог рамена пребачен огртач (хламида) који пада преко леве руке у којој је кадуцеј. Статуета са Лимеса (сл. 16), показује све особине Хермес Тота и као квалитетан рад римске занатске уметности рађен је по узорима Поликлетовог Дорифороса (Величковић 1974: 25–26, кат 20).

Хермес Тот откривен на Новом Београду (сл. 17), има на глави траку (те-нија) и лоровор венац одакле излази перо. Изузетан рад, одлично представљене мускулатуре, урађен у александријско – хеленистичком маниру по узору на Праксителов оригинал (в. Цермановић 1957: 44–52). Хермес Тот из Медијане (сл. 18) представља успешан провинцијски рад са атрибутима Меркура (недостаје марсупијум).

У свим провинцијама Римског царства, као резултат компромиса римске религије и локалних веровања јавља се синкретизам.<sup>11</sup> Култне слике појединих божанстава се изједначавају и манифестују кроз култ једног божанства које преузима култне садржаје и елементе других, стапајући се у „универзално“ божанство са више функција. Атрибути два или више божанстава спајају се на једној фигури. Као појава, синкретизам означава превазилажење верских сукоба, али уједно утире и пут ка монотеистичким религијама – митраизму и хришћанству. Синкретизам се манифестује на споменицима, каменој пластици, на минијатурним предметима као што су бронзана пластика, печатне геме, али и на новцу.<sup>12</sup>

У синкретизму постоје одређена правила и законитости. Женским или мушким божанствима се додају атрибути оних божанстава која су сличних особина, функција и идеја. У синкретистичкој представи доминантно божанство је оно које има више означених атрибута. На бронзаним фигуринама откривеним у Србији појављује се синкретизам Јупитера и Сола, или Јупитера и Сераписа са атрибутима оба божанства.<sup>13</sup> У комбинацији женских божанстава која се јављају на територији Царства су: Викторија-Фортуна, Фортуна-Церера, Фортуна-Изида и др.

Синкретистика божанства, имале су улогу, као и она појединачна, да заштите појединца и његову породицу. Приказана на бронзаним статуетама, дозвољавала су му да негује „личне“ култове, а стајале су у лараријумима где је обављан култ домаћих божанстава.

Фигурина Јупитер-Сола у стојећем положају (сл. 19) из околине Зајечара (локалитет Планиница) показује уобичајену иконографију Јупитера са испруженом десном руком у којој је муња и подигнутом левом којом држи скиптар (на овом примерку атрибути недостају). Карактеристична зракаста круна (*corona radita*)

10 Супротно тумачењима да је украс на глави перо који идентификује Хермеса са египатским Тотом због сличних функција (Fürtwangler), неки аутори (Förster) сматрају да он представља лотосов цвет који је симбол плодности и изобиља, као и марсупијум код Меркура, в. Цермановић 1957: 51.

11 Реч синкретизам потиче од гр. *synkrētismós*, од *syn* ‘са’ и *kretizein* ‘радити по критски’, првобитно по шароликој етничкој и језичкој слици острва Крита у старом веку.

12 Први синкретистички ликови забележени су на новцу већ од времена Марка Аурелија (161–180), а нарочито се јављају на новцу царева из династије Севера у III веку. То је период када су осим politeистичке, паганске религије присутне и монотеистичке.

13 Аналогно овоме и оријентално божанство Меркур-Тот могао би да се посматра као синкретистичко.



источњачког божанства Сола, доминира на глави Јупитера. На овој статуети она је формирана од лислова ловоровог венца (*corona laurea*) са тракама које падају на рамена. У мускулатури млађег мушкарца уочава се несклад у пропорцијама горњег тела и ногу, што је изражено у пренаглашеном трупцу. Статуета Јупитер Сола представља добар производ локалне радионице рађен у хеленистичком маниру. Синкретизам Јупитера као врховног бога римског пантеона и Сола као источњачког божанства победе и мира, животне енергије и снаге, и спајање њихових особина задовољава вернике са различитих подручја и осликава однос према религији у доба династије Севера. Сол је проглашен заштитником династије и уздигнут је на ниво Јупитера. На тај начин су ова два божанства изједначена.

Изида – Фортуна у дугом хитону и огртачем (химатион) преко рамена, откривена у Губеревцу на Космају (сл. 20) има атрибуте богиње Фортуне – кормило (*gubernaculum*) које придржава десном руком и рог изобиља (*cornucopia*) у опруженој десној руци, са којим би представљала доминантно божанство у синкретизму са египатском богињом Изидом.<sup>14</sup> Ипак, како је Изида преузела Фортунине атрибуте, који се даље у прошлост приписују и грчкој богињи Тихе, остао је синкретизам Изиде – Фортуна. На глави фигурине изузетно малих димензија (h=6,8 cm) истиче се дијадема богиње Изиде у облику сунчевог диска, изнад оштећених крављих рогова и полумесеца.<sup>15</sup> Детаљи лица и одеће дорађени су минуциозним гравирањем и цизелирањем. Рађена по узору на хеленистичке примере, ова статуета има особине грубљег провинцијског рада из III века.

Велики број бронзаних статуета различитих божанстава и њихове представе на разним утилитарним и декоративним предметима који су откривени на територији данашње Србије, сведочи о поштовању римских и оријенталних божанстава али и о подражавању римских узора насталих на темељима грчко хеленистичке уметности. Налази су најбројнији у области Лимеса, војних логора и трговачких центара. Развијање ових центара који су били повезани са осталим областима Царства имало је не само стратегијски и привредни већ и културни значај. Постојећи аутохтони, конзервативни живаљ сачувао је своје етничко биће и своја локална божанства која су поштована на територији Царства. Дошло је до стварања модификоване иконографије у служби локалног, домаћег становништва са ових простора које је у делима оставило свој печат. Поред доминантног импорта у првим вековима романизације када трговци и путујуће занатлије снабдевају становништво робом из метропола и напредних провинција, почињу да живе и провинцијске занатске радионице. Њихови мајстори показују, посебно у изради бронзаних фигурина грубљу израду, непропорционалност у односима делова тела, па често шака буде предимензионирана, труп умањен у односу на димензије статуете. Таква неусклађеност је често и резултат серијске производње, настале из масовног ширења култа и популаризације неких божанстава, најпре Меркура и Венере.

Многобројне статуете Меркура као пратиоца војске и војних логора, трговачка и трговачких центара су већином серијски произвођене по стандардном клишеу. Издвајају се примерци који чине импорт, али и они који су дело ученијих и вештијих уметника – занатлија из локалних радионица. Представе Меркура присутне су и на другим занатским производима – апликама које су најчешће

14 Култ богиње Изиде је био популаран у римским провинцијама, посебно међу војницима источњачког порекла.

15 Понекад богиња може у руци да држи и систрум, типичан Изидин инструмент.

служиле за украшавање кола. Тип тзв Хермес-Тота (Меркур-Тота) је такође забележен на овим просторима и сведочи о присуству оријенталног живља, трговаца и војника који су боравили на Лимесу. Омиљени римски бог Меркур, египтизиран са новим атрибутутом (перо) означава оријентално божанство Меркур-Тот. Фигурине Венера домаће производње као и различити типови који су били рађени по узору на грчко – хеленистичке узоре откривају посебан, интиман карактер који је ова богиња имала код разних слојева становништва.

Типови фигурина се везују за устаљене схеме грчко-римске уметности, а видљиве су и одређене уметничке концепције које су галске, трачке или илирске провенијенције и које донекле мењају постојеће каноне у уметности. Поучавање иконографије у периоду највеће романизације ових простора је од изузетног значаја и за многобројне иконографске паралеле у делима римске уметности. То се односи на дела монументалне уметности у камену (најчешће мермеру) која су се најчешће користила као узор за ситну пластику. Када је реч о синкретистичким божанствима, велики број представа истоветне или сличне иконографије се јавља у глиптици, посебно на гемама али и на новцу.<sup>16</sup>

Постојање бројних уметничких и занатских радионица у свим већим градовима, упућује на важност римских провинција у једном периоду када је Рим изгубио своју надмоћ и приоритет. У њима се стварала провинцијска уметност која је дала и нека ремек дела, посебно у сфери монументалне скулптуре (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987). Мајстори бронзаних фигурина који су радили у овим радионицама покушавали су да се са више или мање успеха изборе са свим проблемима постојеће иконографије божанстава. С обзиром да су то били предмети култне намене, естетска компонента је била занемарена, а истицани су атрибути и детаљи који чине одређену модификовану иконографску слику божанства.

## Литература

Античка бронза Сингидунума 1997: *Античка бронза Сингидунума* (пр. С. Крунић), Београд: Музеј града Београда.

Археолошко благо Ниша од неолита до средњег века 2004: *Археолошко благо Ниша од неолита до средњег века*, Београд: Галерија САНУ.

Бојовић 1985: Д. Бојовић, Римска ситна бронзана пластика у Музеју града Београда, *Годишњак града Београда*, књ. XII/1985, Београд, 19–49.

Veličković 1969: М. Veličković, Karakteristike rimske provincijske bronzе i aspekti njenog razvoja u Iliriku, u: *Antička bronza u Jugoslaviji*, Београд: Народни музеј, 33–36.

Величковић 1972: М. Величковић, *Римска ситна бронзана пластика у Народном музеју*, Београд: Народни музеј.

Дрча 1991: С. Дрча, Ситна римска бронзана пластика у Народном музеју у Нишу, *Зборник, Народни музеј Ниш*, бр. 6–7, Ниш, 19–30 (слике 31–42).

Зотовић 1961: Љ. Zotović, Три бронзане статуете, *Стираринар*, Нова серија, књига XII/1961, Београд, 133–140.

Кузмановић Нововић 2011: И. Кузмановић Нововић, Синкретизам у римској религији и уметности царског периода, *Зборник радова са научног скупља „Античка и савремени свети“*

16 За аналогне представе синкретистичких божанстава на гемама в: Кузмановић Нововић 2011: 103–116.

религија и култура“, Београд : Друштво за античке студије Србије, Институт за теолошка истраживања, 103–116.

Мапо-Zisi 1969: Ђ. Мапо-Zisi, Problem importa i zvanične umetnosti u rimsko doba, u: *Antička bronza u Jugoslaviji*, Београд: Народни музеј, 21–25.

Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: Д. Срејовић, А. Цермановић – Кузмановић, *Римска скулптура у Србији*, Београд: САНУ.

Strong, Brown 1976: D. Strong, D. Brown, *Roman Crafts*, London.

Tadin 1979: Lj. Tadin, *Sitna rimska bronzana plastika u jugoistočnom delu provincije Panonije*, Београд: Savez arheoloških društava Jugoslavije.

Цермановић 1957: А. Цермановић, Бронзана статуета из Новог Београда, *Годишњак града Београда*, књ. IV/1957, Београд, 47–52.

Cermanović-Kuzmanović, Sreјović 1992: A. Cermanović-Kuzmanović, D. Sreјović *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*, Београд: Savremena administracija.

Цуњак 1988: М. Цуњак, Случајни налаз Венере у Ландолу, у: *Viminacivm*, Зборник Народ-ног музеја, 3, Пожаревац, 21–24.

Chevalier, Gheerbrant 1987: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

#### Списак репродукција

- Сл. 1 Јупитер, Народни музај, Ниш
- Сл. 2 Јупитер, Народни музај, Београд
- Сл. 3 Јупитер, Народни музеј, Ниш
- Сл. 4 Меркур, Народни музеј, Зајечар
- Сл. 5 Меркур, Музеј града Београда
- Сл. 6 Меркур, Музеј града Београда
- Сл. 7 Меркур, Музеј града Београда
- Сл. 8 Венера, Завичајни музеј, Јагодина
- Сл. 9 Венера, Музеј града Београда
- Сл. 10 Венера Анадиомене, Народни музеј, Београд
- Сл. 11 Венера Анадиомене, Музеј града Београда
- Сл. 12 Венера Пудика, Народни музеј, Београд
- Сл. 13 Венера Пудика, Народни музеј, Београд
- Сл. 14 Венера, Народни музеј, Београд
- Сл. 15 Венера, прив. вл.
- Сл. 16 Меркур Тот, Народни музеј, Београд
- Сл. 17 Меркур Тот, прив. вл.
- Сл. 18 Меркур Тот, Народни музеј, Ниш
- Сл. 19 Јупитер Сол, Народни музеј, Зајечар
- Сл. 20 Изиди Фортуна, Народни музеј, Београд

T. I



Т. II



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

## A CONTRIBUTION TO ANALYSIS OF ICONOGRAPHY OF ANTIQUITY

### Summary

This work examines the iconography of bronze statuettes from the 1<sup>st</sup> to 3<sup>rd</sup> century AD excavated within the territory of Serbia.

Autochthon peoples worshipped their local deities bestowed with the image, function and attributes of Roman gods. In various art practices the progression of *interpretatio romana* can be observed, whilst modified and reduced iconography can be observed on the examples of small bronze sculpture. A large number of excavated statuettes is a testimony to the spread of worship of Roman and oriental deities as well as to the artists' adhering to the Roman models, themselves born out of Greco-Hellenistic art. A particularly large number of these statuettes are from the Limes region, from military camps and trade centres (*Viminacium*, *Sirmium*, *Singidunum*, *Naisus*). The import of artworks was significant, whilst the statuettes executed by the masters from many provincial workshops demonstrate a rougher treatment and a lack of proportion. This is the result of a mass production of such statuettes, born out of increased popularity of specific deities, particularly Mercury and Venus, amongst the soldiers. A large number of statuettes of Mercury were executed in accord with the standard type of the standing Mercury Kerdos, the god of gaining and profit. Amongst the bronze Venuses are the most common type of Venus with a mirror, the type of *Venus Anadyomene*, the Bather, and the type of *Venus Pudica*. The advent of eastern religions in the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> century facilitated the spread of worship of Mercury-Thoth, 'Egyptianised Mercury,' better known as Hermes-Thoth, represented with the feather-shaped head ornament. This is the period of syncretism as a compromise between the Roman religion and local beliefs with the attributes of two or more deities merging into a single image. Jupiter-Sol is represented with the sceptre and a radiant crown (*corona radita*), Isis-Fortuna with the attributes – a rudder (*gubernaculum*) and a horn of plenty (*cornucopia*) as well as a diadem of the goddess Isis in the shape of the solar disk.

Given that the figurines had a cult purpose the aesthetics component was often neglected, with a strong emphasis on the attributes and details which comprise the iconographic image of deities.

Key words: antiquity, iconography, Romanisation, *interpretatio romana*, syncretism, bronze figurines, cult

Ivana B. Kuzmanović Novović

Роза Г. Д'АМИКО<sup>1</sup>

*Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le provincie di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini e Ravenna, Bologna*

## **ФРАЊЕВАЧКИ ТЕКСТ *MEDITATIONES VITAE CHRISTI*, АПОКРИФНИ ТЕКСТОВИ И ТЕМА БОГОРОДИЦА КОЈА ПРЕДЕ (*MADONNA OPEROSA*) У ИТАЛИЈАНСКОЈ УМЕТНОСТИ 14. ВЕКА**

Међу италијанским текстовима који се тичу култа Богородице посебан успех је током 14. века имао текст *Meditationes Vitae Christi*, некада приписиван св. Бонавентури, поштованом представнику фрањевачког реда, а сада, због знатних утицаја који се појављују у тексту, Ђованију де Каули, такође припаднику овог братства. Из овог текста, који посебно прославља Богородичину понизност, као и из других апокрифних текстова о Богородици и Христовом детињству, произилази нова иконографска верзија теме Богородице која преде позната у 14. веку у Тоскани и Емилији, која се потом проширила Европом.

*Кључне речи:* *Meditationes Vitae Christi*, Богородица, мариолошка иконографија, вре-тено, нит, ткање, фрањевци

Тема овог рада је покушај новог сагледавања иконографске представе *Богородица која преде* (*Madonna operosa*), која је неколико пута у различитим околностима била предмет мог интересовања (в. нпр. D'Amico 2004: 187–209; D'Amico 2007: 9–25; D'Amico-Tarozzi 2008: 25–92; D'Amico 2010: 47–52, са старијом библиографијом): овом приликом желим више пажње да посветим текстовима за које се сматра да су послужили као извор за посебну иконографску варијанту, настану у Италији у 14. веку.

Предење или ткање – тачније ручни рад као обележје женских фигура симболичног значења није нова појава у средњем веку. На пример, предење је у пре-хришћанско доба била специфична одлика одређених митолошких представа и фигура, као што су Парке, које су преле судбину сваког човека, отуда је ова делатност постала алегорија људског живота од рођења до смрти (McMurray Gibson 1990). Касније је са предивом често приказивана и прва жена, прамајка Ева. Прелаз овог мотива са представа Еве на представе Богородице лако је разумљив, јер је Марија допринела ослобођењу човечанства путем оваплоћења Сина Божијег, поставши нови плод женског рода након Евиног греха и њеног протеривања из Раја. Осим тога, од првих векова хришћанства Богородице са ручним радом, у складу са својом архетипском наменом, постала је и симбол новог прелаза, од смрти до спасења (McMurray Gibson 1990, са библиографијом).

Овакво приказивање Мајке Божије у средњем веку посебно је било карактеристично за Благовести: по иконографској традицији познатој сигурно до прве половине 13. века и на Западу, иако више раширеној у византијском свету, Марија, примајући свету вест, често преде, држећи вретено или преслицу у руци,

1 rosa.damico@beniculturali.it

док се на неким примерима види и нит пређе, чија црвена боја јасно упућује на Христово страдање (сл. 1).

Присуство ових предмета подсећа на апокрифне текстове, међу којима се посебно истичу Протојеванђеље Јаковљево (Craveri 1969, ed. 1990: 5–28) и, уз неке варијанте, његова каснија верзија, давно приписана апостоу Матеју и због тога названа Псеудо-Матејево јеванђеље (Craveri 1969, ed. 1990: 64–111; McMurray Gibson 1990). Заправо, Протојеванђеље Јаковљево каже да, док је Марија, изабрана по вољи Божојој међу бројним девојкама, прела пурпуром и црвеним завесу за свети храм, појавио се арханђел Гаврило и донео јој свету вест Оваплоћења. Тачније, по овом тексту, Богородица је први пут чула глас божанског гласника на бунару, кад је отишла да захвати воду, уплашено се вративши кући где је села за свој сто и почела да преде. Тада се анђео појавио пред њом (Craveri 1969; 1990: 15, X). Касније, следећи текст, Марија је завршила свој рад и предала пурпурну завесу свештенику у Светом Храму. И текст тзв. Матеја каже да су се Благовести десиле док је Марија радила пурпур својим прстима: по овој верзији анђео се појавио пред Богородицом трећи дан након првог јављања на бунару (Craveri 1969; 1990: 76).

Док су у византијској култури вретено и преслица и касније остали честа обележја представе *Благовести*, у западном свету, око средине 13. века, иконографија ове представе, осим ретких примера, попримила је другачији облик: по новој верзији, Богородица, док прима свету вест, обично држи књигу, што је у складу са другачијим тумачењем Мајке Божије која се, узевши у обзир њен допринос спаситељској делатности захваљујући оваплоћењу, сматрала за богословски веома учену (McMurray Gibson 1990). Упркос томе, тема *Богородица која преде* (*Madonna operosa*) није изгубила своју дубоку, симболичну и људску вредност, а већ у 14. веку добила је нови изглед (D'Amico 2007: 18; D'Amico-Tarozzi 2008: 54–58; D'Amico 2010, 47–52), чије теолошко и литерарно порекло произилази из поређења поменутих апокрифних текстова, посебно тзв. Матејевог јеванђеља, са другим литерарним изворима насталим током 13. и 14. века.

Међу овим делима посебно су била популарна одређени апокрифи о животу Богородице и Христа, као што су *Vita Beatae Mariae rhythmica* из 13. века, или нешто каснији текст Ландолфа Саксог (умро 1378) *Vita Christi* (McMurray Gibson 1990). По предању које ови текстови понављају, Мајка Божија је, након Христовог рођења, прела хаљину за Сина, користећи један комад платна: симболична и пророчка алузија на Христову тунику из времена страдања, такође „од једног комада платна,“ по сведочењу Јовановог јеванђеља 19: 23: *erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum* (D'Amico 2007: 16; D'Amico-Tarozzi 2008: 58; 80, nota 53; D'Amico 2010, 18; са библиографијом). Поређење Христовог детињства и његове смрти, као почетак и крај Спаситељеве делатности, није била нова појава: присуство ових симболичних односа, као исход начина мишљења раширеног у средњем веку у хришћанством свету, може се препознати пре свега у Византији, а потом и на Западу, у посебним верзијама иконографије *Богородице са дејетом*, често приказаном на литијским иконама и на диптисима у комбинацији са *Распећем* или са другим представама такође везаним за Христово страдање.

Симболично значење нове западне верзије теме *Богородице која преде* произилази из ових ставова, а у складу са истицањем људских врлина Мајке Божије, посебно цењених од стране верских братстава основаних у 13. веку, као што су доминиканци и фрањевци. Није случајност да јак утицај на духовне особине фрањевачког реда, који је посебно поштовао људски изглед Богородице, карак-



терише најважнији текст који овде помињемо, *Meditationes Vitae Christi*, један од најзначајнијих текстова средњовековне мистике (Ragusa-Green 1961, са детаљном литературом; Arosio 2001): треба поменути изузетну важност приписану у овом раду сиромаштву (*paupertas*) као људској врлини (погл. 44), и његова честа цитирања у текстовима фрањевачког порекла, као што су *Regula* овог братства (погл. 17), *Леџенда мајор*, дело св. Бонавентуре из Бањоређа посвећено животу св. Фрање и *Леџенда о св. Клари Асишкој* у којој се говори о светитељки која је основала женски фрањевачки ред клариса (погл. 44. и пролог, в. Arosio 2001, уз навођење и других фрањевачких извора). Занимљиво дело о којем је овде реч није лишено учених цитата: истакнуто место међу његовим изворима добили су текстови западних црквених оца као што су св. Јероним, Августин, Григорије Велики, као и теолошка дела св. Бернарда из Клервоа чији су утицаји на *Meditationes* посебно значајни (Arosio 2001).

Сматра се да је најпре настала латинска редакција, потом преведена на стари италијански и, са неким варијантима, на друге језике. По сведочењу бројних кодекса, првобитна верзија обично садржи 96 поглавља, а у неким ређим приликама (кодекси Париз, Национална библиотека, *Fonds lat.* 16393; Асизи, Градска библиотека, 441; Трент, Градска библиотека, 1823) скоро 100 (за општи списак садржаја, в. Arosio 2001). Постоји и краћа редакција, подељена на 41. главу, врло раширена почев од 14. века међу лаицима и код женских верских заједница. Трећи текст *Meditationes Passionis Christi*, који је био посебно популаран у другој половини 14. века а чије редакције су најчешће енглеског порекла, говори само о догађајима везаним за Христово страдање, од тајне вечере до силаска у Ад (погл. 73–81).

Кад је у питању име аутора, већ су рани истраживачи ово чувено дело с пуно права приписали св. Бонавентури из Бањоређа (1221–1274), угледном учитељу католичке цркве и значајном представнику фрањевачког реда којим је управљао од 1257. до 1273., кад је постао кардинал. Рукописна традиција је дуго прихватила ову атрибуцију, или бар тврдила да је текст урађен „*secundum Bonaventuram*“ (према Бонавентури). Ипак, у складу са сведочанством старијих предања, која су ово дело приписивала другим писцима, стручњаци који су се бавили текстом нису потврдили изнето мишљење из више разлога, преваходно због тога што не верују да би овај образовани фрањевачки учитељ поконио толику пажњу личним казивањима и апокрифним текстовима, чији цитати се често појављују у самом делу (Arosio 2001). Данас је најраширеније мишљење да је аутор *Meditationes* Ђовани де Каули, који је вероватно живео у 14. веку у фрањевачком манастиру у градићу Сан Ђимињано код Сијене. За њега хроничар братства Бартоломео да Пиза у *Liber conformitatum* (1385) наводи да је био угледни проповедник, можда и духовник и исповедник клариса у овом градићу: у прологу свог рада он се обраћа „драгој кћери“ (*dilecta filia*) из фрањевачког женског реда, названој „*mater i ducissa*“ монахиње којој је рад упућен (погл. 44) (Arosio 2001).

*Предмет оиширних рајрава је и дајшовање шекста, дуго смешшаној у 13. век:* ову претпоставку је прихватио и Г. Педроки (Pedrocchi 1952: 1974) који пише да су *Meditationes* у овом периоду постигли велики успех, утичући и на уметност. Међутим, сада је код стручњака више прихваћена идеја да је текст настао у раном 14. веку или чак и нешто касније, као што претпоставља М. Арозио (Arosio 2001) на основу недавног истраживања Мекнемере (McNamer 1990: 235–261): по њој, бројна историјска и литерарна обележја потврђују приписивање овог текста зрелом трећенту, као што је и постојање текста, уосталом, поуздано документовано у другој половини столећа. У сваком случају, *Meditationes* су од 14. века по-

стигле велики успех. Занимљиво је поменути и утицај који је реализам ове приче имао на остварење бројних јавних представа посвећених предањима о Христовом животу, као што су биле тзв. *Sacre rappresentazioni* у Италији и у западној Европи.

У ствари, јасне литерарне алузије на Богородичин рад појављују се у поглављу XII, *De fuga Domini in Aegyptum* (Peltier 1868):

„*Sed hic occurrit pulchra, pia et compassiva valde meditatio. Advertas bene quae sequuntur. Unde enim et quomodo vivebant isti tanto tempore? Numquid mendicabant? Legitur autem de Domina, quod colo et acu quaerebat sibi et filio necessaria*“ (са преслицом и иглом Госпа је себе и сина опскрбила свим потребним): „*suebat ergo et filabat mundi Domina, paupertatis amatrix*“ (живела и прела је Госпа, љубитеља сиромаштва). „*Multum per omnem modum isti paupertatem dilexerunt, et eidem perfecte usque ad mortem servaverunt fidem. Sed numquid ibat ipsa per domos petendo pannum, et alia in quibus operaretur? Oportuit enim hoc per viciniam innotescere; alias vacasset a talibus operibus, quia illae mulieres non poterant...*“ „*Sed redeamus ad Dominam in Aegyptum, a qua digressionem fecimus propter maledictum curiositatis vitium; et conspice ipsam in laboribus suis, suendo, filando, et texendo: quomodo facit ea fideliter, humiliter et sollicite*“ (...док ради свој посао, шивење, предење, ткање: а како то ради верно, понизно и пажљиво); „*habens nihilominus diligentissimam curam super filio suo, et super gubernationem domus, nec non vigiliis et orationibus, juxta posse, est semper intenta. Tu ergo toto affectu eidem compatere, et considera, quod non habuit omnino gratis regnum Domina regni. Sed et illud forte contingebat frequenter, quod aliquae bonae matronae, videntes ejus paupertatem, aliqua transmittiebant eidem, quae humiliter et cum gratiarum actione recipiebat. Sed et sanctus Joseph senex aliquid operabatur in arte lignaminis.*“ (Али и стари св. Јосиф... је радио као столар). „*Undique igitur occurrit compassionis materia, cum qua tandem cum aliquam moram cum ea contraxeris, pete licentiam recedendi, et benedictione recepta primo a puero Jesu, deinde a matre, postea a Joseph, genibus flexis, cum lacrymis et compassione magna vale facias eis: quia tanquam exbanniti et exules a patria sua sine aliqua causa remanent, ad peregrinandum ibidem per septem annos, in sudore sui vultus victuri.*“

Узевши у обзир снажне описе у овом тексту, као и општи става фрањевачког реда о понизности Мајке Божије, не изненађује што се у неким од познатих верзија нове теме *Богородице која преде*, насталих у италијанској средини, појављују и обележја која припадају представи *Madonna dell'Umiltà* (*Богородица понизна, у понизности*), другој славној иконографији такође веома раширеној, посебно од друге половине 14. века, међу верским братствима а нарочито међу фрањевцима. По уобичајеној иконографији ове теме, Марија, приказана као *млекопитателница*, не седи на престолу већ на јастуку, што јасно упућује на њену понизност (Meiss 1982: 219; 223–224; D'Amico 1985: 99–115; D'Amico 2007: 18; D'Amico-Tarozzi 2008: 13; D'Amico 2010: 47–48). Mis (Meiss 1982: 209) је први претпоставио да се порекло ове иконографије може наћи у Тоскани, на изгубљеним радовима Лоренцетијевог круга, и на неким делима чувеног сијенског сликара Симонеа Мартинија, од којих је до данас сачуван само фрагмент фреске у Богородичиној цркви уз папску палату у Авињону из 1343. године.

Тосканској школи припадају дела на којој се особине поменутих Богородичиних представа појављују заједно. У питању су три слике на дрвету, сада приписане сијенској школи, најчешће датоване у средину 14. века: мада на овим делима Марија није приказана како ради, на њен ручни рад подсећа присуство посебних обележја која јасно упућују на ову врсту посла. Тачније, на радном столу иза рамена Млекопитателнице – која седи на земљи у традицији *Madonne dell'Umiltà*,

увек се слика прибор за шивење са калемима на округлој бази, чије приказивање представља основно обележје целе серије. Занимљиво је такође поменути да је на свим овим делима, поред прибора или на јастуку, приказана и отворена књига, чије присуство подсећа, као на „западним“ *Благовестина*, на учитељску функцију Мајке Божије.

Прво дело из ове групе, *Дийттих* на чијем другом панелу се појављује представа *Св. Јероним у радионици* (сл. 2), данас се чува у Џонсон Г. Џонсон колекцији Уметничког музеја у Филаделфији (Philadelphia 1966: 71 сл. 3; D'Amico 2007: 19; D'Amico-Tarozzi 2008: 58–59; D'Amico 2010: 48). Друга слика, некада у збирци Хиланд, сада је у Валас Арт колекцији у Балтиморском музеју (*The International Style* 1961: 28; D'Amico 1986: 55–56, п. 67; D'Amico 2004: 187–209). Трећем раду (у Паризу, Лувру), који је већ Беренсон (Berenson 1931: 29, сл. 2) приписао уметнику *Niccolò di Bonaccosso*, сијенском сликару из друге половине 14. века (D'Amico 2007: 19; D'Amico-Tarozzi 2008: 60) пажњу је посветила А. М. Доре у каталогу изложбе *Le Gothique siennois* (Dorè 1983: 262): на врху ове композиције се појављује представа Бога који, између анђела, благосиља Сина шаљући зрак светлости, што појачава симболично значење ове слике и њену везу са Оваплоћењем (D'Amico 1986: 52–57; Gibbs 1989: 43–44; D'Amico 2004: 187–209). Овде, као и на делу из Балтимора, да би боље разумели иконографске мотиве који упућују на ручни рад, иза Богородице на радном столу појављују се игле за плетење, и то укрштене: као да је Мајка Божија за тренутак прекинула свој уобичајени посао посветивши се дојењу, врхунцу своје мајчинске функције.

У 14. веку настала је и друга верзија, такође вероватно тосканског порекла, посвећена иконографији *Богородице која преде* а на којој се појављује Богородица док плете: у делима ове групе, Марија није више *млекоишћашћелница*, уз њу увек стоји мали Христ, који у неким верзијама чак помаже мајци. На овим композицијама је видљив утицај текста *Meditationes*, јер слике као да илуструју цитирани пасус о Богородичином послу током боравка Свете породице у Египту.

Није случајност што се ова типологија налази на слици посвећеној *Светиој породици* из збирке Фондације Абег у Берну, сада датованој око половине 14. века (Gibbs 1989: 43–44, fig. 24A; D'Amico 2007: 17; D'Amico-Tarozzi 2008: 60; D'Amico 2010: 48), а која је дуго сматрана за рад великог сијенског сликара Пјетра Лоренцетија (Coletti 1946: сл. 31). И овде, на простирци, види се прибор за шивење са калемима, „знак“ иконографије. Богородица седи на земљи по моделу *Madonna dell'Umiltà* и плете. Већ одрасли Христос немирно се окреће, док Јосиф, окренут ка њој, као да жели да размрси нит са кануре (D'Amico 2010: 48): иза протагониста, у другој соби, радни сто упућује на Јосифов столарски занат, који је такође предмет сликовитог описивања у тексту *Meditationes* (за опште информације, v. Colafranceschi 2005).

Слична верзија, на којој Богородица држи игле за плетење, може се наћи у Фиренци: на скинутој фресци сада у Музеју фрањевачке цркве Санта Кроче, приписаној другој половини 14. века тзв. „Maestro de la Madonna del 1399“ (Urbach 1994: 62, сл. 9), Богородица плете, а мали Христ стоји и пружа нит мајци. Вазари помиње други рад везан за овај иконографски тип: то је данас изгубљена фреска, приписана Стефану Фирентинском, такође активном у другој половини 14. века, коју је чувен уметник и књижевник видео на малом олтару „на насипу реке Арно, између Ђанфилиацијевих кућа и моста Караја (*ai Gianfigliuzzi, lungarno, fra le case loro e il ponte alla Carraia*): на овом делу, уништеном за време градње Палате Корсини, по Вазаријевом опису била је представљена „Богородица која шије, док јој одевени дечак који седи уз њу пружа птицу“ (*Nostra Donna alla quale, mentr'ella*

*cuce, un fanciullo vestito e che siede porge un uccello*)(Vasari-Milanesi 1878–1885, ed. 1973: 451–452).

Успех ове особене представе потврђује постојање неколико блиских верзија. Треба поменути „сличицу на дрвету, јако оштећену“ (*una molto deperita tavoletta*), такође данас изгубљену, коју је историчар уметности Стефано Ботари цитирао у свом коментару Вазаријевог текста посвећеног Стефану Фирентинском „*presso il Signor Ranieri Grassi di Pisa*“ (D’Amico 1986: 55) сматрајући да је у питању копија поменуте фреске, „јер се на Богородици и Детету виде обележја Вазаријевог опуса.“ Иста иконографија карактерише и другу слику на дрвету с краја 14. века, у приватној фирентијској збирци, о којој сам добила вести захваљујући Луцијану Белосију, као и нешто каснију представу *Богородице са деветом и анђелима* у Алтембургу, у Националном музеју у Ланденау, приписану тзв. „Maestro del Bambin Vispo“ (Urbach 1994: 63, sl. 10).

Верзија на којој је Мајка приказана у тренутку рада појавила се у 14. веку и у другим италијанским срединама, да би се мало касније раширила Европом. У овом контексту не могу се заборавити значајни доприноси студијама овог садржаја од стране Р. Гибса, посебно у монографијама о емилијанском сликару Томазу да Модена (Gibbs 1982: 42; 55, n. 61a; Gibbs 1989: 41–45) и мађарске научнице З. Урбах (Urbach 1974: 199–266; Urbach 1994: 57–76), која је проучавала ову иконографију на слици из 15. века (1420–1430) у Музеју лепих уметности у Будимпешти (Urbach 1974: 200, sl. 1) и њено ширење у Европи, нарочито у 14. и 15. веку. Међу радовима посвећеним овој теми у северној Европи, поменути стручњаци наводе нпр. *Богородицу која илети са деветом и анђелима који држе инструмент Христовог спадања*, рад Мајстора Бертрама из Хамбурга, сада у Кунстхале у Хамбургу.

Овде ћу посветити пажњу још неким сликама емилијанског порекла, које су биле предмет мог личног истраживања.

Иконографска варијанта у којој је Богородица представљена док ради појављује се у делу из Националне Пинакотеке у Болоњи (сл. 3), подељеном на више сегмената, најпре приписаном Ђотовом кругу, а потом Томазу да Модена (Malaguzzi Valeri 1928: 4–5; Mauceri 1935: 14). Скорашња истраживања сматрају да је овај уметник насликао рад у Болоњи 1348–1349, непосредно пре боравка у Тревизу (D’Amico 2003: 116–117, n. 25), за један од женских манастира доминиканског реда у овом граду, посвећен св. Катарини, св. Марији Магдалени и св. Агнези (1233). По мишљењу Р. Гибса (Gibbs 1982: 42; 55, n. 61a; Gibbs 1989: 41–45) припадност овом реду потврђује присуство, у доњем делу слике, св. Агнезе и Катарине, као и Анастасије, којој је посвећен манастир истог женског реда у Верони, док се појава св. Луције можда довести у везу са ктиторком. На доминиканско порекло слике би такође указао истакнути положај дат ехаристичној догматици, коју је овај ред посебно ценио: на то упућује приказивање, на врху слике, ехаристичке сцене *Тајна вечера*, уместо уобичајеног *Распећа*.

На Томазовој слици тема *Богородица која илети* се појављује у средњем делу, где су приказане *три Богородицине иконографије*, а у вези са Богородичином улогом у Оваплоћењу.

У првом делу појављује се *носећа Богородица са књигом* (Gibbs 1989: 43): истој сложеној и реткој интерпретацији *Благовести*, чије порекло се такође везује за култ нових братстава, нешто касније је у Болоњи посвећена фреска у базилици Санта Марија деи Серви, приписана сликару по имену Simone de’Crocefisi (D’Amico 1994: 187). Према мишљењу Р. Гибса (Gibbs 1989: 43) најстарија представа овог типа налази се у доминиканској цркви Сан Николо у Тревизу, на којој

је Томазо радио за време свог боравка у овом граду. На централном делу приказана је посебна верзија поменуте теме *Богородице млекопийшашелнице*, веома раширене у италијанској уметности 14. века: овде Мајка не седи на јастуку, у традицији *Madonna dell'Umiltà*, већ на клупи. И коначно, десно је представа *Богородице која плете*: према Р. Гибсу (Gibbs 1989: 43), њена појава овде је у јасној вези са *Meditationes* (што би потврдило, због поменутог датовања Томазеове слике, да је текст настао у првој половини века). Дуго се сматрало да Богородица „плете чарапу,“ што је први претпоставио А. Емилиани (Emiliani 1974: 149). Али, током новог, недавно завршеног испитивања слике (D'Amico-Tarozzi 2008: 62), откривена је и друга, занимљива особеност: јасно је да Богородица у рукама држи игле за плетење, али постоји и други разлог који на овом делу потврђује иконографију о којој је реч – на јастуку у њеном крилу појављују се особени предмети беле боје, раније идентификовани као обична декорација, али који се сада могу препознати као три мала вретена. Са њих полази нит чији трагови су још увек делимично видљиви код детета које можда и овде помаже мајци, као на наведеним тосканским примерима.

Мада у историји иконографије која се овде разматра посебно место припада овом значајном Томазовом делу – дуго сматраном за једини рад емилијанског порекла на којем се јавља – скорашња истраживања су потврдила да је у овом подручју могуће наћи и друге слике истог садржаја, и то у опусу Томазовог учитеља, Виталеа да Болоња, једног од главних уметника овог града у 14. веку, чија је активност документована између тридесетих и педесетих година века.

Сматра се да је управо почетком треће деценије, кад је, према сачуваним документима, радио за манастир и Базилику св. Фрања, овај мајстор насликао, на левом стубу уз олтар ове чувене цркве, фреску изузетних уметничких вредности, посвећену теми *Богородице са дејшејом*: дело, откривено 1978. у срушеној црквици поред виле племените породице Бекадели, у брдима изнад Болоње где се налазило од 1801, било је након скидања предмет техничког и стручног истраживања (D'Amico 1986: 41–46; D'Amico-Tarozzi 2008: 26–27; 36–44). Детаљније испитивање слике за време конзервације знатно је допринело препознавању посебне верзије иконографије *Богородица која преде* (сл. 4). Заправо, између сачуваних делова првобитне раскошне декорације, на фресци се појавила бела линија, која се може идентификовати као нит: од подигнуте десне руке Богородице, где се назире таман траг који подсећа на иглу, ова ситна линија пролази преко њене хаљине, и спушта се доле, до друге руке у којој држи провидну тканину са незавршеним везом на десној страни. То потврђује да је овде Мајка Божија представљена у тренутку када ради, као на поменутих тосканским делима и на слици Томаза да Модене у болоњској Пинакотечи. Али интерпретација је сложенија, и по томе се рад Витала разликује од других слика истог садржаја: Богородица овде није представљена док плете, већ док везе свилу, чије присуство још једном подсећа на хаљину малог Христа о којој причају поменуте апокрифне средњиовековне верзије живота Христа и Богородице (D'Amico 1986: 41–46; D'Amico-Tarozzi 2008): *Богородица која везе*, како се од тада зове ова племенита претстава, може се сматрати, због датовања у тридесете године 14. века, за најстарију сачувану верзију ове иконографије у Италији, али и за један од примера о којима говори Мекмареј Гибсон (McMurray Gibson 1990), кад наводи да се у касном средњем веку појављују верзије теме *Богородице која преде*, на којима се уз *Богородицу која шије*, или *плете*, појављује и *Богородица која везе*.

Касније, око средине 14. века, Витале је поново представио ову иконографију на *Богородици са дејшејом, светом Луцијом и Кајшарином Александријском*

из Музеја Poldi Pechli у Милану (D'Amico-Tarozzi 2008: 62, 66), у старијој науци не случајно приписаној сијенској средини: и овде, у складу са интерпретацијом са нешто каснијим тосканским примерима, Марија седи на земљи и разговара са одраслим, немирним дететом (сл. 5).

Праву тематику слике дуго нису препознали ни чувени историчари уметности, вероватно због грешке у интерпретацији предмета за које су мислили да служе за игру малом Христу. Давно је претпостављено да је овде приказана весела сцена, на којој се „говори о мирисима.“ Посебно је Р. Лонги (Longhi 1964: 32) описао префињену елеганцију овог дела, приписујући сцени дескриптивно значење, везано за присуство ових предмета, које је овај велики стручњак, као и други историчари уосталом, идентификовао као „бочице за парфем“ уместо, како је већ писао Р. Ван Марл (R. Van Marle 1924: V, 164) „bobbins from a spinning machine.“ Након отклањања ове грешке коначно је било могуће утврдити присуство и на овој драгоцену слици иконографске теме коју смо овде анализирали: заправо, Лонгијеве „бочице“ могу се боље идентификовати као калем из прибора за шивење који представљају упечатљив “знак” иконографије поменутих тосканских верзија. И на делу из Музеја Полди Пецоли, као и на другим верзијама истог садржаја, Богородица ради, док јој Дете пружи нит, сада изгубљену, узимајући је из прибора.

Иако касно датовање текста *Meditationes vitae Christi*, сада прихваћено у науци, отежава могућност да се потврди присуство утицаја овог текста на стваралаштво главних италијанских уметника с почетка 14. века, одједи ове поетичне приче која посебно наглашава Богородичину понизност, као и њену умереност и људску делатност (McMurray Gibson 1990), вероватно се могу препознати на неким уметничким делима насталим око средине истог века, међу које треба утврдити знатан број радова посвећених новој верзији теме *Богородица која преге* а на које сам у овом контексту обратила пажњу.

## Литература

- Arosio 2001: M. Arosio, Giovanni de' Cauli, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 55 (www.treccani.it/enciclopedia).
- Berenson 1931: B. Berenson, Niccolò di Bonaccorso, *International Studio*, 29, fig. 2.
- Colafranceschi 2005: S. Colafranceschi, *San Giuseppe nelle sacre rappresentazioni italiane (XIII-XV)*, 9<sup>o</sup> Symposium International de Joséphologie, Kevelaer (<http://josephologie.info/documents/reportages/9-symp>).
- Coletti 1946: L. Coletti, *I primitivi. I senesi e i giotteschi*, ed., Novara: Istituto Geografico de Agostini, pitt. 31.
- Craveri 1969–1990: *I Vangeli apocrifi*, a cura di Torino M. Craveri, ed., Torino: Einaudi, 1969, ed. 1990: *Protoevangelo di Giacomo*, 5–28; *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, 64–111.
- D'Amico 1985: R. D'Amico, Nuovi appunti per il Trecento bolognese: la Madonna col Bambino di Simone dei Crocefissi in San Martino, *Strenna storica bolognese*, 99–115.
- D'Amico 1994: R. D'Amico, Vitale in Santa Maria dei Servi e la cultura figurativa della metà del trecento a Bologna, *Strenna storica bolognese*, 181–193.
- D'Amico 2003: R. D'Amico, AA.VV., *Pinacoteca Nazionale. Catalogo generale. Dal XIII secolo a Francesco Francia*, ed., Bologna, 116–117, scheda 25.
- D'Amico 2004: R. D'Amico, Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena a Bologna, *Strenna storica bolognese*, 187–209.

- D'Amico 2007: R. D'Amico, Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi, *Zbornik Narodnož muzeja, XVIII/2*, 9–25.
- D'Amico-Tarozzi 2008: R. D'Amico – C. Tarozzi, La Madonna del Ricamo di Vitale: storia di un „filo“, *La Madonna del Ricamo di Vitale da Bologna*, a cura di F. Faranda, ed., Bologna: Bononia University Press, 25–92.
- D'Amico 2010: R. D'Amico, Mileševa i umetnički krugovi preko Jadrana: ikonografske i slikarske veze u XIII-XIV veku, *Mileševski zapisi* 9, 41–56.
- Dorè 1983: A. M. Dorè, *Le Gothique siennois*, cath. ex, ed., Avinion 1983: Musee de Petit Palais, 262.
- Emiliani 1974: A. Emiliani, *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Opere scelte*, ed., Bologna: Gibbs 1982: R. Gibbs, *Locchio di Tomaso*, ed., Treviso.
- Gibbs 1989: R. Gibbs, *Tomaso da Modena, Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80*, ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Longhi 1964: R. Longhi, La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale (1934–1935), *Lavori in Valpadana dal Trecento ai primi del Cinquecento, 1934–1964. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, ed., Firenze: Sansoni.
- Malaguzzi Valeri 1928: F. Malaguzzi Valeri, *Guida alla Pinacoteca Nazionale di Bologna*, ms, Bologna: Archivio Pinacoteca.
- Mauceri 1935: E. Mauceri, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, ed., Roma: La Libreria dello stato.
- McMurray 1990: G. McMurray (Department of English, Davidson College), The Thread of Life in the Hand of the Virgin, E-Book, *Equally in God's Image Women in the Middle Ages*, ed., New York Berne 1990. (<http://www.umilta.net/equal1.html#thread>).
- McNamer 1990: S. McNamer, *Further evidence for the date of the pseudo-Bonaventuran „Meditationes vitae Christi“*, *Franciscan Studies*, L, 235–261.
- Meiss 1982: M. Meiss, La Madonna dell'Umiltà, in: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, ed., Torino, 219, 223–224.
- Petrocchi 1952: G. Petrocchi, *Sulla composizione e data delle „Meditationes vitae Christi“*, *Convivium*, n.s, I, 757–778.
- Petrocchi 1974: G. Petrocchi, *Scrittori religiosi del Duecento*, ed., Firenze: Sansoni.
- Peltier 1868: *Meditationes vitae Christi / S.R.E CARDINALIS S.BONAVENTURA*, „*Opera Omnia S. Bonaventurae*,” a cura di A. C. Peltier, Parisijs 1868, cap. XX, „Ultra-montes,” ed., Krakov 2006-2011. ([www.ultramontes.pl/bonaventura.htm](http://www.ultramontes.pl/bonaventura.htm)).
- Philadelphia 1966: *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Painting*, ed., Philadelphia: Henri Marceau.
- Ragusa-Green 1961: I. Ragusa-R. B. Green, *Meditationes on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, ed., Princeton: Princeton University Press.
- Urbach 1974: Z. Urbach, „Dominus possessit me... (Proverbi 8. 22),“ Beitrag zur ikonographie des Josephszweifels, *Acta Historiae Artium Academiae scientiarum ungaricae*, XX, 3–4, Budapest 199–266.
- Urbach 1995: Z. Urbach, „Ego sum deus et homo“ / Eine seltene Darstellung der Infantia Christi auf einem Triptychon des Christlichen Museums in Esztergom (Gran), *Acta Historiae Artium Academiae scientiarum ungaricae*, XXXVI, 57–75.
- Van Marle 1924: R. Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, V, ed.. La Haye: The Hague M. Nijhoff.
- Vasari – Milanese 1973: *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 1878–1885, ed., Firenze: Sansoni.



Сл. 1. Благовести, детаљ Божородица која везе, Милешева





Сл. 2. Сијенски мајстор 14. века, *Богородица са дејшејом*, Филаделфија, Уметнички музеј, Донсон Г. Донсон колекција



Сл. 3. Томазо да Модена, Мали олшар, Болоња, Пинакотекa Национале



Сл. 4. Витале да Болоња, *Богородица која везе*, Болоња, Музеј града Болоње



Сл. 5. Витале да Болоња, *Божородица са дејетом и св. Катарином*, Милано, Музеј Полди Пецоли

THE FRANCISCAN TEXT “MEDITATIONES VITAE CHRISTI”, APOCRYPHAL TEXTS  
AND “MADONNA OF THE YARNWINDER” (MADONNA OPEROSA) THEME  
IN 14<sup>TH</sup> CENTURY ITALIAN ART

Summary

The paper concerns the representation of *Madonna of the Yarnwinder* as related to the texts considered to have served as the origins of the particular variant of the theme, developed in 14<sup>th</sup> century. In Middle Ages, artisanry, yarning in particular, was especially characterized by depicting *Annunciation*: according to apocryphal texts, Mother of God, while receiving the Good News, always spun a yarn, holding a spindle or distaff. In 14<sup>th</sup> century Italy, the theme received a novel visual interpretation, the religious and literary origin of which could be traced to certain literary texts of the age, such as *Meditationes Vitae Christi* of Franciscan origin, long ascribed to an illustrious Franciscan master St. Bonaventura, and now to Giovanni de Cauli, also a member of the Order in the fourteenth century. In the chapter on the life of Holy Family in Egypt, the text describes Mother of God humbled, while “providing her son and herself with necessities by distaff and needle”. The new iconographic version of *Madonna of the Yarnwinder* appeared in Franciscan and Dominican environment in particular. Occasionally, as in the case of three paintings now in Philadelphia, Baltimore, and Paris, *Madonna dell'Umiltà*, an iconographic type of Mother of God, is represented as *Madonna Lactans*, and, although she is not working, sewing and knitting tools can be seen behind her. In other depictions, Mother of God is working – often knitting – adult Christ standing beside her. Such is the case of certain Sieneese and Florentine representations dating from the second half of 14<sup>th</sup> century, probably more related to *Meditationes*, and other Italian, and latter European, representations as well. In Emilia I personally researched the presence of the mentioned iconography in the works by Tommaso da Modena and Vitale da Bologna, presumed to be the author of the oldest representation of this type, *Madonna dell'Umiltà*, painted in 1330s in St. Francis basilica in Bologna.

Key Words: *Meditationes Vitae Christi*, Mother of God, Mariological iconography, spindle, thread, weave, Franciscans



Светлана М. ПЕЈИЋ<sup>1</sup>Републички завод за заштитију споменика културе Београд<sup>2</sup>

## ВО ГРОБЕ ПЛОТСКИ – аналогност и комплементарност речи и слике и место циклуса у простору цркве –

Једна молитва која се изговара у протезису приликом кађења, у првој половини 16. века преточена је у циклус од четири слике. Компаративном анализом показују се како директна зависност слике од језичке формулације, тако и компилацијски приступ у формирању циклуса. Разматра се место циклуса у простору цркве као и програмски контекст, потом улога наручилаца и сликара, да би се у закључку понудили нешто другачија хронологија фреско-целина (циклус у Никољцу илустрован је у четвртој деценији 16. века) и другачији путеви преношења образаца (предложак из Никољца поновио је сликар поп Страхиња у Пљевљима и Морачи) него до сада.

*Кључне речи:* поствизантијска уметност; фреске; иконографија; Никољац; манастир Свете Тројице, Пљевља; манастир Морача; зограф поп Страхиња из Будимља

Истраживачки уистину најитригантнији однос у историји средњовековне и потоње уметности православне сфере представља комплексан, аналогни и комплементарни однос речи и слике, какав кроз историју повезује богословску и сликарску инвенцију (в. Озољин 2007: 18–27). Подједнако је провокативан и процес лоцирања новоформиране слике у простору храма, сходно његовој традиционалној симболици. Такви односи и процеси, редовно подстакнути литургијским променама не само што су сложени него су и неочекивано динамични, при чему је кључан заправо моменат у коме одређени сликани садржај заузима место које постаје у толикој мери устаљено да допушта квалификацију каноничне позиције. Овим прилогом о визуелизацији тропара *Во гробе илошски*, као и о месту које циклус слика заузима у програмској замисли ктитора-наручиоца или богослова који формулише идеју укупне декорације цркве, пропратили бисмо како однос слике према речи, тако и пут устаљивања места новоизнађених слика у храмовном простору.

Предочили бисмо, најпре, сасвим сажето оно што треба знати о молитви *Во гробе илошски*. У преводу на савремени језик текст гласи: „У гробу телесно, у аду с душом као Бог, у рају с разбојником и на престолу био си, Христе, са Оцем и Духом све испуњујући, Неограничени /Безгранични/“. По форми, то је тропар од четири сентенце које сублимирају тајну Христове свеприсутности после крсне смрти. Ауторство се несигурно приписује или светом Роману Мелоду (6. век) или светом Јовану Дамаскину (8. век). У служби православног обреда молитва је најпре улазила у састав ускршњег богослужења, да би – након промена које је средином 14. века у литургију унео *диастаксис* Филотеја Кокина – постала део службе проскомидије, где се обавља и данас. На литургијама светог Јована

1 svetlana.pejic@yuheritage.com

2 Прилог је резултат рада на пројекту *Српска и византијска уметност у позном средњем веку*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Златоустог и светог Василија Великог изговара је ђакон после отпуста, док кади проскомидију и часну трпезу. У српским служабницима редовно је преписивана од 16. столећа (Мирковић 1982<sup>3</sup>: 64, 85; Марковић 1998: 178–179).

Колико се на основу сачуваног и публикованог ликовног материјала може закључивати, до визуелизације текста дошло је релативно касно након његовог увођења у службу проскомидије, тачније – тек након устаљивања у служабницима у првој половини 16. века. Задатак претакања текста у илустрацију сликари су решавали компилацијом, пошто се за сваки исказ тропара могла „позајмити“ већ постојећа, иконографски устаљена слика из неке друге целине, односно циклуса (Марковић 1998: 179; Курумдзијева 2007: 170, fn 23). Без обзира на то што се у таквом претакању текста у слику запажа изванредан недостатак инвенције, јер је реч или о директном „преписивању“ или о интерпретацији давно уобичених појединачних композиција, увођење нове теме у ликовни програм показује жилавост стваралаштва у тешким временима која су за православни живаљ на Балкану наступила после османлијских освајања и укидања самосталне српске цркве.

Доследно пратећи текст, четири композиције формирају мали циклус који је, у приближном хронолошком следу, сачуван у фреско-ансамблима у припра-тама цркава у Грачаници (око 1530, од кога је преостала само завршна композиција целине, и она досликана 1570, в. Петковић 1978: 201–211; Тодић 1999: 251–254 и сл. 120) и у Драгалевцима (после 1475/76),<sup>3</sup> као и у протезису цркве у Никољцу (датованом у осму деценију 16. века, в. Петковић 1965: 100 и 182; сл. 1а). Поп Страхиња из Будимља је у оквиру свог богатог опуса илустровао тропар у протезисима Свете Тројице пљеваљске (1595, в. Петковић 2008: 61–62) и Мораче (непосредно после 1616, в. Петковић 1986: 72 и цр. 18; сл. 1б), а талентовани Георгије Митрофановић је исти сиже приказао у потрбушју северног лука протезиса у Добрићеву (1615–1616, в. Кајмаковић 1977: 34–37, 70, 143–144) и, можда, у Крупи (око 1617–1618),<sup>4</sup> чиме би се исцрпао преглед ликовних целина сачуваних на балканском простору. Треба му прикључити и Четвороделну икону са иконостаса Благовештењске цркве московског Кремља (после 1547, в. Покровски 1900: 335; Смирнова 2007: 158–160). Наведени циклуси су, дакле, малобројни и настајали су у распону од непуних сто година на уској територији православног простора. Сликарска приручница не бележе упутство за сликање ове молитве, што је свакако утицало на ограничену распрострањеност циклуса.<sup>5</sup> У нашем прилогу ћемо се, у методолошком смислу компаративно, усредсредити на циклус из цркве Светог Николе у Никољцу, данас у градском насељу Бијело Поље, пошто су композиције до сада у литератури тачно али сумарно препознате. Осим тога, како је у истом ансамблу у целини очуван аналогни материјал који поткрепљује

3 Време настанка декорације на своду и у горњим зонама подужних зидова, где је насликан овај циклус, није установљено, али је запажено да је тај слој „мало доцнији“ и невештије сликан од преосталог живописа који је, према ктиторском натпису, изведен 1475/6, в. Суботић 1980: 118–123, нап. 123 (о хронолошком односу слојева) и цр. 94 и 96.

4 Кајмаковић 1977: 44–45, 76, 144, „на источном зиду који одговара протезису“ препознао је сцену *Христос с разбојником у рају* и претпоставио да је то остатак првобитне целовите илустрације молитве *Во зробе илошски*. Недавно је, међутим, Орловић (2008: 62–63 и нап. 72–73) исказала резерву према таквој идентификацији, пошто се услед оштећења и „великих преправки фресака у проскомидији“ сада више ништа не може разазнати. Нама се чини да је Кајмаковић био у праву.

5 У Првом јерусалимском рукопису (1566) постоји упутство о живописању проскомидије, с препоруком да се прикаже канон Марка Отрантског (в. Медић 2002: 189), док у потоњим сликарским приручницима нема помена ниједног од ових циклуса.



тврдњу о компилацијском приступу у формирању циклуса, циљ нам је да фреске бјелопољске цркве подробније проучимо и активније их уведемо у науку.

Први стих, *У гробу шелесно*, најчешће је илустрован приказом стеновитог пејзажа са отвореним гробом-саркофагом у коме лежи Христос увијен у самртне повоје. Христов гроб усечен у стену погребне пештере помињу јеванђељска казивања (детаљно Покровски 2001: 487), док ликовни мотив проистиче из централног дела схеме *Мироносице пред отвореним празним Христовим гробом*. Популарност сцене *Мироносица*, која матично припада Васкрсном циклусу, у поствизантијском периоду брзо је нарастала и обезбедила јој је место тринаесте композиције која се усталила у циклусу Великих празника, без обзира на то што је њен исказ истоветан с темом *Силазак у ад* и чиме је у оквиру празничног циклуса практично удвојен васкрсни мотив (Петковић 1965: 69).

Осим „позајмице“ из ове сцене, за илустрацију првог стиха тропара коришћене су још две старије композиције.

На фресци из Драгалеваца су у стеновитом пејзажу, иза отвореног гроба у којем почива Христос увијен у погребно платно, приказани херувим и два анђела-ђакона са рипидама. Ту препознајемо схему какву сликари још од 12. века понављају у центру композиције *Служба архијереја*, са часним престолом на који је положен агнец на дискоусу. Поистовећивање часне трпезе са гробом и агнеца са мртвим телом Христовим у складу је са широко прихваћеним тумачењима сложене симболике часне трпезе, како су је формулисали још патријарх Герман Константинопољски (634–733) речима да „света трпеза одговара месту гроба у који је положен Христос“ (Свети Герман 1995: 43) и, наново, Симеон Солунски (+1429), који вели да „света трпеза представља престо божији, васкрс Христа и часни гроб“ (Свети Симеон Солунски 1856: 185–186). Формално, решење из Драгалеваца блиско је слици *Доле у гробу...* из цркве Светог Никите (1484) у Скопској Црној гори, где је изнад гроба насликан херувим са двама рипидама, а која илуструје један сличан текст – васкршњи тропар канона Марка Отрантског на Велику суботу *Горе ше на престоу и доле у гробу видевиши, Спасишељу мој...* (Марковић 1998: 171 и сл. 2).

У Никољцу и Добрићеву, као и на Четвороделној икони, илустрација истог стиха компилује иконографију *Мироносица на гробу* и *Ойлакивања*, давно ликовно формулисаног према апокрифном тексту Никодимовог јеванђеља, проповедничкој и хомилитичкој литератури, и саставног дела циклуса Христових страдања (в. Покровски 2001: 479–481). Анонимни никољачки живописци су, штавише, *Ойлакивање* насликали на источном зиду протезиса, па га у нешто сажетијој форми и, померивши акценат на отворени празан гроб, поновили у оквиру илустровања тропара на своду истог простора (сл. 2).

За илустровање другог стиха, *У аду с душом као Бог*, примењен је образац сцене *Васкрса Христовог (Силазак у ад)*, једне од кључних композиција из циклуса Великих празника (Марковић 1995: 112–117). Својим особеним решењем једино Драгалевици одступају од ове схеме као општеприхваћеног узора. У Никољцу, како сведоче развијена слика из циклуса Великих празника и она која је настала према другом стиху тропара, живописци су се ослонили на исти иконог-

рафски предложак, чија је модификација последица прилагођавања расположивом простору (сл. 3).

Као матрица за илустрацију трећег стиха тропара, *У рају с разбојником*, послужила је представа раја из предложака *Сираиног суда* и то редуковањем рајских становника на праведног, покајаног, „богоразумног“ разбојника и увођењем у рај Христа, који га дочекује и благосиља. Понављају се сви карактеристични елементи уобичајене представе раја: зидом са кулама ограђени Небески Јерусалим, вегетација унутар рајског врта, оскудно одевени разбојник с крстом у рукама и главе овенчане ореолом (уп. Пејић 2011: 79–80). Осим у Драгалевцима, где седи на престолу, Христос је у рају сликан како стоји лево од разбојника, у чему је Никољац изузетак. Такође, унутар никољачког раја, и на *Сираиног суду* и у оквиру *Во гробе илошски*, доследно и сасвим необично нема беле, ведре светлости каква одликује друге рајске слике, па и ова особеност иде у прилог списку „позајмица“ на које указујемо (сл. 4).

Истицање рајских река из градских бедема, приказано у Никољцу и Морачи, индикативна је појединост (уп. сл. 1). Наиме, Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат, реке које својом водом обезбеђују бујну вегетацију рајском врту и истичу из њега како би чистотом оплодиле сав (тада познати) свет, у византијско доба сликају се по изузетку. Мотив доживљава експанзију од средине 16. века, када на ширем православном простору постаје препознатљив као уплив западне иконографије на представе Вишњег Јерусалима (Грозданов 1997: 55–56; Серафимова 2005: 190), а разматрани примери показују да су локални сликари са лакоћом прихватили такву новину.

Богословски најсложенију поруку носи последњи исказ тропара, *На престолиу био си, Христѣ, са Оцем и Духом све испуњујући, Неограничени*. Његово ликовно уобличење је у свим разматраним примерима истоветно, а то је приказ *Новозавештне Тројице* иконографског типа *Сайрестшоља*. Изражавајући основну хришћанску идеју тринитарности,<sup>6</sup> на заједничком трону седе Бог Отац – Старац дана и, десно од њега, Христос у зрелом добу, док је голуб – свети Дух између њих. Ова, антропоморфна варијанта Свете Тројице спорадично се као самостална слика приказује у уметности од 11–12. века, при чему највеће разлике показује позиција голуба. Устаљивање летећег голуба светог Духа између фронталних приказа Оца и Сина и учестало приказивање таквог *Сайрестшоља* подстакнуто живим расправама које актуелизују природу св. духа током Фирентинског сабора (1438–1445), у литератури је оцењено као један од доприноса критских уметника друге половине 15. века, али су истовремено оспорени западни утицаји на такву иконографију.<sup>7</sup> У оквиру циклуса који разматрамо, *Свети Тројица* из Драгалеваца, са голубом без ореола и практично на седишту Небеског трона, најближу паралелу има у Грачаници (1530, в. Тодић 1999: сл. 120).

Никољац и оба циклуса попа Страхине имају извесна заједничка одступања од осталих представа: Христос – Бог Син не држи књигу, као код Крићана и другде, већ уrolани свитак учитељства, какав је и у левици Оца. У Никољцу и у Пљевљима у тексту који објашњава илустрацију употребљен је придев „неопи-

6 О сложеним богословским тумачењима визије пророка Данила 7:9 и увек осетљивом теолошком питању да ли је могуће насликати Бога Оца кога нико никада није видео, као и о иконографском развоју представе *Сайрестшоља* в. Кујумдџиева 2011: 3–12; Кујумдџиева 2007: 161–185.

7 Западни утицаји се испољавају тек од средине 16. века увођењем карактеристичних иконографских елемената какви су скиптар и сфера, в. Кујумдџиева 2007: 173–176; Кујумдџиева 2007а: 187–207.

сани“ уместо „неограничени“ / „безгранични“. Иако Страхиња не наглашава лик Бога Оца двојним ореолом, он иде корак даље од никољачког анонима, исписујући осим текста молитве још и легенду *Света Тројица* уз слике у Пљевљима и Морачи. Нема, међутим, сумње да он већ у пљеваљској цркви 1595. углавном следи иконографију слике какву је користио његов претходник у Никољцу. Ова опажања потврђују закључак да је „тројички живописац позајмљивао од позајмљеног“, али оспоравају уверење да је „утицај критске иконографије на тројички живопис најранији случај до сада уочен да су искуства савремених грчких мајстора прихваћена у средишњој области Пећке патријаршије после њене обнове 1557. године“ (Петковић 2008: 74–76, што је прихваћено у литератури, уп: Кујумџијева 2007: 174, нап. 39). Јер чак и као до сада, у осму деценију 16. века датован, никољачки живопис старији је од Страхињиног дела, па би улога преносника савремених модела *Саиресиоља* припадала сликарима Никољца.

Формална генеза илустрације тропара, коју смо пропратили, показује да слика дословно произлази из језичке формулације која се у целости и исписује над представом. Без обзира на то што би – појединачно гледано – слика могла бити део неке друге целине, исписани текст и место у редоследу условљеном речју молитве чине је делом сасвим одређеног контекста. У простору цркве се контекст ишчитава на више различитих начина: четири слике могу бити распоређене антитетично (Драгалевци), у виду фриза (Никољац, Света Тројица пљеваљска) или као јединствена, бордура омеђена површина (двонална у Морачи, а додајмо да је на Четвороделној икони садржина распоређена у три зоне). У сакралном простору циклус је приказиван у припрати или у протезису. У припрати Драгалеваца је фунерарни контекст молитве доведен у тесну везу са развијеним, нешто старијим *Сирашним судом* (Суботић 1980: 118–119). Исту идеју изражава знатно сложенији програм грачаничке приправе, где се корелација тропара може установити са *Деизисом* као сублимираним обликом *Сирашног суда*,<sup>8</sup> а слична веза постоји и међу сложеним темама на Четвороделној икони. Устаљивање циклуса у протезису (Никољац, Пљевља, Добрићево, Морача, Крупа) последица је, пак, природног повезивања места илустрације тропара са речју која се ту изговара на свакој литургији, како је већ запажено у литератури (Марковић 1998: 179).

Уколико бисмо се, најзад, осврнули на миље у којем се појављује циклус настао према овом тропару, лако бисмо запазили изразиту ученост појединачна-наручилаца или средине која је иницирала обogaћивање сликарске тематике у првој половини 16. столећа или прихватила и неговала нове теме у потоње доба. Градирано, реч је о хијерархијским врховима православне цркве, односно о духовно јаким монашким центрима или заједницама. Тако су у руској средини, после великог пожара у Москви 1547, према програмској наруџбини свештеника Силвестра и митрополита Макарија, псковски иконописци урадили јединствену Четвороделну икону, чији је део и визуелизација молитве *Во ѓробе илошски* (Покровски 1900: 335).

На балканским просторима се нови циклус појављује искључиво у живопису цркава у којима се, на основу других расположивих извора, не може сумњати у темељиту богословску обавештеност наручилаца. Прва позната, најстарија

8 *Деизис* припада слоју сликарства из 1570, али се претпоставља да је на том месту поновљен старији садржај, када су и на *Саиресиољу* начињене одређене допуне оштећених површина. Доњи делови живописа приправе носе програмске идеје које су осмислили патријарх Макарије и митрополит Антоније после замишљања отвореног грема. О слојевима, са старијом литературом, в. Тодић 1999: 245–263.

илустрација тропара, која претходи руској икони, била би грачаничка фреска из око 1530, настала у доба митрополита Никанора.<sup>9</sup> О широком образовању и високој личној учености овог агилног владике охридског архиепископа Прохора сачуван је низ сведочанстава. Постављен на грачаничку и новобрдску катедру 1528, Никанор је активан до 1551. године, а већ на приложничкој икони Христа с апостолима, која би се везивала за чин његове хиротоније, уводи нове садржаје: свој портрет, ликове античког мудраца Питагоре и персијског пророка Пропија повезује особеним одбором текстова „који сажимају главна схватања православног симбола вере“ (Ђурић 1991–1992: 297–314, цитат са стр. 300). Исте сликаре ангажује да живопишу, тада још увек отворену, припрату катедралног храма,<sup>10</sup> па би и први спој идеја које носе слике *Деизиса* и молитве *У гробу шелесно* требало приписати њему.

Светотројичка манастирска средина била је од четврте деценије 16. века један од водећих монашка центара. Њени игумани нису се либили да се за остварење имовинских права упуте у Цариград на Порту, а монаси су на пословицама преписивања богослужбених књига били ангажовани на ширем полимском подручју и тесно су сарађивали са дијацима-преписивачима из Никол-Пазара (Петковић 2008: 10–16). Неко, данас непознат али богословски образован, тих је година – како се нама чини – начинио програм за живописање обновљене цркве у Никол-Пазару, у који је укључена и илустрација тропара на своду протезиса. Када су се крајем истога столећа стекли услови за осликавање светотројичке цркве, поп Страхиња из Будимља је програмско решење из Никољца поновио на своду протезиса пљеваљске цркве. Могао је то бити захтев ктитора игумана Јоакима, али о њему данас нема ближих података (Петковић 2008: 45–47). Већ је запажено да су ктитори живописа у морачком протезису – игуман Макарије и јеромонаси Лука и Герасим – своју високу ученост испољили избором простору примерених али ретко сликаних тема, какве су *Премудрости с Даровима Свештог Духа и пророцима* и *Во гробе илошски*, које је насликао исти сликар, поп Страхиња из Будимља.<sup>11</sup>

У Крупи, на западном ободу своје дијецезе, митрополит дабробосански, клишки и лички Теодор је 1615. основао богословију, прву организовану школу српске цркве (Орловић 2008: 33; о владици Теодору шире в. Пејић 2009: 186–187). То би указивало на изванредно образовање манастирског братства, у чијем је храму само коју годину потом најталентованији сликар тога доба, хиландарски монах Георгије Митрофановић у проскомидији насликао циклус *Во гробе илошски*. Како су, међутим, високо образоване монашке средине – попут грачаничке, тројичке, морачке или крупске – у доба османске власти на Балкану биле релативно ретке, то је и циклус ретко фигурирао у програмским захтевима наручилаца.

Сажимајући, о путу теме *Во гробе илошски* ваљало би поновити да се једна стара молитва најпре преселила из празничне годишње службе у литургију, да је синергијом образованих наручилаца и сликара вештих компилирању добила

9 И Гојко Суботић (1980: 123, нап. 137) сматра грачаничку илустрацију најстаријом, чиме би се посредно циклус у Драгалевцима померио дубље у 16. век.

10 Стилске сродности иконе са фрескама у грачаничкој припрати запазио је Тодић 1999: 269 и нап. 16.

11 Петковић 1986: 71–76, сматра да је удела у програмском осмишљавању имао и живописац, поп Страхиња, преносећи ранија искуства. Ђорђевић 2006: 210–211 мишљења је да су програм осмислили ктитори, а да је сликар био само извођач.

своје ликовно уобличиће, те да, иако није стекао ширу популарност, овај циклус слика сведочи о суптилним богословско-уметничким трагањима у стваралаштву прве половине 16. столећа. Сходно теми овог скупа, примерени лапидарни закључак још једном би могла бити мисао јеванђелисте Јована: „У почетку беше реч“.

## Литература

- Грозданов 1997: Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, *Културно наследство*, 22–23, Скопје, 47–56.
- Ђорђевић 2006: И. М. Ђорђевић, Дарови Светог Духа у проскомидији Богородичине цркве у Морачи, у: Б. Тодић, Д. Поповић (ур.), *Манастир Морача*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 195–211.
- Ђурић 1991–1992: В. Ј. Ђурић, Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске*, 27–28, Нови Сад, 297–314.
- Кајмаковић 1971: З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Кукумџиева 2007: М. Кукумџиева, The Face of God's Divinity: Some Remarks on the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting, *Scripta*, 5, Софија, 161–182.
- Кујумџиева 2007а: М. Кукумџиева, Иконографија на вечността. Някои бележки за образа на Ветхий Денми в живописата от поствизантијската епоха, *Старобългарска лиџература*, 37–38, Софија, 187–207.
- Кујумџиева 2011: М. Кукумџиева, Ветхий Денми във византијската живопис, *Проблеми на искуство*, 2, Софија, 3–12.
- Марковић 1995: М. Марковић, Циклус Великих празника, у: В. Ј. Ђурић (ур.), *Зидно сликарство манастира Дечана – граѓа и студије*, Београд: Одељење историјских наука САНУ, 107–119.
- Марковић 1998: М. Марковић, Прилог проучавању утицаја канона Велике суботе на иконографију средњовековног сликарства, *Зборник радова Византолошког института*, 37, Београд, 167–179.
- Медић 2002: М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Друштво пријатеља Свете Горе атонске.
- Мирковић 1982<sup>3</sup>: Л. Мирковић, *Православна лиџурџика, 2. посебни део – дневна богослужења, светле лиџурџије и седмична богослужења*, Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.
- Озољин 2007: Н. Озољин, *Православна икона Педесетнице – порекло и развој њених конститутивних тема у византијској епохи*, Београд–Шибеник: Истина.
- Орловић 2008: С. Орловић, *Манастир Крупа*, Београд–Шибеник: Истина.
- Пејић 2009: С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Пејић 2011: С. Пејић, Страшни суд у Никољцу, иконографско-програмски аспект композиције, *Саопштења*, XLIII, Београд, 65–82.
- Петковић 1965: С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад: Матица српска.
- Петковић 1978: С. Петковић, Сликаство спољашње припрате Грачанице, у: С. Петковић (ур.), *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 201–211.

- Петковић 1986: С. Петковић, *Морача*, Београд: Српска књижевна задруга, ИРО Просвета.
- Петковић 2008: С. Петковић, *Манастир Света Троица у Пљевљима*, Пљевља: Завичајни музеј.
- Покровски 1900: Н. Покровский, *Очерки памятникоев християнской иконографии и искусства*, С–Петербургъ.
- Покровски 2001: Н. В. Покровский, *Евангелие в памятных иконографиях*, Москва: репринт, ед. Вздорнов.
- Свети Герман 1995: Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение шайнств*, Москва: Мартис.
- Свети Симеон Солунски 1856: *Сочинения блаженног Симеона архиепископа фессалоникийског*, Санктпетербургъ: Типография Королева и комп.
- Серафимова 2005: А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Арханђели*, Скопје: НИК Лист.
- Симић-Лазар 2011: Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство – историја*, Београд: Завод за уџбенике.
- Смирнова 2007: Е. Смирнова, *Икона древне Русије XI–XVII века*, у: В. Џомић (пр.), *Историја иконописа од VI до XX века – извори, традиције, савремености*, Подгорица: Октоих.
- Суботић 1980: Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд: Институт за историју уметности.
- Тодић 1999: Б. Тодић, *Грачаница – сликарство*, Приштина: Музеј, Народна и универзитетска библиотека, Универзитет.

## IN THE TOMB BODILY

### Analogy and complementarity of words and images with place cycles in a church space

#### Summary

Consistently following the text of *troparion*, four compositions form a small cycle of *In the tomb bodily*, which is saved in the narthex of Gračanica (1530) and in Dragalevci (after 1475/76), as well as in prothesis of churches in Nikoljac (up till now dating it in 16<sup>th</sup> century), Holy Trinity near Pljevlja (1595), Morača (1616), Dobričevo (1615–1616) and maybe Krupa (around 1617–1618).

Comparative analysis shows image direct dependence of linguistic formulation as well as a compilation approach in the forming of the cycle. In the church space images can be distributed antithetically (Dragalevci), as a frieze (Nicoljac, Pljevlja) or as a unique surface with images in two zones (Morača).

In the program sense, the funeral context of the prayer is brought into a tight relationship with the scene *The Last Judgment* in narthex of Gračanica and Dragalevci. The fixation of the cycle in the prothesis is a consequence of connectivity between the space of *troparion* illustration and the word that is spoken there in every liturgy.

The creators of the program were mainly coming from the hierarchical peaks of the Orthodox Church as well as from spiritually strong monk communities. Supposable the cycle in Nikoljac was illustrated in the fourth decade of the 16<sup>th</sup> century and that the same template was repeated in the end of the same century by a priest Strahinja in Pljevlja and Morača.

**Key words:** postbyzantine art; frescoes; iconography; Nikoljac; the Monastery of the Holy Trinity near Pljevlja; the Morača Monastery; painter priest Strahinja from Budimlje

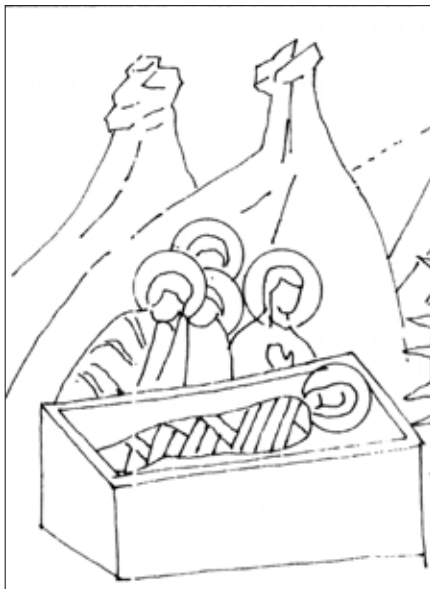
Svetlana Pejić



1.а. Никољац, свод над протезисом, Во гробе илошски



1.б. Морача, јужни зид протезиса, Во гробе илошски



2.a. Никољац, У гробу шелесно (цртеж: Благота Пешић)



2.6. Никољац, источни зид протезиса, Ойлакивање





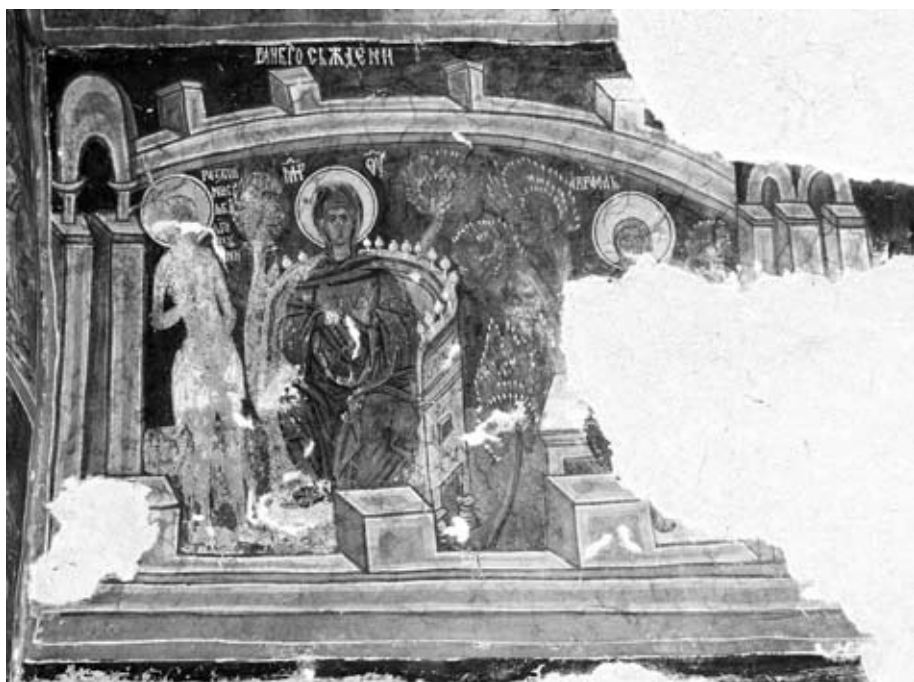
3.а. Никољац, *У аду с душом као Бог* (цртеж: Благота Пешић)



3.б. Никољац, северни поткуполни лук, *Силазак у ад*



4.а. Никољац, У рају с разбојником (цртеж: Благога Пешић)



4.б. Никољац, северни зид северног брода, *Сирашни суд*, детаљ раја



5.a. Никољац, *Света Тројица* (цртеж: Благога Пешић)



5.6. Света Тројица пљеваљска (1595), свод протезиса, *Света Тројица* (Петковић 2008)



Сања Р. ПАЈИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет<sup>2</sup>

## ИКОНОГРАФИЈА БОГОРОДИЧИНОГ АКАТИСТА У КРИТСКОМ ИКОНОПИСУ

Богородичин Акатист, литургијско-догматска химна чије су најстарије познате представе настале око 1300. године, била је веома популарна у поствизантијској уметности. Сачувани циклуси показују велику разноврсност у иконографији и односи између њих тек се успостављају. У раду се указује на иконографске особености четири иконе настале у критској школи, од којих је најстарија датована у рани 16. век а последња око 1700, на њихове међусобне везе као и на одлике ове групе у односу на публиковане циклусе.

*Кључне речи:* Акатист пресветој Богородици, критске иконе, критска школа, Велимезис колекција, Народна галерија у Прагу, Јоанис Кастрофилакес, збирка икона Секулић, поствизантијска иконографија

Акатист пресветој Богородици, литургијско-догматска химна комплексне структуре, спада у теме које су у средњовековној култури и уметности добиле мултимедијални израз. Потекло у рановизантијској књижевности, овај Акатист постао је један од врхунских израза целокупне византијске химнографије, истовремено и узор за нови књижевни жанр коме је даровао име, а артикулисан је и кроз црквено појање и ликовне представе. У досадашњој науци проучаван је са лингвистичког, теолошко-догматског, литургијског, симболичног, историјског, мелодијског и ликовно-иконаграфског аспекта – чиме се списак не исцрпљује, а могућности за интердисциплинарне студије коју ова тема пружа тек почињу да привлаче истраживаче.<sup>3</sup>

Богородичин Акатист припада књижевној врсти познатој као кондак (Аверинцев 1982: 255–261; Трифуновић 1990: 133–136; Peltomaa 2001: 24, 31, 40–43) а састоји се од 24 строфе или икоса, подељених на дуже и краће строфе које се преплићу чинећи у акростиху грчки алфавит (Мирковић 1918: 11–31).<sup>4</sup> Прославља догму о Оваплоћењу и улогу Приснодеве Марије у њој, уз изражавање захвалности и тражење заштите од Мајке Божије (Трифуновић 1990: 15–18; ODB

1 sanjapajics@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

3 С обзиром на то да је библиографија која се тиче Акатиста Богородице изузетно обимна, избор научне литературе у овом раду ограничен је на најзначајније студије и текстове сходно аспекту разматраног проблема.

4 Краће строфе (у словенској традицији назване кондаци) завршавају се са *Алелуја* а дуже (у словенској књижевности икоси) са 12 хајретизама, компонованих по принципу метафоре (Maguire 1981: 45; Аверинцев 1982: 156–158, 206–209) или антитезе (Maguire 1981: 54; Аверинцев 1982: 260–261) и тринаестим поздравом – рефреном који је непроменљив и гласи *Радуј се невесто ненавесна*. О хајретизмима више, в. Peltomaa 2001: 36–39.

1, 1991: 44; Peltomaa 2001). Уводна строфа химне, касније додана, повезана је са најстаријим познатим извођењем Акатиста 626. године.<sup>5</sup>

И поред обимне библиографије, проблеми аутора и времена настанка химне и даље су нерешени у науци. Најшире прихваћено мишљење јесте да је Богородичин Акатист настао између Ефеског сабора 431. и средине 6. века, вероватно око 500. године, док аутор, иако дуго тражен у личности Романа Слаткопојца, остаје анониман.<sup>6</sup> Црквене књиге пружају различита сведочења о месту Акатиста у богослужбеној години. Податак о фиксирању извођења химне на јутрењу у суботу пете седмице ускршњег поста потиче из 10. века (Mateos 1963: t. II, 52), са чим је сагласна и савремена црквена пракса. Поред годишње службе, химна се изводила и на друге празнике и као посебна служба у специјалним приликама (<http://www.pravenc.ru/text/63814.html>). Важан је и навод Симеона Солунског с почетка 15. века да се у монашким заједницама Акатист читао сваког петка по вечерњу у келијама (Ševčenko 1991: 57), што говори о порасту популарности химне.

Најстарије ликовне представе Акатиста сачуване су из око 1300. и припадају тзв. ренесанси Палеолога, добу познатом управо по претакању поетских и литургијских тема у фигуралну уметност. Химна је најчешће представљана у монументалном сликарству, док је знатно мање сачуваних примера у иконопису и илуминацији (Spatharakis 2005). Тема Богородичиног Акатиста наставила је да се развија у поствизантијској уметности. По бројности и даље прикази у живопису имају примат, и то фреско-циклуси како у црквама (у унутрашњости или на фасади) тако и у манастирским трпезаријама, али сачувани су примери и минијатурног сликарства и икона са акатистним представама, као и предмета примењене уметности попут црквеног веза (Mylives 1932: 97–128; Аспра-Вардавакџ 1992).<sup>7</sup>

Иконографија сачуваних циклуса показује велику разноврсност, што отежава груписање споменика. У научној литератури издвојено је неколико целина (Кајмаковић 1977: 218–221), међу којима је критски живопис средњег века (Spatharakis 2005: 162–163). Критској уметности поствизантијског периода припада и неколико публикованих икона, различитог степена проучености.<sup>8</sup> Ради се о делима која по основној концепцији садрже или само представу химне са сценама распоређеним у зоне, или, по схеми преузетој са житејних икона, сцене циклуса уоквирују централну представу Богородице са дететом. Само сцене Акатиста садрже иконе из познате колекције Велимезис с почетка 16. века (сл. 1) где

5 Заправо постоје три различите уводне строфе (назване проимион или кукулион), али најчешћа је победничко-захвална песма која слави Богородицу као војвоткињу и спаситељку Цариграда, додана вероватно 626. од стране патријарха Сергија (Peltomaa 2001: 21, 32–33). Тада је, после прекида аварско-персијско-словенске опсаде, у знак захвалност за чудесно спасавања града приписано интервенцији Мајке Божије, химна изведена стојећи (акатистос значи неседален) у чуденом престоичком манастиру Влахерне.

6 Подробну библиографију о овом проблему, уз критичко разматрање изнетих аргумената, доноси Лена Пелтома (Peltomaa 2001: 21–23, 26–27, 40–48). За предлагање нешто познијег времена настанка химне, cf. Pentcheva 2006: 15–16.

7 Поствизантијске представе још увек нису компаративно истражене, тим пре што ни сви познати циклуси нису у потпуности публиковани. Наведене студије доносе највише примера из поствизантијске уметности.

8 Иконе са темом Акатиста Богородици иначе су малобројне, са изузетком руског сликарства где је развијена редакција особених одлике, доста проучавана у последње време. У раду нису узете у обзир иконе где је Акатист, уз избор одређених сцена, приказан као део шире теме, као на иконама Георгијоса Клондас или Теодориса Пулакиса (Gounaris 2000: 85). Такође, појединачне представе инспирисане текстом Акатиста нису предмет овог рада (Gounaris 2000: 84–85).

је химна илустрована са по шест сцена у четири реда ([http://www.eikastikon.gr/po\\_right.asp?what=syloges/velimezi/7.jpg](http://www.eikastikon.gr/po_right.asp?what=syloges/velimezi/7.jpg)) и мало позната икона у Народној галерији у Прагу на којој је у три зоне распоређено по осам сцена, настала 1675 (сл. 2) (*Ikona* 1970: kat. č. 51; *Staré evropské umění* 1988: 53, kat. č. 13).<sup>9</sup> Зато се на иконама са потписом Јоаниса Кастрофилакеса из манастира Кенургион на Криту (сл. 3), датованој у 17. век са ретушом из 1845. (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* 1993: 172, εικ. 173) и на икона из збирке Секулић у Београду (сл. 4) с почетка 18. века (*Збирка икона Секулић* 1967: кат. бр. 85, таб. XXIV)<sup>10</sup> представе химне нижу око централне слике Мајке Божије на престолу са малим Христом (и анђелима).

Иконографске одлике представа Акатиста ове групе икона без обзира на коцепцију, су следеће:

**Строфа 1 (А).** Анђео предстојник. Анђео стоји наспрам Богородице, испред зида завршеног грађевинама (Lafontaine-Dosogne 1984: 671–674; Ασπρα-Варδαβάκη 1992: 42–44; Spatharakis 2005: 128–129, figs. 352–368). Иконографија се делимично слаже са текстом ерминије Дионисија из Фурне, који описује анђела како слеће са неба, носећи расцветалу гранцицу Богородици која седи (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 379).

Иконографија са стојећим анђелом пред Богородицом која седи са предивом у руци, као на иконама из колекције Велимесис, из Прага и из збирке Секулић (сл. 1–2, 4) ретка је при илустровању прве строфе Акатиста, где постоји тип седеће Богородице али античечки окренуте у односу на анђела. Најсличнија представа сачувана је на фрескама у Моливоклисији на Св. Гори (Παντζαρίδης 2006: εικ. 76, 78) и румунском манстиру Хумор (Lafontaine-Dosogne 1984: 660, fig. 8; *Costea* 2009: 101), док у положају Богородице сродност показује минијатура Минхенског српског псалтира (Spatharakis 2005: fig. 353). На икони Кастрофилакеса Богородица стоји, што је такође позната варијанта у илустровању ове сцене (Spatharakis 2005: figs. 362–364), а гестови учесника исти су као на поменутиим критским иконама (сл. 3).

Појава голуба Св. Духа на иконама из Прага и Београда (сл. 2, 4), неуобичајена за Акатист, сведочи да је инспирација била сцена Благовести преузета из циклуса Великих празника или са самостале представе, где је оваква иконографија уобичајена.

**Строфа 2 (В).** Видећи Света. Богородица и анђео стоје живо гестикулирајући, док је у позадини зидић са архитектуром (Lafontaine-Dosogne 1984: 671–674; Ασπρα-Варδαβάκη 1992: 44–45; Spatharakis 2005: 129, figs. 369–385). Од описа Дионисија из Фурне сцена разликује се по недостатку свитака код обе фигуре (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 379, 381).

Иконе из Прага и збирке Секулић имају идентичну иконографију (сл. 2, 4) која се подудару са строфом 3 на иконама Велимесис колекције и Јоаниса Кастрофилакеса (сл. 1, 3).

Иконографија са две стојеће фигуре, иако са доста варијација у гестовима, широко је присутна на средњовековним споменицима и иконама (Spatharakis 2005: figs. 375, 377–380, 382–384), као и у потвизантијској уметности и то на фрескама у грчкој, светогорској и српској средини (Сковран 1980: т. XXIII; Николић 1985: 67; Ασπρα-Варδαβάκη 1992: 44–45, εικ. 109, 133, 157, 181), потом на икона-

9 Акатистне иконе са сценама распоређеним у зоне али које не припадају критској школи наводи Gounaris 2000: 84.

10 За остале иконе настале у поствизантијском сликарству, в. Lafontaine-Dosogne 1984: 661–663.

ма (Lafontaine-Dosogne 1984: 661, fig. 22) и у минијатури (Аспра-Вардаџакη 1992: 44–45, εικ. 3, 37).

**Строфа 3 (Г).** Знање несазнајно. У односу на предходну сцену измењени су гестови фигура и позадина, на којој се иза архитектуре распознаје крошња чемпреса (Lafontaine-Dosogne 1984: 671–674; Аспра-Вардаџакη 1992: 45–49; Spatharakis 2005: 129–130, figs. 386–401). Слаже се са описом Дионисија из Фурне осим у погледу свитака у рукама фигура (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Прашка и београдска икона имају идентичну иконографију (сл. 2, 4). Иконе Велимезис и Јоаниса Кастрофилакеса показују међусобне мање разлике у гестовима учесника (сл. 1, 3), а целокупна иконографија ближа је стофи 2 на иконама из Прага и Београда него наведеном стиху.

Слична иконографија је у средњем веку сачувана у српским, румунским и критским фрескама и на иконама (Spatharakis 2005: fig. 390–396). Много чешће се јавља у поствизантијском живопису (Сковран 1980: т. XXIII; Николић 1985: 67; Пејић 1988–89: 121, 123, сл. 13; Аспра-Вардаџакη 1992: 44, εικ. 158; Παυτζαρίδης 2006: εικ. 76, 80) и на иконама (Lafontaine-Dosogne 1984: 661, fig. 22). Критско сликарство у манастирима Меронас, Валсамонеро и Кавузи иконографски је најближе проучаваним иконама (Spatharakis 2005: figs. 393, 395–396).

**Строфа 4. (Δ).** Сила свевишњег. Богородица седи на трону док иза ње анђели разапињу „огртач неба“ а из сегмента неба појављује се голуб Св. Духа (Lafontaine-Dosogne 1984: 674–677; Аспра-Вардаџакη 1992: 49–54; Spatharakis 2005: 130–132, figs. 402–419). Слаже се са текстом Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Иконе из Прага и из збирке Секулић (сл. 2, 4) имају идентичну иконографију, са белим „огртачем неба“ и четири анђела. Сцене на иконама Велимезис и Кастрофилакеса разликују се од предходних по представи црвеног велума иза Богородице, док је број анђела на икони Кастрофилакеса смањен на два (сл. 1, 3).

Ова сцена показује најразнороднија решења од свих из прве половине химне будући да је једина која нема директни узор у већ постојећим илустрацијама. Иконографија са анђелима спада у познију и мање заступљену варијанту, сачувану на фрескама у Охриду (Spatharakis 2005: 60, fig. 413), критским црквама у селу Вори и у манастиру Валсамонеро (Spatharakis 2005: 43, fig. 414), као и манастирима Софико (Аспра-Вардаџакη 1992: 183) и Слимници (Николић 1985: 67).

**Строфа 5 (Ε).** Осећајући богопримну. Сусрет Марије и Јелисавете представља стандардну илустрацију строфе (Lafontaine-Dosogne 1984: 677–678; Аспра-Вардаџакη 1992: 54–55; Spatharakis 2005: 132, figs. 420–432). На критским иконама недостају фигуре и детаљи које описује Дионисије из Фурне (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Док су на иконама Велимезис и Јоаниса Кастрофилакеса (сл. 1, 3) у позадини заступљене различите архитектонске кулисе, сцена на иконама из Прага и Београда одиграва се у соби (сл. 2, 4), што је једина разлика између наведених дела.

Поједностављена илустрација која укључује само главне личности сачувана је током средњег века на највећем броју представа Акатиста, како фресака (Spatharakis 2005: figs. 79, 116, 425, 428–429, 430), тако минијатура (Spatharakis 2005: fig. 420–421; Харисијадес 1972: 239) и икона (Spatharakis 2005: figs. 424, 431–432). И касније се често налази у живопису (Сковран 1980: т. XXIII; Николић 1985: 67; Аспра-Вардаџакη 1992: 54, εικ. 160; Παυτζαρίδης 2006: εικ. 76, 82; *Costea*



2009: 101), на иконама (Lafontaine-Dosogne 1984: 661, fig. 22) и минијатурама (Аспра-Вардаβάκη 1992: 54).

**Строфа 6 (Ζ).** Буру у себи имајући. Јосифов који изржава своју сумњу у разговору са Богородицом, док обоје стоје, типични су у илустровању ове строфе (Lafontaine-Dosogne 1984: 678–679; Аспра-Вардаβάκη 1992: 55–56; Spatharakis 2005: 133–134, figs. 433–448). Потпуно се слаже са описом Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Све четири критске иконе имају исту иконографију, са мањим разликама у третману позадине (сл. 1–4).

Тип сцене са стојећим фигурама, уз умерено изражавање осећања, заступљен је током средњег века на фрескама и минијатурама (Spatharakis 2005: figs. 438–440, 442–444, 437), а нарочито на критским споменицима чија је иконографија блиска наведеним иконама исте провенијенције али каснијег времена настанка (Spatharakis 2005: figs. 434–436). Ова иконографска варијанта понавља се и касније (Харисијадес 1972: 239; Сковран 1980: т. XXIII; Lafontaine-Dosogne 1984: 661, fig. 22; Николић 1985: 68; Аспра-Вардаβάκη 1992: εικ. 113; Παντζαρίδης 2006: εικ. 76, 83; *Costea* 2009: 102).

**Строфа 7 (Η).** Чуше пастири. Приказана је сцена Благовести пастирима, са Богородицом и новорођенцем у јаслама у средишњем делу, док догађају присуствују Јосиф са пастирима и анђео на небу који доноси вест (Lafontaine-Dosogne 1984: 679–681; Аспра-Вардаβάκη 1992: 56–59; Spatharakis 2005: 134, figs. 449–466). Сцена има мањи број мотива у односу на опис Дионисија из Фурне који препоручује стандардну иконографију Рођења Христовог без фигура мудраца (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Представе на икони из збирке Велимезис и Прага (сл. 1–2) са Богородицом која седи на простирици испред пећине су идентичне, док је на београдској икони Богородица приказана у пећини (сл. 4). Икона Јоаниса Кастрофилакеса показује највише разлика у односу на остале, будући да Богородица, по западном обичају, клечи, уз присуство бројнијег анђеоског хора (сл. 3).

С обзиром на то да је формирано неколико различитих иконографских варијанти при илустровању овог стиха у Акатисту, а узевши у обзир Богородичин став и поједностављену представу са смањеним бројем учесника, иконама су најближе критске фреске у манастирима Валсамонеро, Богородице Одигитрије у Кенургиону и у Кавузи, иако има и знатних разлика (Spatharakis 2005: figs. 462–464).

**Строфа 8 (Θ).** Богоречну звезду. Текст је илустрован доласком мудраца на коњима, са крунама на главама, који показују на звезду (Lafontaine-Dosogne 1984: 681–683; Аспра-Вардаβάκη 1992: 59–62; Spatharakis 2005: 135, figs. 467–482). Једноставна сцена одговара опису Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Иконе из Прага и Београда имају идентичну иконографију (сл. 2, 4). На икони из Велимезис колекције краљеве дочекује Богородица са Христом седећи у пећини (сл. 1), која је на икони Кастрофилакеса замењена представом зидина града (сл. 3).

Будући да је у питању широко распрострањена схема, најближе аналогije иконама показују минијатуре у рукописима Синодалне библиотеке и Ескоријалу (Spatharakis 2005: figs. 468, 470) и фреска у критској цркви Валсамонеро (Spatharakis 2005: fig. 482). Слична сцена се налази на још неким споменицима зидног сликарства и иконописа (Spatharakis 2005: fig. 467, 469, 475, 477, 480).

**Строфа 9 (I).** Видеше синови халдејски. Строфа се илуструје представом Поклоњења мудраца. Света породица је на левој страни, испред архитектонских кулиса, док су на десној половини, у пејсажу, краљеви са даровима, од којих настарији клечи. Зраци из отвореног неба падају на дете (Lafontaine-Dosogne 1984: 683–684; Аспра-Вардаџакџ 1992: 62–66; Spatharakis 2005: 135–136, figs. 483–497). Већина елемената се слаже са описом Дионисија из Фурне који препоручује и сликање слуге уз коње краљева (Hetherington 1974: 51; Медић 2005: 381).

Икона из Прага и збирке Секулић имају идентичну иконографију (сл. 2, 4), која се од оне на иконама из Велимесис колекције и Кастрофилакеса разликује по томе што су на две последње насликани и коњи у позадини (сл. 1, 3).

Поклоњење мудраца представља стандардну илустрацију ове строфе, при чему се најсличнијим критским иконама могу сматрати сцене на икони бр. 1065 из Успенског сабора у Москви (Spatharakis 2005: fig. 493) и минијатура у принстонском рукопису Гарет 13 (Аспра-Вардаџакџ 1992: εικ. 10, 44), иако са одређеним разликама.

**Строфа 10 (K).** Богоносни гласници. Текст строфе је ликовно уобличен сценом повратка мудраца у Вавилон. Уз живу гестикулацију, краљеви стоје у граду окружени гомилом људи у којој се захваљујући круни и одећи препознаје краљ Ирод (Lafontaine-Dosogne 1984: 684–687; Аспра-Вардаџакџ 1992: 66–68; Spatharakis 2005: 137–138, figs. 498–512). Не слаже се са ерменијом Дионисија из Фурне, где је описан долазак краљева на коњима предвођених анђелом пред градска врата са чуваром (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 381).

Све критске иконе имају идентичну иконографију (сл. 1–4).

Приказана варијанта са краљевима без коња је ретка, иако постоји у средњовековној уметности и то на минијатурама и иконама али у другачијим верзијама, са једним краљем који пролази кроз капију, или са краљевима пред Иродом на престолу (Spatharakis 2005: figs. 507–511).

**Строфа 11 (Λ).** Засијавши у Египту. Сцена Бекства у Египат илустрована је Јосифом који се, носећи на раменима малог Христа, окреће ка Марији на коњу, док су у позадини планине (Lafontaine-Dosogne 1984: 687–689; Аспра-Вардаџакџ 1992: 68–71; Spatharakis 2005: 138–139, figs. 513–527). Сцена се не слаже са препоруком Дионисија из Фурне, чији текст предвиђа сликање Богородице са Христом на коњу кога води слуга, док на зачељу хода Јосиф, уз мотив падања идола (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 381).

Иконе из Прага и Београда (сл. 2, 4) имају идентичну иконографију, поновљену са мањим разликама на икони са Пелопонеза у начину на који седи Богородица (сл. 3), док је на овој последњој и на икони Велимесис (сл. 1) додат и град ка коме иду.

Иконографска варијанта са Христом на Јосифовим раменима сачувана је на средњовековним српским фрескама (Spatharakis 2005: fig. 516–518) и у критској цркви у Ретимону (Spatharakis 2005: fig. 515), али у другачијем распореду фигура, док редослед личности као на критским иконама понављају минијатуре у Томићевом и Минхенском српском псалтиру (Spatharakis 2005: figs. 513–514), но све наведене сцене са доста разлика у осталим мотивима у односу на критску групу.

**Строфа 12 (M).** Желећи Симеон. Сцена Сретења има наглашено симетричну композицију, лево су Симеон Богопримац и пророчица Ана, а десно Богородица и Јосиф. Уплашено дете у средини држе и Симеон и Богородица, испред киворијума и архитектонских кулиса (Lafontaine-Dosogne 1984: 689–690; Аспра-

Вардаβάκη 1992: 71; Spatharakis 2005: 139–140, figs. 528–543). Дионисије из Фурне предвиђа нешто другачији размештај фигура, са Симеона који држи малог Христа док је Ана у близини Јосифа (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 381).

Идентична сцена сачувана је на поменутиим критским иконама (сл. 1–4).

Сцена Сретења је на овај начин сликана још од средњег века, а овај тип се често среће у критској уметности 15–16. века.

**Строфа 13 (Ν).** Ново створење показа. Христос Пантократор седи у двострукој мандорли коју носе анђели и благосиља са обе руке групе апостола (лево) и епископа (десно) који стоје у пејсажу (Аотра-Вардаβάκη 1992: 72–75; Spatharakis 2005: 140–141, figs. 544–558). Сцена у основи одговара опису Дионисија из Фурне, где је предвиђено да облак буде уоквирен симболима јеванђелиста (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 381–383).

Истоветне сцене сачуване су на критским иконама (сл. 1–4).<sup>11</sup>

Током средњег века формирано је неколико варијанти илустрације ове строфе са Христом као централном фигуром, али ни једна не одговара иконографији на критским иконама. Најближим се могу сматрати представе на којима Христ Пантократор у мандорли, као допојасна фигура у горњем делу сцене, благосиља групу фигура у доњој половини, попут фрескака у Охриду (Аотра-Вардаβάκη 1992: 73; Spatharakis 2005: figs. 331, 569), на Св. Гори (Аотра-Вардаβάκη 1992: 73, εικ. 120, 168, 144; Παντζαρίδης 2006: εικ. 77, 87)<sup>12</sup> и на минијатури у рукопису библиотеке Румунске Академије бр. 113, на којој је број учесника знатно повећан (Tafrali 1914: 135–136, fig. 26).

**Строфа 14 (Ξ).** Чудан пород. Богородица са дететом седи у мандорли сачињеној од облака. Христос благосиља вернике (лево) и монахе (десно) у доњој половини сцене који стоје у пејсажу (Аотра-Вардаβάκη 1992: 75–77; Spatharakis 2005: 141–142, figs. 559–573). Иконографија одговара опису Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Илустрација ове строфе на прашкој и београдској икони (сл. 2, 4) разликује се од оне на икони Велимезис и Кастрофилакеса (сл. 1, 3) само по детаљима позадине.

Представе са седећом Богородицом са дететом окруженом верницима, какве су сачуване у Охриду (Spatharakis 2005: figs. 331, 550), критском манастиру Валсамонеро (Spatharakis 2005: figs. 50, 549)<sup>13</sup> и на Св. Гори (Аотра-Вардаβάκη 1992: εικ. 121, 145, 169), потом у Пиви (Сковран 1980: т. XXIII), Бачкову<sup>14</sup> и Слимници (Николић 1985: 68), као и на минијатури рукописа 113 у румунској Академији, иако уз одређене разлике (Tafrali 1914: 136–138, fig. 27), могу се сматрати старијим типом описане иконографије. У неким циклусима оваква схема употребљена је за илустрацију 13. строфе (Spatharakis 2005: figs. 13, 228, 548, 551; Аотра-Вардаβάκη 1992: 72–73, εικ. 14, 48).

**Строфа 15 (Ο).** Сав беше на доњем свету. У центру сцене, окружен облацима као мандорлом, седи Христ Пантократор; изнад њега је, такође у облацима, насликано Св. Тројство, лево Бог Син у лику Христа, десно Бог Отац као Старац Данима а између голуб Св. Дух. Испод, у пејсажу, стоје групе апостола (лево)

11 Непубликовану икону у Византијском музеја (бр. 801) са истом иконографијом наводи Аотра-Вардаβάκη 1992: 74.

12 По Спатаракису оваква иконографија боље одговара тексту строфе 14 (Spatharakis 2005: 140–142, figs. 550–551, 569–570), и обрнуто.

13 Спатаркис ову сцену разматра као илустрацију 13. строфе, в. горе.

14 Приватна документација.

и епископа (десно) који подижу поглед и руке ка небеским зонама (Аспра-Вардаβάκη 1992: 77–82, посебно 81; Spatharakis 2005: 142–143, figs. 574–588). Сцена не одоговара Ерминији Дионисија из Фурне, где је предвиђено двоструко сликање Христа, у горњем делу окруженог анђелима а у доњем апостолима и монасима (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Иконографија ове сцене идентична је на свим критским иконама (сл. 1–4).

Приказивање Св. Тројице у горњој зони је веома специфична одлика критских акатистних икона, која се не понавља на познатим споменицима. Иста строфа је илустрована само представом св. Тројице у великом броју молдавских споменика (Аспра-Вардаβάκη 1992: 81; Costea 2009: 103), али због другачије иконографије ове фреске се не могу сматрати блиским критским иконама.

**Строфа 16 (Π).** Свако анђеоско биће. Бесплотне силе небеске окружују и славе Христа представљеног у лику Емануила који благосиља са обе руке, седећи на престолу од херувима; цела сцена се одиграва на небу, дочараном облацима (Аспра-Вардаβάκη 1992: 82–87, посебно 86; Spatharakis 2005: 143–144, figs. 589–603). Ерминија Дионисија из Фурне предвиђа бесплотне силе изнад престола на коме седи Христос (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Блиска иконографија сачувана је на свим критским иконама (сл. 1–4) иако је на иконама из Велимесис колекције и из Београда сцена јасно подељена на две зоне, са фигуром Христа окруженог анђелима у доњем делу композиције (сл. 1, 4).

У ликовном уобличавању сцене може се издвојити неколико иконографских типова који су по одређеним карактеристикама блиски критским акатистним иконама, али идентичних престава нема. Најближа варијанта је са представом Христа Емануила на престолу окруженог анђелима (Spatharakis 2005: figs. 598–599), често сликан при илустровању ове строфе у поствизантијској уметности на светогорским и грчким споменицима (Аспра-Вардаβάκη 1992: 86, еик. 123, 147, 171, 195; Spatharakis 2005: figs. 331, 600) и, иако са доста разлике, на неким молдавским и румунским фрескама (Costea 2009: 103–104, figs. 29–30); потом допојасна фигура Христа у мандорли, као Емануила (Аспра-Вардаβάκη 1992: 86) или Пантократора (Аспра-Вардаβάκη 1992: 86; Spatharakis 2005: fig. 571) односно цела фигура Пантократора (Аспра-Вардаβάκη 1992: 82–85; Spatharakis 2005: figs. 601–603; Παντζαρίδης 2006: еик. 76, 89). Особену иконографију у виду Емануила на престолу изнад кога се види део мандорле показује фреска у Бачкову.<sup>15</sup>

Емануил на престолу коме се клањају анђели, иконографије блиске критским иконама, слика се и као илустрација 14. строфе на критским споменицима Рустика и Меронас (Аспра-Вардаβάκη 1992: 76; Spatharakis 2005: figs. 14, 596–597) и минијатури у принстонском рукопису Гарет 13 (Аспра-Вардаβάκη 1992: 76–77, еик. 15, 49).

**Строфа 17 (Ρ).** Многоречите беседнике. Испод киворијума стоји Богородица са малим Христом типа Кириотисе, фланкирана групама говорника са специфичним капама на главама (Аспра-Вардаβάκη 1992: 88–89; Spatharakis 2005: 144–145, figs. 604–618). Не слаже се са описом Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383) који описује седећу Богородицу са дететом, што је и најчешћи вид илустровања сцене без обзира на иконографски тип, и књиге у дну сцене (Spatharakis 2005: figs. 604–609, 614–615).

Идентична сцена сачувана је на критским иконама (сл. 1–4).

<sup>15</sup> Приватна документација.

Стојећа Богородица Кириотиса појављује се по изузетку при илустровању ове строфе и то у Дечанима и светогорском параклису Моливоклисији где је у слави (Spatharakis 2005: fig. 618; Παντζαρίδης 2006: εἰκ. 76, 90), као и на минијатури рукописа Гарет 13 (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: εἰκ. 18, 52).

**Строфа 18 (Σ).** Желећи да спасе (свет). Насликана је сцена Силазак у Ад. У пратњи два анђела, Христос са крстом у рукама, стојећи на вратима Ада, окреће се ка пећини у којој клечи праотац Аврам са још три светитеља у позадини, међу којима се распознају цар и пророк Давид и св. Јован Претеча (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: 90–94; Spatharakis 2005: 145–147, figs. 619–632). Иконографија не одговара опису Дионисија из Фурне који предвиђа представу Христа како хода у пратњи апостола и са анђелима на небу (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Идентична сцена сачувана је на критским иконама (сл. 1–4).

Иконографија заснована на теми Силазак у Ад честа је у илустровању овог стиха, али су крст у Христовим рукама и анђели у позадини ретко сликани. Христос у мандорли са крстом, окренут ка скупини прведника, насликан је у Моливоклисији (Παντζαρίδης 2006: εἰκ. 76, 91), док је истом иконографијом, са мањим разликама, илустрована строфа 22 на икони из Скопелоса (Spatharakis 2005: fig. 684). Такође, Христос у слави са крстом у рукама али фронтално окренут насликан је у Дечанима (Spatharakis 2005: fig. 626) и Пиви (Сковран 1980: т. XXIII).

Анђели у Христовој пратњи, мимо критске уметности где су постали стандардни део иконографије, појављују се на фресци у Охриду (Spatharakis 2005: figs. 628–630) и на минијатури у рукопису Гарет 13 (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: εἰκ. 19, 53). На светогорским фрескама Христос је у слави (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: εἰκ. 125, 149, 173), а без мандорле на фресци у манастиру Софико (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: εἰκ. 197). Сличну иконографију показују још неки позновизантијски споменици, међу којима је и грчки рукопис бр. 113 у румунској Академији (Tafrali 1914: 156–157, fig. 33).

**Строфа 19 (Τ).** Утврда си девојкама. На Богородицу са малим Христом типа Кириотисе падају зраци из отвореног неба у врху сцене, док са обе стране девице држе упаљене свеће у рукама (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: 94–95; Spatharakis 2005: 147–148, figs. 633–644). Одговара опису Дионисија из Фурне (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Идентична сцена сачувана је на критским иконама (сл. 1–4).

Мати Божија окружена девицама је најчешћи вид иконографије ове сцене, при чему се бирају различити иконографски типови за представу Богородице. Ретко се слика као Кириотиса, као у Дечанима (Spatharakis 2005: fig. 637) и Хиландару (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: εἰκ. 174) и на неким познијим фрескама балканских манастира.

**Строфа 20 (Υ).** Хвалоспев сваки. На левој половни сцене Христос у мандорли окружен бесплотним силама благосиља групу епископа и великодостојника на десном делу представе (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: 96–99; Spatharakis 2005: 149–150, figs. 645–657). Делимично одговара опису Дионисија из Фурне, при чему ерминија описује представу са Христом на престолу на небу, док су учесници са отвореним књигама у доњем делу сцене (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Идентична сцена сачувана је на критским иконама (сл. 1–4).

Асиметрично постављен Христ у слави на критским акатистним иконама, као и на фрескама у критским манастирима Валсамонеро и Меронас (Spatharakis 2005: figs. 646), потом Лаври и Филантропинону (Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992: 98, εἰκ.

127), или без мандорле у Хиландару (Аотра-Вардаџакη 1992: εικ. 175), припада ретко сликаној иконографској варијанти.

**Строфа 21 (Ф).** Светлопримно светило. Иза Богородице Кириотисе на сунепедиону два анђела придржавају застор. Са обе стране су пећине у којима клече фигуре верника (Аотра-Вардаџакη 1992: 100–104; Spatharakis 2005: 150–151, figs. 658–672). Делимично се слаже са описом у ерминији Дионисија из Фурне који препоручује сликање Богородице са Христом у облаку, док зраци из мандорле падају на вернике у пећинама (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Иконе из Велимезис колекције, Прага и Београда имају идентичну иконографију, са црвеним застором иза фигуре Богородице (сл. 1–2, 4), док је на икони Кастрофилакеса иза Богородице без детета насликан златни застор са великом упаљеном свећом (сл. 3).

Уместо свеће као стандардног дела сцене, црвени односно златни застор иза Богородице који придржавају анђели, особеност су које се не јављају на сачуваним представама. Ипак је за поједине елементе могуће наћи аналогije: Кириотиса је насликана на српским средњовековним споменицима (Spatharakis 2005: figs. 667, 668, 670) и у Лаври (Аотра-Вардаџакη 1992: εικ. 175), а Богородица у мандорли са анђелима, уз клечеће фигуре, сачувана је у критском манастиру Валсамонеру (Spatharakis 2005: fig. 669), као и у неким поствизантијским споменицима.

**Строфа 22 (X).** Желећи да узврати благодат. Стојећи испод киворијума, Христос, окружен верницима у проскинези, цепа свитак – Адамов хирограф (Аотра-Вардаџакη 1992: 104–108; Spatharakis 2005: 152–154, figs. 673–686). Одговара опису Дионисија из Фурне иако на хирографу није исписан препоручени натпис (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383).

Идентична сцена сачувана је на критским иконама (сл. 1–4).

Ово је најчешћа варијанта представе стиха 22, који има неколико иконографских схема. Верници на коленима око Христа сликани су на представама у српским и критским средњовековним споменицима (Spatharakis 2005: 679–682), потом на атоским фрескама (Аотра-Вардаџакη 1992: εικ. 129, 153) и познијим балканским споменицима (Сковран 1980: т. XXIII).

**Строфа 23 (Ψ).** Славећи пород твој. У средини стоји Богородица Кириотиса коју славе црквени великодостојници и служитељи, по необичним капама на главама идентификовани као појци (Аотра-Вардаџакη 1992: 108–113; Spatharakis 2005: 154–155, figs. 687–700). Иконографија делимично одговара тексту Дионисија из Фурне у чијем опису се помиње седећи тип Богородице са Христом окружене појцима, ђаконима и јерејима са књигама и кадионицама (Hetherington 1974: 52; Медић 2005: 383–385).

Идентична сцена сачувана је на иконама из Прага, са Пелопонеза и из Београда (сл. 2–4). На икони Велимезис сликар се определио за асиметричну композицију са истим учесницима (сл. 1).

Док је тип Богородице са дететом на престолу окружене верницима веома распрострањен (Spatharakis 2005: figs. 687–693; Costea 2009: 106), стојећи тип Богордице са дететом знатно ређе се слика, па и онда у асиметричној композицији, као што показују фреске у Матејчу (Spatharakis 2005: fig. 696) и атоским споменицима Дохијару и Хиландару (Аотра-Вардаџакη 1992: 154, 178); на неким молдавским фрескама Богородица се појављује као Оратна без детета у центру сцене (Lafontaine-Dosogne 1984: 661: fig. 22; Costea 2009: 106), а по узору на минијатуре (Spatharakis 2005: fig. 694).

**Строфа 24 (Ω).** О свеслављена Мати. Допојасна Богородица са Христом на грудима у попрсју насликана је у облацима на златној позадини. Испод њих архијереј (лево) и неколико личности (десно) међу којима се препознају један епископ и монах, стоје у пејсажу дижући поглед и руке у ставу молитве (Аспра-Вардаџакη 1992: 113–116; Spatharakis 2005: 155–157, figs. 701–715). Иконографска схема не одговара тексту Дионисија из Фурне који описује Богородицу на уздигнутом престолу коју славе цареви, лаици, јереји и монаси (Netherington 1974: 52; Медић 2005: 385).

Све критске иконе имају исту иконографију, изузев што је број учесника на икони Јоаниса Кастрофилакеса повећан (сл. 1–4). Такође, само на икони из Прага сачуван је натпис Сергије изнад архијереја са леве стране (сл. 2), који највероватније упућује на цариградског патријарха Сергија (610–638) у чије доба је химна изведена први пут, а који је сматран и аутором Акатиста (Peltomaa 2001: 27).

Богородица Никопеја није честа појава у ликовном уобличавању овог стиха. Слика се као стојећа фигура у слави у Козији (Spatharakis 2005: fig. 705) или без мандорле у манастирима Валсамонеро и Хиландару (Spatharakis 2005: fig. 704; Аспра-Вардаџакη 1992: εικ. 179), а постоји и верзија са Орантом у цркви Богородице Перивленте у Охриду и у критском манастиру Вори (Spatharakis 2005: figs. 702, 704). При илустровању строфе 14. на икони 1065 из Успенског сабора у Москви, насликана је Богородица Никопеја у бисти, на облаку, испод које је група монаха (Spatharakis 2005: fig. 573), поновљена на неким молдавским споменицима (Costea 2009: 103, fig. 24), што је иконографија најближа критским иконама иако није у питању иста строфа. Даљу разраду ове иконографије представља минијатура грчког рукописа 113 у румунској Академији (Tafrali 1914: 165–166, fig. 42).

Четири наведене критске иконе, настале у распону од готово два века, иако различитих концепција (сцене се нижу као фриз или око средишње фигуре Богородице са дететом), због великих сличности у иконографији чине групу насталу на основу истог предлошка. При томе, док су са изузетком једне строфе (строфа 7) сцене на иконама из Прага и Београда идентичне, чак и у погледу позадине, поређењем њихове са иконографијом сцена на иконама из збирке Велимесис и Јоаниса Кастрофилакеса уочавају се одређене разлике у мањем броју епизода; тачније, најзначајнија одступања показују илустрације строфа 1, 7, 8 и 21, а мањих разлика има и код строфа 4, 23 и 24. Ове две подгрупе се међусобно разликују у илустрацијама строфа 2–3 (замена места), 4, 9, 11 и 23, уз нешто већа одступања у иконографским схемама на сценама 1, 7, 8 и 21.

У односу на публиковане циклусе, компаративна анализа пружа доста сложену слику. Првих 12 сцена (тзв. историјски део химне) показује велику блискост са сачуваним споменицима средњовековног Балкана и поствизантијског Атоса, а зависно од сцене и са другим споменицима. Разлог у овако широкој сличности свакако лежи у чињеници да су иконографске варијанте коришћене при илустровању ових строфа уобличене много пре појаве Акатиста у ликовној ументости, и то као делови циклуса Великих празника или Богородичиног живота, са веома разноврсном типологијом. При томе, сцене на критским иконама су без много нарације, сведене на главни догађај. Највише особености показује строфа 10, док иконографија строфа 1, 4 и 7 спада у познате али ретко сликане варијанте. Сцене 9 и 11 имају сродности у одређеним мотивима са сачуваним циклусима, али уз знатне разлике гледано у целини. Такође, мањи део сцена се потпуно слаже са описом Ерминије Дионисија из Фурне (строфе 4, 6, 8) док се

већи део или подудара у одређеним елементима (строфе 1–3, 9) или показује велике разлике (строфе 5, 7, 10–12) у односу на приручник.

Других дванаест строфа (тзв. догматско-похвални део химне), од којих неке имају за тему апстрактне догматске идеје, показује разнороднију иконографију, али такође стандардизовану у основним цртама. Композиција са централном фигуром фланкираном групама учесника (анђела, апостола, јереја, верника итд) напуштена је у корист асиметричне сцене само при илустровању строфе 20. Владарска иконографија, присутна током средњег века у ликовном уобличавању последње две строфе, ретко се среће у поствизантијској уметности а на акатистним иконама са Крита потпуно је избегнута, где су ове строфе добиле много једноставнији израз. На поменутиим иконама нема ни литургијских конотација, изражених представама икона наместо фигуре Богородице или Христа превасходно на сценама 21, 23–24, иако се порекло иконографије последње строфе на критским иконама може тражити у овом старијем моделу.

Иконографија строфа од 13 до 16, чија је схема могла настати по узору на представе Вазнесења Христовог (Аотра-Вардаџак 1992: 74), готово је до детаља идентична на критским делима (мање разлике у композицији сцене која илуструје строфу 16). Посебно је занимљиво да је избор централне фигуре, редак у ликовној уметности, сагласан са ерминијом Дионисија из Фурне. Док строфе 13, 14 и 16 имају одређених паралела са фрескама у охридској Богородици Перивлепти, на Криту и Атосу, најспецифичнија је и без правих паралела илустрација строфе 15, која се истовремено и највише разликује од препорука Дионисија из Фурне.

Сцене од 17 до 20 и сцена 22 на наведеним иконама су истоветне. Сцена 21, која показује мање разлике на икони Кастрофилакеса у односу на остале, нема паралела са другим споменицима. Иконографски тип Кириотисе ретко је биран за сцене где се представом Богородице илуструју стихови химне (строфе 17, 19, 21, 23), али је сачуван на појединим представама у Дечанима, на Криту, Атосу и на молдавским споменицима, док су остали елементи углавном познати. Ове представе сродне су средњовековним балканским споменицима и поствизантијским фрескама на Св. Гори. Сцене 17, 19 и 20 показују мање сликану али познату схему, док сцена 18 има одређених паралела на српским средњовековним споменицима, Атосу и Криту, иако је као целина јединствена. Строфа 23, на икони из колекције Велимесис у асиметричној композицији по чему се разликује од осталих кристких акатистних икона, показује сличности са атоским и молдавским фрескама, док је стих 24 специфичан само за критске иконе. Илустрације овог дела циклуса у потпуности одговарају (19, 22), делимично се поклапају (строфе 20, 21, 23) или уопште не одговарају (строфе 17, 18, 24) препорукама сликарског приручника Дионисија из Фурне.

На основу предочене анализе, уз ограду да нису сви циклуси у потпуности публиковани, може се закључити да су четири наведене иконе са представом Акатиста Богородице – из колекције Велимесис и из Народне галерије у Прагу, икона Јоаниса Кастрофилакеса у манастиру Кенургион на Криту и из збирке Секулић у Београду – следиле један предложак. Модел је био близак критским споменицима, такође насталим из заједничког прототипа (Spatharakis 2005: 162–163), чија је сродност са атоским фрескама већ уочена (Кајмаковић 1977: 218–219; Аотра-Вардаџак 1992: 138). Иако се, дакле, може рећи да је иконографија критских акатистних икона заснована на домаћој традицији, уз посебну склоност ка фрескама манастира св. Фанурија у Валсамонери (око 1430), и поред сличности

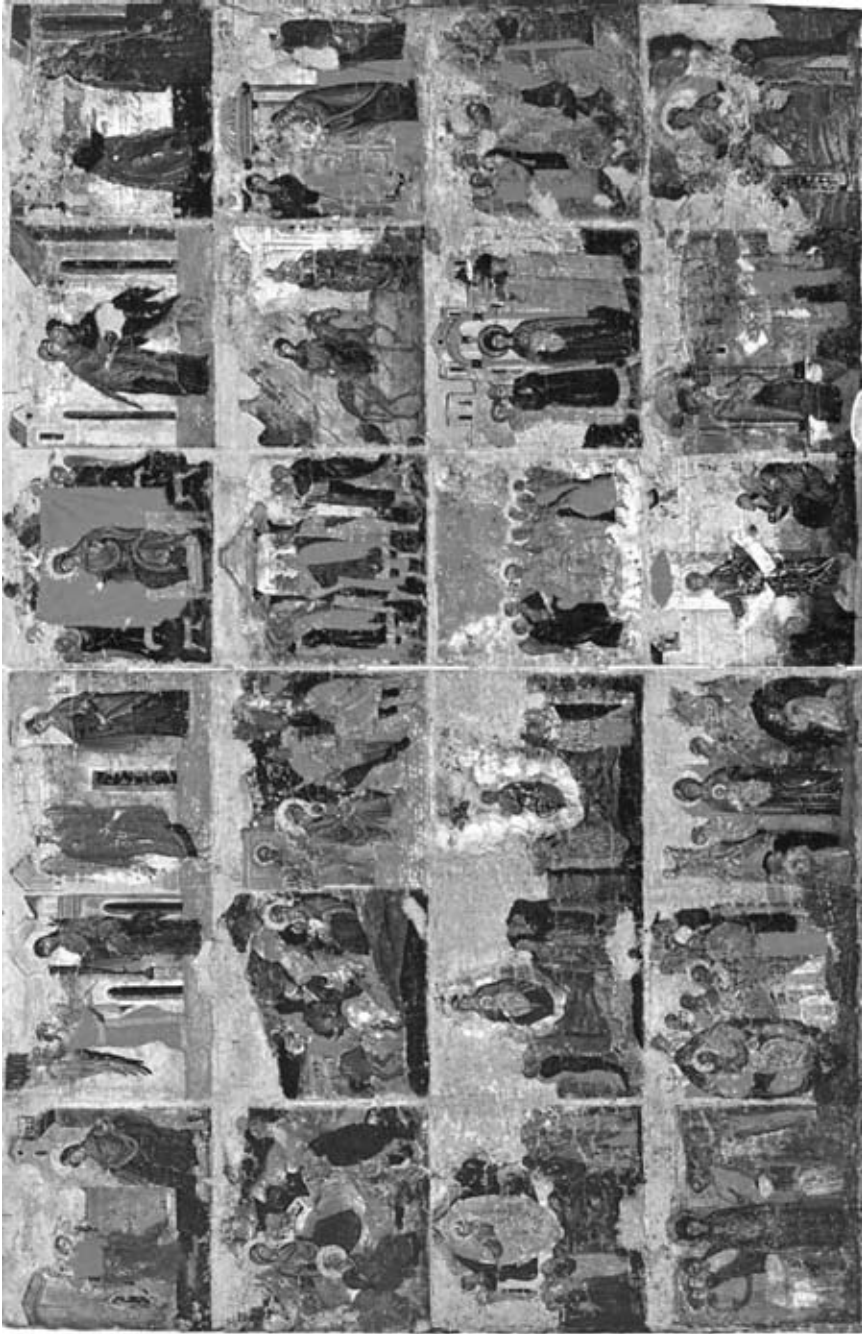


уочавају се знатне разлике у односу на фреске, што упућује на недостатак прелазне скупине или циклуса између ових група. Иконографска схема какву показују наведене критске иконе била је присутна бар два века, а директни модел остаје, бар за сада, непознат.

## Литература

- Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Аспра-Варδαβάκη 1992: Μ. Ασπρα-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton*, Αθήναι: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Gounaris 2000: G. Gounaris, *Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei*, in: *Byzantinische Malerei: Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, hrsg. G. Koch, ed., Wiesbaden: Reichert Verlag, 79–90.
- Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* 1993: *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο: Έκδοση: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Збирка икона Секулић* 1967: *Збирка икона Секулић*, кат. М. Бајић-Филиповић, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Ikona* 1970: *Ikona. Výběr z fondů Národní galerie a Československé akademie věd*, (text J. Myslivec), ed., Praha: Národní galerie.
- Кажмаковић 1977: З. Кажмаковић, *Георгије Мишрофановић*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Costea 2009: C. Costea, *Sub semnul Miresei nenuntite. Despre reprezentarea Imnului Acatist in Moldova secolului XVI, Ars Transsilvaniae XIX*, 99–108.
- Lafontaine-Dosogne 1984: J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami*, *Byzantion LIV/ 2*, 671–674.
- Maguire 1981: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, ed., Princeton: University Press.
- Mateos 1963: J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte Croix n° 40, X<sup>e</sup> siècle. Introduction, texte critique, traduction et notes*, t. II: *Le Cycle des Fêtes mobiles*, Rome: Orientalia Christiana Analecta 166.
- Millet 1927: G. Millet, *Monuments de l'Аthos, I. Les peintures*, ed., Paris: Ernest Leroux.
- Мирковић 1918: *Акаџици пресветиој Богородици*, превео и протумачио Л. Мирковић, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- Медић 2005: М. Медић, *Ствари сликарски приручници*, III, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Mylivec 1932: J. Mylivec, *Ikonografie Akathistu Panny Marie, Seminarium Kondakovianum V*, 97–128.
- Николић 1985: Ј. Николић, *Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру*, *Зограф* 16, 66–72.
- ODB 1, 1991: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 1, (ed.) A. Kazhdan, ed., New York – Oxford: Oxford University Press.
- Панτζαρίδης 2006: Σ. Панτζαρίδης, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιά) Καρνές Άγιον Όρος*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Π. Πουρναρά.
- Пејић 1988–1989: С. Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, *Саопштења XX–XXI*, 109–134.

- Peltomaa 2001: L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, ed., Leiden-Boston: Brill.
- Pentcheva 2006: *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, ed., University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Сковран 1980: А. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, Цетиње-Београд: Југословенска ревија.
- Spatharakis 2005: I. Spatharakis, *The Pictorial cycles of the Akathistos hymn for the Virgin*, ed., Leiden: Alexandros Press.
- Staré evropské umění* 1988: *Staré evropské umění. Sbírký Národní galérie v Praze, Šternberský palác*, ed., Praha: Národní galérie.
- Stefanescu 1928–1929: J. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, I-II, ed., Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner
- Tafrali 1914: O. Tafrali, *Iconografia imnului Acatist*, *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, anul VII, fasc. 1–4, 49–84, 127–140, 153–173.
- Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Полит.
- Харисијадес 1972: М. Харисијадес, Београдски псалтир, *Годишњак града Београда* 19, 213–251.
- Hetherington 1974: *The „Painter’s Manual“ of Dionysius of Fourná*. An English translation, with Commentary, of cod. Gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad, by P. Hetherington, ed., London: Oakwood Publications.
- [http://www.eikastikon.gr/no\\_right.asp?what=sylogos/velimezi/7.jpg](http://www.eikastikon.gr/no_right.asp?what=sylogos/velimezi/7.jpg)
- <http://www.pravenc.ru/text/63814.html>
- Ševčenko 1991: N. P. Ševčenko, Icons in the Liturgy, *Dumbarton Oaks Papers* 45, 45–57.



Акатист Богородици, рани 16. век, колекција Велимеzis, Оназис фондација, Атина



Акатист Богородици, 1675, Народна галерија Праг, Штернберски палац



Јоанис Кастрофилакес, Акатист Богородици, 17. век, манастир Кенургион, Крит



Акатист Богородици, око 1700, Збирка икона Секулић – Музеј града Београда, Београд

## ICONOGRAPHY OF THE AKATHISTOS HYMN TO THE HOLY VIRGIN IN CRETAN ICON-PAINTING

### Summary

The Akathistos to the Holy Virgin, a liturgical-dogmatic hymn complex in structure, was very popular in post-Byzantine art. The preserved cycles are very diverse and the relations between them have only just started to be determined. Several sets have been established, including the medieval Cretan wall painting. The paper focuses on the iconographic specificities of four icons made in the Cretan school (icons from: the Velimezis collection in Athens, the National Gallery in Prague, Ioannis Kastrophyllakes from Crete and Sekulić collection in Belgrade), where the oldest one was dated as early as 16<sup>th</sup> century and the most recent one around 1700, and on their mutual connections, as well as on the characteristics of this group in relation to the published cycles.

Despite certain differences in the iconography (somewhat larger digressions in the scenes 1, 7, 8 and 21), it can be concluded that these icons followed a single model. The most specific iconography is revealed in the scenes in which the stanzas 10, 15, 21 and 24 are illustrated, while the iconography used to illustrate stanzas 1, 4, 7, 16, 17, 19 and 20 includes familiar, but rarely painted variants, and stanzas 9, 11, 13, 14, 18 and 23 show recognizable elements of the iconography, although the set as a whole is distinctive.

Based on the comparative analysis of the preserved cycles of the Akathistos to the Virgin, bearing in mind that not all of them have been fully published, a conclusion can be drawn that the prototype which Cretan icons followed was closest to the frescos made in Cretan medieval art. They also stem from a common prototype and their connection with the Athos frescos has already been noted in science. Although the iconography of Cretan icons can be said to be founded on domestic tradition, with a special link to the frescos from the Valsamonero monastery (around 1430), in spite of some similarities some major differences in relation to the older frescos can be determined and this indicates an absence of a transitional group or cycles between these groups. The iconographic scheme such as the one realized by the Cretan icons was present for at least two centuries, while the direct model remains unknown.

Key words: Akathistos to the Virgin, Cretan icons, Cretan school, the Velimezis collection, the National Gallery in Prague, Ioannis Kastrophyllakes, Sekulić collection, postbyzantine iconography

*Sanja R. Pajić*





Angelina R. Milosavljević<sup>1</sup>  
*Akademija lepih umetnosti, Beograd*<sup>2</sup>

## REČ U PRATNJI SLIKE. VAZARIJEVI SLIKANI I LITERARNI VLADARSKI PORTRETI PORODICE MEDIČI: PORTRETI LORENCA VELIČANSTVENOG (1533) I VOJVODE ALESANDRA (1534)

Predmet našeg interesovanja su portreti koje je za porodicu Mediči naslikao Đorđo Vazari. Radi se o dinastičkim portretima Lorenca Veličanstvenog i Alesandra de'Medičija. Njihova ikonografija je proizvod Vazarijeve invencije, objašnjene u pismima koja su pratila ova dela, uz opasku da se bez pisanog uputstva njihovi motivi ne bi mogli razumeti. Iz tih pisama projevava i snažna slikareva potreba da izgradi sopstvene pozicije na firentinskom dvoru kao učeni slikar. U radu ističemo značaj pisane reči koja je u manirističkoj kulturi predstavljala značajnu dopunu slici, iako nije uvek bila sasvim u skladu sa likovnim ostvarenjem, kao što je ovde slučaj.

*Ključne reči:* Đorđo Vazari, vladarska ikonografija, Firenca, vojvodstvo, Lorenzo Veličanstveni, Alesandro de'Mediči

Manirističku umetničku i intelektualnu praksu obeležio je specifičan odnos između reči i slike. Naime, kultura učenih (*letterati*), nametala je kao ideal veštinu vladanja rečima kojima se pandan tražio u jeziku likovne predstave što se odrazilo u maksimi *ut pictura poesis* (Li 1967: 3–9, 16–23, 41–48; Garefi 1981: 9–22, 83–110). Pisani programi koji su umetnicima obezbeđivali uputstva za rad bili su uobičajena forma njihove komunikacije sa naručiocima i pružaju čitav spektar informacija o prilikama u kojima su nastajala dela, interesima ugovornih strana, i slično. Sloboda umetnika da u punoj meri koriste sopstvenu invenciju u realizaciji narudžbina donela je i neophodnost pojašnjenja, odnosno prilaganja uputstva za dešifrovanje ikonografije proizvedenih dela, jer je lično nadahnuće sobom nosilo i opasnost nerazumljivosti. Ta uputstva su predstavljala nezamenljiv putokaz u ikonografskoj analizi sa kojom se suočavao onovremeni, baš koliko i savremeni, posmatrač.

Slobodu da sam koncipira ikonografiju svojih ostvarenja uživao je i Đorđo Vazari (Giorgio Vasari, 1511–1574) koji spada u red onih umetnika koji su ostavili neizbrisiv trag u istoriji umetnosti. Njegovi čuveni *Životi slavnih slikara, skulptora i arhitekata* su delo čiji značaj u istoriji umetnosti ne može biti precenjen (v. Rubin 1995; Rufini 2011). S druge strane, njegov uticaj na likovni život Firence ostvarivao se i kroz njegovu ulogu dvorskog slikara porodice Mediči za koju je već na samom početku svoje karijere naslikao dva dinastička portreta, čijim se opisima, odnosno literarnim pandanima, bavimo u ovom radu. Vazari je ostavio izvanredno obimnu prepisku sa prijateljima, naručiocima i zaštitnicima, u kojoj se javlja mnoštvo živopisnih detalja koji se tiču prilika u kojima u živeo i delovao. Iz njih saznajemo i da je on na samom početku svoje karijere bio samosvestan umetnik koji je vešto koristio sve resurse koji su mu bili na raspolaga-

1 andjelijam@gmail.com

2 Rad realizovan u okviru Projekta 177009, *Modernizacija zapadnog Balkana*, koji finansira Ministarstvo za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

nju da bi izgradio i održao svoj položaj u okruženju od kog je apsolutno zavisio njegov opstanak. Toj činjenici dugujemo brojne opise i programe za dela koja je isporučivao različitim naručiocima.<sup>3</sup>

Iako *maniera* nije predmet ovog rada, ovde je uputno da podsetimo na to da je, onako kako se javlja kod Vazarija, taj termin imao značenje *exempluma* koji treba podražavati. Taj pojam se kod Vazarija javio već na početku njegove dvorske karijere, u pismima pisanim veštim rukopisom slikara čije je obrazovanje podrazumevalo izučavanje i čitanje antičkih retoričara (na prvom mestu Cicerona i Kvintilijana). Stoga je, u nedostatku pravih likovnih *exempluma* koje bi mogla da ponudi firentinska umetnička tradicija<sup>4</sup> u kojoj nije bilo tipičnog vladarskog portreta, Vazari našao za neophodno da sam iz literature i izvora koje je, usput, vešto krio želeći da istakne sopstveni trud i ideo u poslu kojeg se poduhvatio, stvori literarni *model* koji mu je toliko nedostajao. On se poneo i kao pravi amblematičar i tvorac impreza koje računaju na jedinstvo između slike i reči, i čija se značenja razrešavaju u njihovom sadejstvu. Ovi portreti, Vazari sugeriše kako ćemo videti, *ne mogu da se razumeju bez neophodne dopune pisane reči* koja objašnjava opskurna značenja njihovih neobičnih motiva.<sup>5</sup>

Iako pisma koja je Vazari pisao pre 1537. godine<sup>6</sup> nisu sasvim zanemarena kao potvrda atribucija nekih njegovih ranih ostvarenja, ona u nauci nisu dobila mesto koje, verujemo, zaslužuju kao značajan izvor informacija o vremenu i kontekstu u kome su nastala i kao dragocena pomoć u razumevanju Vazarijeve karijere uopšte, naročito kada spoznamo do koje mere je on umeo da gradi svoju umetničku *personu*.

Vazari je u Firencu stigao iz Areca 1525. godine, kao četrnaestogodišnjak i kao štićenik porodice Mediči, na preporuku kardinala Silvija Paserinija (Silvio Passerini), izaslanika pape Klimenta VII, guvernera Firence i staratelja Ipolita i Alesandra de' Medičija; Vazari je bio njihov vršnjak i družbenik. Za njega je kontakt sa porodicom Mediči predstavljao upoznavanje sa konvencijama dvorske službe, naročito sa suštinski važnim značenjem ljubavi i lojalnosti, kao i nagrade za njih u formi vladareve podrške. Zaista, Vazarijevo stasavanje kao umetnika je bilo kombinovano sa gotovo neraskidivom vezom sa tom vodećom firentinskom porodicom koja mu je donela i prijatelje i privilegije koji su usmerili njegovu umetničku karijeru, što je evidentno iz njegove prepiske (Rubin 1995: 72–73), iako je to značilo i da će on deliti njihovu sudbinu. Proterivanjem Medičija iz Firence 1527. godine ostao je bez njihove podrške što je, moguće, doprinelo njegovoj budućoj rešenosti da učini sve što je bilo u njegovoj moći da osigura svoje pozicije ma gde bio. Iako je dvor Medičija ponudio svaku vrstu zaštite i uslove za učenje, mladi slikar se našao u gradu u kome je bio stranac i u kome je vladao dah velikog su-

3 Ne samo da se radi o pismima koja su objavljivana u brojnim kompilacijama, već i o njegovom dnevniku, o opisu dekoracije Palazzo Vecchio (*Raggionamenti*), i sl.

4 Naravno, *exemplum* je bio pouzdan izgled lica Lorenca de' Medičija, koji je pružala njegova posmrtna maska, kao i položaj njegove figure u Mikelandelovoj kapeli Mediči u crkvi San Lorenzo u Firenci. Ovde, ipak, imamo na umu da u Firenci nije bilo tipičnog vladarskog portreta karakterističnog za savremene tiranije.

5 „... molti, per l' oscurità della cosa, non l' intenderebbono...“. Navedeno dalje u radu, u pismu Otavijanu de' Medičiju. Objavljivanje prvog amblematskog zbornika 1532. godine, Alčatijeve (Andrea Alciato) *Emblematum liber*, donelo je fascinaciju amblemima i imprezama koja je obeležila intelektualni i likovni život Evrope 16. i 17. veka. Njihove komplikovane asocijacije su bile intrigantni nosioci raznih informacija obrazovanim i obaveštenim posmatračima.

6 Ovu godinu uzimamo kao prelomnu u Vazarijevoj karijeri zbog smene vlasti, odnosno smrti Alesandra de' Medičija i dolaska na vlast Kozima I, pri čemu je on napustio Firencu, smatrajući da nema izgleda da dobije nameštenje na njegovom dvoru.

parništva.<sup>7</sup> Vazari je shvatao da je morao da dokaže da je bolji od „domaćih“ umetnika: morao je biti marljiviji, veštiji, inventivniji i da radi brže od njih – što je i činio, ako je sudeći po pismima koja je pisao na početku svoje karijere. Vazari je razumeo da mora da izgradi svoj identitet u terminima profesionalnog napredovanja, sa jedne strane, a sa druge, on je razumeo da dvorska hijerarhija nije nudila samo mogućnost za pokazivanje talenta, već – što je bilo neizmerno značajnije – nagradu za njega.<sup>8</sup>

Kada se Vazari ponovo pridružio Medičima, januara 1532. godine, ali u Rimu, ušavši u dom, sada kardinala, Ipolita de' Medičija on je mogao da se upozna sa praktičnom vrednošću prijateljstva sa patronima i počeo je da vodi prepisku punu laskavih retoričarskih figura i ukrasa, kojima je iskazivao i svoju učenost. Decembra iste, 1532. godine, Vazari se vratio u Firencu i ušao u službu vojvode Alesandra de' Medičija, čija je glavna briga u tom trenutku bila da učvrsti moć porodice Mediči u Firenci. To je učinio velikim državnim projektom, gradnjom utvrđenja Fortezza da Basso, u čemu je Vazari uzeo aktivno učešće. Drugi projekat je bio stvaranje vladarskog portreta,<sup>9</sup> i preko Otavijana de' Medičija, svog staratelja i Alesandrovog rizničara, Vazari je primio najpre narudžbinu za portret Lorenca Veličanstvenog, Alesandrovog dede i prvog člana porodice, koji je pokazao jasno aristokratske i državničke težnje, čime se začela tradicija negovanja dinastičkog portreta Medičija.<sup>10</sup> Zatim je, ponovo preko Otavijana, primio porudžbinu za Alesandrov reprezentativni državnički portret u oklopu. Usled već pomenute činjenice da firentinska renesansa nije iznedrila vladarski portret, Vazari se našao pred zadacima punim izazova, u prilici da demonstrira bogatstvo svog uma.

Period između 1527. i 1532. godine doneo je značajne promene u političkom životu Firence koja je negovala građansku kulturu. Burni događaji koji su usledili posle izgnanstva porodice Mediči 1527. godine, koji su kulminirali opsadom Firence 1530. godine, okončali su se pristankom firentinskih republikanskih prvaka na povratak Medičija u grad kao nosilaca vlasti. Spremnost da se žrtvuju građanske političke slobode u ime nezavisnosti grada i sprečavanja stranog uplitanja u unutrašnju politiku, bila je rezultat stava, u datim okolnostima, da Firenci mir može doneti samo postojanje jedne vladarske ličnosti, u ovom slučaju oličene u vojvodi Alesandru de' Medičiju. Alesandro je kao vojvoda Firencem vladao od 1530. godine. Vojvodsku titulu je dobio od cara

7 Za značajan doprinos razumevanju prilika u Firenci tokom prve četiri decenije 16. veka videti: Baker 2007.

8 U njegovoj prepisci prisutna je težnja da se nametne kao dvorski slikar, što mu je pošlo za rukom tek polovinom 16. veka. O ovome smo govorili u radu „Duke Alessandro and Vasari as Alexander and Apelles“, RSA Annual Meeting, Montreal, 2011. U svoje vreme Vazari je bio poznat kao umetnik koji je znao kako da promoviše sebe kada god se za to ukazala prilika, i o sebi je širio sliku koja je bila u potpunijoj suprotnosti u odnosu na predstavu koju su o njemu imali njegovi savremenici poput Čelinija ili Bandinelija (Rubin 1995; Rajli 1999; Piliod 2001).

9 Naravno, za porodicu Mediči i samog Alesandra bilo je od presudne važnosti da promoviše svoj novostečeni aristokratski i politički položaj posle burnih događaja koji su obeležili prve tri decenije 16. veka u Firenci, naročito borba sa *fuoruscitima*. Kulminacija uspeha porodice predstavljalo je venčanje Alesandra i Margarite Austrijske, ćerke Karla V. Kada se u vidu ima priroda ovih narudžbina, naročito Vazarijeva uloga u kreiranju ikonografije vladarskih portreta, njegova ambicija da postane dvorski slikar ne bi trebalo da iznenadi čitaoca njegovih pisama u kojima nije samo opisivao dela koja su od njega bila naručena i svoj progres kao umetnika, već se obraćao odabranim ličnostima koje su zauzimale visoke položaje na vojvodskom dvoru kao posrednicima u komunikaciji između njega i Alesandra, i koje su se za njega mogle založiti.

10 Kralj Luj XI je 1465. odobrio Medičima da koriste ljiljan, amblem francuske kraljevske porodice, kao svoj. Za Lorencovu „vladavinu“ videti Martines 2003; Unger 2008.

Karla V, koji je i inače bio garant njegovog političkog položaja, najpre u Firenci.<sup>11</sup> Reformama političkog sistema 1532. godine potvrđena je Alesandrova pozicija kao vladara, s tim da je Firenca bila zamišljena kao aristokratska republika sa vojvodom koji je bio vladar samo nominalno, poput venecijanskog dužda. Međutim, Mediči su sasvim napustili republikanske strukture vlasti i stvorili nasledni principat. Time su se stvorili uslovi i potreba za jednim novim likovnim jezikom koji je mogao promovisati aristokratski položaj nove dinastije.<sup>12</sup>

Vazari je primio porudžbine za dva porteta i on je poslu prišao ozbiljno i posvećeno što se jasno vidi iz pisama koja je poslao kardinalu Otavianu de' Medičiju i vojvodi Alesandru. Vazari u njima, da naglasimo, nastupa kao tvorac programa.<sup>13</sup> Objašnjavajući njihovu ikonografiju, slikar primećuje da bez pisanog uputstva njegov naručilac ne bi mogao razumeti likovno rešenje; ona i nama služe kao dragocena dopuna u nastojanjima da razumemo njihova složena značenja. Mora se naglasiti i to da, dok je Alesandro portret u oklopu doslovna likovna verzija *invenzione*-a, dotle se portret Lorenca Veličanstvenog u završenom, likovnom, obliku razlikuje od Vazarijevog programa, uz intervencije autoriteta koji je za nas ostao skriven.

Opis portreta Lorenca Veličanstvenog, koji je uputio Alesandru de' Medičiju, već januara 1533. godine<sup>14</sup> Vazari započinje podsećanjem na predstavu „Mrtvog Hrista“, koju je naslikao za kardinala Ipolita, a koja se vojvodi mnogo dopala, tako ga podsećajući na svoj rad. „Otud će“, piše dalje Vazari, „Vašem Gospodstvu biti drago što radim na jednoj slici na kojoj je portret veličanstvenog Lorenca starijeg, obučenog onako kako se nosio kod kuće [*in abito come egli stava positivamente in casa*]. Nastojaćemo da se ugledamo na jedan od onih portreta koji na njega najviše podsećaju,<sup>15</sup> i iz kog ćemo uzeti crte lica; a što se tiče ostalog, mislio sam da ga izvedem na sledeći način, ako se dopadne Vašoj Ekselenciji. Pošto sam se još bolje upoznao sa delima ovog izvanrednog i neobičnog građanina [*singularissimo e rarissimo cittadino*], želeo sam da ga u ovom portretu prati ... [*ono što ga je kao, A.M.*] njegovi veliki kvaliteti krasili za života, i štaviše, budući da je on sam dovoljan ukras [*ornatissimo da sè*], naslikaću ga samog. Stoga ću ga predstaviti u sedećem položaju u dugačkoj ljubičastoplavoj odori obrubljenoj hermelinom [*veste lunga pavonazza foderata di lupi bianchi*]; u desnoj ruci će držati maramicu koja visi sa jednog velikog kožnog kaiša all'antica, oko njegovog pasa, sa kog će visiti novčanik od crvenog pliša nalik torbici, a desna ruka će se oslanjati na jedan mermerni pilastar, koji počiva na jednom porfirnom antičkom postolju, i na tom pilastru nalaziće se mermerna glava Laži koja grize svoj jezik [*Bugia, finta di marmo, che si morde la lingua*] i preko koje leži ruka veličanstvenog Lorenca. Na soklu će biti ugravirane sledeće reči: *Sicut maiores mihi, ita et ego post mea virtute praelaxi* [*Kako moji pretci, tako i ja, a posle mene i ti teži vrlini. A.M.*]. Iznad ovoga ću naslikati jednu ružnu masku, koja predstavlja Porok [*una maschera bruttissima, figurata per il Vi-*

11 Fortezza da Basso je i sagrađena da bi u njoj bile stacionirane carske trupe. Videti Bejker 2007: 206–225.

12 Dodajmo da ikonografija ovih portreta referira na likovne predstave koje su nastale u okruženju porodice Mediči posle njenog povratka u Firencu 1512. godine.

13 Veruje se da mu je od pomoći, u oba slučaja, bio Paolo Đovio (Paolo Giovio) sa kojim se prijatelji u Rimu na dvoru Ipolita de' Medičija i sa kojim je vodio živu prepisku. Videti Korti 1989: 14; Baldini 1994: 14–15; Rubin 1995: 94–95.

14 Navedeno prema Vazari 1906a.

15 Iako nam nije cilj da se bavimo Lorencovim portretima koje je kao predloške imao Vazari, a to je sigurno i Lorencova posmrtna maska, njegovo ostvarenje u velikoj meri podseća na portret koji je naslikao Botičeli, ali i na Lorencov portret u terakoti, delo čuvenog Verokija.

zio], koja je za postolje zakovana klinom na čelu, i na kojoj će stajati jedna sjajna vaza puna ruža i ljubičica, sa ovim rečima: *Virtus omnium vas* [Vaza svih vrlina. A. M.]. Ta će vaza imati poseban kljun za točenje, na koji će biti zakačena jedna sjajna maska, veoma lepa, sa krunom od lovora [*una maschera pulita, bellissima, coronata di lauro*], i na čelu će, iznad kljuna, nositi ove reči: *Praemium virtutis* [Nagrada za vrlinu. A. M.]. Sa druge strane ću načiniti od istog onog slikanog porfira jednu svetiljku all'antica, sa fantastičnim postoljem, i jednom neobičnom maskom na vrhu, na kojoj će se videti da se ulje može sipati kroz otvor između rogova na njenom čelu [*l'olio si possa mettere fra le corna in su la fronte*], a da svetlo gori kroz jezik koji, u obliku papirusa, izlazi iz usta [*cavando di bocca la lingua, per quella facci papiro, e cosi facci lume*], čime se pokazuje da je veličanstveni Lorenzo, svojom jedinstvenom vladavinom, ne samo rečitošću, već i svakoj stvari, punoj umnosti, bio svetlost svojim naslednicima i ovom veličanstvenom gradu [*il magnifico Lorenzo, per il governo suo singulare, non solo nella eloquenza, ma in ogni cosa, massime nel giudizio, fe' lume addiscendenti suoi, ed a cotesta magnifica città*]. Ako se Vašoj Ekselenciji on dopadne, šaljem ga u Pođo, a u onome što manjka mom sirotom umeću, dajući vam ono što mogu, molim za vaš izvrsni sud. Rekoh g. Otavijanu de' Medičiju, kome ovo predadoh, da mu se izvinjavam jer ne znam više; a Vašoj se Svetloj Ekselenciji koliko znam i mogu od srca preporučujem. ... januara 1533“ (sl. 1).

Postoji razlika između gotovog dela, portreta Lorenca de' Medičija i Vazarijevog opisa. Naime, natpis *Praemium virtutis* (Nagrada za vrlinu; moguće od *Honor praemium virtutis est – Slava je nagrada za vrlinu*)<sup>16</sup> stoji na kljunu vaze i može se prepoznati iako je veoma nečitak. Ali, na slici postoji još jedan napis: *Vitia virtuti subiacent* (u značenju *Vrline nadvisuju poroke*), a koji se ne pominje u Vazarijevom predlogu i očigledno je dodatak koji je rezultat izmena za koje ne posedujemo pisano uputstvo. Ruže i ljubičice koje pominje Vazari u svom pismu nisu našle mesto u gotovom portretu, kao ni lovorov venac koji bi, prema slikarevoj prvobitnoj nameri, trebalo da se nalazi iznad one „lepe“ maske. Naime, kao i lovorova grančica koja niče iz suvog debla (amblem Lorenca de' Medičija praćen motom *Le temps revient*), i ruže su bile čest motiv uz isti motto. I lovor i ruže (kao svakako i ljubičice) su vesnici proleća i implicirali su ponovno rođenje, i, sledstveno tome, večnu vladavinu porodice Mediči.<sup>17</sup> Razlog iz kog one ne postoje na slici ne znamo, ali znamo umetnikovu nameru da se osloni na tradiciju, ali i doda Lorencovoj ličnosti još više veličanstvenosti pozivajući se na antičku tradiciju.

Drugi portret koji je Vazari naslikao za porodicu Mediči jeste portret Alesandra de' Medičija, prvog nosioca nasledne vojvodске titule iz porodice Mediči, u oklopu. On je, slučaj će hteti, bio i poslednji izdanak, takozvane, „starije“ grane porodice Mediči koja je manje ili više oficijelno vladala Firencom, i njegov portret je prepun aluzija na borbu porodice Mediči da se održi na vlasti u nepovoljnim uslovima koje je doneo početak 16. veka. Lovor na njegovom portretu koji je naslikao Vazari je direktna veza sa Lorencom Veličanstvenim i svedoči o pažnji koja je poklonjena dinastičkim interesi-

16 „Honor est praemium virtutis“ Ciceron je napisao u pismu Brutu (*Epistule ad familiares*, 10.10.2, LXXXI) što znači ili da je Vazari želeo da ukaže na poznavanje, tada popularnih, Ciceronovih pisama, ili da mu je pomoć mogao pružiti neko poput Paola Đovia. Amblem sa ovim motom se nalazi u amblematskoj literaturi u 16. veku (poput Jean Jacques Boissard, *Emblematum liber*, Frankfurt, Theodore de Bry, 1593, VII), a nalazi se i u amblematskom zborniku Čezara Ripe (Cesare Ripa).

17 O simboličkim lovoru i ruže videti O'Brajen 1993: 72–78, sa starijom literaturom. Videti i Paolo Giovio, *Dialogo dell' imprese militari et amorose*, Roma 1555, 31. Slična ideja je iskazana i na slici Pjera di Kozima iz 1513. godine „Oslobađanje Andromede“, koja je naručena za karneval kojim se proslavljao povratak porodice Mediči u Firencu 1512. godine. Za kontekst u kome je slika nastala videti Bejker 2007: 97–98 sa starijom literaturom.

ma i legitimaciji tekuće vlasti. Obrćajući se posredniku, Otavijanu de'Medičiju, 1534. godine,<sup>18</sup> Vazari ga moli da pogleda ovaj portret pre nego što ga pokaže Vojvodi, hvaleći se posebnim položajem koji zauzima na firentinskom dvoru:

„Eto, pošto završih portret našeg vojvode i šaljem mu ga preko Vaše Ekselencije, i pošto mi je Njegova Ekselencija imajući u mene mnogo poverenja, čineći mu se da ja posedujem um sličan njegovom [*confidar troppo in me, parendogli che io abbia un genio che si confa con il suo*], dao slobodu [*mi diede il campo libero*] da napravim jednu invenciju po svom nahođenju [*invenzione secondo il mio capriccio*], jer je bio mnogo zadovoljan onim što sam uradio u portretu veličanstvenog Lorenca starijeg. Ja ne znam kako ću ga zadovoljiti ovim, čija tema je mnogo veća: možda se ni Vašem Gospodstvu neće dopasti, pri čemu će mi, budući da imam ključeve vašeg srca, biti drago ako ga detaljno pogledate, i tako mi ponešto otkrijete, ako nešto treba da se popravi pre nego što mu se pokaže sasvim završen, jer moja duša ne želi ništa osim da zadovolji dušu tako visokog i poštovanog princa i da se potčinim vama koji me svojom ljubaznošću držite kao sina. Ako ništa ne treba da ispravim, zahvalite njegovoj dobroj sreći [Alesandrovoj, A. M.], a ne onome što sam ja mogao da znam. Trudim se da radim i učim, koliko je god moguće, jer Alesandru Mediku [*Medico*]<sup>19</sup> nisam manje zahvalan nego što je Apeles bio velikom Makedoncu. A sada vam dajem značenje slike. Njegov beli oklop, svetao, isto je kao ogledalo princa [*specchio del principe*], koji treba da je takav da njegovi podanici mogu da se ugledaju na njega u svojim delima [*u njemu se ogledaju: popoli potessino specchiarsi in lui nelle azioni della vita*]... Celog sam ga obukao u oklop ... želeći da pokažem da je u punoj vojnoj opremi, iz ljubavi prema otadžbini, radi odbrane i javnog i pojedinačnog [*interesa, A.M.; parato per amor della patria a ogni difensione pubblica e particolare*]. Sedi tako da pokazuje da je osvojio, a držeći u ruci zlatnu vladarsku palicu [*il bastone del dominio tutto d'oro*], vlast i komandu kao vladar i vojskovođa [*principe e capitano*]. Iza njegovih leđa su, kao znaci prošlosti, porušeni stubovi i građevine, koji predstavljaju opsadu grada iz 1530. godine, a kroz pukotinu na pećini u kojoj sedi, on posmatra Firencu, pazeći na nju gledajući je netremice, kao znak svog položaja, što daje svečani ton [*guardandola intente con gli occhi, fa segno del suo riposo, sendoli sopra l'aria tutta serena*]. Okrugla stolica na kojoj sedi, koja nema ni početak ni kraj, znak je njegove večne vladavine [*mostra il suo regnare perpetuo*]. Ona tri nepotpuna tela na nogarama rečene stolice, po tri na svakoj, što je savršeni broj, jesu njegov narod koji, vodeći se voljom onog kojim im odozgo naređuje [*guidandosi secondo il volere di chi sopra li comando*], nemaju ni ruke ni noge. Ove figure se na kraju pretaču u lavlju šapu, simbol grada Firence. Tu je i jedna maska vezana nekim trakama, koja treba da predstavlja Nestabilnost [*Volubilità*], želeći da pokaže da su oni nestabilni ljudi<sup>20</sup> vezani i zatvoreni u sagrađenu tvrđavu [*volendo mostrare che que' popoli instrabili sono legati e fermi per il castello fatto*], i radi ljubavi koju Njegovoj Ekselenciji pružaju njegovi podanici. Ono crveno vuneno ćebe što je prostrto preko stolice na kojoj su ona nepotpuna tela, pokazuje prolivenu krv onih koji su odbacili veličinu svetle kuće Mediči [*hanno repugnato contro la grandezza dell'illustrissima casa de' Medici*]: i jedan njegov

18 „Arma quid? Urbis amor; perr quem alta ruina per hostes: / Sella rotunda, quid haec? Res sine fine notat. / Corpora trunca monent tripodi, quid vincta? triumphum: / Haec tegit unde femir purpura? sanguis erat: / Quid quoque sicca virens? Medicum genus indicat arbos; / Casside ab ardenti quid fluit? alma quies.“ Navedeno prema Vasari 1906b.

19 Još jednom će Vazari na Alesandra referirati kao na „Medico“ (lekar), u opisu aparata za doček Karla V 1536. godine, ali o tome drugom prilikom.

20 Ovde se radi, naravno, o neprijateljima porodice Mediči koji su svoje poraze dugovali podršci koju su Mediči uživali od strane Karla V.

prevoj koji prekriva butinu u oklopu, pokazuje da su u krvi stradali i oni koji pripadaju kući Medičijevih, sa smrću Đulijana i ranama Lorenca starijeg. Onaj suvi panj lovorovog drveta, iz koga izniče prava i sveža olistala grančica [*tronco secco di lauro, che manda fuori quella vermena diritta e fresca di fronde*], jeste jednom ugasla kuća Medičijevih, koja će sa ličnošću vojvode Alesandra izroditi mnogo potomaka [*la casa dei Medici già spenta, che per la persona del duca Alessandro deve crescer di prole infinitamente*]. Šlem koji [vojvoda, A.M.] ne nosi na glavi, već koji plamti na zemlji [in terra abbruciando], jeste večni mir [*eterna pace*] koji, potičući iz glave tog princa, njegovom dobrom vladavinom [*procedendo dal capo del principe per il suo buon governo*], čini da njegov narod bude pun radosti i ljubavi. Eto, Gospodaru moj, ovo sam umeo da napravim svojim umom i svojim rukama, i ako to bude vama drago, a potom bude drago i mom gospodaru, to će biti najveći dar koji mogu da dobijem. I pošto mnogi, zbog nejasnosti stvari, neće razumeti [*perchè molti, per l' oscurità della cosa, non l' intenderebbono*], jedan moj prijatelj, i vaš sluga, sačinio je ove male stihove koji sadrže sve što sam vam ja rekao u toliko reči, kao što ćete videti u ... epitafu..." (sl. 2).

Vazarijev slikani portret vojvode Alesandra de' Medičija je sasvim u skladu sa literarnim portretom koji je izložio u svom programu, začinjenoj „skromnošću“ slikara koji se poistovetio sa Apelesom koji je zauzimao posebno mesto u životu Aleksandra Makedonskog, koji nije, kako Plinije kaže, dozvoljavao nikom drugom da ga portretiraše (Plinije 1964: 412–414).<sup>21</sup> Ono što ovaj portret čini značajnim u istoriji firentinske umetnosti jeste promena koja se dogodila u njegovoj ikonografiji. To što ga je Vazari obukao u oklop nosilo je mnoga značenja, koja je slikar objasnio do najmanjeg detalja. Već smo naveli da su Mediči celokupnu vlast u Firenci preuzeli 1532. godine. Iako su se uspešni članovi te porodice predstavljali kao zaštitnici Firence i njeni zastupnici, i kao takvi su delovali u diplomatskim i finansijskim poslovima, ta činjenica se nije odražavala u koncepciji njihovih portreta, pre početka 16. veka, koji su – odećom koju su nosili – skarletnom odorom zvanom *lucco*, ili *cioppa* – sugerisali njihovo pripadanje građanskoj republikanskoj političkoj i socijalnoj opciji (odeća je, podsetimo, nosila duboko političko i ideološko značenje i bila je javni iskaz identiteta).

Portret Lorenca Veličanstvenog pripada toj tradiciji. Prvi koji je zamenio skarletnu odoru građanske službe *oklopom* kakav su nosili *prinčevi* bio je Lorenzo di Pjero di Lorenzo general Firence od 1515. godine i urbinski vojvoda. Kada je njegov sin Alessandro, i sam nosilac vojvodske titule grada Pene u pokrajini Abruco, stekao naslednu titulu vojvode Firence, on je usvojio taj običaj. Njegov portret u oklopu, sa poglednom na grad Firencu, svrstava se u red vladarskog portreta koji se razvijao tokom 15. veka u sredinama sa autokratskom, tiranskom, vlašću, poput Mantove, Ferare, Milana ili Urbina, u kojima se nova aristokratija, koja je na vlast dolazila oružjem i kupovinom titula (a slično je bilo sa porodicom Mediči) predstavljala u prinčevskom oklopu, sa insignijama vlasti poput skiptra (odnosno, gonfalonijerske palice), uz prikaz domena svoje vlasti (pejzaža grada ili oblasti).

Ipak, iako se komparacijom sa sličnim ikonografskim rešenjima ovaj portret donekle može razumeti, Vazari mu je dodao ono što bez literarnog izvora ne bismo bili u

21 Poistovećenje Alesandra de' Medičija sa Makedonskim, a njega samog sa Apelesom, služilo je kao *comparatio*, retorička figura čijoj upotrebi je Vazari bio sklon isto koliko je bio sklon insistiranju na odnosima između članova porodice i proširene porodice koji su se negovali na renesansnim dvorovima. Usput, Vazari ne pominje svoje izvore, kao ni ime onog koji je sastavio učeni napis na latinskom koji je trebalo da prati Alesandrov portret, što otkriva i onu drugu stranu Vazarijeve ličnosti, a to je samopromocija i izvanredna samosvest umetnika koji je računao na dvorski ambijent kao svoje trajno umetničko nameštenje.

stanju da jasno razlučimo. Bez obzira na slikarevo insistiranje na eruditnosti bez koje, inače, umetnici koji su stasavali pod okriljem kulture koja je bila pod znatnim uticajem retoričke tradicije, ne bi mogli da računaju na priznanja, ta kultura je iznedrila i dragocenu praksu literarnih dopuna likovnim ostvarenjima koja su i sama, zauzvrat, bila bremenita literarnim aluzijama. Reč i slika delaju, vidimo na ovim primerima, kao neophodna dopuna, čudesna simbioza bez koje ni naše razumevanje novovekovne kulture ne bi bilo dovoljno da on njoj govorimo sa izvesnom dozom pouzdanosti.

### Литература

- Baldini 1994: U. Baldini, *Giorgio Vasari Pittore*, ed., Firenze: Edizioni d'Arte il Fiorino.
- Bejker 2007: N. S. Baker, *From a Civic World to a Court Society: Culture, Class and Politics in Renaissance Florence, 1480–1550*, Ph.D. Diss., ed., Michigan: Northwestern University, University Microfilms, Ann Arbor.
- O'Brajen 1993: C. O'Brien, „Lorenzo's Book: A Medicean Manuscript of the Augustinian History“, *The La Trobe Journal*, No. 51 & 52, 72–78.
- Garefi 1981: A. Gareffi, *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, ed., Roma: Bulzoni Editore.
- Korti 1989: L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, ed., Firenze: Cantini Editore.
- Li 1967: R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, ed., New York: Norton & Norton.
- Martines 2003: L. Martines, *April Blood. Florence and the Plot against the Medici*, ed., London-New York: Oxford University Press.
- Pilioid 2001: E. Pilioid, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, ed., New Haven & London: Yale University Press.
- Plinije 1964: Pliny, *The History of the World, Commonly Called The Natural History of C. Plinius Secundus, or Pliny*, Translated by Philemon Holland, Selected and Introduced by Paul Turner: ed., New York-Toronto-London.
- Rajli 1999: P. L. Reilly, *Grand Designs: Allesandro Allori's Discussion on the Rules of Drawing, Giorgio Vasari's Lives of the Artists, and the Florentine Visual Vernacular*, Ph. D., Diss., ed., Michigan: University of California at Berkeley, University Microfilms, Ann Arbor.
- Rubin 1995: P. L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, ed., New Haven & London: Yale University Press.
- Rufini 2011: M. Ruffini, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, ed., New York: Fordham University Press.
- Unger 2008: M. Unger, *Magnifico. The Brilliant Life and Violent Times of Lorenzo de' Medici*, ed., New York: Simon & Shuster.
- Vasari 1906a: *Le vite de' piu eccellenti architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Tomo VIII, ed., Firenze, 240–241.
- Vasari 1906b: *Le vite de' piu eccellenti architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Tomo VIII, ed., Firenze, 241–242.



**WORD AND IMAGE: VASARI'S PAINTED AND LITERARY MEDICI IMPERIAL  
PORTRAITS: THE PORTRAITS OF LORENZO THE MAGNIFICENT (1533) AND OF  
DUKE ALESSANDRO (1534)**

**Summary**

The development of Giorgio Vasari's career as the Medici court painter coincided with the rise of the Medici after their return to Florence in 1512, and the establishment of the Florentine Dukedom. Namely, the young painter received a number of state commissions that were to promote the Medici immediately after the bestowal of the hereditary ducal title upon Alessandro, in 1530. Among these were two portraits: of Lorenzo the Magnificent (1533) and of Alessandro de' Medici (1534). This paper investigates how, having no example in Florentine art of the 15<sup>th</sup> century due to the lack of imperial iconography, Vasari faced the need to find iconographic solutions that were to promote the new dynasty. He turned to the literary sources and immediate history in order to aid his *invenzioni*. The paintings were delivered together with written explanations of their complex iconography, which served as their valuable literary counterparts. However, Lorenzo's portrait had undergone certain changes before it was completely finished, thus differing in several details from the original described in Vasari's letter. Alessandro's portrait, on the other hand, corresponds to the *invenzione*, full of references to the political changes which occurred in Florence during the late 1520s and early 1530s.

Key words: Giorgio Vasari, imperial iconography, Florence, duchy, Lorenzo Magnificent, Alessandro de' Medici

Angelina R. Milosavljević



Slika 1. Đorđo Vazari, *Lorenzo Veličanstveni*, 1533, ulje na drvenoj tabli, Ufici, Firenca



Slika 2. Đorđo Vazari, *Alessandro de' Medici*, 1534, ulje na platnu, Galerija Palatina (Palata Pitti), Firenca

Предраг Н. ДРАГОЈЕВИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет  
Одељење за историју уметности<sup>2</sup>

## ИКОНОГРАФСКИ МЕТОД У ТЕМЕЉИМА БЕОГРАДСКЕ ШКОЛЕ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ

*Начини увођења, варијанте, место у методологији и утицај на развој историје уметности у Србији*

У раду се приказују главне одлике иконографског метода и његов развој у европској историји уметности. Затим се показују путеви преношења тог метода до српских историчара уметности у првој половини 20. века (времену у ком се формирају основе београдске школе историје уметности) и у њиховим текстовима се препознају веома различити начини схватања и примене иконографског метода. Указује се на стање развоја тадашње историје уметности у Србији као могући узрок тих разлика.

*Кључне речи:* историја уметности, методологија, иконографски метод, Србија

### Иконографски метод

Иконографски метод може се дефинисати као историјскоуметнички метод којим се у ликовном делу посмарају приказани предмети, мотиви (или шире: теме) и доводе у везу са текстом (најчешће религиозним, али и митолошким, историјским, митовима, предањима, књижевности, штампи, рукописима и документима).

### Место у историји историје уметности

Неколико момената из историје говори о значају иконографског метода. Овај метод је био од великог значаја за настанак науке о уметности: повезивањем ликовног дела и текста је Винкелман, обрађујући Стошову збирку античких гема и камеја (1760), успео да идентификује приказане сцене или личности, да одреди земљу порекла, па и да постави релативну хронологију. Када је на тој основи открио неке правилности у развоју форме, био је то један од кључних момената у његовом стварању историје уметности као нове научне дисциплине (уп. Драгојевић 1992: 105–137).

Стотинак година касније, када је средином 19. века ова наука дошла до тачке да се дефинитивно определи за егзактност, одбаци литерарност и импровизацију и уједно почне градити свој идентитет међу осталим дисциплинама које проучавају уметност, иконографски метод је био међу малобројним методима који су томе могли допринети. У то време, један од најистакнутијих заступника идеје о историји уметности као науци, Шпрингер, (о њему детаљније Драгоје-

1 pdragoje@f.bg.ac.rs

2 Рад је реализован на пројекту *Стратегије башишњења* (МНТР 47019).

вић 1998-а) означио је два правца њеног развоја: један морфолошки, са идејом да историја уметности треба да проучава форму свог предмета као што то чине природне науке и други иконографски, заснован на проучавању мотива (уп. Шпрингер 1860). Нешто раније откриће, превођење и објављивање сликарског приручника Дионизија из Фурне (Дидрон 1845) није било само доказ постојања језика мотива и значајан подстицај да се иконографски метод развије, него је то у методолошком погледу, за историју уметности јединствен доказ постојања везе између спољњег утицаја (у овом случају: текста) и елемента ликовног дела (мотива). Остали методи историје уметности, који се такође заснивају на тврђењу везе између неког ликовног дела и спољњег утицаја, немају такву „карику“.

### Кратко вредновање иконографског метода

**Снага** овог метода је у егзактности његових основа. Прво, доказана веза ликовног дела и текста; затим, релативна лакоћа препознавања ликовног мотива (за разлику од, рецимо, препознавања карактеристичне форме у атрибуцијоном, паралела и извора у упоредном, или „чињеница“ у фактографском методу) и стварање репертоара и класификације мотива (уп: [www.iconclass.org](http://www.iconclass.org)); најзад, релативна лакоћа претраживања текста, у потрази за речима које могу бити извор ликовног мотива. Из овога проистичу велика поузданост и проверљивост резултата, што постаје основа да истраживање понови или настави други стручњак, што је у историји уметности ретко, или основа учења и подучавања, за разлику од других метода историје уметности, који су настали с великим научним амбицијама, али се ипак ослањају на интуицију, осећај и слутњу појединца и завршавају у литерарности – као у атрибуцијоном и иконолошком методу, а и осталим (уп. Драгојевић 2011-6). У вези са прецизно одређеним елементима који се посматрају стоји и прецизни термилошко-појмовни систем. Ово даје основу за научно разматрање ликовног дела, које обухвата: *описивање* утврђеном процедуром, иконографску *анализу*, *објашњење* порекла иконографског мотива, препознавање иконографских *правилности* (на више нивоа: мотив, тип, сцена, циклус, уметник, период).

**Слабости** овог метода су у ономе што он не узима у обзир и стога су релативне. Иконографски метод не обухвата све ликовне елементе, што је општа одлика сваког метода, али се понегде то узимало као замерка, с обзиром да присталице појединих метода погрешно теже да они буду свеобухватни и једини. Такође, проблем је што овај метод имплицира поделу на стил и иконографију, потпуно преузимајући појам *садржај* ликовног дела; ипак, *садржај* није само иконографски, него и формални (боја, линија...), а са друге стране, *стил* не обухвата само скуп формалних елемената, него и иконографију. Термилошка слабост је и што *иконаграфија* означава иконографски репертоар, али у неким ситуацијама означава и *осликавање икона*; по истој основи, двосмислени су термин *иконаграф* и израз *бавити се иконографијом*. Ове слабости наслеђене су од науке у којој се иконографски метод развио, а која има сличне проблеме и са неким другим важним терминима (метод, стил, и други).

**Могућности** иконографског метода су велике. На основу утврђених правилности, његовом употребом могуће је датовање дела, одређивање порекла смештањем у одређену културу, а тиме и условно атрибуисање, односно, утврђивање порекла мајстора, или наручиоца. У неким околностима, могуће је и утврђивање првобитног изгледа (реконструисање недостајућих партија оштећених дела

или програма, или препознавање накнадних иконографских измена). Проучавање развоја иконографских мотива отвара могућност повезивања са осталим методима историје уметности (фактографским, упоредним, методом низова, методом група), а покреће и питања историје, идеологије, друштва, књижевности, религије, технике..., отварајући могућност повезивања историје уметности са другим наукама. Иако је настао на проучавању античке, а развио се кроз проучавања средњовековне уметности, иконографски метод може се применити на све периоде историје уметности, као и на поједине уметничке гране, или уметнике.

**Претње** методу долазе од тенденција у савременој култури. Низак ниво опште писмености, непознавање књижевности, везаност за визуелне медије, наглашена потреба за визуелизовањем (претварање текста у слику), текст као смећња или непотребна информација преко слике, можда чак и уношење слике у роман (Еко 2004) јесу показатељи не само доласка времена слике, преласка на слику, него и удаљавања од текста и стварања једне нове културе (наговештене код Бредберија, 1953), која раздваја слику и текст а тиме промовише и нову слику.

### Пријем у струци

Иконографски метод је био веома добро примљен у историји уметности и мада га неки аутори готово игноришу као део методологије и праксе историје уметности (Бауер 1972), схваћен је као важан поступак (ван Стратен 2003). Давао је резултате и служио као добра допуна другим методима, а није тежио да се наметне и да доминира, те је истраживање стила остајало у првом плану. Мада је од свог настанка успешно примењиван и на уметност старог и новог века, он је у првим деценијама двадесетог века нарочито развијен током проучавања средњовековне уметности. Неколико аутора спада међу водеће, не само по резултатима него и са становишта развоја методологије.

Емил Мал је спојио иконографски метод са анализом стила. Било је то супротстављање чисто формалном приступу, какав је постојао нпр. код Фосијона, а може се схватити и као допуна иконографског проучавања. Проучавајући религиозну уметност у Француској Мал је (1898–1922) допунио анализу иконографских програма сазнањима о улози наручилаца, који су одређивали концепције појединих циклуса. Ишао је и даље, ка анализи значења приказаних предмета у култури средњег века, чиме је већ подржао формирање иконологије. Као професор на Сорбони, где је почео да предаје пре Првог светског рата, Мал је утицао на формирање више генерација историчара уметности и на њихово схватање метода.

На универзитету у Бечу, Макс Дворжак користио је иконографски метод као један од поступака којима се може постићи висока историјска објективност у истраживању. Нове моменте у поступку формулисао је у време око почетка Првог светског рата, усмеравајући се на проучавање рада једног уметника карактеристичног за одређени период или стил, или на анализу једног уметничког дела; повезујући при томе резултате анализе форме и иконографске анализе, долазио је до закључака о уметниковом духу и погледу на свет.

Нови снажни подстицај развоју иконографског метода дала су проучавања византијске уметности, током којих је откривено обиље материјала погодног за иконографске студије.

Габријел Мије је проучавао ток западне и византијске уметности и утврђивао правилности у развоју иконографије Јеванђеља (Мије 1916). То је једна, може

се рећи, историја иконографских типова, која прати развој појединачних представа кроз епохе, као и различите „школе“ (или „дијалекте“) у истој епохи, засноване на склоности ка појединим текстовима. Идејом о могућој повезаности иконографије са стилем, тј. формом, Мије је отворио ново поље истраживања: како се преузимањем или променом стила преносио или мењао иконографски садржај; обрнуто, да ли је мотив утицао на избор форме. (О Мијеовој професионалној биографији: М. Глигоријевић-Максимовић 1988.)

Никодим Павлович Кондаков је у обимном проучавању анализирао иконографију Исуса Христа (1905) и Богородице (1914–15). Студирао је у Москви, био професор на универзитету у Новгороду и Петрограду. После октобарске револуције пребегao је 1917. у Праг, где је основао семинар за византолошке студије који ће понети његово име (Seminarium Kondakovianum).

Окуњев, ученик Аиналова, који је био ученик Кондакова, дао је поново значај анализи стила и повремено је при поређењу или описивању више посматрао стил фресака, него што се задржавао на њиховим иконографским одликама. Повремено је комбиновао иконографски метод са историјским приступом, културолошким методом и другим истраживачким поступцима. Окуњев је пре револуције предавао у Петрограду и Одеси, а по одласку у изгнанство кратко је боравио у Скопљу, почетком двадесетих је предавао на тамошњем Филозофском факултету, а затим у Прагу (о њему исцрпније И. Ђорђевић 1994).

До средине 20. века, Виктор Никитич Лазарев повезао је иконографски метод са историјским условима, социјалним и културним збивањима, затим владајућим идејама времена у ком дело настаје, биографском подацима о уметнику, као и стилским одликама епохе или рада појединца. Тим поступком успео је да реши многа питања, те је после Другог светског рата постао један од водећих историчара уметности у свету.

Више истраживача покушало је да прошири примену иконографског метода на тумачење симболике црквене грађевине (Зауер 1902); иконографију профане уметности (ван Марле 1931–32); начин приказивања византијских владара, (Грабар 1936); било је и покушаја да се утврди иконографија опуса једног уметника. С друге стране, прављени су иконографски прегледи целокупне хришћанске уметности (Кинстле 1926–28) или читаве хришћанске иконографије (Рео 1955–59; Ауренхамер 1965).

### Пријем и варијанте употребе иконографског метода у Србији

Српски историчари уметности одржавали су контакте са појединим од поменутих истраживача и пратили њихов рад, што је била добра основа и за преношење њихових варијанти иконографског метода у Србију.

Мије је боравио у Србији почетком 20. века а затим поново у другој половини тридесетих година, сарађујући са српским историчарима уметности и готово две године обилазећи средњовековне споменике по Србији и Македонији (уп. Бошковић 1938-а: 3). Написао је историју српске црквене архитектуре средњег века, а прикупио је и почео да објављује материјале о старом српском сликарству. Подучавао је, на специјализацијама у Паризу, или узимао за сараднике на терену у Србији, готово све истакнуте историчаре уметности из Србије, оставивши тако траг на низу генерација – од В. Петковића и П. Поповића почетком 20. века, преко Ђ. Бошковића, А. Дерока, Р. Љубинковића, до проф. Г. Бабић почетком друге половине 20. века. Имао је велики утицај међу истраживачима у

Србији и углед у српској средини, те је проглашен и за почасног доктора Београдског универзитета. У Србији је будно праћен и Грабаров рад, који је, поред осталог, посвећен и проучавању средњовековних фресака на територији модерне Србије, дајући им значајну улогу и користећи их као један од главних извора за познавање средњовековне уметности уопште. Известан утицај имао је и Окуњев, а посебно велико занимање побудио је објављујући, током двадесетих и тридесетих година, српске средњовековне фреске. Најзад, као предавач у Прагу, посебног трага је оставио на научно формирање Светозара Радојчића.

И поред овако добрих веза са „изворима“ (водећим представницима науке који су користили и развијали овај метод), од којих се могао добро научити и примити иконографски метод, српска историја уметности је ипак веома поступно и опрезно уводила овај поступак у употребу.

**Упознавање.** Већ је Божидар С. Николајевић, први школовани историчар уметности у Србији, знао за приручник Дионисија из Фурне, објављен у Француској средином 19. века, али га није користио за евентуална проучавања иконографије, већ га само наводи у својој дисертацији (1902). Дела у чијем је проучавању могао да примени иконографски метод радије је проучавао другачије. На пример, у тексту о приказима Богородице у уметности, набрајао је основне сцене у којима се она појављује и довео их у везу са Библијом (не и са другим изворима). Даље је сцене прагио хронолошки, на ограниченом броју примера, кроз средњи и нови век, не посматрајући у њима иконографске елементе, већ промене израза, „идеала“ Богородице. Начине употребе представа Богородице схватао је као резултат промена у духу одређене епохе. Неке, условно речено, иконографске анализе биле су код њега доста уопштене, засноване на уочавању међусобних односа главних личности (Богородица приказана са свецима, са Христом, или сама), а не на повезивању ликовних дела са писаним изворима (Николајевић 1906). Пошто су га више занимала стилска и естетска обележја, он би (1907: 13) само узред тврдио да су фреске „све стајале у симболичној вези“, не улазећи у ближа образлагања тог става, а посебно није имао стрпљења да детаљно описује њихов иконографски садржај. Усмерен на популаризацију и евентуално ликовну критику, Николајевић није дуго остао у науци. Његов опонент, Владислав Р. Петковић, по свим елементима потпуно супротан Николајевићу, постао је доминантна личност српске историје уметности у првој половини 20. века.

**Ограничена примена.** В. Р. Петковић је, уводећи доследно примењујући тзв. фактографски поступак, преузео и поједине елементе иконографског метода. Најпре га је користио да уз помоћ религијских извора, црквене поезије, апокрифа, литургије, као и сликарских приручника препозна сцене које је описивао (Петковић В. 1908: 125; 1911а: 26; 1911б: 80; 1911в: 189). При томе, није се освртао на сва важна иконографска питања, јер без дубљих иконографских студија није могао ни да претпостави иконографски значај сваког ликовног детаља. Када би утврдио један број општих правилности у програму црквеног живописа (положај и распоред циклуса по зонама цркве; садржај циклуса; елементи сваке појединачне сцене), он би у следећим описима констатовао да ли се ради о уобичајеном програму, сцени, представи, или не (Петковић 1924: 33–78). На основу тих правилности, он је у неким случајевима само на основу мотива у остацима фреске препознавао целину – на пример, по сачуваном делу са сандалама, закључио је да је ту био приказ Јосифа (исто, 59, 63) или обрнуто, идентификовао је делове који недостају на оштећеним композицијама, оштећене (непрепознатљиве) или пропале сцене у циклусима, или могуће садржаје читавих зона. Позабавио се и

питањем начина на које су одређена иконографска решења прелазила из средине у средину или чувана, па је између осталог претпоставио да су минијатуре, као ликовни прикази физички најближи тексту, морале бити извор, узор, или образац, по ком су настајали поједини циклуси у зидном сликарству; ову тезу је често понављао и користио (Петковић 1929–30: 88; 1927: 321; 1928: 11; 1933: 52–60), а њена тачност доказана је касније, на другом ликовном материјалу (Максимовић 1983: 26, позивајући се на Грабара). Занимљиво да када је у Куманову крајем тридесетих година откривен један примерак сликарског приручника, настао наводно почетком 19. века, иако је закључено да се по садржају готово поклапа са Дидроновим преводом, о књизи је више писано као о старом предмету, него као могућем извору за познавање уметности (Бошковић 1939: 157–158).

**Уздржаност.** Мада ученик Е. Мала, Милан Кашанин је био склонији стилској анализи и користио се иконографским методом сразмерно ретко, а и у тим случајевима је као упоришта за закључивање чешће узимао савремену, углавном страну, литературу (Кондакова, Мијеа, Мала, Брејеа и других аутора) о иконографским типовима старе уметности, него писане изворе из епохе (Кашанин 1927-а: 78–80). Штавише, био је склон да за одређена иконографска питања понуди сасвим особена решења, заснована на његовој методологији која се заснива на културолошком методу и психолошком приступу. Тако, на пример, једну иконографску необичност у распореду сцена једног циклуса у Белој цркви Каранској (Кашанин 1927-б), објаснио је сликарским идејама и креативношћу средњовековног сликара, који је тражио „живописне и драмске ефекте и богатство мотива“ а стога што је, наводно, више бринуо о изгледу композиције, сразмерама фигура и простору, тај сликар је постављао сцене на оне делове зида где је било места. Тако је закључио да је уметник био „теолошки недоследан, али потпуно доследан сликарски“ (исто, 166–167). Код Кашанина је (1927-б: 162–166, 212–215), посредно, доведена у питање поузданост иконографског метода, или бар његова неприкосновеност у тумачењу мотива, тема и програма црквене декорације: тежиште је стављао на историјске околности, посебно на историју културе, на развој споменика, архитектуру и стил живописа, док је иконографску анализу свео на опис садржаја сцена или штура тумачења појединих приказаних предмета. Из неких Кашанинових ставова (1924: 399; 1931: 255), може се закључити да иконографске елементе није сматрао уметничким, или бар „чисто уметничким“ елементима, из чега проистиче уздржаност према употреби иконографског метода у историји уметности.

**Опрезност.** Ставови слични ставовима В. Р. Петковића и М. Кашанина, са стављањем нагласка на „стилске одлике“ јављају се и код Ђорђа Мано-Зисија (1931-а: 118; 1931-б: 126), који у општим цртама говори о иконографском распореду сцена, без детаљније анализе. Слично „избегавање“ може се препознати и код Ђурђа Бошковића. Током сарадње са Мијеом, занимали су га натписи, стилске карактеристике дела и више архитектура него сликарство. Стога је у својим објављеним теренским извештајима другима препуштао анализу историје, иконографије и натписа, а сам се бавио „археолошко-архитектонском“ страном споменика (Смирнов и Бошковић 1933), или би се задржавао на неким другим питањима, као што су стил, стање очуваности, снимак изгледа, и друго. Када је посматрао иконографију новооткривених дела (1938-б: 528), задржавао се на опису и користио страну литературу, наводећи понекад и различита мишљења. Грабарова (1936) истраживања иконографије царских портрета у византијској уметности примио је као „неопходан инструмент при проучавању ви-



зантијске иконографије“ (Бошковић 1937: 111), а рад Окуњева на публикавању српских средњовековних споменика оценио више као бележење „карактеристика“ старог српског сликарства и препознавање његовог значаја за општу историју уметности средњег века (исти 1934: 329).

**Отпори.** Водећи историчар уметности тога доба, В. Р. Петковић, био је против иконографских студија као самосталног метода. Критикујући један Грабаров рад, признао је да његове иконографске студије и анализа стила показују велику ерудицију и поузданост, али да у свим осталим питањима „за чије је решење потребно широко познавање политичке и културне историје балканских народа, он нигде не стоји на поузданим ногама“ (Петковић 1931: 191). На сличној основи је и његова критика неких ставова Кондакова и Аиналова о српској уметности средњег века као „недоказаних“ и „непроверених“ (исти, 1927: 318). Иконографију је схватао као репертоар мотива и тема, и тиме сматрао за саставни део уметности једне епохе, те му је ближи став Окуњева према иконографском методу, за кога каже да упоредо посматра промене стила и промене „сижеа“, односно „нове иконографске црте“ у већ познатим сценама (исти, 1927: 321). Најзад, у Мијеовим истраживањима иконографије јеванђеља, једном од кључних дела за разумевање иконографског метода, видео је пре свега „огромни материјал“ који се „групише према иконографским темама и према школама“ (исти 1922: 301, 302).

Много јачи отпор самосталној примени иконографског метода дошао је из археологије, дисциплине која је тада битно утицала на формирање историје уметности (уп. Драгојевић 2011-а). Милоје М. Васић је доста оштро критиковао па и, у свом стилу, подсмешљиво напао, Лазара Мирковића у вези са књигом о Манасији, чији је овај био коаутор (Стојановић, Мирковић, Бошковић 1928). Закључио је да Мирковићу, са таквим начином рада, „нема места ни у Археологији, ни у њеној ужој области, Историји Уметности“, те да треба да се „мане“ тога посла, јер ће наићи и на оштрију критику, као и да рад у овој области премашује Мирковићев „дар, његову моћ, његову способност и његово знање“ (Васић 1928: 476, 472). Изричито је рекао да је професор литургије позван да тумачи само „један део иконографских предмета, оних који проистичу из литургије“; имплицирао је да иконографска анализа треба да обухвати све што ради иконограф, дакле, не само мотиве, него и формалне елементе (боје, композицију...) и чак да је то важније, јер је „број нелитургијских елемената иконографије“ много већи (исто, 472). Сматрао је да је циљ анализе иконографских мотива да опише и евентуално утврди утицаје које је материјална култура једнога доба имала на „садржај“ ликовног дела.

**Пуна примена.** Лазар Мирковић је, у ствари, доследно и у потпуности применио иконографски метод у проучавању уметности. Познајући много већи број црквених текстова него остали српски истраживачи уметности тога доба и боље разумевајући њихов смисао, имао је основ за самостални рад и закључивање, не ослањајући се на страну литературу (напротив, више пута је компетентно доказао нетачности или оборио погрешне претпоставке страних ауторитета). Такође, није се ограничавао на описе и препознавања као остали, него се упустио у решавање проблема који се нису могли разрешити ни стилском ни палеографском анализом. Подигао је ниво истраживања у овој области са описа и класификовања на уочавање правилности и објашњавање. Применио је иконографски метод у проучавању уметности антике, средњег века и новијег доба; на сликарство и примењену уметност; на питања развоја појединих споменика, мотива,

или на проблеме атрибуције, датовања дела, прецизнијег утврђивања првобитног изгледа. Разматрао је природу везе текста и ликовног дела, узроке одабира мотива из текста и увео у видокруг истраживача литургију, литургијску праксу, ктитора. Бавио се и питањем изворне и лажне иконографије, иконографије накнадних додатака (Мирковић 1927: 130–136), као и иконографских „стилова“ (1950-а: 41). Обрадио је пажњу и на иконографски репертоар једног споменика или једне групе аутора (исто, 39–40). Бавио се и упоредним иконографским анализама хришћанске уметности у источној и западној цркви (1950-б: 248–249; 1953: 46). У неким анализама, поредећи мишљења водећих стручања о једном истом делу, долазио је до спознаје граница могућности иконографског метода (1950-в: 47–51). Он сам је ишао у ту крајност да текст претостави свему што је у вези са ликовним делом: инспирацији писани извор, уметничким узорима сликарског приручник, ликовном стилу рукопис и натпис. Једно његово ограничење је тематско: као богослов, везао је свој рад за историју црквене уметности. Ипак, захваљујући систематској примени иконографског метода током неколико деценија, отворио је могућност да се покажу све добре особине овог поступка, као и неке слабости.

Разлози за неуједначено и различито прихватање једног у основи доброг и прецизног метода – од непотпуног прихватања, или чак одбијања, преко ограничене и уздржане примене, до пуне и помало претеране, можда једностране – леже у чињеници да је у овом периоду историја уметности у Србији још била у фази настајања. Она јесте упознавала методе европске историје уметности, али сваки истраживач прихватио је по неки метод и није се још дешавало да сви прихате све методе. Кроз праксу је стицала сазнања о научности тих метода, али је остајала између здраворазумске и научне логике, између књижевног и научног језика. Морала је на тим научним основама да у оквиру друштва изгради свој интегритет као струка, али је у том периоду сваки стручњак остајао пре свега припадник своје социјалне групе, па тек онда историчар уметности, те је струка личила на скуп случајно одабраних појединаца – полемике које обележавају почетак и средину века само уоквиравају период у ком се један водећи стручњак бори за доминацију. Суочавала се и са чињеницом да на рад историчара уметности значајно утичу одлике личности и други психички чиниоци, али решавала је то тако што је попуштала пред доминацијом појединца над захтевима метода и процедуре, научности или струке. Најзад, суочавала се са чињеницом да је рад историчара уметности толико слободан, да појединца обавезују једино његова савест и систем вредности, али се у том периоду тешко препознаје нека етика струке; пре се називу морали одређених социјалних група којима припадају поједини стручњаци (уп. Драгојевић 1997). Препуштен својим схватањима, сваки историчар уметности тога периода прихватио је иконографски метод на свој начин, према својим тумачењима ликовног дела, у комбинацији са методима које већ користи, на основу поимања односа историје уметности и других дисциплина, према потребама предмета који сам проучава, на основу доступних извора, у складу са својим способностима па и интересима.

У другој половини века, развојем београдске школе историје уметности, углавном око катедре историје уметности на Филозофском факултету, радом Светозара Радојчића и низа његових наследника у више области историје уметности (уп. Драгојевић 1998-б) створени су услови за развој иконографских истраживања и преношење иконографског метода следећим генерацијама као стандардног поступка у методологији историје уметности.

## Литература

- Ауренхаммер 1965: Hans Aurenhammer, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, ed., Wien: Hollonek.
- Бауер 1972: В. Bauer, *Kunsthistorik*, ed., Munchen: С. Н. Beck
- Бошковић 1933: Ђ. Бошковић, N. Okunev, Monumenta artis serbicae IV, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор* 13/1–2, 206–207.
- Бошковић 1934: Ђ. Бошковић, N. Okunev. Monumenta artis serbicae, IV, *Старинар* 8–9, 329.
- Бошковић 1937: Ђ. Бошковић, А. Grabar. L'emperor dans l'art byzantine, *Старинар* 12, 110–111.
- Бошковић 1938-а: Ђ. Бошковић, Неколико натписа с зидова српских средњевековних цркава, *Споменик СКА*, 3–19.
- Бошковић 1938-б: Ђ. Бошковић, Новооткривени мозаици у цркви св. Софије у Цариграду, *Српски књижевни гласник* 53/7, 525–531.
- Бошковић 1939: Ђ. Бошковић, Један стари сликарски приручник, *Старинар* 14, 157–158.
- Бредбери 1953: R. Bradbury, *Fahrenheit 451*.
- ван Марле 1931–32: R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, I-II, ed., Hague: M. Nijhoff.
- ван Стратен 2003: R. van Straten, *Uvod u ikonografiju. Teoretske i praktične upute*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 7–138.
- Васић 1928: М. Васић, Др Ст. Станојевић – Др Лаз. Мирковић – арх. Ђ. Бошковић: Манастир Манасија, Народни музеј, Београд, *Мусао* 27, 466–477.
- Винкелман 1760: J. J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch, dédiée a son Eminence monseigneur le cardinal Alexandre Albani, par M. l'abbé Winckelmann, bibliothécaire de son Eminence*, ed., Florence.
- Грабар 1936: А. Grabar, *L'emperor dans l'art byzantine*.
- Дидрон 1845: М. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne – grecque et latine – avec une introduction et des notes par M. Didron de la Bibliothèque royale, secrétaire du Comité historique des arts et monuments, traduit du manuscrit byzantin, le Guide de la peinture par le Dr Paul Durand, correspondant du Comité historique des arts et monuments*, ed., Paris: Imprimerie Royale
- Драгојевић 1992: П. Драгојевић, *Насијанак неокласицизма и почетак историје уметности као науке*, магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету Универзитета у Београду, 1–136.
- Драгојевић 1997: П. Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини 20. века*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду, 1–501.
- Драгојевић 1998-а: Р. Dragojević, О Antonu Špringeru – ангажман истражара уметности у јавном животу. *Vojnoistorijski glasnik* 3, Београд, 117–121.
- Драгојевић 1998-б: П. Драгојевић, *Одељење за историју уметности*, у зборнику *Филозофски факултети 1868–1998*, Београд, 361–393.
- Драгојевић 2011-а: П. Драгојевић, О уделу археологије у заснивању историје уметности у Србији, *Зборник Народног музеја* 20–1, Београд, 489–501.
- Драгојевић 2011-б: П. Драгојевић, Литерарно тумачење ликовног дела : примери из методологије српске историје уметности прве половине 20. века, *Наслеђе* 20, Крагујевац, 155–165.
- Ђорђевић 1994: И. Ђорђевић, Значај Н. Л. Окуњева за српску историју уметности, *Зборник Руска емиграција у српској култури 20. века*, Београд, 213–219.
- Еко 2004: У. Еко, *Тајанствени пламен краљице Лоане*, Београд: Политика.
- Глигоријевић-Максимовић 1988: М. Глигоријевић-Максимовић, Габријел Мије – историчар византијске уметности. *Свеске историчара уметности* 19, Београд, 6–14.

- Зауер 1902: J. Sauer, *Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters*, ed., Freiburg i.B.: Herder, 1–410.
- Кашанин 1924: М. К(ашанин), Манастир Студеница, *Српски књижевни гласник* 12/5, 399.
- Кашанин 1927-а: М. Кашанин, Манастир Добрун, *Стиаринар* 4, 67–81.
- Кашанин 1927-б: М. Кашанин, Бела црква Каранска, *Стиаринар* 4, 115–221.
- Кашанин 1931: М. К(ашанин), Изложба икона и копија фресака. *Српски књижевни гласник* 32/3, 255–256.
- Кинстле 1926–28: К. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, I-II, ed., Freiburg i.B.: Herder.
- Кондаков 1905: Н. П. Кондаков, *Иконографія господога Бога и спаса нашего Исуса Христа*, С. Петербург (репринт 2001).
- Кондаков 1914–15: Н. П. Кондаков, *Иконографія Богоматеры*, I-II, С. Петербург: Академия наук.
- Мал 1898–1922: E. Male, *L'art religieux en France: étude sur l'iconographie de moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, I-III, ed., Paris: Leroux.
- Мано-Зиси 1931-а: Ђ. Мано-Зиси, Полошко, *Стиаринар* 6, 114–123.
- Мано-Зиси 1931-б: Ђ. Мано-Зиси, Света Софија у Охридџу, *Стиаринар* 6, 123–132.
- Мије 1916: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. ed., Paris: Fontemoing et Cie 1916, 21960.
- Мирковић 1927: Л. Мирковић, Милешевска плаштаница молдавског војводе Александра и жене му Роксанде у манастиру Пакри, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 7/1–2, Београд, 130–136.
- Мирковић 1950-а: Л. Мирковић, *Мирослављево еванђеље*, Београд.
- Мирковић 1950-б: Л. Мирковић, Прилози и белешке, *Стиаринар* 1, 247–249.
- Мирковић 1950-в: Л. Мирковић, Икона Богородице у цркви Госпе од Звоника у Сплиту, *Стиаринар* 1, 47–51.
- Мирковић 1953: Л. Мирковић, *Теодор Крачун Малер*, Нови Сад.
- Николајевић 1902: В. S. Nikolajević, *Die Kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter. Inaugural Disertation*, Belgrad, 1–68.
- Николајевић 1906: Б. С. Николајевић, *Богородица у уметности, јавно предавање у користи Кола српских сестара, одржано 14. маја о.з. у сали Универзитетна*, Београд 1906, 3–22.
- Николајевић 1907: Б. С. Николајевић, Манастир Манасија. Поводом петстогодишњице, *Дело* 23/3, 342–347; 24/1, 99–108.
- Петковић 1908: В. Р. Петковић, Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу, *Стиаринар* 3/1–2, 121–143.
- Петковић 1911-а: В. Р. Петковић, *Манастир Жича. Хисторија*, Београд 1911, 1–40.
- Петковић 1911-б: В. Р. Петковић, Српски споменици 16–18. века. Никоље, *Стиаринар* 6, 177–186.
- Петковић 1911-в: В. Р. Петковић, Српски споменици 16–18. века. Жевица, *Стиаринар* 6, 186–193.
- Петковић 1922: В. Р. Петковић, G. Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles...*, Paris 1916, *Стиаринар*, 301–302.
- Петковић 1924: В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд, 1–82.
- Петковић 1927: В. Р. Петковић, Prof. N. L. Okunev, *Serbskija srednjekovujja stjenopisi*, Praha 1923, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 7/1–2, 317–321.
- Петковић 1928: В. Р. Петковић, Циклус слика из легенде Св. Ђорђа у Дечанима, *Стиаринар* 5, 7, 11.

Петковић 1929: В. Р. Петковић, Један циклус слика из Дечана, *Гласник Скопског научног друштва* 7–8/3–4, Скопље, 83–88.

Петковић 1931: В. Р. Петковић, André Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, *Старинар* 6, 189–191.

Петковић 1933: В. Р. Петковић, Легенда Св. Саве у старом живопису српском.

Приступна академска беседа, *Глас СКА* 119, Београд, 3–76.

Рео 1955–59: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, ed., Paris: Presses Universitaires de France.

Смирнов и Бошковић 1933: С. Смирнов – Ђ. Бошковић, Археолошке белешке из Метохије и Прекорупља. *Старинар* 8–9, Београд, 255–275.

Шпрингер 1860: A. Springer, *Ikonomographische Studien*, Wien.

## ICONOGRAPHICAL METHOD IN THE FOUNDATIONS OF BELGRADE ART HISTORY SCHOOL

### Manners of Introduction, Variants, Place in Methodology and Influence on the Development of Art History in Serbia

#### Summary

Iconographical method can be defined as an art history procedure implying the observation of objects, motifs or themes represented in a work of art and establishing relations between them and a text, most often religious, but also mythological and historical texts, myths, chronicles, literary works, journalistic texts, documents, etc. This procedure is combined with form analysis, cultural, attribution and comparative method, string method, or particular approaches (historical, sociological, or even psychological); latter on, it was incorporated into iconological method. As opposed to other art history methods, this one is exact, verifiable, and based on precise terminological apparatus, and it facilitates reliable scientific procedures (description, analysis, explanation, pattern identification). It can be applied when studying particular motifs, works, individual opuses, and also any art history epoch, or visual art branch.

Serbian art history started using the method in the period of its establishment, during the first half of 20<sup>th</sup> century. At the time, it was familiarizing itself other main methods of European art history and succeeded in attempts of their application and modification. In such methodological frameworks of Serbian art history, iconographical method was of significant importance due to its scientific quality and exactitude. It started gaining important place in research, but it was introduced carefully and gradually since Serbian art history research scene of the period was dominated by strong individuals who preferred other methods.

Key Words: art history, methodology, iconographical method, Serbia

Predrag N. Dragojević



Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Скупштина града Крагујевца

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VI међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(28–29. X 2011)

Књига III  
**ЈЕЗИК МУЗИКЕ. МУЗИКА И РЕЛИГИЈА**  
&  
**РЕЧ И СЛИКА.**  
**ИКОНОГРАФИЈА И ИКОНОГРАФСКИ МЕТОД – ТЕОРИЈА И ПРИМЕНА**

*Одговорни уредник*  
мр Валерија Каначки  
др Сања Пајић

*Коректура*  
др Часлав Николић  
Анка Ристић

*За издавача*  
проф. Слободан Штепић  
декан Филолошко-уметничког факултета

*Технички уредник*  
Ненад Захар

*Штампа*  
ГЦ Интерагент, Крагујевац

*Тираж*  
150

