

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VIII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(25–26. X 2013)

Књига III

**ПАГАНСКО И ХРИШЋАНСКО У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ  
&  
САТИРА У МУЗИЦИ**

**Уређивачки одбор**

- Проф. др Иван Коларић, декан  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Милош Ковачевић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Драган Бошковић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Бранка Радовић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Сања Пајић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Анђелка Пејовић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Владимир Поломац  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Маја Анђелковић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Часлав Николић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо  
*Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија*  
Проф. др Ала Татаренко  
*Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина*  
Проф. др Зринка Блажевић  
*Филозофски факултет, Загреб, Хрватска*  
Проф. др Миланка Бабић  
*Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина*  
Проф. др Михај Радан  
*Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија*  
Проф. др Димка Савова  
*Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска*  
Проф. др Славка Величкова  
*Филолошки факултет, Универзитет «Пајсије Хиландарски», Пловдив, Бугарска*  
Проф. др Јелица Стојановић  
*Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора*

**Уредници**

доц. др Сања Пајић  
мр Валерија Каначки

**Рецензенти**

доц. др Сања Пајић; доц. др Оливер Томић; др Бранка Радовић  
др Соња Маринковић; др Јасмина Талам; др Санда Додик  
др Биљана Радовић; др Ивана Медић; мр Милош Заткалик  
мр Гарун Малаев; мр Јасна Вељановић; мр Валерија Каначки

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VIII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(25–26. X 2013)

Књига III

**ПАГАНСКО И ХРИШЋАНСКО У  
ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ  
&  
САТИРА У МУЗИЦИ**

Крагујевац, 2014.

---

Издавање овог зборника финансијски је подржало  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије



## ТРОКЊИЖЈЕ СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА «СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ»

VIII међународни научни скуп «Српски језик, књижевност, уметност» традиционално је одржан у последњег викенда у октобру, сада је то било 25. и 26. октобра 2013. године. Скуп је имао четири тематске целине – лингвистичку, књижевну и две уметничке: теорија музике и теорија ликовне уметности. На овом научном скупу, у оквиру четирију наведених секција, са рефератима су учествовала 127 учесника, и то 106 из земље и 21 из иностранства.

Лингвистичка секција скупа за тему је имала: *Вишезначности у језику*. Циљ је био да се питања семантичке структуре језика из најзначајнијег његовог аспекта – а то је без сумње аспект полисемичности или вишезначности – што свестраније научно осветли. То је тим значајније ако се зна да је семантички приступ језику готово све до пред крај XX века био дубоко у сенци структурално-формалних истраживања. Тема је требало да покаже колико и које језичке структуре вишезначност захвата, и које су њене специфичности с обзиром на тип језичке јединице, или пак врсту језичке (под)дисциплине у оквиру које се остварује, а посебно које су инваријанте а које варијанте вишезначности у различитим сферама њене језичке употребе. На скупу је дата тема осветљавана у 42 реферата, од којих се 35, након рецензентске процедуре, штампа у првој од трију књига зборника.

Књижевна секција скупа за тему је имала *Сатира, сатира, сатирично*. Дата тема односила се, пре свега, на теоријско и научно истраживање категорије сатире и сатиричног у књижевности, и то анализом различитих аспеката сатире, као што су: карактеристике сатире у појединима књижевним жанровима (пјесми, приповеци, роману, драми) и код различитих српских и страних аутора, карактеристике сатире као општекњижевне и националнокњижевне појаве, сатира и националистички митови, сатира као хеуристика, сатира и афористика, сатира и иронија, и сл. Питања, сатира, сатире и сатиричног тако су на скупу размотрена из најразличитијих теоријских и методолошких аспеката, и с обзиром на бројна свјетска и српска књижевна дјела као полазиште. Након проведене рецензентске процедуре у другој књизи зборника, што је посвећена књижевној тематици овога скупа, место је нашао 31 рад 45 на скупу поднесених реферата.

Уметнички део скупа имао је две секције – *музичку и ликовноуметничку (ликовну)*. У музичкој секцији у оквиру основне теме *Сатира у музици* реализована су четири тематска блока: а) *Сатира у музици*, б) *Музика у медијима*, в) *Антропологија музике*, и г) *Музика и друге уметности*. У оквиру тих четирију блокова поднесен је 31 реферат. Ликовноуметничка секација имала је тему *Паганско и хришћанско у ликовној уметности*, којој је посвећено седам реферата.

Ово трокњиже, дакле, доноси близу стотину научних радова, који ће бити незаобилазна литература свима онима што су заинтересовани за лингвистички, књижевно, музички или ликовно обрађиване теме на VIII међународном научном скупу «Српски језик, књижевност, уметност».



## О ЗБОРНИКУ

Историчарскоуметничка секција VIII Међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност била је посвећена односу Паганског и хришћанског у ликовној уметности и радила је у две сесије. На тему Наслеђе антике у уметности хришћанства приложена су четири саопштења у којима су се аутори бавили феноменом рецепције античке ликовне културе у хришћанској уметности, како западне провенијенције тако и у српском сликарству средњег века и у поствизантијској уметности. У саопштењу на тему Фридрих Герке: метод и методологија данас феноменолошка постулираност метода који је установио један од најзначајних истраживача веза и утицаја антике на визуелну артикулацију хришћанских идеја посматрана је на основу карактеристичних места и феномена. Нови поглед на изабране теме, уз високу стручност аутора, јасно показују да је секција историјских наука у потпуности испунила критеријум високе научне компетенције као један од основних постулата скупа.

Тематски изазов музичког дела скупа ове године био је феномен сатире у музици. Сатира, пародија, иронија, хумор и остале сродне категорије преузете из литерарних, на специфичан начин могу се уткати у музичко дело. Расветљавање ових, донекле сличних али и различитих аспеката ванмузичког у музици, нашле су одјека у радовима Срђана Тепарића који се бавио стилском трансформацијом сатире и Јелене Младеновски која је допринела аналитичком сагледавању гротеске у околностима музике XX века. Медијски аспекти сатире у музици разматрани су у радовима Бориславе Вучковић и Ање Лазаревић, док се пародијом бавио британски аутор Марчело Месина (*Marcello Messina*) и то у сопственом музичком остварењу. Рад који се насвеобухватније бавио поменутиим питањима пленарно је саопштила Ивана Медић, кроз призму музике Алфреда Шниткеа (*Alfred Schnittke*). Подтема Музика и медији донела је неколико радова који су уопштено разматрали феномен медија данас (Торлак, Ивановић), као и прегледне радове који су обухватили опусе одређених медијских стваралаца (Ђирић). Музика и друге уметности изнедрила је спектар различитих радова који су се дотicali везе педагогије и визуелног (Вујошевић, Пантовић, Вукићевић/ Станојевић), те везом музике и драме (Миленковић, Здравих – Михаиловић). Разнолика саопштења понудила је подтема Порекло музике, где су се из музиколошког (Петровић, Маринковић), музичко-теоријског (Каначки, Вељановић, Радивојевић, Ивковић, Малаев, Ју [Yu]) и композиторског (Трмчић) угла разматрали различити аспекти порекла музике те порекла одређених феномена у музици. У оквиру традиционалних Јубилеја радови су обележили стваралаштво композитора са наших простора – Комадине и Вауде, те позиционирање Његоша у музичким остварењима (Радовић, Сабо, Хоџић/Хукић). У зборнику се налази тридесет радова од изложених тридесетшест. Иако у раду скупа највећи број излагача долази из Србије (Крагујевац, Београд, Јагодина, Ужице, Врњачка Бања), са задовољством истичемо чињеницу да су гости из Босне (Источно Сарајево, Федерација БиХ) такође наши редовни гости. Посебно нам је заовољство да су раду нашег скупа допринели учесници из Британије (Месина) и далеке Кине (Ман-Чинг Ју). На симпозијум се сваке године пријављује све већи број заинтересованих научних и музичко-теоријских писаца, што је резултирало тиме да овај скуп као и зборници који из њега произилазе, представљају значајан допринос писаној речи из области наука о музици код нас.

Крагујевац, октобар 2014.

Уредници  
доц. др Сања Пајић  
др Валерија Каначки





## САДРЖАЈ

ТРОКЊИЖЈЕ СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА  
«СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ» / 5

О ЗБОРНИКУ / 7

### ПАГАНСКО И ХРИШЋАНСКО У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

*Горан М. ЈАНИЋИЈЕВИЋ*

ФЕНОМЕНОЛОШКА СТРУКТУРА ТЕОРИЈЕ КАСНОАНТИЧКЕ–  
РАНОХРИШЋАНСКЕ УМЕТНОСТИ ФРИДРИХА ГЕРКЕА  
Феномен методологије/методологија феномена / 15

*Сања Р. ПАЈИЋ, Роза Г. Д'АМИКО*

ТЕМА КУПАЊЕ ДЕТЕТА ОД ПАГАНСКЕ ТРАДИЦИЈЕ  
ДО ХРИШЋАНСКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ / 23

*Oliver M. ТОМИЋ*

JEDAN ANTIЌKI MOTIV U SOROЌANIMA:  
АРОСТОЛ РЕТАР U DEIZISU / 41

*Светлана М. ПЕЈИЋ*

АНТИЧКЕ „ПОЗАЈМИЦЕ“  
У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ  
ОД СРЕДИНЕ 15. ДО СРЕДИНЕ 16. ВЕКА / 51

*Дејан М. ВУКЕЛИЋ*

РЕДЕДИКАЦИЈА ПАГАНСКОГ КАО ТРИЈУМФ ХРИШЋАНСКОГ  
– О ПОДИЗАЊУ И РИТУАЛНОМ (П)ОСВЕЋЕЊУ  
ВАТИКАНСКОГ ОБЕЛИСКА / 61

### САТИРА У МУЗИЦИ

*Ивана Н. МЕДИЋ*

ИРОНИЈА, САТИРА, ПАРОДИЈА И ГРОТЕСКА У  
СТВАРАЛАШТВУ АЛФРЕДА ШНИТКЕА / 73

*Срђан В. ТЕПARIЋ*

САТИРА КАО СТИЛСКА ИМИТАЦИЈА ИЛИ СТИЛСКА ТРАНСФОРМАЦИЈА  
У ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА МУЗИКЕ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА / 87

*Јелена М. МЛАДЕНОВСКИ*

ПРОКОФЈЕВ И ГРОТЕСКА – САРКАЗМИ оп. 17 / 93

*Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ*

УЛОГА МУЗИКЕ У ФИЛМСКОЈ ВЕРЗИЈИ КЊИЖЕВНЕ  
САТИРЕ ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА – ИЛИ – КЈУБРИКОВО  
МАРКИРАЊЕ САТИРИЧНОСТИ МУЗИКОМ / 105

*Борислава Ч. ВУЧКОВИЋ*

САТИРИЧНОСТ ЕПСКОГ РЕПОВАЊА „ГОВЕДИНЕ“ / 115

*Марија К. ИВАНОВИЋ*

МУЗИКА И МЕДИЈИ / 125

*Nada M. TORLAK*

NOVI MEDIJ, NOVA UPOTREBA MUZIKE / 131

*Марија М. БИРИЋ*

МУЗИКА КАО РЕДИТЕЉСКИ ПОСТУПАК ФИЛМСКОГ  
ОПУСА ПУРИШЕ ЋОРЂЕВИЋА / 137

*Marcello MESSINA*

BAKHTIN'S CARNIVALESQUE AND PARODY IN CONTEMPORARY  
MUSIC: EVIDENCE FROM MY PIECE I MBALLAKKERI / 149

*Кристијана М. ПАРЕЗАНОВИЋ*

ПОЛАЗНЕ ОСНОВЕ МОНТЕСОРИ МЕТОДЕ У ПЕДАГОШКИМ  
СТАВОВИМА Ј. ПЕСТАЛОЦИЈА И Ф. ФРЕБЕЛА; - ПАРАМЕТРИ:  
ИГРА, АКТИВНОСТ, МОТИВАЦИЈА КРОЗ ПЕРСПЕКТИВУ  
МЕТОДСКИХ ПОСТУПАКА НА НАСТАВИ СОЛФЕЂА - / 157

*Сања Р. ПАНТОВИЋ*

ПРОЖИМАЊЕ ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ И ЛИТЕРАТУРЕ ЗА КЛАВИР У  
ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА НАСТАЛИМ У ПЕРИОДУ ОД 17. ДО 20.ВЕКА / 169

*Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ*

УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНИХ СТИМУЛУСА НА МУЗИЧКУ  
ПЕРЦЕПЦИЈУ И МЕМОРИЈУ / 177

*Наташа М. ВУКИЋЕВИЋ, Катарина Р. СТАНОЈЕВИЋ*

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ У ФУНКЦИЈИ ТУМАЧЕЊА МУЗИЧКИХ  
ФЕНОМЕНА У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ / 189

*Данијела Д. ЗДРАВИЋ МИХАИЛОВИЋ*

ДРАМАТУРГИЈА МУЗИЧКЕ РЕЧЕНИЦЕ У ТРЕЋИМ СТАВОВИМА  
ХАЈДНОВИХ ЛОНДОНСКИХ СИМФОНИЈА / 197

*Marko S. MILENKOVIĆ*

CELOSTEPENOST KAO FAKTOR DRAMATURGIJE  
U KOŠTANI PETRA KONJOVIĆA / 209

*Man-Ching Donald Yu*

TRANSFORMATIONAL AND STRUCTURAL  
PHENOMENA IN MOZART'S K. 540 / 223

*Смиљка Љ. ИСАКОВИЋ*

ДУГ И КРИВУДАВ ПУТ: ОД ЗАБРАЊЕНЕ КАФЕ  
ДО МАЛЕ НОЋНЕ МОРЕ / 231

*Aleksandra P. IVKOVIĆ*

VOKALNE I INSTRUMENTALNE MELODIJE RANIH ROMANTIČARA / 241

*Гарун П. МАЛАЕВ*

ХАРМОНСКА ВЕЖБА И МУЗИЧКИ СМИСАО / 257

*Наташа В. НАГОРНИ ПЕТРОВ*

ЦИКЛУСИ СОЛО-ПЕСАМА ФРАНЦА ШУБЕРТА – ЛЕПА  
МЛИНАРИЦА, ЗИМСКО ПУТОВАЊЕ, ЛАБУДОВА ПЕСМА  
– СПОЈ ТЕКСТА, ТОНА, РАНОРОМАНТИЧАРСКИХ  
ХАРМОНСКИХ НОВИНА И КРЕАТИВНОГ ДУХА / 271

*Милена Ч. ПЕТРОВИЋ*

ПОРЕКЛО МУЗИКЕ – МУЗИКА И ЈЕЗИК КРОЗ  
ЕВОЛУЦИЈУ ЉУДСКЕ ВРСТЕ / 277

*Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ*

УПОТРЕБА И ЗНАЧЕЊЕ ОДРЕДНИЦЕ „ТЕНОР МИСА“ / 287

*Јасна С. ВЕЉАНОВИЋ*

УТИЦАЈ ИГРЕ У ГЕНЕЗИ СОНАТНОГ ОБЛИКА У  
ОРГУЉСКИМ ТАБЛАТУРАМА И КЛАВИРСКИМ СВИТАМА  
У НЕМАЧКОЈ ОД НАСТАНКА ДО БАХА / 297

*Валерија Ж. КАНАЧКИ*

ИЗВОРИ ИНТОНАЦИОНЕ ТЕОРИЈЕ АСАФЈЕВА / 311

*Владимир М. ТРМЧИЋ*

ПЕВАЊЕ ПТИЦА КАО КОНЦЕПТУЛНО УПОРИШТЕ У  
КЛАВИРСКОЈ МУЗИЦИ ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА / 317  
HARMONIJSKI ASPEKTI STVARALAŠTVA VOJINA KOMADINE U  
SARAJEVSKOM PERIODU – UZ JUBILEJ 80. GODIŠNJICE ROĐENJA / 329

*Аниса В. САВО*

КАМЕРНА ДЕЛА ЗЛАТАНА ВАУДЕ / 343

*Бранка РАДОВИЋ*

ЊЕГОШ У МУЗИЦИ

(поводом 200 годишњице рођења) / 353

*Ивана М. МИЛИЋ*

ХОЛИЗАМ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ – ДОПРИНОС  
СВЕОБУХВАТНОМ РАЗВОЈУ ДЕЦЕ РАНОШКОЛСКОГ УЗРАСТА / 361

*Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ*

МУЗИКА И ГЛУМА КРОЗ ПРИЗМУ СТАНИСЛАВСКОГ И НОЈХАУЗА / 367

*Биљана Н. ШТАКА*

ЛИТЕРАРИЗАЦИЈА МУЗИКЕ: СИМФОНИЈСКА СВИТА

ШЕХЕРЕЗАДА Н.РИМСКОГ-КОРСАКОВА / 373



**ПАГАНСКО И ХРИШЋАНСКО У  
ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ**



Горан М. ЈАНИЋИЈЕВИЋ<sup>1</sup>

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију у Београду  
Катедра за зидно сликарство

## ФЕНОМЕНОЛОШКА СТРУКТУРА ТЕОРИЈЕ КАСНОАНТИЧКЕ–РАНОХРИШЋАНСКЕ УМЕТНОСТИ ФРИДРИХА ГЕРКЕА

### Феномен методологије/методологија феномена

Разматрање особености Геркеовог аналитичког поступка и теоријске интерпретације касноантичке и ранохришћанске уметности засновано је на његовом истоименом делу. У раду се тежи прецизнијој детекцији и дефиницији методолошких модела који су омогућили студију великог домета каква је Геркеова. Њена феноменолошка постулираност посматрана је на основу карактеристичних места и феномена.

*Кључне речи:* Теорија, Фридрих Герке, касна антика и рано хришћанство, метод, иконологија, иницијација, фокус

У годишњици Миланског едикта, у односу на појаву Константина Великог у историји и култури, актуализује се питање процене значаја његове личности, као и *личности* у ширем смислу у односу на повесне токове и промене. Уколико бисмо Константинов значај посматрали на основу биографских параметара, хагиографија не би била обogaћена његовим именом, али уколико аналитички посматрамо његово дело, на основу последица које су и данас актуалне, атрибуција „Велики” налази своје оправдање. Оно што нас превасходно занима јесте како се то очитује у развоју уметничких процеса у епохи која је обележила крај старе и најавила почетак нове ере. Као земаљски отисак престола небеског Логоса, сопствени је померио на исток ка културним и религијским протозорима који су, у реинтерпретираном виду, имали своје рефлексије у уметности.

„Није потребно образлагати, с обзиром на историјско-уметнички материјал, да он произилази из духа Константина Великог. Константин је поново изградио Јерусалим, порушен од Тита; овај нови Јерусалим сада није више насеље људи већ град Исуса Христа, чији земаљски пут треба да се подизањем многобројних споменика уздигне за сва времена за размишљање.” (Герке 1973: 69–70)

Тако је о Константину говорио Фридрих Герке, велики познавалац не само касноантичког већ и укупног културног биланса човечанства позне антике и палеохришћанства. Синтетизовану теорију ранохришћанске уметности уприличио је за *Holle Verlag* из Баден Бадена, која је у избрушеном преводу Александрина Цермановић-Кузмановић дошла до корисника са наших простора 1973. године. О овој студији може разматрати и најспремнији реципијент тек пошто ју је ишчитао неколико пута. Идејна сажетост није исходила поједностављивањем или прелажењем преко тема, већ једним згуснутим, концентрисаним, аналитичким прегледом за који нам се чини да је наизуст презентован. У таквим околностима, чини се, најпре треба разматрати сложену методологију и феномено-

1 dgjanicijevic@gmail.com

лошку структуру Геркеовог дела. То је разлог што наше истраживање одерђују два правца: **феномен метода** и **методологија феномена**.

### Феномен метода

Када је реч о тако сложеном теоријско-истраживачком ткиву, питање метода постаје секундарно у односу на, како је то Хартман дефинисао, његову управљеност на предмет (Хартман 1979: 5). Из самога предмета ранохришћанске културе произилази метод у коме се синтетизује културолошки контекст, стилска детекција, структуралност и иконолошка проницљивост, а историцизам постаје његов формални оквир. Управљеност на предмет, у овом случају не значи једино **знати све о њему** већ **га потпуно разумети**, иза чега стоји шири образовни курс, као и године истраживања, где су стечена знања консултована функционално, а интуитивност је одређивала дубљу рецепцију. Наведена студија о касноантичкој уметности показује дидактичка својства на основу свести научника–теоретичара, али и предавача, тако да настављачи његовог дела не морају пролазити тако сложени пут и при томе стицати широка и солидна знања из наука и дисциплина које се овим раздобљем баве. За просвећеног корисника ово дело је готов производ. Символизам који је својствен касноантичком раздобљу и Геркеова је одредница. Метафоре попут „Али прави живот тетрархијске уметности не пулсира овде, већ у народној уметности.” (Герке 1973: 15) или „Тако дакле, по први пут у пластици, стоје у антитези *Стири* и *Нови завети*, један наспрам другог као молитва и испуњење, или као обећање и спас, али и као примери људске беде и спасења Божјег.” (Герке 1973: 32), чине ово штиво књижевним делом у коме уметност касне антике поново живи у теорији и речи. У студији „Касна антика и рано хришћанство” уметност је посматрана структурално тако што су наведени њени узроци, али и својства попут естетских и елемената историјско-политичких околности, митолошких и религијских претпоставки и утицаја, као и њене примарне рецептивности. Може се закључити, стога, да је дело феноменолошки постулирано.

### Методологија феномена

Најпре је препознат и елабориран **феномен иницијације**. Чињеница да свака епоха у културном, али и цивилизацијском смислу, после досезања врхунца доспева у критично стање, понављањем себе и исцрпљивањем сопствених могућности, у Геркеовом тексту нашла је прецизну формулацију:

„У позадини политичких заплета, у којима је скоро сваки цар био убица да би и сам био убијен, уметност показује један до тада непознат тип човека, који оличава ништавило живота у односу према смрти, човека који је нагрижен од те ништавости. Док представе тријумфатора постају све мање веродостојне, ова уметност постиже тамо где се у умирућим варварима, заплашеним женама, у бегу и самртном ропцу ратника и ловаца сасвим нехеројски изражава *passio humana*, онај формат који је сродан представама распећа позне готике.” (Герке 1973: 9)(сл. 1)

Када се потегне питање морала човечанства припадајуће епохе а култура се посматра као последица етоса, то значи да су исцрпљене онтолошке и естетске вредности. Касни Римљани више нису веровали ни у сопствене богове; радије су прихватили грацилна оријентална божанства и пророштва друидских врачари-



ца и харуспика као одговор на сопствено сујеверје. Класична античка уметност, која је у реалности опаженог могла да спозна **идеју**, да би у хеленизму и римском периоду наговестила сопствени маниризам, више није добијала никакав напон, а свој крај је доживела у веризму посмртних маски. Спољашњи утицаји су се показали као потстицајни за развој нове уметности. Спајање неспојивог, на основу унутрашње противуречности и тенденције ка приближавању и Фридрих Герке је видео као генерички импулс нове уметности и као разрешење кризе претходне.

„Овде се налази осовина уметности III века и истовремено њено јединство упркос свој супротности правца. Она показује човека не више једносмисленог и неприкосновеног, већ у крајностима његовог постојања, у његовој сломљености и предодређености за смрт. Иза тога стоји филозофија супротности „смрт–живот”, која је постала практична религија и која је већ на двору Јулије Домне нашла своје присталице међу дворанима и уметницима, у време када су тамо поучавали Дион и Филострат. Она је у Риму, почев од Плотина, завладала не само раздраженим духовима мушких и женских философа–ученика и масом верника, већ и тематиком и композицијом уметности. Прелом у филозофији је условио и прелом у уметности.” (Герке 1973: 9–10)

Неопходно је подсетити се, овом приликом, и начина на који је Герке описао драму у којој је једна бременита уметничка епоха, у самртном ропцу, рађала нову. Само излагање има сопствену драматургију у којој се преплићу различита догађања логиком теоријске рецепције, која налази своје полазиште у историјском, психоаналитичке сонде у феноменолошком, што потенцијалном перципијенту омогућава доживљај иманентне истине уметничких дела. Културолошки дискурс представља нашу следећу позорност у односу на Геркеову феноменолошку студију. На фокус смо већ били у прилици да се подсетимо у односу на феномен настајања уметности, која у тетрархијском раздобљу добила формалне назнаке. Државно устројство и дворски церемонијал, засновани на оријенталним моделима, рефлектовани су у уметности (сл. 2). Како Герке запажа, владар више није *princeps* већ *αυτοκρατορ* „који већ за живота стоји као *divus* и представник своје династије и богова–заштитника, стоји насрам свога народа, и пред којим сви треба да падају на колена” (Герке 1973: 17). Уметност тетрархијског раздобља, у таквим политичким околностима преображава се од империјалне иконографије у концепт слике која захтева побожност. Константиново поновно увођење монархије више није остављало никакве резерве у погледу легитимитета јер је изабран „*in istictu divino* на страни самога бога”, чији је он викаријус на земљи. Теолошке утицаје на политику и дворски церемонијал, Герке прецизно датира у раздобље Теодосија који влада под снажним утицајем Амвросија Медиоламског, устројавајући теократски тип владавине са израженом христовом хијератиком. Цариград се према црквеном утицају изједначава са Римом, а моделом *victoria cristiana* потиснут је ранији – *victoria romana*. Царски програм постаје и иконографски што Герке објашњава исказом „уметност петог века постаје разумљива из теодосијанске идеје *crux hastata*” (Герке 1973: 126). Студија доследно прати рефлексије карактера државне власти на уметност преко Јустинијана до династије Ираклија, чиме је културолошки аспект у односу на политику провучен кроз штиво, али оно што нарочито привлачи пажњу јесте Геркеова проницљивост која се очитује у митолошко-теолошком дискурсу. Касноантичка и ранохришћанска уметност се, у односу на култ, могу пратити кроз све етапе развоја. Двоструки корен иконографије, обједињен истоветним есха-

толошким осећањем, упркос хетерогености, као да је изникао из хеленске *paidea*-е свеповезаности. Платонске традиције у филозофији и теологији веома се снажно испољавају и делују како код Плотина, тако и код Оригена, Климента Римског, цариградских и александријских отаца, а нарочито код Григорија Двојеслова и његовог имењака епископа Нисе. Експлицитна хришћанска иконографија настаје на основу беседа Амвросија Медиоламског и Јована Златоустог и пре тога – Псеудо–Дионисија, Тертулијана и нешто касније Јефрема Сирина. Но пре свих, Герке наводи инспиративну улогу Кипријана Картагинског у формулисању цркве као мученичке, а старе симболе попут „доброг пастира” и „оранс” актуализовао је у вотивном контексту.

Феномен стила у излагању Фридриха Геркеа показује се као посебна вредност. За њега, стил није само питање форме, укуса или естетских порива, већ ентелехија унутрашњег питања, рекли бисмо, иманентне уметничке истине. Герке износи најпре феномен реинтерперетираног античког стила:

„Велико дело тетрархијске уметности не састоји се у зидању храмова, чије је велико доба коначно прошло, већ у изграђивању царских унутрашњих одаја. То је захтевало ренесансу грчког и староримског обликовања простора. Поново се појављују три велике врсте стубова. Нише постају повод обнављању монументалне пластике, а мермерна инкрустација и рашчлањивање у касете поново су обавезни. У Солуну као и у Малој Азији, у Риму као и у Африци, из основа се обнавља високи стил монументалног архитектонског сликарства, који је ушао у историју уметности као други помпејански стил, и то први пут по хадријановском и северијанском узору.” (Герке 1973: 19) (сл. 3)

Типологија константиновских цркава показује две стилске крајности, а услед њиховог приближавања настаје оригинални стил хришћанске архитектуре. Посебно је убедљива стилска анализа на примеру царских петобродних базилика у којима коначан утисак обезбеђују спојеви, ефекти природног осветљења и хармонија целине где појединачни елементи добијају смисао. Анализа стила у односу на архитектуру тријумфује на примеру Свете Софије и јустинијанске традиције у ширем смислу. Ово, дакле, јесте и извесна стилогенеза.

Иконографска реинтерпретација, према Геркеу, у сагласју је са елементима стила, који се прате најпре у сликарству катакомби. Анализа црвено-зеленог линеарног стила један је од најубедљивијих експозе-а у поменутом раду. Изненађујуће је колико су потоњи истраживачи мало примењивали његову стилску типологију у односу на катакомбно сликарство. Мноштво сепулкралних зидних слика може се стилски објаснити уз помоћ Геркеовог тумачења. Нама најближи пример јесте сликарство гробница из касноантичког Виминацијума, где је доследно спроведен црвено-зелени линеарни стил (сл. 4). Уколико бисмо се усудили да допунимо Геркеа, у овај корпус би се могао убројати и не мали број тетрархијских подних мозаика који, или су монохромни, или њихова полихромнија показује линеарност црвено-зеленог стила. Повезаност двоструким бордурама композиције у форми бескрајног извештаја доприноси извесној негацији архитектуре која је закровљена сводом као небом по коме су расути мотиви сотирилошке иконографије.

„Ведрина зависи најзад и од комбинације трију боја (црвено-зелено-бело), којима недостаје све негативно и тешко. На белој основи лебди свет птица, животиња и генија као у безграничном небеском простору.” (Герке 1973: 24)

На основу последњег навода, рецепијент Геркеовог теоријског разматрања о касноантичкој–ранохришћанској уметности, може запазити како је преко дескрипције неосетно уронио у иконолошки поступак. Уколико бисмо се усудили да код Панофског уочимо неки недостатак, то би било управо занемаривање значаја стила и његовог унутрашњег питања. Један од најубедљивијих аргумената који бисмо том приликом изнели јесте Фридрих Герке као **аутентични тумач стила**. Када се заклопе корице његове студије, чини се да је претежно излагао о стилу и иконографији касноантичког раздобља. Рецепијент не може да одоли утиску да је на један, до краја нејасан начин, спознао истину ове уметности, премда му је тешко да се сети у ком тренутку и на ком месту се то догодило. То је аналогно ономе што се доживи пред делима касноантичке и ранохришћанске уметности, где тренутак и место доживљаја губе значај. Када је реч о иманентној истини уметничког дела и једног раздобља, као, уосталом, и о свакој истини, питања – кад? и где? престају да важе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Герке 1973: Ф. Герке, *Касна античка и рано хришћанство*, Нови Сад: Братство Јединство.  
Хартман 1979: Н. Хартман, *Естетика*, Београд: БИГЗ.

### THE PHENOMENOLOGICAL STRUCTURE OF FRIDRIH GERKE'S THEORY OF THE LATE ANTIQUE – EARLY CHRISTIAN ART

#### Summary

The consideration of Gerke's theoretical interpretation of the late antique and early Christian art and its interpretation was based on his work of the same name. In the year of the Anniversary of the Edict of Milan, which represents a historical and phenomenological connection with political events, the subject matter of the early-Christian art yields a synthetic method in which the elements of a cultural context, stylistic detection, iconographic discern and structuralism are generated as a part of a wider educational course. The rich experience phenomenologically clarifies a question which is mystical and difficult to understand, that of the late antique and early Christian art and its poetics.

*Key words:* Theory, Friedrich Gerke, Late antique and early Christian art, method, iconology, initiation, focus

Goran M. Janićević





Сл. 1. Портрет мушкарца, 1. век,  
Национални римски  
музеј, Рим



Сл. 2. Константинов славодук, 315–331, Римски форум, Рим



Сл. 3. Вила Мистерија, 1. век,  
Помпеји, Напуљ



Сл. 4. Виминацијум, 4. век

Сања Р. ПАЈИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за примењену и ликовну уметност

Роза Г. ДАМИКО

*Сопринтенденца пер и Бени Сторићи Архистити ед Ејноантрополоџији пер ле про-  
винће ди Болоња, Ферара, Форли-Тезена, Римини и Равена, Болоња*

## ТЕМА КУПАЊЕ ДЕТЕТА ОД ПАГАНСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ДО ХРИШЋАНСКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ<sup>2</sup>

Текст је посвећен *Купања детета* који су из богатог корпуса тема негованих у античком стваралаштву преузели хришћански уметници. Уведено из медицинских разлога, купање детета добило је симболично значење које се мењало сходно религијским уверењима. Иконографски прототипови који су се појавили у паганској уметности превођени су на хришћански језик који им је приписивао ново значење, задржавајући основна типолошка обележја.

*Кључне речи:* купање детета, античка уметност, хришћанска уметност, иконографија

Ликовне представе настајале на почетку развоја хришћанске уметности нису увек почивале на новим иконографским схемама, напротив: потреба за визуелном артикулацијом нових идеја водила је ка преузимању и преношењу већ познатих формула. За уобличавање представа коришћена су постојећа решења, разрађена у хеленистичком и римском периоду, уз прилагођавање њихових првобитних значења теолошким и литургијским садржајима нове религије (Кичингер 1963: 95–115; Грабар 1979). Постојећи прототипови имали су посебну важност у представљању наративних сцена везаних за свакодневни живот Исуса Христа, Богородице и светитеља. При приказивању ових тема понављане су представе уобичајене у римској уметности касног царског периода, нарочито у тзв. биографским циклусима: ови циклуси карактеристични су за паганску фунерарну уметност насталу у прехришћанском периоду или у првим вековима нове ере. Слична обележја појавила су се и на делима посвећеним илустровању епизода из митова о античким боговима и херојима из истог периода.

У наративним циклусима који су илустровали најзначајније догађаје из живота личности којој је споменик посвећен, велику важност имале су сцене из детињства, почев од рођења и купања детета: приказивање ове последње теме, којој су приписивана симболична значења повезана са препородом људског рода, води порекло од старе праксе засноване на неопходности да се новорођенче купањем заштити од често смртоносних инфекција које су пратиле период не-

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.

посредно после рођења (Соранос 1990: 2.6а). Широко присутна, ова традиција понављала је стари обичај ритуалног купања вршен у Риму до касноантичког периода током церемоније знане као „*dies lustricus*” односно „дан очишћења” (Де Анђели 1991: 119; Дазен 2011: 122–128; Лаес 2011: 65–69; Бомон 2012: 67–68), преузет од Грка где је био познат под називом Анфидромије (Парадизо 1988: 203–218). Сам ритуал изискивао је да се осмог односно деветог дана након рођења, кад је новорођенче преживело најкритичнији период, обави пурификација да би потом дете било официјелно уведено у породицу и друштвено признато. Богатство симболике коју носи прво купање утицало је да се ова тема појави у ликовним представама (Кицингер 1963: 100–101; Грабар 1979: 97; Јухел 1991: 111–132; Баверсок 2011: 4), где заправо замењује приказ порођаја односно ступање новорођенчета у физички свет (Мороу 2011: 248); треба напоменути да је у стручној литератури изнета и претпоставка да је приказ купања детета истовремено и сажета представа ритуала „*dies lustricus*” који се иначе не приказује у ликовној уметности тј. увођења новорођеног детета у социјалну и породичну сферу (Дазен 2011: 122–123, 128).

### Представе у античкој уметности

Присуна у различитим медијима, сцена *Купање дејетета* појавила се готово истовремено као део циклуса посвећених различитим боговима и херојима, као и на тзв. биографским саркофазима (Кампен 1981: 47–58); писани извори сведоче о приказима исте теме и на делима везаним за царску иконографију, али она нису сачувана (Фролов 1945: 80).

Надгробни споменици са представама из живота умрлог, најчешће приказаним на предњој страни или на поклопцу, израђивани су за бољестојеће римске друштвене кругове и патрицијске породице. Серија почиње саркофагом нађеним 1949. у некрополи испод римске улице Виа Портуенсе, сада у Националном римском музеју (Кампен 1981: 47, таб. VII, сл. 4). Датиран је у године око 100, што га чини једним од најстаријих познатих саркофага са изведеним биографским циклусом који укључује сцене од рођења до зрелости, а вероватно је био намењен породици која је припадала вишем римском сталежу. Фриз почиње сценом *Купања дејетета* које, у присуству служавке, обављају две дадиље седећи око посуде. Ова представа је можда и најближа прототипу који би се могао сместити у доба републике и раног царског периода (Кампен 1981: 51–57). Почев од овог саркофага, сцена *Купања дејетета* приказивана је, како на саркофазима намењеним сахрани прерано преминуле деце, тако и на саркофазима особа који су достигли пуну зрелост, при чему у погледу иконографије поменутог мотива нема битних разлика.

Најједноставнија и једна од најчешћих верзија сцене *Купања дејетета* у римској уметности, каква се појављује на делу саркофага из 2. и 3. века, подразумева представу мајке која седи на столици посматрајући дадиљу која држи или придржава дете у живахном покрету, док на купање упућује посуда различитих форми, смештена испод или поред детета. Веома раширена била је и варијанта која следи сцену рођења, а обухвата епизоду на којој уморној породици служавка, у жељи да помогне, пружа руке: поред мајке је бабица која обуздава немирно дете након купања (Грабар 1979: 97). Иконографска повезаност представа рођења и купања, нарочито често у случајевима када је саркофаг посвећен младом покојнику, сматра се алузијом на ритуалну предају новорођеног детета



мајци од стране дадиље након ритуала очишћења (Паљаро, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/24-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>). Овакво решење види се нпр. на сценама из живота покојника на поклопцу познатог саркофага из Портонација, датираног око 180, сада део збирке Националног римског музеја изложене у Палацо Масимо у истом граду (Де Ангели 1991: 119), иначе једном од најзначајних сачуваних примера скулптуре намењене приватној употреби из овога доба, чији високи уметнички домети откривају хеленистичку инспирацију (сл. 1).

Серија биографских саркофага намењених прерано преминулој деци настала је нешто пре средине 2. века (Кампен 1981: 53–55). Ту се појављује нова верзија сцене *Кућања дејшеџа*, значајна јер је ближа представи коју ће неговати хришћанска уметност: међу овим делима посебно се истиче саркофаг из 2. века, сада у Музеју Диоклецијанових терми, са знатно проширеним циклусом детињства у који су укључене различите епизоде из свакодневног живота детета (Грабар 1979: 97; Музј 1996: 229–230, сл. на стр. 242). *Кућање дејшеџа* следи представу *Рођења* (сл. 2), а приказано је сходно уобичајеној иконографској схеми: уморна мајка седи на раскошно резбареној столици чији наслон подсећа на облик који ће имати Богородичин престо у *Поклоњењу муграца*, док уз породиљу стоји служавка са испруженом руком. У купању детета учествују две бабице: једна сипа воду у велику каду држећи у другој руци платно у које се спрема да умота окупано дете, док друга спушта дете у воду, веома природним гестом, што приближава стилска обележја овог рада најбољим натуралистичким тенденцијама хеленистичке уметности (о купању детета у римској уметности, в. такође Берсели 1978: 60–63; Боргини 1980: 2–11).

На неким саркофазима овог типа у рођењу и купању новорођенчета учествују још две или три жене идентификоване као парке (мојре) или суђаје, ткаље људских судбина: почетни тренутак живота, односно лустрација новорођеног детета, догађа се у овим случајевима у присуству богиња које евоцирају неизбежни крај сваког човека (Де Ангели 1991: 114–115, са старијом литературом; Дазен 2011: 129–139). Представа парки, обично иза леђа мајке која седи на начин уобичајен за иконографију *Рођења*, види се нпр. на трима саркофазима датираним у 2. век: није случајност што ови споменици припадају серији на којој се као успомена на умрлу децу приказују сцене из детињства. На овим делима мајка седи, гледајући како бабица подиже дете из купке. У питању су саркофаг у Агригенту на Сицилији, саркофаг који је до 1645. чуван у катедрали на Тиволију, а сада део збирке Виле Дориа Памфили у Риму, као и саркофаг у музеју Лувр у Паризу, где се појављује и служавка спремна да окупано дете умота у платно (Кампен 1981: сл. 14 и 7; Де Ангели 1991: 114–115; Дазен 2011: сл. 6, 2 и 3).

Парке се појављују и на другој серији овог типа, коју чини група саркофага са сценама детињства приказаним уз подвиге које је покојник извршио као зрео мушкарац (Кампен 1981: 53–55; Де Ангели 1991: 116). Истој типологији може се приписати, упркос одсуства посуде за купање, и саркофаг из Виле Медичи у Риму, изложен у Галерији Уфици у Фиренци, са представом породиље, док је у средњем делу композиције бабица са дететом и парке (Дазен 2011: сл. 4). Ова представа је слична представи *Кућање дејшеџа* на саркофагу који је из римског музеја Торлонија пребачен у Лувр (Де Ангели 1991: 118; Дазен 2011: сл. 5). Слично решење се појављује на још једном саркофагу из 2. века, некада у Вили Бонапарте, а сада у Лос Анђелс Арт Музеуму, на коме бабица диже дете из воде показујући га мајци, док уз породиљу стоји дадиља која шири платно (Кампен 1981:

сл. 3; Де Ангели 1991: 118; Дазен 2011: сл. 1). Блиска иконографија карактерише и споменик из истог периода који се налази у Пођо а Кајано код Фиренце, као и фрагмент саркофага из Ватикана (Де Ангели 1991: 118). Особена иконографија која нема следбенике са представом већ окупаног детета које високо изнад посуде суше у пешкиру дадиље приказана је на фрагменту из Остије који припада истом времену (Кампен 1981: 54–55, сл. 17).

Наведени рељефи су поред фунерарне намене имали и јасну верску, политичку и социјалну ноту. Истовремено или чак и нешто раније, слични мотиви појавили су се у циклусима са представама подвига неких паганских богова и чувених хероја, чији су култови посебно поштовани у доба појаве и раног развоја хришћанства: њихова решења, због паралелизма са догађајима из хришћанске историје као што су васкрсење, бесмртност или жртва коју су поднели, прихватила је и нова иконографија (Грабар 1979: 97). Међу овим наративима посебну важност у позноантичкој уметности има мит о богу Дионису, илустрован у више епизода почев од његовог чудесног рођења из бедра оца бога Зевса.

Док је за приказивање специфичних епизода везаних за мит о Дионису било потребно наћи нова иконографска решења, за сцене општег значења, нарочито кад су у питању догађаји из детињства, и у овом случају, као и у потоњој хришћанској уметности, понављане су типолошке представе широко коришћене за илустровање епизода из биографских циклуса. Често се управо у циклусима посвећеним Дионису, након чудесног рођења, појављује купање детета, понављајући познате узор. Најстарије сачуване представе купања Диониса, истовремено и прве познате представе купања божанског детета или хероја, потичу из 1. века и налазе се на скифосу нађеном у тзв. Кући Менандера у Помпејима, сада изложеном у Музеју у Напуљу, потом и на саркофагу у Капитолинском музеју (Баверсок 2012: 3–4, сл. 2 и 3), док је фреска из некадашње Златне куће (*Domus aurea*) сада позната по каснијим цртежима (Јухел 1991: сл. 10). Заједничка им је разиграност и хоризонтални положај детета: на купу, бабица са обе руке полаже новорођенче у воду док су поред ње две служавке, једна која тек што је спустила посуду из које је налила воду, а друга у позадини са раширенијм платном. Представа на саркофагу приказује бабицу како држи новорођенче на ноzi пружајући другом руком смотано платно, док са друге стране посуде служавка пуни кади за купање. Цртеж некадашње фреске у Златној кући има највише жанр-мотива. У догађају учествују три служавке: једна пружа руку мајци на кревету, друга, поред које је суд са водом, леђима окренута посматрачу, спрема се да спусти дете у каду, док трећа прилази са платном. Иста сцена, али у форми предавања мајци, приказана је на поклопцу римског саркофага са представом Дионисовог тријумфа који је припадао тзв. гробу Пизона, а сада се чува у балтиморској Волтер Арт Галери (Паљаро: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/26-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>), као и на саркофагу у ватиканском музеју Кјарамонти, оба из друге половине 2. века (Паљаро: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/25-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>).

Сходно најпопуларнијој верзији мита, две епизоде рођења Диониса – прерано рођење од мајке Семеле и из Зевсовог бедра – повремено се приказују на истом призору. Према мишљењу Франческе Паљаро (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/24-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>), то не само да није противречно, већ заправо, заједничка појава ових представа потенцира повећану регенеративну моћ овог

бога, односно наду у васкрсење. Такву иконографију је Ђовани Бекати (1951: 1–14) препознао и на рељефу из прве половине 3. века у музеју у Остији код Рима (сл. 3). Дело је вероварно припадало једном од двају до сада неидентификованих храмова посвећених богу Вулкану (Хефесту) које помињу натписи из Остије. Фрагмент о коме је реч, а који је део истраживача међу којима је и Фаусто Зеви (Зеви, Микели 2012) идентификовао као рођење богиње Атине, коришћен је за покривање одводног канала у византијској Бањи иза форума старог града Остије. Без обзира коме је рељеф посвећен, тема *Купање дејетета* – наша подсећа врч за воду у доњем делу композиције – овде се појављује са значајним разликама у односу на уобичајену иконографију: у средњем делу који би се могао идентификовати као рођење бога, дете хода ка бабици а не ка мајци, која и овде седи на клупи, сходно најпознатијим представама рођења детета.

На другим споменицима са илустровањем сцена из Дионисовог циклуса купање понавља иконографску верзију која се појављује на неким делима приватне намене, на којима једна бабица држи дете које чека да буде уроњено у воду или је већ у кади, док друга излива воду у посуду. Између осталих, о овом решењу сведоче два рељефа, поуздано приписана хеленистичком периоду. Један је већ поменути саркофаг у Капитолинском музеју у Риму, док је други рељеф, великих димензија, сачуван у старом и славном малоазијском граду Перге у Памфилији (Ловато 2012; Ди Монте: 2013). Овај драгоцен рељеф, тријумфалне намене, налази се, употпуњен другим сценама Дионисовог циклуса, у подножју позорнице старог позоришта у овом граду, чији је заштитник био управо Дионис (сл. 4).

Дионисово рођење од Семеле, приказано у близини купања детета, јавља се, из верских или социјалних разлога, и на другим делима, изведеним различитим уметничким техникама. Међу њима треба поменути тзв. „Вео из Антинопоља“, свилени гоблен из 4. века, сада у музеју Лувр, и пиксиду од слоноваче из збирке Палађија у Градском музеју у Болоњи, приписану 5. веку. На текстилу из Антинопоља догађаји из Дионисовог детињства, приказани на рубу тканине, почињу рођењем бога од стране Семеле, илустрованом у два епизодама. На првој, млада мајка лежи док јој се указује крилати Јупитер са муњом: иконографска схема подсећа, можда не случајно, узевши у обзир разумљиви паралелизам, на једно од најстаријих решења коришћених за представљање *Благовести*, са анђелом који слеће објављујући свету вест Богородици (Ди Монте 2013). На представи *Рођења*, Семели која такође лежи на кревету, прилазе две служавке, једна са лампом а друга са испруженом руком. Још две жене стоје уз постељу младе мајке, раздвајајући ову сцену од представе *Купања дејетета*, приказане понављајући најпозната решења из биографских циклуса (Грабар 1979: 97, Де Анђели 1991: 119; Паљаро, [http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-emele-e-la-nascita-di-bacco/](http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-emele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/18-giove-emele-e-la-nascita-di-bacco/)). Што се тиче пиксиде, на сцени *Рођења*, Семела лежи на кревету испод кога се види посуда у облику шкољке намењена купању детета. Наспрам мајке је дете са рукама испруженим ка бабици коју прати служавка (Паљаро, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-emele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/18-giove-emele-e-la-nascita-di-bacco/>).

Иконографско решење на којем се рођење и купање представљају заједно, оплемењено због односа ових тема са митом о Дионису, појавило се у хеленистичкој уметности и у биографским циклусима неких знаменитих хероја, међу којима се посебно истичу Александар Велики и Ахил (Кицингер 1963: 101; Баверсок 2011: 4–11, са литературом).

Када се ради о илустровању мита о Дионису, али и неких других циклуса, постоје и друга иконографска решења, нешто познија и мање присутна, као што је припрема купке док Диониса држе нимфе или Хермес. Овакав призор представљен је на мозаику из 3. века у Диокесареји (Баверсок 2011: 7); век касније, иста иконографска схема појавиће се на чувеном мозаику у кући Еона у Неа Пафосу на Кипру (Баверсок 2011: 7; Олсзевски 2013: 220, са старијом литературом), као и на типолошки сродном мозаику са истог локалитета из 5. века са представом рођења Ахила, док се Тетида одмара на лежају у присуству парки (Вајцман 1997: кат. бр. 213). На рељефу олтару из Аквилеје из прве половине 2. века мали Пријап је у водоравном положају, али још није спуштен у воду, док су гестови нимфе и присутне богиње Афродите у функцији илустровања мита (Дазен 2011: сл. 8).

Треба истаћи да је Дионис једини олимпијски бог рођен од смртне жене, што је подстицало његово поштовање, јер је сматран за бесмртно биће које је директно утицало на људски род, уздижући људе ка боговима. С друге стране, дете које је Зевс спасио од смрти зашивши га у своје бедро до рођења, увећало је надљудску природу Семелиног сина: новорођени бог постао је права еманација свога оца. С обзиром на разна значења овог мита а због паралелизма са догађајима из Христовог живота, успостављеног у литерарним изворима, лако је разумљиво што су исту линију следили и ликовни уметници тако што су први хришћански иконографска решења настала илустровањем мита о Дионису користили за своје потребе, почев од чудесног рођења Спаситеља. И други догађаји овог паганског мита могли су да се тумаче као претходнице хришћанском мишљењу: нпр. силазак Диониса у Хад – што је подсећало на мистичну смрт којој следи препород евоцирајући Христов силазак у Хад, односно Спаситељеву победу над смрћу након васкрсења, итд. (Баверсок 2011: 11–14; Мороу 2011: 250–251; Олсзевски 2013: 220–235; Фуенте 2013: 464–487).

### Представе у хришћанској уметности

На појаву епизоде *Купање дејетца*, само наизглед споредног мотива на сцени *Рођења Христовог*, а које не помињу ни канонски ни апокрифни текстови, утицала је иконографска традиција документована на споменицима касноримске епохе (Покровски 2001: 169–173; Нордхаген 1961: 333–337; Лоренс 1961: 327–329; Кицингер 1963: 100–105; Херман 1967: 61–81; Шилер 1971: 64–65; Јухел 1991: 111–132; Лафонтен-Дозоњ 1975: 211–213). Треба поменути да се купање на сцени *Рођења Христовог*, алузија на Христову људску природу и реалност инкарнације (Кицингер 1963: 104; Шилер 1971: 64; Јухел 1991: 115) тумачило као предуслов важних јеванђеоских догађаја, посебно крштења, при чему је купање схватано као антитип овог сакраментa (Кицингер 1963: 104, н. 42, сл. 9; Дешман 1989: 34–35; Туно 2002: 49–52; Арад 2003: 21–44), а потом и сахране Христове и силаска у Хад, будући да је купање сматрано алузијом на смрт и ускрснуће.

Обиље симболичких и натуралистичних значења приписаних купању детета у паганском свету и везе ове теме са култовима у којима препород има важну улогу, попут мита о Дионису, као и лако преношење ове представе на нову иконографију, могли су да допринесу значају који је поменути мотив добио у садржају Христовог рођења, уз преузимање и дуготрајно понављање детаља везаних за античку инспирацију (Нордхаген 1961: 335–336; Херман 1967: 61–81; Јухел 1991: 115; Дазен 2011: 135–139), иако је начин преношења још увек под знаком питања (Кицингер 1963: 101–102, уп. Мејер 2005: 316).

Заједничка појава сцена *Рођења Христовога* и *Купања*, наговештена у текстовима из 4. века, можда надахнутим проповедима приписаним александријском патријарху Теофилу (<http://www.reginamundi.info/icone/akathistos/VII-Stanza.asp>), постојала је већ у предиконокластичкој иконографији. Најстарији познати примери представе купања детета сачувани у хришћанској уметности припадају 5. веку, мада је могуће да су неки и нешто старији (Шилер 1971: 64–65; Хагерман-Мисгвиш 1975: 113–114; Штауфер 1995: сл. 8 и 9, уп. Шренк 2004: 188–189; Мороз 2011: 250–251). Чешће је приказивано у источној уметности од 6. века, чему је могао дипринети култ развијан на месту где је по предању изливена вода из Христове купељнице, потврђен у писаним изворима с краја 7. века (Дешман 1989: 33–35, уп. Јухел 1991: 114–115). Ова епизода се у византијској уметности после 10. века усталила као обавезан део композиције *Рођења Христовога*, са ретким изузетцима (Лафонтен-Дозоњ 1975: 212–213; Габелић 2006: 222).

Мотив купања Христа појавио се у западној уметности током 7/8. века (Нордхаген 1961; Јухел 1991: 113–115). Ране представе деле исту иконографску схему са два бабицама које клече око посуде у којој купају усправљено Дете (Туно 2002: 30–32, 39–40). Оваква представа присутна је на фресци у гробници Сан Валентино у Риму, датираној у 7/8 век (сл. 5), познатој по цртежу који је Антонио Бозио штампао 1632. (Бозио 1632: 179), као и на мозаику из ораторијума папе Јована VII у старој ватиканској базилици Св. Петра из 706, сада знамом захваљујући цртежу Ђакома Грималдија из 1612. (Грималди 1972: 148). На обе представе у горњем делу цртежа разазнаје се женски лик уз јасле са малим Христом: извор за ову илустрацију била је приче о бабици Саломе односно Саломији, како се помиње у литератури на словенским језицима. Наиме, на фресци из Сан Валентина, поред жене која седи придржавајући дете у купељници, види се натпис – име жене Саломе, чиме је објашњен идентитет ове личности, која ће постати један од саставних елемената раних иконографских представа купања Христа у ликовној уметности (Покровски 2001: 170–173; Нордхаген 1961: 333–335; Јухел 1991: 113–114; Дешман 1989: 36–70, уп. Туно 2002: 31–32). Спој представе Саломе са усахлом руком и мотива купања детета на истој сцени није негован у византијској уметности (Лафонтен-Дозоњ 1975: 212, н. 99; да је откривена рука бабице на неким представама реминисценција на апокрифну причу претпоставља Габелић 2006: 223–224), док се после раних приказа повремено среће на Западу (Нордхаген 1961: 333–334; Дешман 1989: 36, 44–50).

Заправо, име упућује на старо предање о „бабици која није веровала”, о којој говори један од првих апокрифних текстова, *Прошјојеванђеље Јаковљево*, популарно 5–6. века (Јовановић 2005: 19–21). Ову причу, већ познату чувеним песницима Пруденцију и Зенону из Вероне, коју су потом цитирали и свети оци у својим текстовима (Јухел 1991: 111–112), прихватили су каснији апокрифни текстови, као што је латинско *Псеудо-Маџејево јеванђеље*, где се говори о два бабицама, Саломе и Зеломе, тј. Саломији и Зеломији у словенским варијантама текста (Покровски 2001: 171). Легенда, само наизглед маргинална, иако није добила официјелну потврду, имала је значајну функцију у раном хришћанству, када је сматрана једном од потврда девичанства Мајке Божје пре, за време и након порођаја; вера у девичанство Богородице раширила се током првих векова хришћанства, пре званичне потврде на црквеном сабору сазваном 649. од стране папе Мартина I у Латерану, а потом и на VI васељенском сабору (Трулском сабору) у Цариграду 680–681.

Фигура Саломе која се обраћа Богородици, показујући своју десну руку, усахла када је хтела да провери безгрешност Мајке Божје па исцељену пошто је до-такла Дете, приказана је на слоновачи са представом *Рођења Христовога* на чувеном Максимијановом престолу из 6. века који се чува у Архиепископском музеју у Равени (Вајцман 1979: сл. 65) и на неким пиксидама из овог периода (Покровски 2001: 169–172; Вајцман 1979: кат. бр. 447, 457, 476). Такође, на фрагменту ампуле у Бону и на слоновачи из вашингтонске колекције Дамбартон Оакс из 6/7. века, уз представу Саломе види се и посуда која алудира на купање детета (Вајцман 1972: бр. 20, 37, сл. 20, таб. 3; Енцман 1973: 15, сл. 2а, 3а, 4а, 4ц).

На рељефу са истом темом приписаном 9. веку, такође од слоноваче, који се налази у Музеју средњег века у Болоњи где је пренет из Музеја универзитета у истом граду, на исцељење Саломе упућује женска фигура испружене руке представљена уз Мајку Божју: на прочељу су приказани колевка и посуда за купање (Јухел 1991: сл. 3). Однос Богородичине представе са ликом Саломе указује на могући формални извор у паганској иконографији, тачније на представе на којима уморној породиљи која седи помаже служавка, испружене руке: на хришћанским представама женска фигура која понавља овај гест идентификована је као Саломе, добивши тако ново значење. Иако је увођење Саломе у сцену допринело популарности представе купања детета, убрзо је овај мотив био истиснут из уметничког репертоара, а лик Саломе пренет на једну од бабица која купа дете. О томе сведоче исписано име Саломе уз бабицу која купа дете на поменутој фресци у гробници у Сан Валентину и на нешто млађој синајској икони палестинског порекла датираној у 8/9. век (Вајцман 1976: бр. 41, сл. 28), као и на неким каснијим кападокијским фрескама (Лафонтен-Дозоњ 1975: 212; Габелић 2006: 223), (сл. 6).

Верзија купања детета у хришћанској уметности вековима је чувала своја општа обележја: две жене (ретко једна или три, иако има и оваквих примера), којима је хришћанство приписало функцију бабица, купају дете. Фигура приказивана како стоји док сипа воду најчешће се идентификује као Саломе, исцељена бабица након што је поверовала у непорочност Богородице. Друга дадиља која обично седи, држи дете на колену односно на крилима или га ставља у воду, идентификована је као бабица која је веровала у девичанство Богородице, добила је различита имена, сходно културној области којој су представе припадале, као што су Меа или Емеа, Зеломи, Зелеми или Зебел, односно Зеломија у словенској верзији: осим тога, на неким представама она руком проба температуру воде (Нордхаген 1961: 334–335; Јухел 1991: 117; Габелић 2006: 223), што је гест који се често појављује у византијској уметности, посебно на класицистичким верзијама сцене (сл. 7). Постоје и другачије интерпретације. Тако, према неким апокрифним изворима као што је јерменско јеванђеље посвећено Христовом детињству, чији први преписи припадају 11. и 12. веку, иако се сматра да је настало раније, ова бабица је идентификована са Евом, прамајком и првом женом, која је поново добила првобитни интегритет захваљујући новој Еви односно Богородици: на име, по овом предању, бабица коју је Јосиф довео да помогне Мајци Божјој зове се управо Ева (Кравери 1990: 164–167).

Осим тога, иста иконографија биће коришћена и на сценама, такође апокрифног порекла, посвећеним детињству Богородице (Бабић 1961: 169–175; Лафонтен-Дозоњ 1975: 174–175), као и на приказивању епизоде рођења неколико светитеља, међу којима се нарочито истичу Јован Крститељ (Роси 1999: 177, уп. Катсиотис 1996: 63–80) и Св. Никола (Шевченко 1983: 68–69). Упркос томе што

није постојала јединствена схема за ову тему, у средњем веку купање детета ће постати једна од епизода најчешће понављених на представи *Рођења Христово*. И више, ова сцена ће постати један од елемената типичних за ову иконографију, посебно на радовима византијског порекла, или на радовима пониклим на тлу где су се јаче осетили утицаји цариградске уметности. Упркос различитим поставкама главних личности, општи образци могу се лако препознати: основни модел се понавља и у касновизантијској уметности, и касније (Хадерман-Мисгвиш 1975: 114). Изузетак чини група светогорских споменика са фрескама насталим у поствизантијској уметности: упадљиво одсуство ове теме на сценама Христовог рођења објашњено је у науци догматским разлозима.

Кад је у питању западна иконографија, ова тема није достигла, након раних примера, популарност коју је имала у византијској уметности, али је спорадично представљана до 13. века, нарочито на делима под утицајем византијске уметности, као што је то случај нпр. са мозаиком Пјетра Кавалинија у римској цркви Санта Марија ин Трастевере са самог краја 13. века (Јухел 1991: 111–129; за представе купања детета на различитим сценама, в. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bagno\\_\(Enciclopedia-dell'Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bagno_(Enciclopedia-dell'Arte-Medievale)/)). Уз одређене измене, купање детета заступљено је у стваралаштву великих уметника проторенесансе који су радили у Италији 13. и 14. века, међу којима су Дучо, Никола и Ђовани Пизано, односно Ђото, Пјетро Лоренцети, Ђовани и Пјетро да Римини. Због постепеног превладања нових верзија иконографије *Рођења Христово*, ширених од стране позноготичких и ренесансних уметника у Италији, купање се све ређе приказује или добија ново тумачење: поново се јавља, иако ретко, знатно касније, на делима током 16. и 17. века на којима су уметници настојали да рођење Христово прикажу са што више натуралистичких детаља.

Међу најзанимљивљим верзијама теме *Купања Христа* у 14. веку, кад су се уметничке традиције Истока и Запада преплеле стварајући нове иконографске типове, треба свакако поменути монументалну фреску коју је тридесетих/четрдесетих година 14. века извео Витале да Болоња у црквици Санта Марија ди Мезарата на брдима код Болоње, сада пренете у Пинакотеку истог града (сл. 8): овде је на сцени *Рођења Христово*, у њеном средњем делу, најважнији део догађаја посвећен необичном приказу Богородице, Јосифа и малог Христа као слободной интерпретацији старих решења купања детета. Сама Богородица, као нова Ева, држи малог Христа на колону и руком проба воду за купање, чиме замењује прву Еву и Саломе. На другој страни каде, бабицу је заменила представа Јосифа, праведник који је препознао и прихватио чудесно девичанско рађање од стране Богородице, приказан на овој сцени како сипа воду у посуду за купање детета (Дамико 2004: 205–206).

Примери дати у овом раду, посвећеном мотиву *Купања дејашета*, познатог у античкој уметности одакле га је, уз измењено значење, преузела хришћанска иконографија и укључила у сцену *Рођење Христово* а потом и у сцене рођења Богородице и различитих светитеља, потврђују оно о чему је писано у стручној литератури: наиме, у већини случајева, илустровање основних идеја нове вере засновано је на постојећој позноантичкој традицији коју је ранохришћанска уметност преузела, препознајући, у легендама на којима су почивали ови прототипови као визуална сведочанства текста, антиципирање основних истина на којима се заснивао рани развој хришћанства.

Малобројни су случајеви у којима је земаљски живот хришћанских про-тагониста историје спасења испричан путем потпуно нових решења. Улога ан-

тичких култова који алудирају на васкрсење, на чудесно рођење или препород – садржани у митовима попут оног о богу Дионису, два пута рођеном, од смртне мајке Семеле и од божанског оца Зевса, уз обреде очишћења раширене у Грчкој и Риму све до касног периода царства, не може се игнорисати: било је неопходно паганске идеје трансформисати сходно захтевима нове вере. Тако је *Купање дејеташа*, овде узето као пример, без битнијих формалних измена, прешло пут од иконографије римских рељефа и саркофага 2–3. века, на којима чини део фриза са сценама посвећеним прерано умрлој деци или једну од епизода у биографским циклусима одређених хероја односно мита о Дионису, са освртом на рођење – поновно рођење/препород, до представа на једној од најважнијих сцена у хришћанској уметности – *Рођења Спасиошеља*. Ова сцена биће обогаћена новим значењима и епизодама, али њена основа остаће иста вековима: две жене, различито идентификоване, купају новоређеног оваплоћеног Сина Божјег, односно новорођену Марију или различите светитеље. У овој форми мотив је остао присутан и после средњег века, са мењањем детаља сходно времену настанка и уметничкој традицији.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арад 2003: L. Arad, The Bathing of the infant Jesus in the Jordan River and his Baptism in a font: a mutual iconographic borrowing in Medieval Art, *Miscellània litúrgica catalana*, 11, Barcelona, 21–44.
- Баверсок 2011: G. W. Bowersock, Newborn Dionysos as model. Infant gods and heroes in late antiquity, in: R. Schlesier (red.), *A different god? Dionysos and ancient polytheism*, Berlin, Boston: De Gruyter, 3–12.
- Бекати 1951: G. Becatti, Un rilievo con la nascita di Dioniso e aspetti mistici dell'ostia pagana, *Bollettino d'arte*, 36, Roma, 1–14.
- Берцели 1978: L. Berczelly, A sepulchral monument from Via Portuense and the origin of the roman biographical cycle, *Acta AD Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 8, Oslo, 49–74.
- Бозио 1632: *Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio Romano, antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. Compita, disposta, et accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino*, Rome.
- Бомон 2012: Lesley A. Beaumont, *Childhood in Ancient Athens: Iconography and Social History. Routledge monographs in classical studies*, London, New York: Routledge.
- Боригини 1980: A. Borghini, Elogio puerorum: testi, immagini e modelli antropologici, *Prospettiva* 22, Torino, 2–11.
- Вајцман 1972: K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, III: Ivories and Steatites*, Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine studies.
- Вајцман 1976: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, Princeton: Princeton University Press.
- Грабар 1979: A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne – Antiquité et Moyen Âge*, Paris: Flammarion.
- Грималди 1972: G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733*, R. Niggel (red.), Vatican City.
- Дазен 2011: V. Dasen, Le pouvoir des femmes: des Parques aux Matres, in: M. H. D. de la Rochère et V. Dasen (eds.), *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, Lausanne Etudes de lettres: revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, Lausanne, 115–146.



- Дамико 2004: R. D'Amico, Percorsi iconografici ed artistici tra '200 e '300. Da Siena a Bologna, *Strenna storica bolognese*, LIV, Bologna, 187–209.
- De Angeli 1991: S. De Angeli, Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Roma, 103–1, 105–128.
- Ди Монте 2012: M. Di Monte, *Approfondimento su La levatrice incredula nella storia della Natività, commento a G. Lovato, La levatrice incredula, Venezia: Lupi e Sirene*, in: Enigmi d'arte (<http://enigmidarte.wordpress.com/2013/06/27/1326/>), датум приступа 3. 3. 2014.
- Дешман 1989: R. Deshman, Servants of the mother of God in Byzantine and medieval art, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 5/1, London, 33–70.
- Енцман 1973: J. Engemann, Palästinensische Pilgerampullen im F. J. Dölger-Institut in Bonn, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 16, Bonn, 5–27.
- Зеви, Микели, 2012: F. Zevi, M. E. Mikeli, Un fregio tra Ostia e Berlino, *Mare internum: archeologia e cultura del Mediterraneo* 4, Pisa, 41–57.
- Јовановић 2005: *Апокрифи новозаветјени*, прир. и на савремени језик превео Т. Јовановић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Јухел 1991: V. Juhel, Le bain de l'Enfant-Jésus des origines à la fin du XII siècle, *Cahiers Archéologiques* 39, Paris, 111–132.
- Катсиотис 1996: A. Katsiotis, Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη, докторска дисертација [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/8576#page/404/mode/2up>], датум приступа 1. 02. 2013.
- Казес 2009: H. Cazes, Baths, Scrubs, and Cuddles: How to Bathe Young Infants According to Simon de Vallambert (1564), in: C. Kosso, A. Scott (reds.), *The nature and function of water, baths, bathing, and hygiene from Antiquity through the Renaissance*, Leiden, Boston: Brill, 149–170.
- Кицингер 1963: The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, *Dumbarton Oaks Papers* 17, Washington DC, 95–115.
- Кравери 1990: M. Craveri, *I Vangeli apocrifi*, Torino, 149–215.
- Лафонтен-Дозоњ 1975: J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, in: P. A. Underwood (red.), *Kariye Djami*, Vol. IV, New York: Princeton University Press, 211–213.
- Ловато 2012: G. Lovato, *La levatrice incredula nella storia della Natività, Venezia: Lupi e Sirene*.
- Лоренс 1961: M. Lawrence, Three Pagan Themes in Christian Art, in: M. Meiss (red.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York: New York University Press, 323–334.
- Мејер 2005: M. Meyer, On the Hypothetical Model of Childbearing. Iconography in the Octateuchs, *Δελτίον τής Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, ΚΣΤ, 311–318.
- Мороу 2011: S. Moraw, Visual Differences: Dionysos in Ancient Art, in: R. Schlesier (red.), *A different god? Dionysos and ancient polytheism*, Berlin, Boston: De Gruyter, 250–251.
- Музј 1996: M. G. Muzj, La prima iconografia mariana (III- IV secolo), in: E. M. Toniolo (red.), *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini (sec. I-V)*, Roma: Centro di Cultura Mariana, 209–239.
- Нордхаген 1961: P. J. Nordhagen, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, *Byzantinische Zeitschrift*, 54, Berlin, 333–337.
- Олсзевски 2013: M. T. Olszewski, The iconographic programme of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic, *Et in Arcadia ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata*, Warsaw, 207–213.
- Паљаро: F. Pagliaro, *Le metamorfosi di Ovidio*, lib. 3, 259–313, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/>, a cura della Cattedra di iconografia e iconologia, Dipartimento di Storia dell'Arte e spettacolo, Facoltà di lettere e filosofia, Università La Sapienza di Roma [<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/18-giove->

semele-e-la-nascita-di-bacco/; <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/19-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>; <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/24-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>; <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/25-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>; <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/>, сл. <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/immagini/26-giove-semele-e-la-nascita-di-bacco/>], датум приступа 1. 02. 2014.

Покровски 2001: Н. В. Покровски, *Евангелие в ѡамѣйниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Москва: Прогресс–Традиция, 169–172.

Роси 1999: М. Rossi, Analisi iconografica degli affreschi duecenteschi, in: G. Schianchi (red.), *Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano: Vita e pensiero.

Соранос 1990: Soranos d' Éphèse, *Maladies des Femmes*, t. II, l. II, P. Burguière, D. Gourevitch, Y. Malinas (reds.), Paris: Les Belles Lettres.

Туно 2002: E. Thunø, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Вајцман 1979: K. Weitzmann (red.), *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York: Metropolitan Museum of Art, кат. бр. 447, 457, 476, сл. 64.

Фролов 1945: A. Frolow, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, *Révue des Études Byzantines* 3, Paris, 79–85.

Фуенте 2013: D. H. de la Fuente, Dionysos and Christ as Paralell Figures in Late Antiquity, in: A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. Jiménez San Cristóbal, R. M. Hernández (reds.), *Redefining Dionysos*, Berlin: De Gruyter.

Хадерман-Мисгвиш 1975: L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: Les Fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles: Peeters.

Херман 1967: A. Hermann, Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, Bonn, 61–81.

Шилер 1971: G. Schiller, *Iconography of Christian art*, Vol. 1, London: Lund Humphries, 64–65.

Шренк 2004: S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit* Riggisberg: Abegg-Stiftung, 188–189.

Штрауфер 1995: A. Stauffer, *Textiles of Late Antiquity*, New York: Metropolitan Museum of Art. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bagno\\_\(Enciclopedia-dell'Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bagno_(Enciclopedia-dell'Arte-Medievale)/), датум приступа 1. 02. 2014.

<http://www.reginamundi.info/icone/akathistos/VII-Stanza.asp>, датум приступа 5. 03. 2014.

## DALLA TRADIZIONE PAGANA ALL'ICONOGRAFIA CRISTIANA - IL TEMA DEL 'BAGNO DEL BAMBINO'

### Riassunto

Il testo è dedicato al Bagno del Bambino, soggetto iconografico noto all'arte antica, da cui, con significato diverso, è passato nell'iconografia cristiana, che l'ha inserito nella rappresentazione della Natività di Cristo, e anche in scene dedicate alla nascita della Vergine e di alcuni Santi. Gli esempi trattati nel testo confermano quanto pubblicato dalla bibliografia scientifica sull'argomento: in effetti nella maggior parte dei casi l'illustrazione dei dogmi e della liturgia si basava sulla già esistente tradizione tardoantica, di cui l'arte paleocristiana appropriò, riconoscendo, nelle leggende su cui si basavano quei prototipi come testimonianze visive dei testi, l'anticipazione delle verità basilari che costituivano il fondamento del primo sviluppo della nuova fede.

Sono pochi i casi in cui, dall'inizio del cristianesimo, la vita terrena dei protagonisti della storia della Salvezza è narrata utilizzando soluzioni iconografiche del tutto nuove. Gli antichi culti allusivi alla resurrezione, alla nascita miracolosa o alla rinascita, contenuti in miti come quello di Dioniso, nato due volte, dalla madre Semele ormai morta e dal divino padre Giove, e i riti di purificazione, diffusi in Grecia e a Roma fino al periodo tardoimperiale, non possono essere ignorati: si rese necessario modificarne il risultato trasformandoli secondo le regole della nuova fede. Così il Bagno del Bambino, qui preso ad esempio, passò senza significativi cambiamenti formali dall'iconografia dei sarcofagi romani del II - III secolo, nei quali faceva parte dei fregi con scene dedicate alla vita di bambini morti prematuramente, o dei cicli biografici di particolari eroi, o dei, come Dioniso, con particolare riguardo al tema della nascita/rinascita, nelle rappresentazioni di una delle più importanti scene della nuova religione, la Nascita del Salvatore. Tale scena sarà arricchita di nuovi significati ed episodi, ma la sua base resterà la stessa per secoli, includendo il motivo del Bagno del Bambino nella versione in cui due donne, diversamente identificate, fanno il bagno al neonato figlio di Dio incarnato, o in altri casi alla Vergine appena nata, o ad alcuni santi, che hanno sostituito senza interruzione Dioniso o i bambini morti prematuramente, raffigurati nell'arte antica.

*Sanja R. Pajić – Rosa G. D'Amiko*





Сл. 1. Саркофаг из Портонација, детаљ, око 180. године, Национални римски музеј – Палацо Масимо, Рим



Сл. 2. Саркофаг са биографским сценама, детаљ, 2. век, Национални римски музеј – Музеј Диоклецијанових терми, Рим



Сл. 3. Рођење Диониса (?), детаљ, прва половина 3. века, Музеј у Остији



Сл. 4. Рођење Диониса, Перге, 2. век



Сл. 5. Рођење Христово, гробница Сан Валентино, 7/8. век, Рим (цртеж А. Бозија из 1632.)



Сл. 6. Рођење Христово, детаљ, Каранлик Килисе, 11. век, Кападокија



Сл. 7. *Рођење Христиово*, до 1348, Манастир Дечани, Србија



Сл. 8. Витале да Болоња, *Рођење Христиово*, детаљ, 4/5. деценија 14. века, Санта Марија ди Мезарата, пренета у Пинакотеку у Болоњи



Oliver M. TOMIĆ<sup>1</sup>  
 Univerzitet u Kragujevcu  
 Filološko-umetnički fakultet  
 Odsek za primenjenu i likovnu umetnost

## JEDAN ANTIČKI MOTIV U SOPOĆANIMA: APOSTOL PETAR U DEIZISU

Rad je posvećen proučavanju nasleđa antike na zidnom slikarstvu XIII veka u manastiru Sopoćani, kralja Uroša I Nemanjića (1243–1276). Predložena je sistematizacija ovog istraživanja, pri čemu je posebna pažnja posvećena živopisanom ukrasu oltarske pregrade, koji kao temu sadrži prošireni *Deizis*. Ikonografija *apostola Petra*, kao i izbor svetitelja u okviru *Deizisa*, svedoče o postojanju neposrednog antičkog uzora za ovo rešenje. Taj model je morao biti sasvim nalik na jednu enkaustičku ikonu carigradskog porekla koja se datira u VI ili VII stoleće.

*Ključne reči:* Sopoćani, antika, *apostol Petar*, oltarska pregrada, *Deizis*, Sinaj, uzor

Freske u Sopoćanima, zadužbini kralja Uroša I (1243–1276), obično se u nauci datiraju u godine između 1263. i 1268, odnosno oko 1265. (Đurić 1974: 39–41, 196–198; Đurić 1991: *passim*). Neki autori izneli su drugačije mišljenje te su kao period živopisanja crkve Svete Trojice predložili 1273–1274. (Nikolić 1980: 71–85), 1276–1278. (Nikolić 1986: 70–73), odnosno godine neposredno oko Lionske unije iz 1274. (Todić 2002: 369, 375). U ovom radu kao tačnije se u obzir uzima potonje datiranje, koje smo, na osnovu ličnih istraživanja (čije je objavljivanje u pripremi) suzili i precizirali na sledeće faze: 1) živopisanje naosa 1275. godine; 2) živopisanje priprate 1276. godine; 3) živopisanje nove ktitorske kompozicije, možda već u jesen 1276, ali najverovatnije 1277. godine.

U najobimnijoj monografiji o Sopoćanima koja se do danas pojavila, Vojislav J. Đurić (Đurić 1991: *passim*) je na više mesta isticao kako freske u zadužbini kralja Uroša oživljavaju duh antike: klasičnu lepotu, plemenitu helensku uzdržanost, svećani patos grčkog pozorišta, etos antičkog čoveka i, pre svega, lepotu odnosno estetske ideale klasičnog doba (o ulozi antike u srpskom srednjovekovnom slikarstvu up. i Radojčić 1982: *passim*). U pomenutoj monografiji, međutim, nije bilo prostora da se sve te tačne i nadahnuto iznete konstatacije sistematski istraže. Ovo je prilika da se, u najkraćim crtama, ukaže na mogućnost jedne klasifikacije onog što se na freskama Sopoćana može imenovati kao antičko. U tom smislu, treba navesti nekoliko kategorija ili slojeva, kao predmet analize: 1) toposi; 2) estetsko vrednovanje (ali ne samo u smislu stila u okviru vizantijske umetnosti); 3) uzori neizvesne starine koji, međutim, najverovatnije spadaju u kontinuiranu filijaciju antičkih rešenja; 4) elementi neposredno nadahnuti antičkim uzorima. Iako je predmet ovog rada jedan primer iz kategorije (4), neophodno je ukratko se osvrnuti i na prethodne stavke pomenute klasifikacije.

Kada je reč o toposima (1), izlišno je čak i njihovo nabranje, jer se radi o veoma brojnim, prevashodno ikonografskim rešenjima (od izgleda jevanđelista, preko opreme svetih ratnika, do detalja na pojedinačnim scenama, kao što je *Rođenje Hristovo*) ili

1 oltomic@gmail.com

ornamentima (meandar, svastika, itd.). Kod estetskog vrednovanja (2), pak, neophodna je analiza po elementima: a)  **kolorit**  – ovo istraživanje je najnepouzdanije zbog vrlo slabo sačuvanog materijala koji se pripisuje čak i helenističkom, a nekmoli klasičnom razdoblju. Rimske građe je nešto više, ali se i tu mora voditi računa o tehnikama i školama, što usložnjava sliku i zaključke čini nepouzdanim. Pisani izvori, i sami nekompletni, ne navode dovoljno podataka o tome koliko je slikarstva, iz kog perioda i u kom periodu bilo stvaraočima pred očima kao mogući uzor; b)  **modelacija**  – ovo je svakako jedan od ključnih elemenata koji bilo koju fazu vizantijske umetnosti određuje kao klasicizirajuću ili ne. Tu se zaključci mogu pouzdanije doneti; c)  **proporcije**  – najplodnije područje, bez obzira na to da li se radi o proporcijama tela ili samo lica, pošto se kao referentni materijal može koristiti i skulptura. Istina, slobodna skulptura gubi na značaju već tokom IV veka, a tokom V stoleća postepeno prestaje da se izvodi (ako se izuzmu statue vladara – poslednji bronzani car–konjanik bio je Iraklije), ali ona ostaje prisutna u javnom prostoru veoma dugo, o čemu u slikarstvu ima pouzdanih svedočanstava (bezbradi Justinijan i Konstantin na mozaiku carskog vestibila Sv. Sofije, na primer, u vreme kada carevi nose bradu). Ovakvo istraživanje je kao krajnji rezultat dalo statističke tabele sa mnoštvom brojeva, razlomaka i procenata, ali ovaj rad nije ni u kom slučaju prilika da se one i pokažu, a kamoli obrazlažu. Konačno, kao primeri treće kategorije, uzora neizvesne starine (3), mogli bi se navesti primeri personifikacija Smrtnih grehova na strašnom sudu (Mijović 1967: passim) i nekih scena, poput *Gostoljublja Avramovog, Rođenja Hristovog* ili *Raspeća* (o ovom poslednjem slučaju, rad za štampu je u pripremi).

Za ovu priliku, kao predmet analize odabran je motiv koji pripada četvrtoj kategoriji, neposrednim antičkim uzorima. Ovu pojavu u Sopoćanima najbolje ilustruje lik *prvoapostola Petra*, naslikan uz samu oltarsku pregradu (sl. 1). Uključujući *Sv. Petra*, u pevnicama (i delom potkupolnom prostoru) Sopoćana, predstavljeno je petnaest stajehćih figura apostola, od kojih su četvorica jevandelisti. Posebno su istaknuti *prvoapostoli Petar i Pavle*, jedan naspram drugog. Njima se mora pridružiti i *Sv. Andrej Prvozvani*, ne samo zato što je prikazan odmah iza *Sv. Petra*, već i zato što položajem tela sa njima čini celinu. Sva trojica su okrenuti ka oltaru i predstavljaju produžetak živopisanog ukrasa oltarske pregrade (o rekonstrukciji ove pregrade – Korać 1974: passim). Tako se, sa severa ka centru upućuju *Sv. Andrej*, zatim *Sv. Petar*, potom *Sv. Stefan Prvomučnik*, da bi se ta polovina završila prestonom fresko-ikonom *Bogorodice* (koje danas više nema). Sa druge, južne strane, povorka je kraća i sastoji se od *apostola Pavla*, ispred koga je *Sv. Jovan Preteča*, a na kraju prestona fresko-ikona *Hrista* (danas takođe nestala). Na taj način, ne samo zapadne strane istočnog para pilastara, već i istočni zidovi pevnica – severne u celini, južne samo delimično – predstavljaju dekoraciju oltarske pregrade u Sopoćanima. Tome u prilog govori i činjenica da se vrata proskomidije, kroz koju izlaze povorke *Malog i Velikog vhoda* nalaze na sredini istočnog zida severne pevnice. Severno od njih je *Sv. Andrej*, a sve naredne figure na žviopisu (*Petar, Stefan Prvomučnik i Bogorodica sa Hristom*) moraju se posmatrati kao ikone između tih vrata (proskomidije) i carskih dveri. Namerno okretanje narednih apostola, od/iza *Sv. Andreja* (u severnoj pevnici) i *Sv. Pavla* (u južnoj), suprotno od smera ovog kretanja, odnosno frontalno, a ne u nastavku, dodatno naglašava smisao ovog rasporeda i određuje granice *Deizisa*. Istovremeno, međutim, samim smeštanjem u jednu veliku grupu, apostoli se mogu posmatrati kao celina, mada je i ona, u tom slučaju, u bliskoj vezi sa oltarskim prostorom.

Ikonografski uzori za predstavu Hrista okruženog apostolima su antičkog i paganskog porekla, bilo da pripadaju carskoj ikonografiji (LOrange 1978: Taf. 14–17; El-

sner 1998: 18, fig. 7), bilo da je reč o paganskim religioznim temama (Mathews 1999: 101, 103, fig. 75), a ona sama javlja se u okviru ranohrišćanske umetnosti u nekoliko različitih varijanti, kao što su *Traditio legis* (Grabar 1966b: ill. 234; Volbach 1961: 319–320, 345–346 fig. 33, 41, 42, 45, 175, 179; Berchem – Clouzot 1965: 6–7, 105–110, fig. 9, 120; Kollwitz 1941: 154, 155, Taf. 48–49; AGE 1979: cat. nr. 502, 503, 507, 508, 525; Mathews 1999: 80, fig. 57); *Hristos Didaskalos* (paganski uzori za ovu temu: Berchem – Clouzot 1965: fig. II; Mathews 1999: 109–111, fig. 83; hrišćanska ikonografija: Grabar 1966b: ill. 230, 249; 1999: 111, fig. 85; Walter 1970: 188–198, sa ilustracijama); Volbach 1961: 12, 310, 320–321, 329, 337 figs. 7, 46, 47, 95, 138; AGE 1979: cat. nr. 568; Berchem – Clouzot 1965: 59–60, fig. 61) i *Missio apostolorum* (Volbach 1961: 328, fig. 85–87). U prvim vekovima hrišćanske umetnosti, okupljanje apostola oko Hrista imalo je često apokaliptični karakter, mada je tačan naziv teme katkad teško odrediti (Berchem – Clouzot 1965: 63–66, 87–90, figs. 65–67, 100, 101; AGE, 515, cat. nr. 505, fig. 71; Volbach 1961: 325–326, 338–341, figs. 75, 141, 145, 149; Mathews 1999: 122, fig. 92). Od starine su apostoli oko Hrista najčešće prikazivani u prostoru oltara ili oko njega (Berchem – Clouzot 1965: 79, 114–118, 153 figs. 89, 134, 192–196; Lazarev 2004: 48, sl. 66, 67; Grabar 1966a: ill. 186–187). Svedočanstvo Pavla Silentijarija iz 563. povodom ponovnog osvećenja Sv. Sofije u Carigradu, govori o postojanju pregrade sa dvanaest stubova oplaćenih srebrom i arhitravne grede na kojima su bile reljefne predstave Hrista, apostola i drugih ličnosti (Babić 1975: 6). Koja je tačno tema ove celine bila, ne može se utvrditi. Mermerni fragment (sa bojenom pastom) templona neke od solunskih crkava (druga polovina X veka) sa *apostolima – Jakovom Alfejevim, Filipom i Lukom* – smatra se u nauci delom *Deizisa*, što bi ga činilo najstarijim poznatim kada je u pitanju razvoj ikonostasa (Volbach 1961: 330, fig. 99). Ipak, jasno se vidi da su apostoli okrenuti frontalno, što dovodi u pitanje postojanje pravog proširenog *Deizisnog čina*. U svakom slučaju, veza predstave *Hrista sa apostolima*, sa jedne i oltara (i njegove pregrade), sa druge strane, antičkog je porekla. Ipak, ona je opšteg karaktera i ne određuje neposredan uzor za sopocansko rešenje, kakav zahteva kriterijum (4). Pre nego što bude reč o tom uzoru, neophodno je ukratko predstaviti pojavu apostola (posebno Petra) u srpskom zidnom slikarstvu koja prethodi Sopocanima, kako bi se utvrdilo u kojoj meri sopocansko rešenje (ne) sledi dotadašnju tradiciju u Srbiji.

U Studenici, na sloju iz 1568. godine, naslikana su poprsja dvojice *prvoapostola Petra i Pavla* na zapadnom zidu, ispod *Raspeća* (Babić 1986: sl. 63). Radi se o predstavama koje su jako retuširane i posle obnove patrijarha Makarija (Petković 1965: 167), tako da se ne može sa sigurnošću reći jesu li oni tu prvobitno (1208/1209. godine) bili prikazani ili ne. U prilog tome da su u vreme Sv. Save ovde ipak bila prikazana dvojica najvećih među apostolima svedoči sam način njihovog postavljanja u kvadratni okvir (*imago quadrata*), koji u potpunosti imitira ram neke portabilne ikone. To rešenje, svojstveno slikarskim celinama iz vremena Sv. Save, na ukrašavanju srpskih crkava freskama i samo je antičkog porekla (Đorđević 2008: 119–120; Mijović 1969: 120–123, 126–127). U crkvi Hristovog Vaznesenja manastira Žiće, na originalnom slikarstvu iz oko 1220. godine, apostoli su raspoređeni u dve grupe, u zoni stojećih figura obe pevnice (Mijović 1969: 106–118; *apostoli Petar i Pavle* u ulaznom portiku pripadaju drugom sloju živopisa i odlikuju ikonografskim osobenostima karakterističnim za doba kralja Milutina: *isto*, 182–188). Na južnom zidu južne pevnice, ispod *Silaska u ad*, oko prozora, su *prvoapostol Petar* i *jevanđelist Luka*. Sv. *Petar* je blago okrenut prema *Raspeću* (na istočnom zidu), dok je *Luka* frontalno prikazan. Niz se nastavlja na zapadnom zidu južne pevnice figurama jednog *jevanđeliste*, *nepoznatog apostola* i *Simona* i *Tome*. U severnoj pevnici, na severnom zidu (naspram Sv. *Petra* i *Luke* u južnoj) su dvojica je-

*vandelisti* koji se ne mogu identifikovati. Predstava četiri *apostola* (od kojih jedan svakako jevanđelista) na zapadnom zidu potpuno je uništena. Upada u oči da na mestu koje bi bilo pandan *Sv. Petru* (iz južne) u severnoj pevnici nije prikazan *Sv. Pavle*, već jedan od *jevanđelista* (Todić 2001: 27–28), što ukazuje da je izbor apostola bio unekoliko određen istorijskim kontekstom – ličnim prisustvom događaja u vezi sa smrću i vaskrsenja Sina Božjeg. Samo neki među njima bili su frontalno prikazani, dok su ostali, u kontrapostu, bili okrenuti jedni prema drugima, čime je izbegnuta monotonija, a po tom vizantijskom načelu će se oni i dalje predstavljati u srpskim spomenicima. Što se tiče samih jevanđelista, njihovo prisustvo je u skladu sa izborom uobičajenim za vizantijski način prikazivanja (Todić 1987: 85). U Crkvi Hristovog Vaznesenja u Mileševu *apostoli*, kao u Žiči, zauzimaju zonu stojećih figura u obe pevnice (Radojčić 1971: 19, crt. 5 i 6). Usled oštećenja fresaka, raspoznaju se samo trojica iz južne i dvojica iz severne pevnice, ali ih je teško identifikovati. Prikazani su uobičajeno, u hitonima i himationima, sa zatvorenim svicima u rukama, a njihov položaj je strogo frontalni, što isključuje kako njihovu međusobnu komunikaciju (kao što će biti slučaj u Sopoćanima), tako i eventualno obraćanje prestonim fresko-ikonama Bogorodice i Hrista na oltarskoj pregradi. Njihova pozicija svedoči o specifičnoj vezi u programu i rasporedu fresaka između Žiče i Mileševa, mada se oni ovde javljaju u kontekstu različitih narativnih scena u odnosu na one u prvom sedištu srpske arhiepiskopije. U Crkvi Uspenja Bogorodice manastira Morače, na freskama iz 1574. godine, donju zonu južne pevnice zauzimaju stojeće figure *apostola*, na čijem se čelu nalazi *Sv. Pavle* (Petković 1986: 234–235, crt. 5). Oni su na tom mestu najverovatnije bili još na freskama XIII veka iz doba kneza Stefana, ali se njihov redosled i položaji tela na obnovljenom živopisu moraju uzeti sa rezervom. Sva četvorica na istočnom zidu (*Pavle, Luka, Marko i Andrej*) i najistočniji na južnom (*Vartolomej*) okrenuti su ka oltarskom prostoru i tek je *Toma* dat kao čeonu figura. Pokretom i gestovima oni se nadovezuju na molitveni položaj *Sv. Jovana Preteče*, prikazanog pre *Pavla*, na istočnom kraju južnog zida. Da li se svi oni mogu ubrojati u *Deizis* kao temu prvobitne oltarske pregrade, teško je sada reći. Preostalih pet apostola prikazano je kao u međusobnom razgovoru. Izdvojen na severnom zidu, pored *Bogorodice Paraklise*, predstavljen je *Sv. Petar* (Petković 1986: 239, crt. 7). Na ovoj poziciji on čini pandan figuri *Sv. Jovana Preteče* iz *Deizisa* kao glavne teme živopisane oltarske pregrade Morače. Po položaju tela koji na današnjoj fresci zauzima, i on čini deo proširenog *Deizisa*. Figure koje u severnoj pevnici za njim slede (počev od *Sv. Save* i *Simeona*) prikazane su čeonu i sa ovom celinom nisu u kontinuitetu. Još jednom su *apostoli Petar* i *Pavle* bili predstavljeni u Morači, u niši prozora na zapadnom zidu paraklisa *Sv. Stefana Prvomučenika* (Petković 1986: 262, crt. 23). Kao stojeće figure u doprozornicima, tročetvrtinski su okrenuti poprsju Hrista koji ih blagosilja (u luku prozora), držeći u rukama svitak (*Petar*) i kodeks (*Pavle*). S obzirom na druge freske u ovom prostoru, moguće je da je zograf Jovan 1642. godine ovde ponovio celinu koja je postojala u XIII veku. Smeštanje prvoapostolskog para na zapad jedne sakralne celine bilo je uobičajeno u srpskom i vizantijskom slikarstvu. U crkvi *Sv. apostola* u Pečkoj patrijaršiji (oko 1260. godine) apostoli po svoj prilici nisu bili prikazani kao stojeće figure u prvoj zoni, mada se to ne može pouzdano tvrditi. S obzirom na to da je u kupolu i tambur smešteno *Vaznesenje*, njihovi pojedinačni likovi između prozora već su bili na izuzetno istaknutom mestu, pa je prvi registar time mogao biti oslobođen za prikazivanje drugih svetitelja. Lik *apostola Petra* u prvoj zoni na čeonju strani zapadnog potkupolnog luka (kome je sa druge strane verovatno odgovarao *Sv. Pavle*) izveden je tek sredinom XIV veka u okviru poduhvata obnove slikarstva u pevnicama i oko njih, gde su prvobitne freske propale usled vlage (Đurić 1990: 216, sl. 142).

Mesto koje *prvoapostol Petar* zauzima na zidovima Sopoćana i kontekst u kome je prikazan, čine ga izuzetnim u odnosu na ranije predstave u srpskom slikarstvu. Ali, i njegova ikonografija je, međutim, neuobičajena, premda se on prepoznaje na prvi pogled. Naime, njegova kratka seda kosa i brada uopšte nisu kovrdžave, kako je to, pak, odavno bilo uobičajeno (*Erminija* 2005: 385). U komninskom periodu to je čak bilo posebno naglašeno, što se može videti na fragmentima fresaka XII veka iz Vatopedai kelije Ravduhuna Svetoj Gori (*TREASURES* 1997: cat.nr. 1.1), kao i na ikonopisu tog doba (*TREASURES* 1997: cat. nr. 2.5). Sopoćanski Sv. *Petar* mnogo više podseća na drevne primere, kao što je jedna čuvena carigradska ikona iz VI (ili VII) stoleća podarena manastiru Sv. Katarine na Sinaju (Elsner 1998: 257–258, fig. 163) (sl. 2). Ne samo što je lice apostola u Sopoćanima, sa meko obrađenom kosom i bradom, sasvim nalik starom radu u enkaustici, već su to i ikonografski detalji: dugi krst i par ključeva koje svetitelj drži u rukama (ključevi su primećeni još 1954, ali je krst uočen tek docnije i objavljen 1969: Živković 1969: 117, crt. 1). Sem toga, na oba primera Sv. *Petar* je okrenut tročetvrtinski, kao da se nekom obraća. To je na fresci logično, jer su pred njim Sv. *Stefan* i *Bogorodica*, okrenuti ka *Hristu*. U slučaju portabilne ikone iz VI veka to je, međutim, sasvim neuobičajeno, jer je time isključena direktna komunikacija između vernika i naslikanog svetitelja. Taj položaj, dakle, i na sinajskom panelu odgovara obraćanju, samo je, usled ograničenog prostora, *Hristos* sveden na poprsje u medaljonu iznad Petrove glave.

Položaj *apostola Petra* navodi na nedvosmislen zaključak da je u oba slučaja, i na sinajskoj ikoni, i na zidovima crkve Sv. Trojice, predstavljen *Deizis*. Živopisana oltarska pregrada, staro vizantijsko rešenje, našla je u Srbiji veoma plodno tle, pri čemu su posebno poštovani svetitelji različito kombinovani u pojedinačnim spomenicima, u skladu sa željama naručilaca (Babić 1975: *passim*). U Sopoćanima je, međutim, kao tema odabran *Deizis*, što u drugim srpskim crkvama XIII veka nije slučaj. Istina, dešavalo se da *Deizis* bude prikazan, ali na drugom mestu, u drugačijem kontekstu ili na različiti način. Tako je *Deizis* glavna tema polukalote u Sv. apostolima u Pečkoj patrijaršiji (Đurić 1990: 33, sl. 9 i 10), a u Mileševi, u okviru živopisane oltarske pregrade, *Bogorodica Zastupnica* nema za pandan Sv. *Jovana Preteču* u molitvi (Radojčić 1971: crt. 1 i 2; Babić 1975: 24). U studeničkoj Nikoljači je posvedočen primer *Deizisa*, ali sa neuobičajeno raspoređenim učesnicima, usled neodgovarajućih zidnih površina (Tomić 2005: 272, sl. 14 i 19). I u isposnici Petra Koriškog, *Deizis* je tema koja krase freske u visini oltarske pregrade (Đurić 1958: 181). Ipak, u oba ova poslednja slučaja nije reč o velikim vladarskim zadužbinama.

Sem toga, broj svetitelja koji u sopoćanskom *Deizisu* učestvuju veći je nego na prethodnim primerima oltarske pregrade u Srbiji. Usled odabrane teme, Sv. *Jovan Preteča*, koji je u Srbiji prethodno prikazivan na drugim mestima u naosu (Babić 1986: 70, sl. 57; Mijović 1969: 150, 153; Đurić 1958: 175, 180–184, sl. 6–11; Radojčić 1971: crt. 11; Todić, 1986: 40; Tomić 2005: 274, sl. 15 i 16; Petković 1986: 227, 241, 261, crt. 1, 8, 22, sl. 2 i 3; Đurić 1990: 33, sl. 9 i 10), u Sopoćanima se našao kraj *Hrista*, a od ostalih svetitelja koji su ranije bili istaknuti, prisutan je Sv. *Stefan Prvomučenik*. Sv. *Nikola* je premešten u okvir *Službe arhijereja*, na stranu prema đakonikonu, koji mu je i posvećen, dok je Sv. *Sava Jerusolimski* sasvim izostavljen. Uvođenje apostola u *Deizis*, poznato u vizantijskoj umetnosti, po prvi put se (u Srbiji) javlja upravo u crkvi Svete Trojice, a odabrani su *Petar*, *Andrej* i *Pavle*. Ispostavilo se kako uzori za prikazivanje *Deizisa* na kome, sem *Bogorodice* i *Preteče*, učestvuju Sv. *Stefan Prvomučenik* i Sv. *Petar*, potiču od carigradskih dela starijih od epohe ikonoborstva (najraniji primer *Deizisa* datira se takođe u VI vek i očuvan je na mozaiku crkve manastira Sv. Katarine na Sinaju: AGE

1979: 517, fig.73 i 535). To potvrđuje pomenuta prestonička ikona sa Sinaja, sa ikono-grafskim rešenjem *Sv. Petra* (njegovog lica, krsta i ključeva u ruci) sasvim nalik na so-poćansko.

Pada u oči da sličnost između ikone i freske ide čak i do programskog nivoa, jer su kraj *Hrista* u oba slućaja prikazani upravo *Bogorodica* i *Sv. Stefan Prvomučenić* (mla-di lik u medaljonu sinajske ikone pogrešno je identifikovan kao *apsotol Jovan* u: Elsner 1998: 257–258, fig. 163). *Bogorodica* i *Sv. Stefan* na ikoni nisu troćetvrtinski okrenu-ti *Hristu* jedino zbog toga što su medaljoni veoma mali, a prikazane lićnosti svedene praktićno na lica i vrat. Izgleda kao da se narućilac, to jest tvorac programa so-poćan-skih fresaka, pri izboru lićnosti u prvoj zoni oko oltarske pregrade neposredno nadah-nuo upravo ikonom sa Sinaja. Tako nešto, razume se po sebi, nije bilo moguće, ali je ubedljiv dokaz o postojanju jednog modela carigradskog porekla iz VI veka ili čak ra-nije, koji je ponovo oživljen baš prilikom živopisanja crkve kralja Uroša.

Tema ovog rada ponovo otvara teško rešivo pitanje – kada se to antika završa-va, ako je umetnost u pitanju? Veliki napor je potreban da se sinajska ikona predsta-vi kao nekakva obnova antike, dok je, nasuprot tome, sasvim lako i logićno smatrati je po mnogim parametrima daljim organskim produćetkom antićke umetnosti, ma kako njen kraj (u vreme kada je ikona nastala) bio blizak. Nema, međutim, sumnje da je po-java ovakvog *apostola Petra*, pa i samog *Deizisa* u opisanom sastavu u So-poćanima pri-mer neposrednog oslanjanja na konkretan antićki uzor, stariji od živopisa zadućbine kralja Uroša I najmanje sedam vekova.

#### LITERATURA:

AGE 1979: K. Weitzmann(ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Babić 1975: Г. Бабић, О живописаном украсу олтарских преграда, *ЗЛУ* 11, Нови Сад, 1–41.

Babić 1986: Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ђирковић, *Сцуденица*, Београд: Југословенска ревија.

Berchem – Clouzot, 1965: M. van Berchem & E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>me</sup> au X<sup>me</sup> siècle*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.

Ђорђевиć 2008: И. Ђорђевић, О фреско-иконама код Срба у средњем веку, у: И. М. Ђорђевић, *Сцудије српске средњовековне уметности*, прир. Д. Војводић, М. Марковић, Београд: Завод за уџбенике, 117–136.

Ђуриć 1958: В. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, *ЗРВИ* LIX, Београд, 173–200.

Ђуриć 1974: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јућославији*, Београд: Југославија.

Ђуриć 1990: В. Ј. Ђурић–С. Ђирковић–В. Кораћ, *Пећка папираришија*, Београд: Југосло-венска ревија.

Ђуриć 1991: В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд: СКЗ–Просвета.

Elsner 1998: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford: Oxford History of Art (OUP).

Ermiñija 2005: Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, у: М. Медић, *Сцари сликарски прирућници III*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Grabar 1966a: A. Grabar, *L'Age d'or de Justinien*, Paris: Gallimard.

Grabar 1966b: A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris: Gallimard.

Kollwitz 1941: J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosianischer Zeit*, Berlin: W. de Gruyter.

- Korać 1974: В. Кораћ, Олтарска преграда у Сопоћанима, *Зограф* 5, Београд, 23–29.
- L'Orange 1978: H. P. L'Orange & A. von Gerkan, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin: W. de Gruyter.
- Lazarev 2004: В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Логос.
- Mathews 1999: Th. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton: Princeton University Press.
- Mijović 1967: P. Mijović, Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani, in: V. J. Đurić (red.), *L'art Byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Beograd: Faculté de philosophie, Département de l'histoire de l'art, 239–248.
- Mijović 1969: М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд: Књижевне новине.
- Nikolić 1980: Р. Николић, Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса, у: *Рашка башиџина* 2, Краљево, 71–98;
- Nikolić 1986: Р. Николић, О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II, *Свеске Друштва историјачара уметности СР Србије* 17, Београд, 70–79.
- Petković 1965: С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке Патријаршије 1557–1614*, Нови Сад: Матица српска, Одељење за ликовне уметности.
- Petković 1986: С. Петковић, *Морача*, Београд: Српска књижевна задруга–Просвета.
- Radojčić 1971: С. Радојчић, *Милешева*, Београд: Српска књижевна задруга–Просвета.
- Radojčić 1982: С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, у: С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд: Југославија; Нови Сад: Матица српска, 65–73.
- Todić 1986: М. Кашанин–М. Чанак–Медић–Ј. Максимовић–Б. Тодић–М. Шаkota, *Студеница*, Београд: Књижевне новине.
- Todić 1987: Б. Тодић, Милешева и Жича – Тематске и иконографске паралеле, у: В. Ј. Ђурић (ред.), *Милешева у историји српског народа*, Београд: САНУ, 81–88.
- Todić 2002: Б. Тодић, Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана, у: Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић (ред.), *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд: Византолошки институт САНУ; Крушевац: Народни музеј, 61–78.
- Todić 2001: Б. Тодић, Иконографска истраживања жичких фресака XIII века, *Саопштења XXII–XXIII*, Београд, 25–40.
- Tomić 2005: О. Томић, Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи, у: М. Ракоција (ред.), *Ниш и Византија III*, Ниш: Град Ниш–ДИГП „Просвет” Ниш, 261–278.
- TREASURES 1997: А. А. Karakatsanis–V. Acalos (red.), *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki: Ministry of Culture – Museum of Byzantine Culture.
- Volbach 1961: W. F. Volbach, *Early Christian Art*, London: Thames and Hudson.
- Walter 1970: Ch. Walter, *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris: Institut français d'études byzantines.
- Živković 1969: Б. Живковић, Накнадно уочени детаљ на лику Св. апостола Петра у Сопоћанима, *Саопштења VIII*, Београд, 117.

## AN ELEMENT FROM ANTIQUITY IN SOPOČANI: APOSTLE PETER IN DEESIS

### Summary

The wall paintings from 13<sup>th</sup> century in Sopoćani monastery, founded by king Uroš I Nemanjić (1243–1276), demonstrate many pictorial and iconographical features which derive from classical antiquity. Among others, there is a very peculiar depiction of *Apostle Peter* on the northern wall next to the altar. His face and insignia, as well as the context in which he was included were common neither in Serbian nor in Byzantine art of the epoch. The model, both for the iconography of the saint and for this particular *Deesis* is to be found on a wooden panel in the monastery of Saint Catharine on Mount Sinai. Painted in encaustic technique, this renowned icon from 6<sup>th</sup> century represents a bust of *Apostle Peter* as a part of a peculiar *Deesis* which is very similar to the fresco in Sopoćani. Although the direct emulation is out of the question, this similarity between the two monuments several centuries apart clearly demonstrates the existence of a common model in antiquity, Constantinopolitan in origin.

*Key words:* Sopoćani, antiquity, *Apostle Peter*, iconostasis, *Deesis*, Sinai, model

*Oliver M. Tomić*





Sl. 1. *Apostol Petar*, freska, 1275, manastir Sopoćani



Sl. 2. *Apostol Petar*, ikona, VI–VII vek, manastir Sv. Katarine na Sinaju



Светлана М. ПЕЈИЋ<sup>1</sup>*Републички завод за заштитиу споменика културе – Београд<sup>2</sup>*

## АНТИЧКЕ „ПОЗАЈМИЦЕ“ У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ ОД СРЕДИНЕ 15. ДО СРЕДИНЕ 16. ВЕКА

Одређени мотиви чије је несумњиво порекло у уметности античких времена – попут појединих орнамента, кентаура, маскерона или фигура које се као персонификације укључују у визуелизацију појединих хришћанских тема – жилаво се одржавају и у српском сликарству у доба турократије. Разматрање феномена остваривања веза са изворним материјалом води очекиваном закључку да однос са антиком није директан, већ посредан, ослоњен на богате средњовековне интерпретације старијег наслеђа. Иако у извођењу каткада доведени готово до наиве, мотиви у поствизантијском сликарству не губе ни формалну ни семантичку везу с античким оригиналом. Како је овде реч о пратећим мотивима или појединостама, улога наручиоца може се минимизирати, при чему се пак значајно мењају наша сазнања о нивоу разумевања језика слике који показују ондашњи ствараоци и верници.

*Кључне речи:* поствизантијска уметност, фреске, орнамент, канатарос, кентаур, персонификација, маскерон, Црква Светог Николе у Никољцу

Развој позносредњовековног српског друштва, чији је високи слој око деспота Стефана Лазаревића почетком 15. века прихватио витешку културу Запада и њен псеудокласицизам (Радојчић 1982: 72), прекинут је трајним османским освајањима балканских области средином столећа. У потоњој култури, до обнове Пећке патријаршије 1557. године, драстичног реза у односу према антици ипак није било, о чему сведоче пробирљиве нарудбине појединаца – образованих ктитора шире радозналости или пак конзумената културе префињених естетских захтева. У области књижевности се ова оцена може поткрепити многобројним преписима витешког романа *Александрида*, посвећеног животу и освајањима Александра Великог. Понешто открива и комплексна историја појединих рукописа. Тако је, на пример, у мултикултуралном Новом Брду, вероватно за образованог писца Димитрија Кантакузина „наклоњеног хеленској старини“, 1474. године настао један грчки рукописни зборник чији су садржај Пиндарове *Олимпијске оде (Ејиникије)* и Ешилове драме *Оковани Прометјеј* и *Седморица против Тебе*. У другој четвртини 16. века, сва је прилика између 1532. и 1542/43, рукопис је био у поседу новобрдског попа Недељка, који је на маргинама исписивао преводе читавих пасуса хеленских класика на српскословенски језик (Јовановић 2004: 78; Ђурић 1991–1992: 313). Знања и стремљења попа Недељка нису била усамљена. Слична интересовања за антику имао је круг високих прелата и богатих кнежева окупљених око охридског архиепископа Прохора, у периоду од његовог доласка на катедру 1525. до смрти 1550. године. Како је Црква Свете Софије, старо архиепископско седиште, претворена у џамију, Прохор је не само пу-

1 svetlana.pejic@heritage.gov.rs

2 Прилог је настао у оквиру пројекта 177036 Министарства просвете и науке Републике Србије.

них четврт века брижљиво опремао нову катедру – Цркву Богородице Перивлелте, него је и шире подстицао црквено стваралаштво. Наручивао је књижевне радове и илуминиране преписе, као и замашне сликарске и дрворезне радове на простору ширем од језгра његове јурисдикције (Грозданов 1991–1992: 271–286). Прохорова настојања пратили су кратовски кнез Димитрије Пепић, штедри ктитор, као и учени књигољубац митрополит Никанор, чинећи амбијент који је поговдао и продорима античког наслеђа у оновремено стваралаштво. У Топличком манастиру код Демир-хисара, у манастирским црквама у Слечу и Трескавцу, дрворез мајстора прилепско-слепчанске радионице укључује зооморфне мотиве проистекле из античких узора (Ђоровић-Љубинковић 1965: 74–81; Грозданов 1991–1992: 279–281). На икони коју је поводом своје хиротоније наручио грачанички и новобрдски митрополит Никанор у трећој деценији 16. века, на доњем оквиру су, уз његов портрет и анђела који му у небеској инвестицији доноси митру, приказани хеленски мудрац – „створац” Питагора, допојасно, с круном, као и обнажен, стари персијски пророк Профије (Ђурић 1991–1992: 297–314). Улога угледних наручилаца, какви су били архиепископ Прохор, митрополит Никанор или кнез Пепић, свакако је била пресудна у формирању идеја које је требало изразити сликом. Сачувана дела одражавају њихово добро познавање античких извора из којих се позајмљују одређени мотиви, међу њима – како смо управо подсетили – и неки веома ретки.

У зидном сликарству означене епохе нас, међутим, превасходно интересује феномен претрајавања одређених старих мотива иза којих не стоји изричит захтев елитног наручиоца или творца програма. Опште образовање зографа и верника тада је било скромно и искључује непосредан контакт са оригиналним античким мотивом као предлошком. Али да се ни сликарима ни верницима не може оспорити познавање, разумевање и смисаоно коришћење одређених античких мотива, показали бисмо на одабраним примерима сачуваним у зидном сликарству недовољно проучене Цркве Светог Николе у Никољцу код Бијелог Поља, које је настало у трећој или четвртој деценији 16. века (за датовање шире в. Пејић 2013: 369–380). Помна анализа омогућава типолошко разврставање мотива које препознајемо као „позајмице”, у које би спадале одређене орнаменталне форме („*двострука секира*”, *канишарос* с флоралним мотивом), као и оне са фигуралним решењима (*кенишаур*, *персонификације*, *маскерони*).

Орнаменти „*двоструке секире*” проистекао је из лабриса (λάβρος), античког, тачније – миноског хладног оружја које је коришћено у ритуалном жртвовању бикова. У прехришћанско, али и у јустинијанско доба форма лабриса радо је коришћена за калупе подних опека. Мозаичко слагање опека лако се преточило у други медиј, бескрајно понављање синусоиде добило је хришћанску конотацију и постало често сликани мотив у средњовековном раздобљу. Мотив двоструке секире вариран је у бојама или допуњен тачкама, о чему сведоче орнаменти из друге половине 13. века у Сопоћанима, у 14. столећу они у Пећкој патријаршији или на прелазу 14. и 15. века мотиви у Калишту на Охридском језеру у (Страла 2006: бр. 138; 263; 39). Истоветне „синусоиде с тачкама” запажене су и у руском наслеђу (за живописани пример с краја 14. века у Цркви арханђела Михаила у Сквородском манастиру в. Орлова 2004, 1: 420). Касније, у Никољцу, исти мотив раздваја фигуралне представе у потрбушјима неких од лукова, дочаравајући бескрајно небо у коме светитељи обитавају (сл. 1), односно представља заједнички сликани оквир портала и линете на западном pročелу.

*Канџарос*, пехар са два дршкама, у античкој грчкој митологији најчешће симболизује дионизијско обиље. Поједини живописани флорални мотиви у Никољцу као да за узор имају управо ту форму: из чашице цвета, ликовно уобличене попут каквог кантароса (разуме се – без дршки), буја меснато, слободно и брзо сликано лишће, покривајући читаву расположиву површину (сл. 2). Више но сам мотив, стилизација, одбир пигмената и њихова нечистоћа откривају позно доба настанка фреске.

*Кенџаур*, чест у античкој уметности, фантастично је митолошко биће с телом коња, а торзом и главом човека. У визуелизацији је представа прешла пут од фигуре са двама људским и двама коњским ногама, до приказа са све четирма коњским ногама, како се приказује од 6. века пре н. е. па надаље. У хришћанској уметности, кентаур реторички изражава „двоједушност сваког човека, несавршеног на свим путевима својим” и симболизује сатану или демона, слугу сатаниног (Никодим 2010: 96, 45). Убедљиво је документовано и тумачење да у словенским народним причама кентаур представља „отеловљење свега што је покварено” (Радојчић 1982: 137–139).

Кентаур је често приказиван са оружјем. Тако се, рецимо, два кентаура јуре машићи тољагама на подном мозаику средњег брода базилике у Царичином граду, из Јустинијановог доба (Цветковић-Томашевић 1978: 16, сл. 6). У романичкој уметности пак, кентаур је радо представљан у трену затезања лука са стрелом, мотив какав је као девети знак заступљен и у популарном зодијаку. У српској средњовековној каменој пластици кентаур–стрелац први пут се појављује у Суденици, а потом је сачуван у Дечанима, што чини извесним да га у ово поднебље доносе романички образовани приморски клесари. Након турских освајања Балкана, у другој четвртини 16. века, кентаура без оружја, али са малом фигуром на леђима, резбаре мајстори на дрвеним двокрилним вратима у Трескавцу, чији је ктитор кнез Димитрије Пепић (Ђоровић-Љубинковић 1965: 79, т. XXVII 6; 85).

У монументалном сликарству византијске и поствизантијске епохе кентаура–стрелца нема, а једини изузетак чини представа у Никољцу (сл. 3). Читав западни зид јужног брода у трима појасевима запремају наги ликови грешника кажњених због својих индивидуалних греха, део композиције *Страшног суда*. Уврх зида, на основи без назнака простора, представљен је наг млади човек обешен о конопац и руку везаних страга. Премда му је тело прободено четирма стрелама, жив је и отворених очију очекује ударац пете стреле коју из лука одапиње монохромно, смеђе насликан кентаур. Над сликом је исписано: „Убица”. Описани спој лика проистеклог из католичког иконографског модела страдања Светог Себастијана и кентаура који га гађа стрелом могао је настати само фантастиком сликара свиклих на мотиве виђане у Приморју (Пејић 2011а: 65–82). Тумачење да најгорег грешника – убицу мучи кентаур – отеловљење демона (Радојчић 1982: 138–139), можда би се могло оспорити. Наиме, „Не убиј!” једна је од свима знаних Десет божјих заповести, чије кршење води у пакао. Сам убица је починилац злодела, који не завређује да буде насликан у људском обличју, већ добија бестијалну форму кентаура вечито негативне, демонске конотације. Натпис „Убица” односио би се, дакле, на кентаура, а не на свезаног младића тела прободеног стрелама. Овакво сагледавање никољачког призора налазило би потпору у псалму 11, 2: „Јер ево грешници натегоше лук, запеше стрелу своју на тети-ву, да из мрака стријељају праве срцем.”

*Персонификација* – фигура којом се неживим предметима, стварима или природним појавама придају особине живих бића – из античке уметности је ди-

ректно и с пуним разумевањем преточена у средњовековну, из ње у уметност поствизантијског доба (шире в. Радојчић 1982: 65–73). Међу мноштвом персонификација укључених у живопис Никољца у овој прилици издвојили бисмо две карактеристичне: персонификацију Јордана, готово обавезни пратећи мотив у иконографији сцене *Христовог кришења*, коју позни аноним инвентивно решава истицањем воде непосредно из рукава (сл. 4), као и леполике људске представе Сунца и Месеца међу звездама на небеском свитку који свијају анђели пред Други Христов долазак (сл. 5).

*Маска*, или њен италијанизам *маскерон*, који је у српском језику прихваћен да означи украс у облику лица гротескних црта, карактеристичан је антички мотив који је, у сваком од „перманентних ренесанских покрета” средњовековне уметности Истока, своје место налазио у сликарству (Тагић–Ђурић 1972: 24–27). У уметности палеолошке епохе најчешће се као појединост утква у одећу ратничких фигура и чувара арханђела Михаила, са идејом да застраши и заштити (Моурики 1981: 322–324; 334). Исту примену има и у поствизантијској уметности, где се дискретно, у гризају, слика на панцирима светитеља; у Никољцу – на прима Георгијевим и на мишици Светог Меркурија (сл. 6).

Особену, и са аспекта античких позајмица најзанимљивију појаву у живопису никољачке цркве, представљају маскерони на конзолама потпорних четвртбличастих лукова. Премда је целовито очуван само маскерон у корену западног лука јужног брода (сл. 7), фрагменти сведоче да су сличне форме биле насликане и на осталим конзолама у јужном и северном броду. Прецизна карактеризација тамнопутог, готово монохромног лица надувених образа, отворених уста, округлих очију и ниско постављених ушију није могућа. Истраживачке недоумице започињу од дилеме да ли је гротеска људско лице или каква персонификација, лавља или маска с ликом сове. Наше богато наслеђе нуди разнолик, али тек условно аналогни материјал, који ваља подробније размотрити.

По положају у архитектури сакралног здања и по начину стилизације, никољачки маскерони су слични старијим приказима на импостима новопапавичке цркве (пре 1386. године). Фантастични ликови у Павлици јасно су међусобно повезани усталасаном водом и протумачени као античке персонификације Океана (Ђорђевић 2008: 26–41), иако би се могло помишљати и на персонификације рајских река – Геон, Фисон, Еуфрат и Тигар – код којих, почев још од мозаика у крстионици охридског тетраконхоса на пример, вода у млазевима истиче из уста мушких лица (Цветковић–Томашевић 1978: 49 и сл. 76). Воде, међутим, на никољачкој представи нема. Надувени образи пре би упућивали на могућу персонификацију ветра, али нам такве аналогije нису познате.

Из репертоара поствизантијске уметности ваља поменути маскерон уткан у сликани сокл на улазу у ђаконикон Свете Варваре на Рељиној градини, новој катедри Рашке епископије изграђеној пре 1526. и живописаној можда у другој половини 16. века (Поповић 1995–1996: 115–117, сл. 12). Препознатљиво лаволико лице приказано је зналачки, у најбољим традицијама палеолошке ренесансе почетних деценија 14. века (за које мноштво аналогija нуди преглед Моурики 1981: 307–338), али без елемената гротеске која карактерише никољачки мотив.

Управо нас је моменат гротескног на маскерону из Никољца упутуио да се окренемо другом могућем извору инспирације – репертоару западне фантастике и многобројним клесаним романо-готичким гротескама. У том материјалу, никољачка сликана стилизација необично много наликује кишничком маскерону у облику сове, уграђеном у зид дубровачког фрањевачког самостана у 14. веку.

Овенчан легендом, и данас изазован свима који су у потрази за срећом у љубави, и излизан од настојања да се човек на њега попне и да се на њему довољно дуго одржи, дубровачки маскерон столећима је један од симбола града и форма која је могла надахнути анонимне живописце Никољца.

Без обзира на то што се не бисмо коначно определили да стриктно одредимо форму маскерона у Никољцу, извесно је да он нема чисто декоративну улогу. Просторна диспозиција мотива упућује на његову апотропејску функцију, проистеклу из веровање да сликана гротеска треба да учврсти, осигура и заштити статички осетљиво место. Ово утолико пре што је црква Светог Николе, изграђена и живописана крајем 14. века, у неком часу била оштећена, тачније – обрушио се четвртбличасти свод њеног јужног брода па је након градитељске обнове изнова осликана. У том, другом сликаном слоју су конзоле ојачавајућих лукова украшене маскеронима који изворно, још од античких времена, штите онога који их носи.

Неупитан је закључак да предочени сликани мотиви бескрајно поновљене двоструке секире, кантароса, кентаура, различитих персонификација и маскерона из Цркве Светог Николе у Никољцу представљају позне интерпретације античких модела. У полимску област донели су их живописци који су поседовали не само предлошке из непосредно старијег палеолошког живописа, него им – судећи пре свега по ликовној формулацији грешника–убице и смисленом коришћењу маскерона – није била страна ни уметност Запада. Отуда потиче и наша претпоставка о дубровачком школовању анонимних никољачких сликара. За ову је тему од посебног значаја и то што анализирани пратећи сликани мотиви не проиходе из непосредног захтева наручилаца, захтева који су превасходно програмске природе, већ су плод сликарских схватања и разумљиви верницима те епохе. Античке „позајмице” су, дакле, специфични културолошки феномен који је имао своје конзументе и у српској средини прве половине 16. века.

## ЛИТЕРАТУРА

- Грозданов 1991–1992: Ц. Грозданов, Охридски архиепископ Прохор и његова делатност, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 27–28, Нови Сад, 271–286.
- Ђорђевић 2008: И. М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ђурић 1991–1992: В. Ј. Ђурић, Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, 27–28, Нови Сад, 297–314.
- Јовановић 2004: В. Јовановић, С. Ђирковић, Е. Зечевић, В. Иванишевић, В. Радић, *Ново Брдо*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Моурики 1981: D. Mouriki, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting, *Δελτίον ΧΑΕ* 10, Αθήνα, 307–338.
- Никодим 2010: Протосинђел Никодим (Богосављевић), *Символика прегледава на средњовековној илустрацији код Срба*, Цетиње: Цетињски манастир.
- Орлова 2004: М. А. Орлова, *Орнамент в монументальной живописи древней Руси*, 1–2, Москва: Северный паломник.
- Пејић 2011: С. Пејић, Особенисти представе Богородичиног Успења у Никољцу, *Ђурђеви студије и Будимљанска епархија – зборник радова*, Беране–Београд: 601–613.
- Пејић 2011а: С. Пејић, Страшни суд у Никољцу – иконографско-програмски аспект композиције, *Саопштења XLIII*, Београд: 65–82.

- Пејић 2013: С. Пејић, Сликарџи из приморја у Полимљу током прве половине 16. века, *Осам векова манастира Милешево – зборник радова*, Београд: 369–381.
- Поповић 1995–1996: М. Поповић, Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара, *Саопштења XXVII–XXVIII*, Београд: 95–120.
- Радојчић 1982: С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд: Издавачки завод Југославија; Нови Сад: Матица српска.
- Страла 2006: С. Страла, *Орнаменти на средњовековном зидном сликарству у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд: Народни музеј.
- Татић-Ђурић 1972: М. Татић-Ђурић, Једна гротеска из Љевишке, *Зограф* 4, Београд: 24–27.
- Ђоровић-Љубинковић 1965: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд: Научно дело.
- Цветковић-Томашевић 1978: Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици – Дарданија, Македонија, Нови Ејир*, Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности.

## ANCIENT “BORROWINGS” IN SERBIAN WALL PAINTING FROM THE MIDDLE OF 15<sup>TH</sup> TO THE MIDDLE OF 16<sup>TH</sup> CENTURY

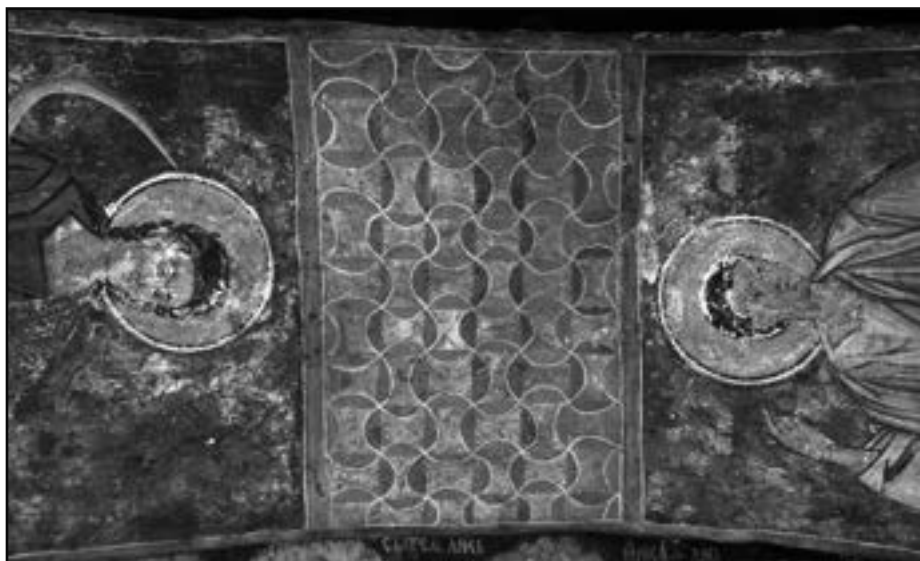
### Summary

It has been shown by several examples that the period after the fall of Balkan regions under the Ottoman reign was characterized by awareness and understanding of ancient motives. The elements which are stored in the frescos of insufficiently studied church of St. Nicholas in Nikoljac near Bjelo Polje are especially distinguished. The motives of endlessly repeated double axe – labrys, of kantharos, centaur, different personifications and masks all represent a late interpretation of ancient models. These motives are introduced into the area of river Lim by the painters who owned the schemes from the Palaiologoi period. Along with these, and in line with the artistic formula of sinner-killer (fig. 3) and meaningful use of masks (fig. 7), the art of the West proved not to be unknown to the painters. This has led us to assume that anonymous painters from Nikoljac were educated in Dubrovnik. A special significance to the theme is given to the analyzed, accompanying motives which do not derive from immediate thematic demands of a purchaser, but are the result of the painters' interpretation, and are also understood by the Christian believers. Ancient “borrowings” are, therefore, a specific cultural phenomenon which also had its consumers in the Serbian environment in the middle of the first half of 16<sup>th</sup> century.

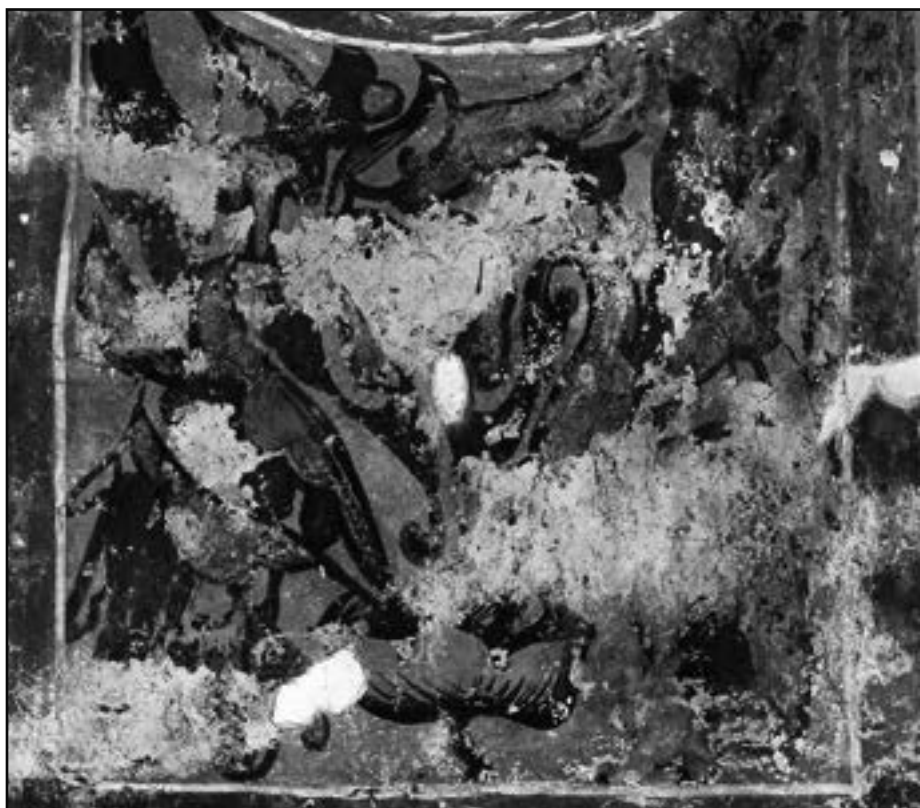
*Key words:* post-Byzantine art, frescos, ornament, kantharos, centaur, personification, mascarons, Saint Nicholas Church in Nikoljac

*Svetlana M. Pejić*





Сл. 1. Црква Светог Николе у Никољцу, орнаментални мотив *двосјерке секире*



Сл. 2. Црква Светог Николе у Никољцу, *канџарос с биљем*



Сл. 3. Црква Светог Николе у Никољцу, *Страшни суд*, детаљ: *Убица*



Сл. 4. Црква Светог Николе у Никољцу, *Кришћење Христиа*, детаљ: *персонификације Мора и Јоргана*



Сл. 5. Црква Светог Николе у Никољцу, *Страшни суд*, детаљ: *Свијање небеса*



Сл. 6. Црква Светог Николе у Никољцу, *Свети Георгије и Свети Меркурије*



Сл. 7. Црква Светог Николе у Никољцу, маскерон

Дејан М. ВУКЕЛИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет  
Одељење за историју уметности  
Центар за музеологију и херитологију

## РЕДЕДИКАЦИЈА ПАГАНСКОГ КАО ТРИЈУМФ ХРИШЋАНСКОГ – О ПОДИЗАЊУ И РИТУАЛНОМ (П)ОСВЕЋЕЊУ ВАТИКАНСКОГ ОБЕЛИСКА

У раду се на примеру хришћанске дедикације обелиска на Тргу Светог Петра у Ватикану истражује на који начин је тај древни симбол соларне митологије, како династијског Египта, тако и античког Рима (који га је, неславно, путем културног вандализма присвојио за своје „волшебне“ потребе), постао важан чинилац у артикулацији сакралне топографије католичке престонице и консолидацији папског ауторитета Сикста V према чијој замисли је 1586. године споменик релоциран и посвећен Часном Крсту, пошто су претходно, кроз јавни ритуал прочишћења (егзорцирања), поништене његове изворне (паганске) конотације. Такође, кроз дати пример указаће се на модел понашања према коме је, далеко изван видокруга Свете столице, а у име борбе против идолатрије – јамачно, не нужно, проистекле из верских побуда, и пренамена споменичког наслеђа других минутих цивилизација, интерпретирана као тријумф хришћанског над паганским.

*Кључне речи:* паганско, хришћанско, редедикација споменика, сполија, обелиск, егзорцизам, соларна симболика, Трг Светог Петра у Ватикану

### Уводна разматрања.

#### Семантичко разграничење: културни вандализам – сполија – редедикација

Од како су (хришћанска) религија и владарски култови (које, опет, треба појмити као спој (*квази*)религијског и *полиитичког*) почели обликовати културне и друштвене односе, на бази тог вредносног система оваплоћени су најбројнији, дакако и најмонументалнији примери споменичке баштине, чија артистичка, а тиме и историјска вредност (Ригл 2006: 353) није подривена ни пошто се, махом захваљујући аспирацијама просветитељских „гуруа“, просперитет Старог континента више није искључиво поистовећивао са интересима институција Цркве и Круне. Насупрот томе, нека френетична и неусмерена податност религији, у којој би, парадоксално, поклично позивање на духовна начела резултирало ничим другим до анулацијом истих, будила је побуде због којих су на повесни жртвеник приношена једнако импресивна материјализована сећања човечанства.

Још од предбиблијских времена, у деструкцији споменика препознат је својеврстан вид (не)комуникације са идеолошким противником и, сходно томе, озбиљност поруке која се желела послати зависила је од опсега разарања, избора

1 deovuk@gmail.com

мете, њеног значаја, евокативне моћи и степена оштећења. Херодот, на пример, у својим изворима као једног од озлоглашенијих скрнавитеља храмова помиње персијског краља Камбиза II (сина Кира Великог): када је током освајачког похода на Египат његову војску прогутала пустињска олуја – „отац историје” је у том нестанку видео божанску одмазду с обзиром на то да је циљ војне операције био „обрачунавање” са храмовима у оази Сива посвећеним Амону – божанству чији је углед далеко надилазио египатски пантеон (уп. Беван 2006: 17).

Нису само разлози освајачке природе одговорни што и оно наслеђе старог века, које (ако смо кадри да прихватимо Херодотово тумачење) у заштиту није узело неко божанско провиђење, и даље ишчекује свој немезис. Ако већ не због ратне стихије или вандализма који нужно није ни морао бити генерисан идејним подлогама колико хотимичним удовољењем рушилачком пориву, бројна здања антике су из прагматичних и економских мотива, али, непобитно, и због естетске вредности одређеног грађевинског елемента, комадана и претварана у *сполије* (од лат. *spoliare*, „покварити”, „упропастити”) – корисне остатке који би наставили да битишу у контексту у коме су се поништавале њихове првобитне конотације. Тако су, рецимо, поједини капители и гранитни стубови коришћени у функцији носача, као у романичкој катедрали Светог Трипуна у Котору, али су, исто тако, без неког осећаја страхопоштовања и пијетета, и разне надгробне стеле, саркофази и остали гробни споменици употребљавани за поплочавање цркава, зидање средњовековних замкова,<sup>2</sup> кућа као и за многе друге намене (Бабић 2006: 94–96, 102–103).

На другој страни, путем нових хришћанских сакралних садржаја, праћених егзорцистичким ритуалом помоћу којег је многобожачка „лепра” из античких објеката искорењивана на начин на који су приступањем крстионичком зденцу преобраћивани и потоњи пагански владари европског Запада, није ни било потребе да та конверзија споменика, или, како се у једном свом поднаслову изрази Иво Бабић – „ресемантизација паганских здања” (2006: 92–93), нужно импликује и њихово потпуно затирање и/или распарчавање. На овај начин, дакле посредством обреда ритуалног прочишћења, консекрација римског Пантеона<sup>3</sup> у цркву *Santa Maria ad Martyres* почетком VII века и Колосеума знатно касније (Марасовић 1983: 33–34),<sup>4</sup> спасила је ова здања од судбине која је задесила већину античког наслеђа у (раном) средњовековљу.

Ренесанса је свакако успела да класичне споменике „измири” са хришћанском иконографијом и да, као на најславнијој фресци Рафаела Сантија, обе традиције постави у један складан, хармонични однос. Међутим, наредно велико

2 На овај начин је страдало и једно од седам чуда Старог света – уједно најчувенији споменик Херодотовог родног града – маузолеј у Халикарнасу (данашњи Бодрум, Турска), чије су масивне блокове и колонаде, након земљотреса који је здање доста оштетио – али не и неправилно – витезови реда Јовановаца узидали у гломазни крсташки замак почетком XV века.

3 Папа Еуген(ије) IV је конвертовани Пантеон, који у доба ренесансе постаје гласовит и као почивно место славних уметника (Пафел [Raffaello Sanzio], Анибале Карачи [Annibale Carracci], Балдасаре Перуци [Baldassare Tommaso Peruzzi]), ослободио накнадних доградњи и адаптација, али већ у XVII веку Урбан VIII издаје наредбу да се бронза са куполе и крова атрија употреби за ливење 80 топова. Исти, пак, папа ће касније бити иницијатор обнове Пантеона и доградње 2 звоника који ће потом у XIX веку бити уклоњени као резултат романтичарских тежњи за враћањем првобитног изгледа споменицима (Марасовић 1983: 34).

4 Тек у XVIII веку Колосеум престаје да буде извор квалитетне грађе, фабрика шалитре или чак барутана (Марасовић 1983: 33–34), све док здање није посветио папа Бенедикт XIV, од када почиње и озбиљнија брига што се конзервације тиче.

искушење донеле су посттридентске године које су баштини предхришћанских цивилизација наметнуле нове цензуре, а све због бојазни да у клими учесталих протестантских „саботажа” и хуманистичке отворености која се, како се чинило, отела контроли више него што су црквени ауторитети то могли да претпоставе, и она додатно не поколеба неки несигурни католички ум. У том периоду преиспитивања, када је догме чувеног концила требало имплементирати на религиозну уметност (и на уметност уопште) и папа Сикст V је наредио посвећење четири египатска обелиска од којих ће током 1585/1586. године један чак бити релоциран у само средиште престонице католичког света. Најзад, и за нас најважније, управо ћемо кроз тај еклатантан пример споменичке редедикације с краја XVI века, али и са тенденцијом изналажења сличних паралела, у предстојећим редовима настојати да овај феномен, који стоји у присној вези са културним вандализмом, али се од истог по много чему и разликује, што сувислије представимо и одгонетнемо.

### Од експатријације до романизације: предисторија подизања Ватиканског обелиска и соларна симболика

Са тврдокорнијом струјом папа који, узимајући у обзир дате историјске околности, нису били спремни на неку већу трпељивост према класичним идеалима, бар не у мери коју је показала већина њихових претходника од Николе V до Климента VII (Блант 2004: 111), сви су изгледи били да ће античко наслеђе бити подвргнуто девастацији у мери у којој је то био случај у доба средњег века. Савременик Пија V и Сикста V, језуита Антонио Посевино (*Antonio Possevino*) се чак похвално изразио о њиховим тежњама да одстрани и униште античке статуе, или их преобразе за хришћанске потребе (исто, 115). Срећом те је овај последње наведени понтиф, чије је световно име Феличе Перети (*Felice Peretti*), проценио да један Трајанов или Аурелијев стуб могу својом уметничком и комеморативном вредношћу допринети величању хришћанске теологије<sup>5</sup> и са својих оригиналних локација и упркос томе што је, речима Алојза Ригла (2006: 360–361), „пропало старо Царство чији је сјај и непобедиву моћ стуб требало да одржи у сећању каснијих нараштаја”.

Наликујућа врста сврсисходности, али и шири политички план којег ћемо се дотаћи нешто касније, сачували су и обелиске, мада због необично великог значаја који су класични египатски елементи уживали у ренесансно-барокној култури – амблематској литератури пре свега (почев од зборника *Iconologia* Чезара Рипе/*Cesare Ripa*) – где су обелиску и пирамиди приписивана значења везана за идеју вечности и непролазности славе (Тимотијевић 1996: 165), њима и није претила опасност од „истребљења” као неким споменицима грчко-римске, а посебно претколумбовске провенијенције. Обелиске су још римски императори, почев од Домицијана и Хадријана, преко Октавијана, Калигуле и Клаудија до, најзад, Константина Великог и Констанција II (в. Молденк 1891: 7–8) отуђивали од постојбине Хелиополиса или „дома сунчаног” (хеб. בית שמש, *beth-shemesh*), како га Библија још препознаје (Јеремија 43: 13), не би ли својој владарској репрезентацији дали раскошнији оквир и изразили је онако како су то чинили фараони династијског Египта. Пошто су их већ путем тако безочног вандализма отр-

5 Сикст V је наложио да се стубови крунишу фигурама Светих апостола Петра (Трајанов) и Павла (Стуб Марка Аурелија). Штавише, дао је да се овај други реставрира, о чему сведоче и натписи на постаменту.

гли из изворног контекста, претворивши Рим у град са највећим бројем обелиска, они се, за разлику од католичких поглавара, нису трудили да ресетују њихову религијску симболику.<sup>6</sup> Напротив, баш као што су обелисци подизани у славу Амона-Ра и његових потомака – фараона, који су их користили за промуглацију сопствених култова (Молденк 1891: 31–32), тако је истоветна религијско-политичка намена задржана и у римском културном оквиру.<sup>7</sup> У светлу изречене констатације, Дејл Кини издваја пример обелиска из Циркус Максимуса којег је Август посветио римском пандану бога сунца 10. године пре нове ере хотећи њиме да нагласи везу између римских циркуса и сунца која је била толика да је и два века касније Тертулијан налазио за сходно да је етимолошки додатно нагласи тако што ће апострофирати повезаност *circus*-а и Кирке – ћерке грчког бога Хелија (Кини 2005: 26).

У најозлоглашенијем од циркуса – Калигулином, односно Нероном, налазио се и обелиск који је одмах по „експатријацији” из Хелиополиса око 37. године постао неми мнемоничар мартрија раних хришћанских светитеља, међу којима и, како се верује, самог Светог Петра (уп. Темпл 2011: 180). Од укупно тринаест познатих античких обелиска „Вечног града” (осам изворно египатских, док су пет наручене копије римских цезара), једино је неким чудом овај остао на свом постаменту, сведочећи учестале периоде криза и преврата, пљачке Визигота, Вандала и других племена, чак и похару иза које је, главом и оном препознатљивом хабзбуршком брадом, стајао нико други до цар Светог римског царства – Карло V. Због своје комеморативне функције, која ће, како крвљу натопљени *Circus Neronis* (сл. 1) све више буде уступао место будућој базилици (сл. 2), и сама долазити до изражаја, Сикст V одлучује да постављањем древног 400 тона тешког монолитног споменика у средиште Трга Светог Петра истоме одреди улогу битног чиниоца у даљем планирању сакралне топографије Ватикана и Рима, али и консолидацији личног папског ауторитета.

### Подизање Ватиканског обелиска 1586. године: лични и политичко-пропагандни контекст

Сикст V је врло добро био упознат са предисторијом подизања обелиска. Свестан ризика који је пројекат релокације имплицирао, за њега је од изнимне важности било да предузме неопходне мере предострожности како би и најмања могућност какве техничке грешке била искључена јер би се у супротном могло протумачити да је он, духовни предводник Запада, али и апсолутни монарх, подбацио тамо где омажени господари антике нису.

Улог је, дакле, био одиста велики: не само симболички показати тријумф хришћанства над паганском прошлoшћу, већ и нагласити да је хришћанска Европа и у технолошком смислу довољно стасала и узнатредовала да парира, ако не и засени све оне велом мистерије обавијене методе помоћу којих су антич-

6 Овде је упутно поменути и да се у христијанизованој интерпретацији обелиск односио на Христа – сунце Правде, чија се космичка снага преноси на верску заједницу (Тимотијевић 1996: 166, са старијом литературом). Христу приписане светлосне метафоре „Сунце правде” из старозаветне *Књиге пророка Малахије* (Мал. 4:2) или „видјело свијету” које се спомиње у *Јеванђељу по Јовану* (Јован 8:12) треба, дакле, схватити као симболе духовне, не саме стварности.

7 Штавише, бог сунца државне римске религије *Sol Invictus* („Непобедиво Сунце”), кога су поистовећивали са Митром, а напослетку и са Христом, слиови је за нарочитог патрона цара Константина који је на раним кованицама био приказиван као његов пратилац (*Soli Invicto Comiti*), а касније као сам еквивалент (*Sol Invicto Aeterno Augusto*) (в. Кини 2005: 26–27).



ке цивилизације изнедриле своја архитектонска чудеса (уп. Содеј 2007: 67). На личном плану, Сикст V је био више него мотивисан да истраје у реализацији намереног подухвата од којег су, како преноси француски инжењер Аполинер Леба (1838: 173), обесхрабрани изгледима за успех, невољно одустајали његови претходници – Никола V, Павле II, Павле III и Гргур VIII. Исто тако, папа је био свестан да би постављањем обелиска на кубични постамент – дакле на тип споменика који је, како подсећа професор Мирослав Тимотијевић (нав. место) „у изворној замисли подразумевао и натпис путем којег је записана личност или догађај уздизан из историјског заборава у непролазно време вечности”, осигурао себи и свом понтификату тај преко тражени императив незаборава. Најзад, о томе колику је важност Сикст V придавао овом инжењерском „захвату” најбоље можемо дознати из пера самог архитекте коме је био поверен – Доменика Фонтане (*Domenico Fontana*) који у свом извештају, насловљеном *Della trasportatione dell' obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V* и публикованом 1590. године, бележи да је током припремних фаза релоцирања монолита објављен папин *bando* који је чак прописивао смртну казну свакоме ко би прешао постављене баријере или на било који начин довео у питање успех операције коју су, заједничким снагама човека, животиње и машине које би, извесно, и једног Леонарда задивиле да је којим случајем физички могао бити присутан, покривале покретне платформе и полуге којима је маневрисало 907 мушкараца и 75 коња (Фонтана 1590: 13; Леба 1839: 177–179; Ингелбах 1923: 115–116).

У току лета 1586. обелиск је пажљиво одвојен од постамента на месту некадашњег Нероновог циркуса да би онда био положен у заштитни оквир и откопран до центра Трга Светог Петра, где је, густом мрежом ужади, балвана и дрвених колута (в. Содеј 2007: 63) постављен на своју нову, трећу локацију уз помпезан религиозни церемонијал формалне редедикације и посвећења Часном Крсту. Важан материјални траг о том догађају представљају бројни бакрописи (сл. 3) које је за Фонтанину књигу изradio Шибеничанин Натале Бонифацио (*Natale Bonifacio*) и који ће послужити као предлошци на основу којих је изведено неколико монументалних фресака у Ватиканској библиотеци (сл. 4).

### Esse Crux Domini...

Ватикански обелиск, по много чему јединствен, једини такође на себи није садржао хијероглифе који би несумњиво још јаче акцентирали његово порекло. Није, стога, ни било потребе да се као у случају храмова, кипова и ходника Диклецијанове палате, хришћански култни садржаји уносе на начин на који је рецимо знамен крста урезан преко претходно похабаног лика богиње Викторије (Бабић 2006: 93), мада ни тада он засигурно не би био лишен својих „светих уреза” будући да се то није догодило ни код његових „сународника”. Сам по себи, обелиск је био погодан да се на његов пирамидион, за који је у доба Старог Рима био причвршћен сферични метални додаток са, наводно, пепелом Јулија Цезара (Темпл: 2011: 178–79, сл. 5.9), постави метални крст у чију основу је уграђен и део онога на коме је разапет Христос. Но, пре анализе тог финалног чина хришћанске редедикације, треба нагласити да ниједна фаза премештања и подизања обелиска није прошла, а да јој није претходио или је пак није затворио религиозни ритуал. *Помолиште се са мном Господу, њојкрећачу свих ствари; заштражити Њежову помоћ, без које сви наши најори остају узалудни* – пише Фонтана, настављајући како је, пошто се са сарадницима причестио и исповедио, са њима реци-

товао и *Pater Noster* и *Ave Maria*, после чега је звук тромбете могао да огласи почетак радова (1590: 14).

Централна верска манифестација која се тицала обелиска одиграла се 14. септембра, на благодан Воздвижења Часног Крста. Пре него је на њега посађен крст са постољем које уједно представља хералдички грб Сикста V, и пре него је изведен завршни обред консекрације и благосиљања, приступило се јавном ритуалу прочишћења који могу сумирати две егзорцистичке формуле на источној и западној страни сокле:

ECCE CRUX DOMINI • FUGITE • PARTES ADVERSAE • VICIT LEO •  
DE TRIBU IUDA

(Ево Крста Господњег / бежите / вражје силе / победио је Лав / из племена Јудина)  
и

CHRISTUS VINCIT • CHRISTUS REGNAT • CHRISTUS IMPERAT •  
CHRISTUS AB OMNI MALO • PLEBEM SUAM • DEFENDAT

(Христос побеђује / Христос краљује / Христос влада /  
Нека од сваког зла / народ свој / избави)

У формули *Ecce Crux* са источне стране сокле која у Римском обреднику (*Rituale Romanum*) из 1614. године улази у одељак посебно намењен егзорцизмима (*De Exorcizandis obsessis a daemónio*) и коју популарна традиција приписује светом Антонију Падованском, иначе једном од најпоштованијих римокатоличких светаца–егзорциста, Чезаре Донофрио (1967: 99–103, пос. 102) препознаје три стадијума обреда: први – када свештеник ставља обе руке на главу опседнутог наређујући демону да напусти тело (у овом случају објекат), други – када демон бива изгнан и коначно, победнички поклич преузет из пете главе *Ошкровења Јовановоџ: Не плачи, ево је надвладао лав, који је од кољена Јудина, коријен Давидов, да отвори књижу и разломи седам печата њезинијех* (Отк. 5: 5; Ракевилиц – Партини 1999: 106–108).

Часни Крст којим је крунисан Ватикански обелиск призива и августињску егзегезу, према којој драгоцену знања пагана хришћани могу присвојити зарад библијских учења само ако су сами спознали Христову љубав оличену у знаку крста (Кини 26). Таква врста спознаје „христијанизоване антике” није се ни поставила као приоритет за оне хришћанске фундаменталисте који су обележја своје цивилизације донели у земље Мезо и Латинске Америке. Пошто већ знамен крста није био постављен на врх Тлателолко пирамиде како је то Кортез (*Hernán Cortés*) испрва предлагао Моктезуми (чије су име Шпанци погрешно пренели као „Монтезума”) (Рајт 2005: 35–36), напослетку, не само да је поменути споменик раскомадан, а на његовим темељима подигнута катедрала, него је стигма идолатрије и демонолатрије у виду до тада незапамћеног иконоклазма сустигла читаве градове попут астечке и престонице Инка – Теночитлана, односно Куска (Гамбони 2007: 28–29; Беван 2006: 20). Овакав епилог показује како се у једном искривљеном облику и једнако систематично, оно начело *Extra Ecclesiam nulla salus* у истој мери примењивало на домицилно становништво Новог света колико и на кључне материјалне записе њиховог постојања. Али, на крају крајева, и како је то казао Николај Берђајев (2007: 74, 194), „хришћанство није криво што га човек изопачује” и што „симболизација губи везу са оним што симболизује”.

На другој страни, обелисци су имали ту срећу да преживе под окриљем хришћанског модификовања изворног значења, и то не само онај Ватикански, који ће након Бернинијевих мермерних колонада још више загосподарити Тргом Светог Петра, већ и остала три (*Лајперански*, на тргу *Piazza del Popolo* и испред цркве *Santa Maria Maggiore*), које ће Сикст V посадити на њихове нове постаменте, остварујући у свом кратком но ипак значајном петогодишњем мандату, визију сопственог Новог Јерусалима у којој су управо древни монолити послужили као путокази ка најважнијим ходочасним стециштима града.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2006: I. Babić, Spolije na tlu ranosrednjovjekovne Hrvatske, *Starohrvatska prosvjeta* 33, Split, 91–125.
- Беван 2006: R. Bevan, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London: Reaktion Books.
- Берђајев 2007: N. Berdajev, *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva*, (прев.) М. Ivanović, Beograd: Dereta.
- Библија Сјароџ и Новоџ завјешта* (1993), (прев.) Ђ. Даничић, В. Стеф. Караџић, Београд: Библијско друштво.
- Блант 2004: E. Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, (прев.) А. Milosavljević Ault, Beograd: CLIO.
- Гамбони 2007: D. Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Chicago: Reaktion Books.
- Донофрио 1967: C. d'Onofrio, *Gli Obelisci di Roma*, Roma: Bulzoni.
- Ингелбах 1923: R. Engelbach, *The problem of the obelisks, from a study of the unfinished obelisk at Aswan*, London: T. Fisher Unwin.
- Кини 2005: D. Kinney, Spolia, in: W. Tronzo (ed.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge / New York: Cambridge University Press, 16–47.
- Леба 1839: J-B. A. Lebas, *L'Obélisque de Louxor: Histoire de sa translation à Paris*, Paris: Carilian-Gœury et veuve Dalmont.
- Марасовић 1983, Т. Marasović, *Zaštita graditeljskog nasljeđa: povijesni pregled s izborom tekstova i dokumenata*, Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske; Split: [Sveučilište], Filozofski fakultet u Zadru.
- Молденк 1891: C. E. Moldenke, *The New York obelisk, Cleopatra's needle: With a preliminary sketch of the history, erection, uses, and signification of obelisks*, New York: A. D. F. Randolph and Co.
- Рајт 2005 [1992]: R. Wright, *Stolen Continents: 500 Years of Conquest and Resistance in the Americas*, Boston / New York: Mariner Books.
- Ракевилц – Партини 1999: B. De Rachewiltz – A. M. Partini, *Roma egizia: Culti, templi e divinità egizie nella Roma imperiale*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- Ригл 2006: A. Riegl, *Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak*, (прев.) L. Jirsak, u: A. C. Quatremère de Quincy et al., *Anatomija povijesnoga spomenika*, М. Špikić (прир.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 349–412.
- Содеј 2007: J. Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance culture and the rise of the machine*, London/New York: Routledge.
- Темпл 2011: N. Temple, *Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism and Ceremony in the Rome of Julius II*, New York: Routledge.

Тимотијевић 1996: М. Тимотијевић, *Црква светој Георгији у Темишвару*, Нови Сад: Матица српска.

Фонтана 1590: D. Fontana, *Della trasportatione dell' obelisco Vaticano et delle fabbriche di noster signore papa Sisto V fatte dal cavallier Domenico Fontana*, libro primo, Roma: apresso Domenico Basa.

## REDÉDICATION DU PAÏEN COMME TRIOMPHE DU CHRÉTIEN – DE L'ÉRECTION ET DE LA CONSÉCRATION DE L'OBÉLISQUE DU VATICAN

### Résumé

Dans cet article, l'auteur tend à démontrer, sur l'exemple de la redédication chrétienne de l'obélisque, la façon dont cet ancien symbole de la mytho-théologie solaire de l'Égypte dynastique et de la Rome antique est devenu un facteur important dans l'articulation de la topographie religieuse de la capitale catholique et de la consolidation de l'autorité papale de Sixte V. C'est d'ailleurs grâce à ce pape que le monument a été déplacé au cœur de place Saint-Pierre au Vatican en 1586 et dédié à la Vraie Croix, après que l'on ait effacé ses connotations originales lors d'un rituel d'exorcisme public.

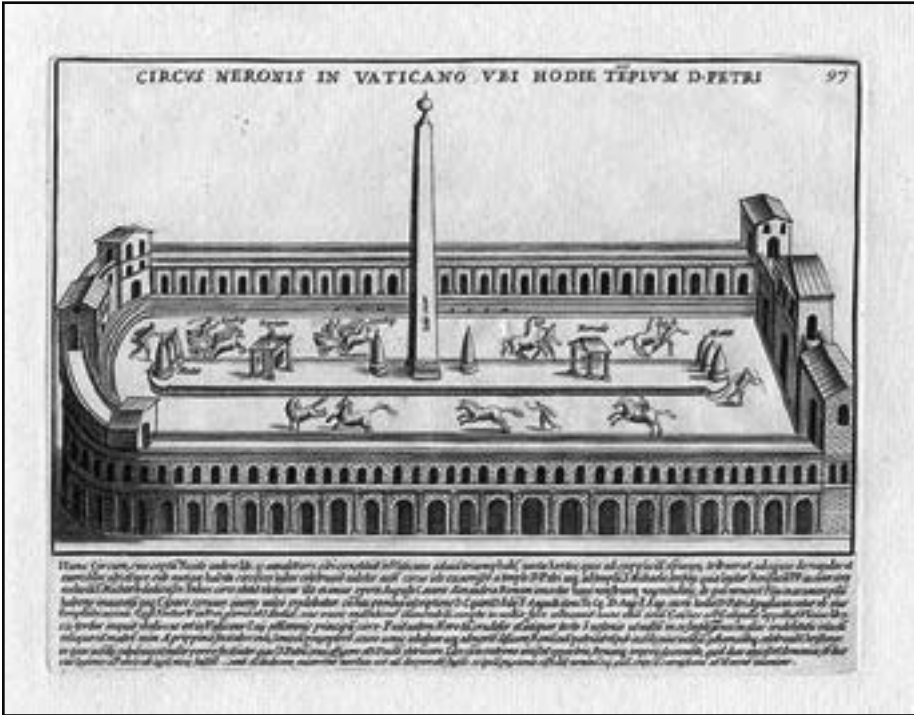
Tout d'abord, un accent est mis sur la préhistoire de l'érection du monument, à partir de son «expatriation» d'Héliopolis environ 37 AD à sa «romanisation» quand, dans un nouvel environnement culturel et situé dans le plus célèbre de tous les cirques romains – celui de Caligula et de Néron, il est devenu un témoin silencieux des martyres des premiers chrétiens, y compris celui de Saint Pierre.

Cette importante fonction commémorative, ainsi que l'importance que les cultures de la Renaissance et du Baroque ont attribuée aux éléments classiques égyptiens dans la culture, ont défini le troisième et le dernier lieu de placement de ce monolithe de 400 tonnes. Un rapport important a été écrit sur ce sujet par l'architecte lui-même, Domenico Fontana, perpétué sur les gravures de Natale Bonifacio qui ont également servi en tant que modèles pour la réalisation de plusieurs fresques monumentales dans la Bibliothèque du Vatican.

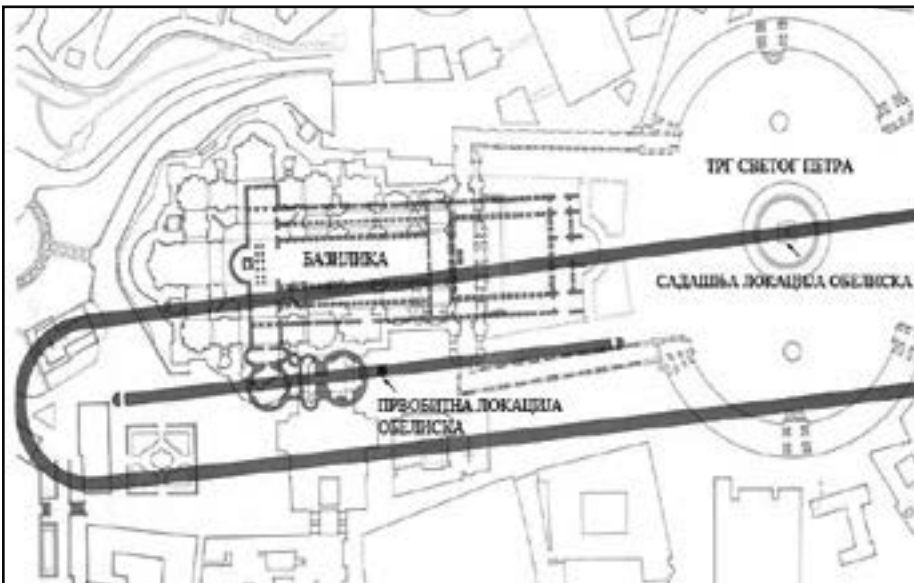
En outre, l'exemple présenté pointera sur le modèle de comportement grâce auquel, hors de la portée du Saint-Siège, et au nom de la lutte contre l'idolâtrie, et non nécessairement pour des motifs religieux, la consécration du patrimoine des autres civilisations anciennes a été interprétée comme le triomphe du chrétien sur le païen.

*Mots-clés:* païen, chrétien, redédication des monuments, spolia, obélisque, exorcisme, symbolisme solaire, Place Saint-Pierre au Vatican

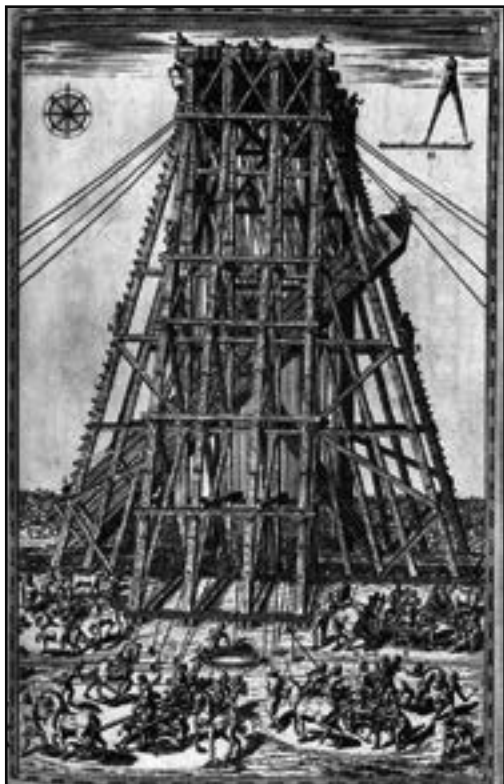
*Dejan M. Vukelić*



Сл. 1. Пјетро Санти Бартоли, *Неронов циркус*, гравура, 1699.



Сл. 2. План Трга Светог Петра са истоименом базиликом у Ватикану и његова позиција у односу на некадашњи Неронов циркус. Обележена је првобитна и садашња локација обелиска.



Сл. 3. Натале Бонифацио, бакорез за књигу Д. Фонтане, *Della trasportatione dell' obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V*, 1590.



Сл. 4. Подизање Ватиканског обелиска, фреска из Ватиканске библиотеке (*Biblioteca Apostolica Vaticana*), крај XVI века

# **САТИРА У МУЗИЦИ**





Ивана Н. МЕДИЋ<sup>1</sup>  
Музиколошки институт  
Српска академија наука и уметности  
Београд

## ИРОНИЈА, САТИРА, ПАРОДИЈА И ГРОТЕСКА У СТВАРАЛАШТВУ АЛФРЕДА ШНИТКЕА<sup>2</sup>

Полазећи од студије Ести Шајнберг посвећене анализи аспеката музичког хумора у остварењима Дмитрија Шостаковича, најпре разматрам начине манифестовања ироније, сатире, пародије и гротеске у музици, а затим ове теоријске моделе примењујем на стваралаштво Шостаковичевог значајног руског/совјетског савременика, Алфреда Шниткеа. Анализу спроводим на одабрани примерима из Шниткеове инструменталне и сценске (вокално-инструменталне) музике (Прва симфонија, *Живот с идиотом*, *Повести о доктору Јохану Фаусту*).

*Кључне речи:* Алфред Шнитке, Ести Шајнберг, иронија, сатира, пародија, гротеска, Прва симфонија, *Живот с идиотом*, *Повести о доктору Јохану Фаусту*

### Увод

Наслов мог рада јесте парафраза наслова књиге израелске ауторке Ести Шајнберг (Esti Sheinberg) која је проучавала аспекте музичког хумора у делима Дмитрија Шостаковича (1907-1975). Њена студија *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitri Shostakovich* (Sheinberg 2000), премда јој се може упутити доста замерки, представљала је отисну тачку за анализу и класификацију аспеката музичког хумора у операма Алфреда Шниткеа (1934-1998), руског композитора немачко-јеврејског порекла, који је још за живота проглашен Шостаковичевим наследником у некадашњем Совјетском Савезу. Да би моје излагање било разумљиво свим учесницима конференције, а не само музичарима, најпре ћу посветити пажњу начинима на које музика производи значење и, посебно, како производи иронију, сатиру, пародију и гротеску, а затим ћу то поткрепити одабраним примерима из Шниткеових остварења.

Музика је систем знакова чије је „значење“ регулисано конвенцијама. Ми познајемо и препознајемо те конвенције јер смо им изложени од малих ногу, те их несвесно усвајамо, као што учимо матерњи језик. На пример, док гледају цртане филмове *Том и Џери*, деца повезују визуелне представе на екрану са музичком подлогом и на тај начин усвајају средства којима се дочарава „смешна музика“, „тужна музика“, „јурњава“, „опасност“ и сл. Конвенције музичког приказивања разликују се од једне до друге културе и традиције. На пример, многи европски слушаоци и гледаоци не разумеју кинеску оперу, или боливудске филмове. Разлог због којег нам они могу деловати одбојно или смешно (или оба) јесте тај што не

<sup>1</sup> dr.ivanamedic@gmail.com, <http://ivanamedic.com>

<sup>2</sup> Овај чланак је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира – традиције, промене, изазови*, финансираног од стране Министарства просвете и науке Републике Србије (бр. пројекта 177004 (2011-2014)).

познајемо приказивачке конвенције ових традиција – метафорично речено, не разумемо њихов „језик“. Дакле, музичко означавање у европској класичној, али и популарној музици, рачуна са нашим познавањем приказивачких конвенција карактеристичних за западноевропски културни простор, развијаних од 16. века наовамо, најпре на подручју мадригала и ране барокне опере, а затим и на подручју инструменталне музике. Погледајмо два позната примера из филмског серијала *Раџови звезда (Star Wars)* (Пример 1).

Пример 1: Џон Вилијамс, музика за филм *Раџови звезда*

а) лајтмотив Републике – „добри момци“

Copyrighted Material

**STAR WARS**  
(Main Theme)

Music by  
JOHN WILLIAMS  
Arranged by DAN COATES

Majestically (Steady March Tempo)

© 1971 WARNER BROS. PUBLISHING CORP. & BANTAM MUSIC  
All rights administered by WARNER BROS. PUBLISHING CORP.  
All Rights Reserved

б) лајтмотив Дарта Вејдера и зле Империје – „лоши момци“

## THE IMPERIAL MARCH (DARTH VADER'S THEME)

Music by  
JOHN WILLIAMS

In march style ( $\text{♩} = 108$ )

Chord symbols: Gm, E<sup>♭</sup>m, Gm, E<sup>♭</sup>m, Gm, E<sup>♭</sup>m, Gm, C<sup>♯</sup>m, E<sup>♭</sup>m, Gm, E<sup>♭</sup>, Gm, E<sup>♭</sup>, Gm, C<sup>♯</sup>m, E<sup>♭</sup>m, Gm, E<sup>♭</sup>m/C, Gm

© 1981 WARNER-BRAMBLER PUBLISHING CORP. (BMI) and RANTRA MUSIC (BMI)  
All Rights Administered by WARNER-BRAMBLER PUBLISHING CORP.  
All Rights Reserved

NOTICE: Performers of this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical education.  
However, any reproduction, distribution, adaptation, arrangement or translation of this composition without the  
expressed written consent of the Copyright owner or its authorized agents, INTELLECTUAL PROPERTY U.S.A. INC.,  
Unauthorized use is an infringement of the Copyright laws of the United States and other countries and is prohibited. Penalties

Иако оба примера, 1a и 1b, карактерише маршевски ритам (пошто приказују две супротстављене стране у међугалактичком сукобу), ту се сличност завршава. Пример 1a садржи препознатљиве кодове за музичко дочаравање „сила добра“, то јест позитивних квалитета: дурски тоналитет (Џе дур), дијатонску мелодију са учесталим понављањем тонике Џе, маршевски ритам ублажен триолом. С друге стране, „силе зла“ су дочаране молским тоналитетом (ге мол), хроматизованом мелодијом у којој се јављају дисонантни интервали тритонуса и прекомерне секунде, као и више пута поновљен скок квинте Ес-Бе, чиме се замагљује тонални

центар Ге. Поред тога, ритам марша је потенциран фигуром пунктиране осмине и шеснаестине. Ови једноставни поларитети којима се раздвајају силе добра од сила зла (дур – мол, дијатоника – хроматика, тонална стабилност – тонална лабилност, умекшан ритам – оштар ритам итд.) развијани су током протеклих неколико векова и данас представљају основу музичког мимезиса.

### Двосмисленост у музици

Вишеслојност значења једна је од основних одлика руске културе и уметности уопште, а ова тенденција посебно је била изражена у двадесетом веку. У Совјетском Савезу под комунистичком диктатуром, где су дела била изложена цензури, и чак је било животни опасно бавити се уметношћу (о чему сведоче примери трагично настрадалих уметника попут Всеволода Мејерхољда, Соломона Михоелца, Марине Цветајеве, Данила Хармса и многих других), уметници су морали да се изражавају шифровано, путем двосмислица и скривених порука. Композиторима је можда било лакше него осталим уметницима, јер музички мимезис, упркос постојању препознатљивих „кодова“ и приказивачких конвенција, није појмовно експлицитан, те је теже доказати скривену намеру. Музичке двосмислице отуда су постале једно од основних изражајних средстава Шостаковича, Шниткеа и бројних других совјетских композитора (Fanning 1988; Fanning 2004).

Међутим, врло је тешко дефинисати шта је то што одређену музичку, вербалну или визуелну поруку чини двосмислено јер, у теорији, свака порука може бити схваћена овако или онако, у зависности од контекста у којем је саопштена, као и од предзнања којим располаже прималац поруке. Према теоретичару књижевности Вилијаму Емпсону, двосмисленост се јавља када два или више значења коезистирају у истом дискурсу, што нам пружа могућност да се одредимо за једно од могућих значења, или да прихватимо сва потенцијална значења, макар она била контрадикторна (Empson 1930: 7). Према Ести Шајнберг, у својој првој функцији, двосмисленост пролонгира дешифровање поруке, а на њеном крају се налази „тачно решење“ (Sheinberg 2000: 15). Ово се користи да би се индиректно саопштило нешто што не може или не сме да се каже директно, услед политичких, социјалних или религиозних ограничења и забрана. У другој функцији, двосмисленост није средство, већ циљ, те није могуће одредити које је „право“ значење поруке, јер је она намерно амбивалентна. У том случају, двосмисленост јесте аутономна рефлексивна над неразрешивим парадоксима (Sheinberg 2000: 15). Међутим, док је феномен двосмислености очигледан на подручју књижевности, драме, филма, сликарства и других уметности код којих је мимезис појмовно или визуелно одређенији, ситуација је много сложенија на подручју музике, која не познаје „истините“ и „лажне“ изјаве, односно „тачан“ и „нетачан“ одговор. Како, онда, можемо знати да неки музички ток има скривено значење? Тако што морамо добро познавати структурална правила музике – њену „граматику“, односно, конвенције одређеног стила, да бисмо препознали одступања од конвенција и адекватно их интерпретирали.

Размотримо сада како је могуће идентификовати видове испољавања ироније, сатире, пародије и гротеске у контексту музичке уметности.

*Иронија* је прототип за остале видове значењске двосмислености, укључујући и музичку. Иронија јесте начин да „саопштимо“ једно, а мислимо друго. Као што је горе наведено, она може имати две функције: њена прва функција је

да нас тренутно збуди или насмеје док трагамо за „тачним решењем“, док у другој функцији иронија презентује неразрешив парадокс. У првој функцији, иронија циља на „право“ значење поруке, које је скривено иза „површинског“ значења, а које му је управо супротно; у процесу дешифровања поруке, површинско значење се раскринкава и долази се до правог (тј. супротног) значења. Претпоставка ироније јесте да пошиљалац и прималац поруке деле исте вредносне системе и комуникационе кодове, на основу којих могу да дешифрују скривено значење поруке. Ово право значење обично у себи садржи неки вредносни суд – етички или естетички (или оба). У другој функцији, иронија се заснива на неразрешивом апсурду, који се прихвата таквим какав јесте, без вредносног суда. Аутори попут Роберта Хатена (Hatten 1994), Лоренса Крејмера (Kramer 1990), Керолин Абате (Abbate 1991) и многих других, дефинисали су критеријуме за проналажење музичке ироније, и сви онајпре истичу разне видове *непоударности* односно *неусаглашености* (енг. *incongruities*), било у чисто музичком контексту, било у вези са текстом и другим референтним елементима. Неусаглашености могу бити мелодијске, хармонске, ритмичке, метричке, темпоралне, структурне, текстуралне, колористичке итд. Да бисмо могли да уочимо ове неусаглашености, морамо добро владати музичким конвенцијама и знати шта се у датом систему, односно музичком стилу, сматра доследним, усаглашеним, стилски чистим. Тражимо, дакле, одступања од музичких норми, одлазак у екстреме, спајање и наслојавање несродних елемената, претерано поједностављење, гомилање клишеа, нагле промене, редуванцу, прескакање из једног нивоа музичког дискурса у други и слично.

Музичка *сатира* је, према Шајнберговој, подврста ироније у првом смислу: она такође оперише на два нивоа значења, од којих је скривено значење оно „право“, а на њега указује некаква „аномалија“ у површинском, очигледном значењу (Sheinberg 2000: 69). Сатира мора бити везана за одређени сет хијерархијских норми, односно вредносних критеријума и преференци у датом друштву, да би се могла препознати та аномалија. Музичка сатира изврће подсмеху музичке норме, тј. музичке стилове и топосе, понекад на врло агресиван начин, тиме што експлицитно показује да очекивани стандард није задовољен; тиме она исмева уметничке, културолошке и етичке норме културе унутар које је настала (Pollard 1970: 3-7). Ести Шајнберг наводи низ техника музичког сатиризовања: уклањање есенцијалних елемената (нпр. 4'33" *џишине* Џона Кејџа (John Cage)), редуванцу (непотребно понављање), претрпавање музичког тока сувишним елементима, баналност, коришћење клишеа, тривијалних елемената, уметање несродних елемената, насилну замену једне компоненте другом итд.

Музичка *пародија* има два семантичка елемента: имитацију и неподударност. Пародија се заснива на подражавању, али то подражавање садржи несродне, критичке или полемичке компоненте. Њен први слој јесте јединица која већ постоји и која је истргнута из свог изворног контекста, док други слој представља нови контекст у који је та јединица измештена. Приликом преноса, ова јединица може бити више или мање измењена (Sheinberg 2000: 149). Копирање је најпростији вид имитације; међутим, пошто копија никада не може бити оригинал, онда та реплика већ самим својим постојањем постаје иронични објекат. За разлику од копирања, цитирање, алузија и стилизација, премда такође користе већ постојећа музичка дела, нису увек иронични, па тако ни пародијски. Степен неуклопљености између слојева чини разлику између имитације, стилизације и пародије. Линда Хачион уводи термин *трансконтекстуализација* којим описује

преношење субјекта из његовог оригиналног контекста у нови контекст, али и неусаглашеност, ироничну конфронтацију, која настаје као резултат овог трансфера. Дакле, пародија је, према овој ауторки, „понављање са критичком дистанцом, која конотира разлику, а не сличност” (Hutcheon 1985: 11). Слично тврди и Михаил Бахтин, по којем је неопходан елемент сваке пародије „инверзија”, тј. полемичка опозиција, неподударност између објекта референце и дела које на њега реферира (нав. према Sheinberg 2000: 151).

Музичка *гротеска* представља испољавање ироније у другом смислу; према Мадлени Сехтер, у гротески су нешто застрашујуће и нешто смешно односно апсурдно спојени у једну културолошку јединицу неразрешиве контрадикторности (нав. према Sheinberg 2000: 207). Гротеска је резултат процеса додавања у којем су све контрадикције прихваћене и афирмисане. Пошто је заснована на нагомилавању, гротеска је увек претерана. За разлику од сатире, норме које гротеска изврће нису базиране на стилским конвенцијама, већ се односе на оно што се сматра „нормалним” у одређеном културолошком контексту, било да је у питању изглед људског тела, боја и висина људског гласа, понашање итд. Да би нешто било гротескно, уместо тог нормираног и општеприхваћеног „нормалног”, „људског”, презентовано је нешто непријатно, неприродно, искривљено, страшно. Постепена трансформација музичког материјала из „нормалног” у „гротескно” изазива најјачи утисак (веома познат пример из историје музике јесте *Фантасијична симфонија* Хектора Берлиоза, у којој је, током пет ставова, *idée fixe* трансформисана на овакав начин). Према Бахтину, задовољство које проистиче из гротеске није засновано на осећању супериорности у односу на сатиризовани објекат, већ на уживању у животу као карневалу, у свој његовој шароликости и претераности (нав. према Sheinberg 2000: 208-9).

### Иронија, сагира, пародија и гротеска у Шниткеовој музици

Посветимо се сада анализи одабраних примера из Шниткеових симфонија и опера. Шнитке је био припадник такозване *генерације шездесетих*, која је у конзервативну, соцреалистички догматичну совјетску музику, унела неке од тековина европске музичке авангарде. Ови композитори, рођени током двадесетих и тридесетих година прошлог века (међу којима се, поред Шниткеа, истичу Едисон Денисов, Софија Губајдулина, Андреј Волконски, Николај Каретников, Валентин Силвестров, Леонид Храбовски и други), прошла је развојни пут од почетних шостаковичевских стилских премиса, преко фасцинације европском авангардом, до специфичне синтезе свих ових утицаја у стилски еклектична и веома експресивна остварења (Medić 2010: 22). Наиме, током педесетих и шездесетих година прошлог века, млади совјетски композитори су, са закашњењем и често илегалним каналима, успевали да се информишу о новим тенденцијама на Западу и да набаве партитуре и снимке нове музике. Услед тога, они су читав спектар авангардних техника (на пример поинтилизам, серијализам, алеаторику, сонористичку, конкретну музику итд.) асимилovali у релативно кратком временском року и неселективно. Ојачавању авангардне „ауре“ ове групације композитора допринео је и њихов антиконформистички став, те чињеница да нису били чланови Комунистичке партије нити део официјелног естаблишмента, окупљеног око Савеза совјетских композитора.

Међутим, њихова фасцинација „апстрактним“, „формалистичким“ авангардним техникама потрајала је свега неколико година, те су већ крајем шезде-

сетих осетили потребу да путем својих остварења изразе своја политичка, филозофска и етичка уверења. За Шниткеа је посебно карактеристично да га никад није занимала стилска и техничка чистота авангардних процедура, већ њихов експресивни потенцијал. Шниткеов основни импулс да крене путем стилске синтезе била је његова филмска и позоришна музика, која му је још од почетка шездесетих година служила не само као основни извор прихода, већ и као стваралачка лабораторија, где је могао да испроба најразличитије технике; штавише, често је преносио теме, па и читаве готове музичке сцене, из своје примењене музике у симфоније и остала „озбиљна” дела (Ivashkin 1995: 114-5).

Шнитке је 1971. године промовисао термин *полистцилизам*, као збирну ознаку за различите историјске и савремене примере стилског еклектицизма (Schnittke 2002: 87-90). Међутим, данас се овај термин првенствено примењује на стваралаштво самог Шниткеа и његових совјетских савременика. Контroversна Прва симфонија, довршена 1972. а премијерно изведена 1974. означила је преломну тачку у Шниткеовој каријери. Компоновање ове симфоније подударило се са Шниткеовим радом на музици за филм *Свети данас* Михаила Рома, који је био замишљен као критички панорамски поглед на 20. век и поготово на турбулентно раздобље шездесетих. Отуда је Прва симфонија постала Шниткеова апокалиптична панорама 20. века, дочарана музичким средствима. Шнитке је изјавио: „Да нисам видео овај филм, никада не бих написао овакву симфонију“ (Блинова 1974: 13). Због своје проблематичне тематике и иновативног музичког језика који је драстично одступао од соцреалистичких норми, Прва симфонија је премијерно изведена у провинцијском граду Горком (Нињем Новгороду), а одмах након премијере је стављена на „црну листу”, те је до перestroјке само још једном изведена у СССР-у, и то у забаченој балтичкој републици Естонији. Упркос томе, Прва симфонија је задобила култни статус, захваљујући снимку са премијере, којом је дириговао Генадиј Рождественски, а који је пиратски умножаван и нашироко дистрибуиран (Schmelz 2009: 318).

У складу са Шниткеовом концепцијом која је подразумевала критички и полемички поглед на свет и културу шездесетих, у овој симфонији наилазимо на много примера музичке ироније, сатире, пародије и гротеске. Најпре, симфонија се наслања на традиционалан четвороставачни симфонијски циклус: међутим, унутар овог модела, на нивоу појединачних ставова, све је изврнуто наглавачке, чиме је пародиран симфонијски модел. Одмах у уводу првог става Шнитке пародира симфонијске конвенције, јер симфонија почиње уласком музичара, који пристижу на сцену свирајући и штимујући инструменте: оваквим (мета) театарским гестом, Шнитке симболизује хаос. Улазак диригента код парт. ознаке [30] прекида ову какофонију. Међутим, субверзија се наставља: Шнитке сада деконструише и демистификује композициони процес, јер се сви главни тематски материјали из експозиције формирају наочиглед слушалаца. Први тон прве теме је Це [33], али она одмах затим клизи у кластерски хаос – музичари „саботирају” покушај да се успостави нормална тема. Код ознаке [34] данаест слојева тривијалних популарних мелодија (маршеви, регтајми итд.) изводе се симултано, креирајући тако први од многих колажа у овој симфонији – ово је пример музичке гротеске остварене путем наслојавања и претеривања. Код [36] се коначно упоставља хроматски речитатив налик на тему, који постепено задобија обрису дванаесттонског низа, Це-Ес-Де-Ха-Ас-Ге-Еф-Гес-Бе-А-Цис-Е (Пример 2), преузетог из Шниткеове властите, серијалистичке Прве виолинске сонате (1963)

(Шульгин 2004: 48). Шнитке овде пародира властито дело, тиме се подсмевајући сопственој – краткотрајној – фасцинацији серијализмом (Пример 2).

Пример 2: Алфред Шнитке, Прва симфонија, прва тема као дванаесттонски низ

The image displays a musical score for the first theme of Alfred Schnittke's First Symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for two Trumpets in Bb, Violin I, Violin II, and Viola/Violoncello/Double Bass. The second system includes parts for two Trombones, Violin I, Violin II, and Viola/Violoncello/Double Bass. The music is written in a complex, rhythmic style, with a focus on the twelve-tone series. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *ff*).

Друга тема [48] је још бизарнија од прве, јер се састоји од једног јединог тона Ге. Ово је пример музичке сатире, намерног извртања конвенције оствареног путем драстичне редукције – наиме, слушаоцу тек постепено бива јасно да је тон Ге који се понавља, неуспешно покушавајући да се развије у тему, заправо сама тема! Да би потцртао ову субверзију, Шнитке задржава традиционалан тонални однос између прве и друге теме, тоника-доминанта (Це односно Ге). Овим путем Шнитке поткопава подразумевани хероизам симфонијског жанра, потенцирајући његову импотентност. Након новог низа гротескно наслаганих парафраза, у завршној групи [81] Шнитке дозвољава слободно импровизовану каденцу за соло тромбон. Овај сатирични гест (замена једног есенцијалног елемента другим, непотребним) може бити протумачен двојачко: као доказ композиторове немогућности да напише симфонијску експозицију, услед чега он „одустаје“ од компоновања и дозвољава музичарима да свирају шта желе, али



и као израз бунта против естаблишмента, пошто се у Совјетском Савезу на импровизацију гледало са подозрењем, пошто ова врста музике није могла да буде контролисана (Medić 2008: 210-23).

Још један упечатљив сатирични гест јавља се на завршетку развојног дела, код парт. ознаке [103], где Шнитке цитира одломак из Бетовенове Пете симфоније (последњих неколико тактова прелаза пред финале, као и прва четири такта самог финала). Могуће је да Шнитке овде призива Бетовена као ауторитет који ће успоставити ред у, до овог момента, потпуно анархичан став: међутим, ни Бетовенов херојски, оптимистични етос не може да помогне, јер одмах за овим цитатом Шнитке репризира своју 12-тонску прву тему (условно у це молу), а затим нагло прекида репризу, да би у Коду задржао само лебдеће фрагменте из увода, на фону тона Ге, који евоцира „абортирану“ другу тему. Већ овим, анархично-сатирично-пародично-гротескно-субверзивним првим ставом, Шнитке је у потпуности негирао све премисе „официјелног“ совјетског соцреалистичког симфонизма – његов подразумевани оптимизам, пропагандни утопизам и бомбастични тријумфализам (Medić 2010: 42). У сличном духу се одвијају и преостала три става, а посебно је упечатљив други став – гротескни Скерцо, који је готово у потпуности базиран на какофоничним колажима фрагмената преузетих из разних музика којима је била испуњена совјетска свакодневица, као и на одломцима из Шниткеових властитих партитура примењене музике; а уместо Трија у сложеној троделној песми, Шнитке прописује слободну импровизацију (Medić 2008: 210-23). Ово је још један пример музичке сатире у којој се изостављањем једног суштинског елемента у потпуности негира одређена (у овом случају формална) конвенција. Шнитке поново „одустаје“ од компоновања, што може бити тумачено или као анархично-субверзивни гест, или као израз његовог губитка вере у смисао компоновања уметничке музике у хаотичном свету данашњице.

Наведимо сада неколико примера и из Шниткеовог оперског стваралаштва. Шнитке је компоновао три опере: *Животи с идиотом* (1990-91), *Повести о доктору Јохану Фаусту* (1983-94) и *Безуалдо* (1993-94). Све три опере настале су у последњој деценији композиторовог живота, коју су обележили, с једне стране, Шниткеово напуштање дезинтегришућег Совјетског Савеза и емигрирање у Немачку, а с друге, тешка болест. Отуда у овим трима операма Шнитке захвата теме у распону од критике политичке и културне опресије којој су били подвргнути поданици совјетског режима, до преокупираности смрћу, рајем и паклом, грехом и искупљењем (Медић 2013: 10-22). Трећа опера, *Повести о доктору Јохану Фаусту*, заправо је прва започета. Шнитке је већ 1983. довршио тзв. Фауст-кантату, *Будитише шрезвени и разумни (Seid nüchtern und wachet)*, која је касније инкорпорисана у оперу као њен трећи, последњи чин (Медић 2013: 10-11).

Главни (анти)јунак опере *Животи с идиотом* (компоноване на либрето Виктора Јерофејева, премијерно изведене 1992. године у Амстердаму) је идиот Вова; ово је уобичајени руски надимак за име Владимир, што представља алузију на Владимира Иљича Лењина. Улазак Вова у живот једног просечног совјетског брачног пара доводи до њиховог лудила и смрти. Кратка прича Виктора Јерофејева привукла је Шниткеа јер су њој коришћене „сложене технике укрштеног приповедања, прекиди у нарави, готово филмска монтажа и флешбекови, као и нагле промене перспективе“ (Köchel 1992: 11). Шнитке је пренео ову комплексну наративну структуру у готово шизофрену партитуру, у којој је протагониста безимени човек означен само личном заменицом Ја (Я). Нарација скаче из прошлости у садашњост наизглед без икакве логике, чиме се дочарава

историјска дезоријентисаност народа који су живели у Совјетском Савезу (Медић 2013: 12).

*Живои̇т с идио̇том* је првенствено заснован на техници сатиричне пародије, јер садржи бројне референце на друга уметничка остварења. Шнитке захвата у фундус руске и совјетске, како високе тако и „ниске“ уметности, чиме ово дело чврсто поставља у локални контекст. Већ сâм литерарни предложак је пун цитата: наиме, Јерофејевљев текст, који се сматра раним примером руског књижевног постмодернизма, садржи референце на *Идио̇та* Достојевског (који представља мета-модел за читаво дело), затим, на Пушкиновог *Бориса Годунова*, Гогољеву *Причу о свађи Ивана Ивановича са Иваном Никифоровичем*, на „Сељака Мареја“ из *Пишчевог дневника* Достојевског, затим, сећања Максима Горког на Лењина, песме Ане Ахматове из двадесетих година прошлог века итд. (Erofeev 2004: 224-8). Осим директних референци, текст шире алудира на гогољевску традицију „апсурда“. Поред тога, Јерофејевљева пародија на типично руски архетип *јуродиво̇ж* (свете будале) односи се не само на већ споменутог *Идио̇та* Достојевског, тј. на кнеза Мишкина, већ и на бројне друге ликове из романа Достојевског који отеловљују овај архетип, као што су Аљоша Карамазов (*Браћа Карамазови*) или Соња Мармаладова (*Злочин и казна*).

Већ сама Шниткеова одлука да Вову моделује према Лењину представља пародију тј. имитацију али са неуклопљеним, конфликтним елементом: наиме, док визуелно Вова подсећа на Лењина (ћелав, риђе брадице), лексички је он драстично оштећен, те је једини текст који он пева током опере неартикулисано, отегнуто „Ех, ех!“; често музички уобличено колоратурама у веома високом тенорском регистру, што производи неоспорно комичан, завијајући ефекат. Шнитке веома често користи и вербално-визуелну гротеску: на пример, на крају опере Вова убија Жену тако што јој одсеца главу маказама. Овакве сцене раније су биле незамисливе у контексту оперске уметности; међутим, Шнитке је био свестан да је његов главни *selling point* на Западу била околност да је важио за композитора лошег укуса, склоног мешању тривијалних и учених музичких стилова, гротескној грубости, те је одлучио да публици понуди оно што она од њега и очекује.

Шниткеове музичко-театарске референце су разнолике, те обухватају опере базиране на литерарним предлошцима које сам већ спомињала, као што је *Борис Годунов* Модеста Мусоргског, али и канонизована врхунска остварења западноевропске музике. На пример, сам почетак опере јесте парафраза почетка Бахове *Пасије њо Маџеју*, што може имати смисла пародије, али и представљати наговештај неумитног страдања протагониста ове опере.

Шнитке евоцира руску оперску традицију и принцип базирања читавих сцена око цитата вернакуларне музике, било да су у питању народне песме или популарне градске песме. У опери *Живои̇т с идио̇том* Шнитке користи три народне песме: *Ви сѝе се жрѝвовали у шра̇гичном боју*, *Славно море, свети̇и Бајкал* и *У њољу је бреза сѝајала*. Поред тога, Вера Лукомски је идентификовала и низ популарних и револуционарних песама из доба Лењинове и Стаљинове владавине, које Шнитке цитира у овој опери, као што су *Варшавјанка*, *Храбро, дру̇жови, у корак, Инѝтернационала* итд. (Lukomsky 1999). Ове музичке референце јављају се у моментима од кључног значаја за драмски ток. На пример, када Ја прокламује да жели да усвоји „благословену, свету будалу, националну по форми и карактеру“, Шнитке то музички прати пародичним колажом у којем се алузија на Јуродивог из *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског комбинује са парафразом

погребног марша *Ви сѣ се жрѣвовали у шрагичном боју*. Популарна песма о сибирским осуђеницима *Славно море, свети Бајкал* пародирана је у сцени у којој се Вова и Ја појављују као срећни љубавници, након што су сурово претукли Жену; ту се разоткрива да је Ја морално и емотивно регресирао, што је последица његове опчињености Вовом.

Од свих наведених, најпрепознатљивији је цитат песме *У пољу је береза стајала* из збирке Љвова и Прача (Љвов и Прач 1987: 440), коју можемо назвати парадигматичном „руском песмом“, јер су њу цитирали бројни руски композитори, на пример Чајковски, Фомин, Глинка, Балакирјев, Гречаџинов и многи други. У опери, *У пољу је береза стајала* коришћена је најпре у сцени када Ја први пут долази у лудницу, а затим и као лајтмотив за финале опере, у којем је Ја у полудео. Шниткеова употреба ове песме у финалу представља оштру критику читаве руске нације, која је себи дозволила да је заведу „идиоти“ попут Лењина и осталих комунистичких идеолога. Да би приказао људску, моралну и душевну дегенерацију својих ликова, песма *У пољу је береза стајала* је пародирана, тиме што уместо у паралелним терцама Ја и Жена певају у паралелним тритонусима, дијатонску скалу је заменила целостепена лествица, а за то време Вова убацује своје немуште мелизме, “Еех, еех!” (Пример 3).

Пример 3. *У пољу је береза стајала*

а) оригинални запис Љвова и Прача

**ВО ПОЛЕ БЕРЕЗА СТОЯЛА**  
*Русская народная песня*

Подвикно

Ем Ам Ем/В В Ем  
Во по-ле бе-рѣ-за сто-я-ла,

G Ам Ем/В В Ем  
во по-ле куд-ря-ва-я сто-я-ла.

Ам6 F#m7(b5) Ем/В В Ем  
Лю-ли, лю-ли, сто-я-ла,

Ам6 F#m7(b5) Ем/В В Ем  
лю-ли, лю-ли, сто-я-ла.

б) Алфред Шнитке, опера *Животи с идиотом*, други чин, У пољу је бреза стајала,  
Вова и женски хор

Најупечатљивији сегмент опере *Повести о доктору Јохану Фаусту* јесте трећи чин, односно првобитна кантата, *Будиште шрезвени и разумни*, која дочарава Фаустово проклетство и „суноврат у пакао“ (Ross 2006). У овој опери, главни представник музичке гротеске јесте Мефистофелес, ђаво у црвеном оделу, којег интерпретира контратенор – „неприродно“ висок мушки глас, као означитељ гротескног и демонског. Поред тога, Мефистофелесу је придодат и женски пандан, Мефистофилија, која се не спомиње ни у једној верзији приче о Фаусту, те представља Шниткеову оригиналну творевину; њена улога је сатирично-гротескна, јер, с једне стране, додатно феминизује ионако феминизираниог Мефистофелеса, а с друге стране, појачава ефекат гротескности, јер њих двоје заједно дејствују. Насупрот њима, певана деоница Фауста је сатирична јер је „претерано озбиљна“ и пуна патоса; ово је постигнуто тиме што његова деоница обилује алузијама на Вагнера, тог парадигматичног немачког композитора; посебно су упечатљиве пародије Вотанових интроспективних монолога и Амфортасових самосажаливих леманата. Музичку иронију заступа Шниткеово коришћење тривијалних популарних или плесних жанрова у циљу приказивања „апсолутног зла“. Да би овај изражајни гест био исправно „прочитан“, треба знати да је Шнитке имао децидно негативно мишљење о популарној музици, коју је сматрао симболом конформизма, испразности, ускогрудости, провинцијализма, деградације људског духа, што је често истицао (Kostakeva 2002: 19). На пример, у опери *Ђезуалдо* Шнитке користи тарантелу која се чује у тренуцима Маријине прељубе, а у опери *Повести о доктору Јохану Фаусту* танго, који се као фикс идеја провлачи кроз многа Шниткеова дела. У другом чину *Фауста*, сцена у којој се Мефистофелес и његов женски пандан Мефистофилија ругају Фаусту, музички је испраћена ревијалном поп музиком; исти овај жанр пародиран је и у финалу, које приказује Фаустов суноврат. Мефистофилија пева арију која као да је преузета из бродвејског мју-

зикла, док хор доноси поуку да треба живети морално исправно и одупрети се искушењима.

Наведени примери из Шниткеових дела показују тек делић могућности за реализацију музичке ироније, сатире, пародије и гротеске. Као искусан композитор филмске и позоришне музике, а у исто време „црна овца“ совјетског музичког естаблишмента, Шнитке је савршено познавао конвенције савремених музичких стилова и могао је да се поиграва њима. Извртањем музичких норми – претеривањем, спајањем неспојивог, намерно „погрешним“ имитирањем, избацивањем очекиваних елемената, коришћењем „неприродних“ регистара, демистификовањем композиционог процеса итд., Шнитке остварује ироничне, сатиричне, пародијске и гротескне ефекте, те својим слушаоцима пласира своје субверзивне поруке, које није могао да саопшти вербалним путем. Пошто су и Шниткеови слушаоци били тренирани у соцреалистичком контексту, они су такође познавали музичке конвенције овог стила, те су лако могли да препознају композиторова одступања од норми и да дешифрирају његове скривене поруке.

## ЛИТЕРАТУРА

Abbate 1991: C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press.

Блинова 1974: В. Блинова, С. Савенко, Ю. Корев и др., „Обсуждаем Симфонию А. Шнитке“, *Советская музыка* бр. 10, 12-25.

Empson 1930: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effect in English Verse*, London: Chatto & Windus.

Erofeev 2004: V. Erofeev, *Life with an Idiot*, foreword by Andrew Reynolds, London: Penguin Books.

Fanning 1988: D. Fanning, *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, London: Royal Music Association.

Fanning 2004: D. Fanning, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate.

Hatten 1994: R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.

Hutcheon 1985: L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth Century Art Forms*, New York: Methuen.

Ivashkin 1995: A. Ivashkin, *Alfred Schnittke*, London: Phaidon Press.

Köchel 1992: J. Köchel, liner notes to: Alfred Schnittke, *Žizn's idiotom*, Live recording, CD Sony Classical S2K52495.

Kostakeva 2002: M. Kostakeva, „Artistic individuality in Schnittke's oeuvre and his new political mythology“ in: George Odum, ed., *Seeking the Soul – The Music of Alfred Schnittke*, London: Guildhall School of Music and Drama.

Kramer 1990: L. Kramer, *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Berkeley: University of California Press.

Lukomsky 1999: V. Lukomsky, „Russian Postmodernism on Absurdities and Realities of Soviet Life: Alfred Schnittke's Opera Life with an Idiot“, *International Journal of Musicology* No. 8.

Љвов и Прач 1987: N. Љвов и I. Прач, *An Annotated Collection of Russian Folk Songs*, Edited by Malcolm Hamrick Brown, Introduction and Appendices by Margarita Mazo. Ann Arbor: U.M.I. Research Press.

Medić 2008: I. Medić, "The Dramaturgical Function of the Improvisatory Segments of Form in Alfred Schnittke's First Symphony", *New Sound* No. 32, 210-223.

Medić 2010: I. Medić, *Alfred Schnittke's Symphonies 1-3 in the Context of Late Soviet Music*, PhD dissertation, Manchester: University of Manchester.

Медић 2013: И. Медић, „Идиоти, ђаволи и грешници: опере Алфреда Шниткеа“, *Музички талас* бр. 42, 10-22.

Pollard 1970: A. Pollard, *Satire*, London: Methuen.

Ross 2006: A. Ross, "Schnittke's Faust", *The Rest is Noise*, [http://www.therestisnoise.com/2006/07/schnittkes\\_faus.html](http://www.therestisnoise.com/2006/07/schnittkes_faus.html), приступљено 18.03.2014.

Schmelz 2009: P. J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Schnittke 2002: A. Schnittke, "Polystylistic Tendencies in Modern Music", in Alexander Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader* (trans. John Goodlife), Bloomington: Indiana University Press, 87-90.

Sheinberg 2000: E. Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitry Shostakovich*, Aldershot/Burlington: Ashgate.

Шульгин 2004: Д. Шульгин, *Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором)*, второе изд., Москва: Деловая лига.

## IRONY, SATIRE, PARODY AND GROTESQUE IN THE MUSIC OF ALFRED SCHNITTKE

### Summary

The title of my paper is a paraphrase of the title of the book by Israeli author Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Shostakovich* (Ashgate, 2000). In this book she discusses the aspects of musical humour in Dmitri Shostakovich's selected works. Although Sheinberg's study is by no means flawless, it still offers some valuable models for analysing representative tools frequently employed by Shostakovich's younger contemporary Alfred Schnittke. After a brief overview of the various ways in which the composers can evoke irony, satire, parody and grotesque by musical means, I turn to Schnittke's oeuvre. By analyzing some remarkable examples from his orchestral and stage music (Symphony No. 1, *Life with an Idiot*, *The History of Doctor Johann Faust*), I demonstrate how Schnittke achieved irony, satire, parody and grotesque in his works, and what was their artistic and ethical purpose.

*Key words:* Alfred Schnittke, Esti Scheinberg, irony, satire, parody, grotesque, First Symphony, Life with an Idiot, The story of Dr. Johann Faust

Ivana N. Medić

Срђан В. ТЕПАРИЋ<sup>1</sup>

Универзитет Уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за музичку теорију

## САТИРА КАО СТИЛСКА ИМИТАЦИЈА ИЛИ СТИЛСКА ТРАНСФОРМАЦИЈА У ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА МУЗИКЕ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Књижевна сатира као литерарни жанр, подразумева низ поступака који је одређују као подругљив поглед у односу на неку друштвену појаву или личност. Када је музика у питању, идентификовање сатире знатно је сложенији поступак. Најлакши начин је када музичка сатира подупире књижевни текст какав је случај у првом одабраном примеру, из опере *Лушкарско позориште мајстора Пегра* Мануела Де Фалџе са текстом преузетим из романа-обрасца књижевне сатире, *Дон Кихоти* Сервантеса. Подругљив израз, могућ је и штавише врло је ефектан у оним случајевима када се сатира достиже поступцима чији крајњи ефекат је у потпуној супротности са карактером литерарног текста, какав је случај са опером-ораторијумом *Краљ Едип* Игора Стравинског. Последњи пример у раду за референцу такође има трагедију. Реч је о балету *Ромео и Јулија* Прокофјева. Иако у сва три случаја музичка сатира има везе са литерарном текстом, било да је у складу са њим или му значењски опонира, овај рад говориће и о музичким стратегијама уз помоћу којих се достиже сатирично.

*Кључне речи:* сатира, шаржа, травестија, поступци, претеривање и спајање неспојивог.

Најпознатији књижевни речник у нас, *Речник књижевних термина*, говори да сатира „означава књижевно дјело у којем је на подругљив и духовит начин изражена оштра осуда једног друштва или људских мана. Њен основни циљ је да укаже на друштвене или моралне слабости, пороке и злоће, да их извргне руглу и подсмјеху“ (Шкрџ, Живковић 1985: 694). Као што се да приметити, у дефинисању овог појма незаобилазан је одређени друштвени контекст. Међутим, ова дефиниција не говори много о поступцима достизања сатире као што је то случај са дефиницијом из Оксфордског речника. Према овом извору, сатира је књижевни жанр чије особине су „употреба хумора, ироније, претеривања, или подругљиво исказивање људске глупости или порока, посебно у контексту актуелне политике (...)“ (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/satire>). И најзад, француски теоретичар Жерар Женет изузетно је прецизан у одређивању сатиричног као једне од хипертекстуалних пракси која има два вида исказивања: један указује на стилску имитацију, други на трансформацију стила. Наиме, све хипертекстуалне праксе сведене су на три функције, озбиљну, лудичку и сатиричну или подругљиву. Подругљиву стилску имитацију Женет назива *шаржом*, док, „стилистичку трансформацију са обезвређујућом функцијом“ назива *шра-*

1 teparic@gmail.com

вeстиијом, чиме је донекле редефинисао значење сродних термина као што су пастиш, пародија итд (Genette 1982: 44).<sup>2</sup>

Да би се говорило о сатири у музици, у обзир се мора узети одређена референца. Она подразумева два вида свог испољавања: или је унапред одређена ванмузичким контекстом, или, указује на одређени стил. У раду ће бити указано на неке од најчешћих стратегија уз помоћу којих се достиже музичка сатира.

У луткарској опери са једним чином и прологом Луткарско позориште *Мајстора Педра* (*El retablo de maese Pedro*) Мануела Де Фаље (*Manuel de Falla*) компонованој између 1919. и 1922. године сатирично се намеће већ по себи. Либрето којег је писао Ото Мајер-Сера (*Otto Mayer-Serra*), говори о епизоди из друге књиге двадесет и шестог поглавља Сервантесовог (*Miguel de Cervantes*) романа Дон Кихот (*Don Quijote de la Mancha*, 1605. објављен први део књиге, 1615. други део). Главни јунак и Санчо Панса присуствују луткарској представи коју изводи луткар мајстор Педро. Представу као наратор тумачи дечак, луткаров слуга који се уз поменута три лика појављује на сцени. Остале улоге су непевачке и поверене су луткама. Радња опере говори о догађају у којем Маври отимају ћерку Карла Великог Мелисандру и одводе је у Сарагосу. У једној од сцена маварски војник се пење на врх куле у којој је принцеза заточена и силом је љуби у уста. После истражних радњи, Маври шибају војника. Сатирично у овој сцени огледа се у Дон Кихотовој опасци да није могуће да су постојале истражне радње с обзиром на чињеницу да Маври тако нешто не познају. Прича и у даљем току врви од хумора, попут невероватне тврдње мајстора Педра да су се у тренутку када су Маври кренули у потеру за Дон Гајферосом који избавља Мелисандру из заточеништва, на џамијама огласила црквена звона. Врхунац сатире представља моменат када Дон Кихот устаје и мачем уништава лутке, јер је умислио да попут јунака из вишешких романа, спашава одбеглог принца и принцезу од маварске потере.

Целу оперу карактерише специфичан композициони поступак који у овом случају има везе са достизањем сатиричног. У једној од најпознатијих студија о Мануелу Де Фаљи Џејмс Барнет (*James Burnett*) пише: „У колико само његових најбољих композиција проналазимо и мале фигуре и мотиве и фразе, повремено и на нивоу читаве реченице, које овај композитор користи увек изнова и изнова у оквиру разноврсних форми и без сумње суптилно варирајући овај процес, па се поставља питање није ли он суштински за читав његов опус? Овај процес могао би да буде виђен на делу и у различитим композицијама, као и унутар једног дела (Burnett 1979:66).“ Подругљиво се дакле, у музички сатиричном може достићи непрестаним понављањем једног те истог или сличног мотива. Такав је пример почетка треће сцене која носи назив *Кажњавање Мавара* (*El suplicio del moro*).

Минимум средстава о којем је било речи у цитираном наводу у овом случају односи се на остинато, који обухвата готово све оркестарске деонице. Први део композиције прожет је остинатним тоновима *a-ha* што упућује на доминанту Е-дура, док је други део дат уз остинатизацију свих деоница у оквиру поларне тоналности *ин* Бе. Многи хармонски детаљи унутар нумере указују на стратегије уз помоћу којих се гради сатирично. У целом одломку, као уосталом и у це-

2 Класификација хипертекстуалних пракси код Женета изгледа овако: три функције, лудичка, подругљива и озбиљна деле се на стилске имитације и стилске трансформације. Пастиш је лудичка имитација, шаржа је сатирична имитација, форжерија је озбиљна имитација. У лудичку трансформацију спада пародија, у сатиричну травестија у озбиљну транспозиција.



лој опери, централизује се тоналност заснована на терцним акордским сазвучјима. Очигледно је да долази до пренаглашеног испољавања маршевог ритма на који се не реферира у историјском, већ пре у универзалном смислу. Инсистирање на војном топосу оличено је фанфарским понављањем тоничног тона (хорне) и упадом труба (т. 7-11) које доносе дијатонску просту мелодију која почиње доминантним тоном Е-дура, а завршава тоником. Трубе на овом месту у ствари, настављају мелодијску линију коју претходно у унисону доносе виолончело и енглески рог (т. 4-7). Банална војна мелодија изграђена је од прва три тона Е-дура и по себи делује искаркирано, нарочито у оваквој инструменталној комбинацији и уз пратњу зујања караке и удараца добоша. У значењском смислу, каракца целом сегменту даје национални, шпански призивок. Фигурирано мелодијско кретање у деоници виолине I и чембала (т. 11-17) делује као да је у гис-молу, те због ове привремене битоналности долази до дисонантног сукоба тонова *a-auc*. Од т. 17 мења се остинато у двозвук *a-e*, док обоа доноси дијатонску мелодију почев од тона *guc*, која делује искаркирано барокно-дворски. Већ овде може да се види да је основни Фаљин принцип у ствари, „лепљење“ мелодијских одсечака „пропуштених кроз“ остинато. Овакво мелодијско фрагментирање истовремено је и значењско, те на малом простору долази до судара између фанфарног, ловачко-пасторалног и дворског топоса који се налазе у модернистичком, остинатном контексту, што све заједно указује на значењску контаминацију. Остинатни акорди удари (т. 22-30) *ин Бе*, садрже комбинације и истовремена звучања дијатонских акорада овог тоналитета попут *ес-џес* или *ес-џе* као субдоминанте и *еф-а-це* као доминанте. Овај музички сегмент представља краткотрајно тонално исклизавање у поларни тоналитет уз остинатизацију деоница и модернистичку појаву акорада удара, што још више појачава пренапрегнутост одломка који врви од значења.

Све је дакле пренаглашено у овој нумери почев од самог остината, константне динамике форте, па све до тоналних и акордских судара. Оно што је карактеристично за овај одломак је следећа чињеница: фрагментацију баналних дијатонских мелодија прати остинатизација деоница, која је истоветна фрагментацији значењских аспеката изложених на веома малом простору, што у коначном збиру доводи до ефекта сатиричног. Због немогућности идентификовања стилске референце у историјском смислу, одломак би могао да се подведе под стилску трансформацију или травестију. (Пример бр. 1)

Пишући о поступку сатиричног код Шостаковича (*Дмитриј Дмитријевич Шостакович*), Ести Шајнберг (*Esti Sheinberg*) је навела неколико главних начина градње музичке сатире: избацивање есенцијалног, убацивање нових компоненти, замену компоненти и претеривање (Sheinberg 2000: 69-140). У том контексту, код Фаље је присутно неутралисање референци постигнуто непрестаним додавањем значења, те и оно што је означено као барокно бива уклопљено у оквиру трансформисаног стила. Замена компоненти односи се на постављање једне мелодијске линије кроз различите инструменталне комбинације, битонална и би-кордска спајања. Претеривање уквирује све ове поступке уз помоћу којих се најзад, достиже сатирично или подругљиво. Као што се може приметити, сатирично је могуће објаснити и кроз карактеристичне поступке који се не тичу само спољашњег, ванмузичког контекста.

Банална Едипова арија из опере-ораторијума *Краљ Едип* (*Oedipus Rex*) Игора Стравинског (*Игорь Фёдорович Стравинский*) никако не приличи озбиљности драме у којој се Едип заклинје у спас Тебе („*Моја децо сјасићу вас од куће.*

*Ja – надалеко чувени Едип, волим вас, Ja – Едип сјасићу вас“). Текст је писан према сижеу Софоклове трагедије, а либрето је писао Жан Кокто (*Jean Cocteau*). Дело је написано 1927. Године и написано је на латински текст, чиме је композитор желео да нагласи озбиљност драме. Утолико су више наглашени сатирични ефекти које је Стравински успео да истакне непрестано поигравајући се и претеривајући са наглашавањем општих стилских црта, нарочито барока, што резултира драстичним контрастом у односу на озбиљност трагедије. Посебно искарикано делује патетични обрт у т. 83 и 84; деоница кларинета која представља и пратњу и мелодију, мотивизацијом карактеристичне и много пута рабљене ритмичке фигуре сичилијане као једном од стилских „тикова“ који указује на модернистичку перцепцију барока, у потпуности банализује контекст (Mellers 1963: 34-46). „Традиционалан“ однос између деоница (трио-соната), своје ново значење добија и уз помоћ њихових независних токова – у вертикали као знаку, долази до извесног „непоклапања“ традиционалних терцних сазвучја. Свеукупно гледано, три независне стилске црте саме за себе, денотирају стари стил: Единова мелодија почиње квинтом тоничног квинтагорда бе-мола, привремено се зауставља на терци (т. 81), да би у оквиру четворатактне фразе коначно застала на тоници. Унутрашња мелодијска линија са фигуром сичилијане заиста и јесте типична барокна фигура која је у овом контексту прилично статична или је везана за покрете са помало неприродним октавним преломима. Квази *basso continuo* не мирује на педалу доминанте, већ се контекстуално неодговарајуће креће и око најближих хроматских тонова (*гес* и *е*). У односу на текст и очекивану озбиљност ситуације у којој се Едип заклиње да ће спасити град од куге, јасно је да Стравински достиже подругљиву имитацију барокног ораторијумског стила, те на овом месту може да се говори о шаржи. (Пример 2)*

Иако у Шекспировој (*William Shakespeare*) трагедији *Ромео и Јулија* (*Ромео и Джулветина*) нема ништа од сатире, у модернистичком контексту балета Сергеја Прокофјева (*Сергей Сергеевич Прокофьев*) из 1935. године, долази до појаве коју нисмо имали прилике да сретнемо у претходна два примера. Наиме, у овом случају долази до комбиновања озбиљне и сатиричне хипертекстуалне праксе.

У нумери *Љубавни валцер* која је у оркестарској свити спојена са нумером *Сцена с балконом* и носи назив *Ромео и Јулија*, преовладава химнични карактер, али треба обратити пажњу на семантичку промену која ће бити приказана наредним примером. Као што се може приметити, преко дурског тоналитета и алузијама на романтичарску тоналност, Прокофјев заиста реферира на химнични контекст романтичарских апотеоза дотицањем субдоминантне – фригијске сфере, преко миксолидијског иступања из оквира Це-дура (т. 123-124). Прелазак у терцни тоналитет одвија се преко посредног Ха-дура у оквиру којег се појављује II ступањ овог тоналитета, односно III Е-дура. Хроматска терцна веза молске субдоминанте Це-дура и поменутог акорда Е-дура, спада у типичан романтичарски знак (т. 124-125). У психолошком смислу, оваква веза ствара утисак уздизања, што је за химнични карактер јако важно. Наредном сегменту који се излаже на педалу тонике, супротстављен је контрастни музички сегмент у којем је циљни тоналитет ге-мол, достигнут преко посредног, поларног тоналитета бе-мола (т. 130-132). Упад лимених дувача, чије деонице у односу на бас дисонирају (Е-дур тоника, са додатим *дис*, иза које следи доминанта бе-мола са додатим *де* и *а*, т. 130), доноси потпуно супротан и баналан призив у односу на патетику претходног сегмента, те би се могло рећи да до подругљиве трансформације и неу-

трализиције претходног узвишеног карактера долази кроз директно постављање различитих карактера, једног поред других. (Пример 3)

После разматрања ова три примера могуће је доћи до неколико закључака. Први поступак у достизању сатиричног јесте претеривање, односно, пренаглашено инсистирање на мотивима или фразама који у себи носе стилске црте, неутрализоване у највећој могућој мери. Што је контаминација већа сатирични ефекат је упечатљивији, те у том смислу би могла да се разликује имитација од трансформације стила. Други поступак представља директно супротстављање опречних значењских сфера. Уколико је у музику укључен литерарни текст, наглашавањем неутрализованих црта једног стила достиже се супротан, искаркирани и најзад, сатирични ефекат у односу на озбиљност текста. Оваква опозиција могућа је и у музици без текста, комбиновањем озбиљног и сатиричног израза у смислу реферирања на узвишену и баналну сферу. Сатирично у музици дакле, подразумева обавезну примену тзв. „стилских тикова“, најопштијих референци неког стила које се стављају у опозицију у односу на текст или било коју врсту програма, или су у опозицији у односу на претходно изложен, озбиљан третман музичког текста. Два типа сатире, имитација и трансформација, зависе искључиво од степена препознатљивости референце. Уколико, као у опери-ораторијуму *Краљ Египт*, дође до стилске једнообразности у смислу потенцирања најопштијих стилских црта само једног стила, могло би да се говори о сатиричној имитацији. Уколико је ниво контаминаности такав да и поред препознатљивости неке или неких од црта долази до неутрализиције референце, тада се говори о сатиричној трансформацији стила. У оба случаја, формула градње сатиричног гласила би: претеривање и спајање неспојивог, доводи до презначења првобитног значења референце и до стварања сатиричног.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Burnett 1979: J. Burnett, *Manuel De Falla, and the Spanish Musical Renaissance*, London: Victor Gollanz. Genette 1982: G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Mellers, *Stravinsky, a New Appraisal of his Work*, edited by Paul Henry Lang, 1963: W. Mellers, „Stravinsky’s Oedipus as 20<sup>th</sup> – Century Hero”, New York: The Norton Library.
- Sheinberg 2000: E. Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Aldershot UK and Burlington USA: Ashgate.
- Шкрѐб и Живковић 1985: З. Шкрѐб, Д. Живковић, *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/satire>

## SATIRE AS A STYLISTIC IMITATION OR STYLISTIC TRANSFORMATION IN SELECTED EXAMPLES FROM THE MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

### Summary

After the examination of three examples – an excerpt from the opera *Master Peter's Puppet Show* by Manuel de Falla, an excerpt from the opera-oratorio *Oedipus rex* by Igor Stravinsky and an excerpt from the *Romeo and Juliet* ballet by Sergei Prokofiev – it is possible to conclude that the satirical in music involves an obligatory application of the so-called 'stylistic ticks'. They denote the most general references of a style placed opposite the text or any other type of non-musical program. On the other hand, they can be placed opposite the previously conducted, serious treatment of a musical text. There are two basic procedures in the process of formation of musical satire. The first one is exaggeration, more precisely, excessive insistence on the motifs or phrases which themselves possess stylistic traits of previous styles reduced to the most general ones. The more contaminated the style, the more intense the satirical effect, and we can perceive it either as the imitation or the transformation of the style, depending on the level of 'contamination'. The second procedure represents a direct conflict of opposing semantic spheres. If the music contains text, by emphasizing the most general traits of a style, we obtain the opposite, mocking or, indeed, satirical effect when compared to the gravity of the text.

*Key words:* satire, cartoon, travesty, procedures, exaggeration and connect incompatible.

*Srdan V. Teparić*

Јелена М. МЛАДЕНОВСКИ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*

## ПРОКОФЈЕВ И ГРОТЕСКА – САРКАЗМИ оп. 17

Композитор који открива до њега у музици непознату уметничко-психолошку категорију смеха, хумора и гротеске јесте Сергеј Прокофјев. Рад испитује композиционе принципе којима Прокофјев језиком музике осликава и звучно приказује стилске фигуре сарказма и гротеске. За аналитички узорак изабран је циклус комада за клавир Сарказми, као једно од дела у којем је недвосмислено присутна поменута категорија. Сагледавањем свих музичких параметара и њиховог међусобног садејства, у музичком току истиче се константна променљивост, односно разноликост градивних елемената како у хоризонталном, тако и у вертикалном смислу, из чега произилази живописно поређење и стално преплитање контрастних слика хумора и лиризма, злокобног сарказма и разиграног задиркивања.

*Кључне речи:* Прокофјев, хумор, сарказам, гротеска, контрастност, променљивост

Композитор који открива до њега у музици непознату уметничко-психолошку категорију смеха, хумора и гротеске јесте Сергеј Прокофјев. Једно од његових дела у којем је недвосмислено присутна ова категорија јесте циклус комада за клавир под називом Сарказми. У аналитичком приступу осврћемо се најпре на дефиницију истоимене стилске фигуре у књижевности.

Значење сарказма према једној од дефиниција гласи: „Сарказам је зловна, љута, заједљива, оштра и горка порука („која гризе у месо“), појачана иронија“<sup>2</sup>. Она има за циљ исмевање или подругивање личности, ситуације или ствари. У вербалном изражавању веома је значајна интонација, односно боја гласа којом се на посебан начин наглашава и подвлачи одређена реченица или поједина реч. Управо на том пољу композитор проналази блиску сродност са музиком. Међутим, слушним доживљајем, као и детаљном аналитизмом овог Прокофјевљевог циклуса долази се до закључка да елементи сарказма чине само један њен део, а да се композитор у првом реду заправо ослања на стилску фигуру гротеске, односно многозначност и контрастност коју ова појава садржи у другим уметностима, преваходно у сликарству и књижевности.

Назив гротеска потиче од необичних сликарија нађених у подземним остацима палата из доба антике, на којима су неприродно и парадоксално спајани делови биљака, животиња и људи. Иако се облици гротеске међају кроз различите епохе и код различитих писаца, њену основну карактеристику чини алогично и парадоксално везивање неспојивих, разнородних елемената, нарочито комичног и језивог или комичног и трагичног. Гротеска искривљује смисао онога што представља и открива у томе неки саркастичан несклад. У постизању таквог уметничког дејства гротеска се често служи и претераним карикирањем, које доводи облик до изобличења, а смисао до бесмисла.

1 mladenovski@orion.rs

2 sr.wikipedia.org/sr/Сарказам

Дефиниција гротеске Фридриха Шлегела (*Friedrich von Schlegel*) - немачког писца, најзначајнијег теоретичара немачког романтизма и једног од првих европских модерниста, гласи: „ Гротеска је облик контраста садржаја и форме, нестабилна мешавина хетерогених елемената, експлозивна снага парадоксалног, смешног и ужасног...“<sup>3</sup>.

Виктор Иго (*Victor Hugo*) - велики француски писац и предводник многих књижевних и политичких генерација, за чије име је везан настанак француске романтичарске књижевности, сматра да гротеска игра велику улогу у модерној мисли. „Са једне стране ствара ужасно и безоблично, а са друге комично и лакрдијашко. Она је прешла из идеалног у реални свет, откривајући притом непресучне изворе за пародирање човека. Лепо обично има један облик, дат у ликовима Дездемоне, Јулије, Офелије. Ружно се, насупрот томе, јавља у хиљаду облика: као смешно, лажно, перфидно, лицемерно, застрашујуће, жалосно, болесно...“<sup>4</sup>.

Психолошко осликавање гротеске језиком музике у циклусу Сарказми Прокофјев постиже на нивоу више музичких параметара, односно њиховим међусобним садејством. Поред мелодијско-ритмичке и хармонске компоненте, које чине фундамент музичког тока, веома важну, тачније речено неодвојиву улогу у изражавању одређених карактера гротеске такође играју и артикулација, темпо и динамика.

### Мелодика и хармонија

Основна карактеристика мелодике јесте изразита променљивост мелодијско-ритмичког тока. На тај начин ствара се велика тематско-карактерна контрастност не само између одсека, већ и унутар једног одсека. Овакав композициони принцип ствара нестабилну мешавину разнородних елемената, што и чини фундамент стилске фигуре гротеске.

У највећем делу музичког тока мелодија представља самосталан, јасно издвојен слој од акордске пратње. Најчешће се налази у највишем гласу. У деоници баса, такође као самосталан слој, среће се само у трећем комаду, односно њеним а одсецима. Исто тако, мелодијска линија може да буде саставни део акордске структуре, када основну фактуру чине симултани акорди. У таквим ситуацијама она се увек налази у највишем акордском гласу (други и пети комад – а одсеци). Елементи полифоније присутни су једино у првом комаду, односно његовом одсеку б.

Када говоримо о пољу хармоније, а посматрајући је у првом реду из угла звучног осликавања двају стилских фигура, долази се до закључка да акценат не стоји на томе да ли се ради о тоналном или не-тоналном, односно функционално или не-функционално одредљивом хармонском току, већ на начину поставке акордских структура, међусобном односу акордских слојева, као и степену дисонантности. Хармонија је неретко лишена функционалности, а хармонска боја постаје најважније средство музичког изражавања.

Тоналност је недвосмислено осетна у првом, другом и последњем комаду (у а одсецима, односно иницијалном тематском материјалу), као и у средишњем, трећем, мада се овде ради о експлицитној битоналности (такође у почетним а одсецима).

3 <http://sr.wikipedia.org/sr/Гротеска>

4 исто

Осећај одређеног тоналног центра превасходно обезбеђује употреба тоничног педала и јасни сигнали завршетка, односно каденце, док унутар фразе и одсека у великој мери преовладава функционална неодређеност акорада у датом тоналном центру. Хроматика и хроматски (полустепени) односи веома често чине саставни део мелодијско-хармонског тока и умногоме доприносе таквој неодређености. У таквим ситуацијама влада нека другачија логика, оправдана превасходно из угла линеарног кретања гласова. Дакле, евидентно је да укупна дисонантна звучност произилази понајвише из слојевито организоване фактуре у којој сваки слој има свој логичан покрет, док се у заједничком звучању стварају различите акордске структуре и оштро звучно несагласје. Овакве, велике хармонске слободе у комадима Сарказми обилато се користе у дочаравању различитих карактера гротеске, односно целокупне атмосфере. У овом раду издвојене хармонске ситуације биће пропраћене кроз основне делове облика.

Први комад започиње четворотактним уводом на бази доминантног три-тонуса. Тема која затим следи одлучног је карактера, узбурканог ритма и са ироничним призвучком, који се постиже честим акцентовањем тонова, наглим спуштањем мелодијске линије и већим интервалским скоковима. Хармонски ток саздан је на трогласном дисонантном сазвучју чији је оквир статичан и чини га велика септима це-ха, односно спој елемената тоничне и доминантне функције. У средњем акордском гласу наизменично се смеђују тонови ге и еф, а затим, на крају фразе, следи хроматско спуштање до тона цис (ге-еф-е-ес-де-цис).

Пример 1 (т. 1-12)

Иницијални тематски материјал ће у другој реченици бити изненадно прекинут новим, комично-подругљивим мотивом (19-22 т.), који има улогу прелаза ка новом одсеку. У његовом музичком току могу се издвојити три слоја – статичан хармонски слој, сачињен од интервала велике септима еф<sup>1</sup>-е<sup>2</sup> у деоници десне руке (са променом регистра на малу, односно прву октаву). Њему дисонира тон дис у најнижем гласу, који ће се потом померати до тона г, преко ф и фис. Мелодијска линија се за то време одвија унутар споменутог септимног оквира и то је једини сегмент у којем она бива скривена у унутрашњем гласу. У комбина-

цији са синкопираним ритмом и стакато артикулацијом постиже се комични карактер са подругљивом конотацијом:

Пример 2 (т. 19-22)



Нови одсек б (23-38 т.) доноси и нови карактер теме, лирски, али са некаким злокобним призвуком. Мелодија се одвија двогласно у деоници десне руке. Гласови започињу у имитацији – најпре доњи, а затим горњи глас, у размаку осмине (прва реченица – т.23-30), а приликом понављања у размаку четвртине (друга реченица – т. 30-38). Надаље се развијају слободно, с тим што се у првој реченици стапају у једноглас, а приликом понављања, односно у другој реченици, двоглас се задржава до краја одсека. Имитација се врши у аугментацији. Мелодија започиње лествичним кретањем по тоновима Ас лидијске лествице, у лирском расположењу. У даљем развоју прве реченице мелодијска линија постаје дисонантнија и скоковита уз сталне октавне преломе, док се у другој реченици, након поновљеног почетног лествичног кретања, гласови све више разлиже кроз хроматско кретање у супротном смеру (35-38 т.). На тај начин тема заиста одаје сликовит доживљај – као да лик или неки други предмет на слици почиње да се искривљује, деформише и постаје застрашујући.

Пример 3 (т. 30-38 – друга реченица периода)



У трећем одсеку ц (т. 57-65) запажа се мелодијско кретање спољашњих гласова, од којих водећа мелодијска линија у сопрану тече у а-молу, а деоница баса у паралелном Це-дур, претежно у стакато извођењу. У заједничком звуку, међу-



тим, међу њима преовладавају дисонантни интервали (велика нона и септима, умањена квинта), па примарни карактер разиграног задиркивања не одаје утисак безбрижног и добронамерног. Укупном звучном несагласју доприноси средишњи, хармонски слој, који се и сам раздваја на два нивоа - константно секундно сазвучје д-е у осминском покрету и кретање у паралелним интервалима, тачније у смени по две паралелне терце или квинте, који стоје у полустепеном односу. Овај сегмент такође прати метричко померање на другу добу такта, што је акцентовано не само артикулационом ознаком, већ и великим динамичким контрастима:

Пример 4 (т. 57-65)



Други комад је једини монотематски. Основну тематску мисао чине два мотивска језгра која међусобно контрастирају. Иницијални тротактни мотив чине симултани акорди у стакато извођењу, са мелодијском линијом у највишем гласу. Други мотив чини пасаж широког регистра. Њихово наизменично појављивање чине музички ток испрекидалим, а композицији обезбеђују несташно шаљиви карактер, али нимало безбрижан, већ са дозом пакости и подругивања. Градација са ефектом карикирања постиже се понављањем двотакта на бази иницијалног мотива, како уз делимичне ритмичке измене и благо убрзавање ритма, тако и издвајањем појединих тонова који „искачу“ из акордске структуре изнад највишег, а потом испод најнижег акордског тона у деоници десне руке (т. 13 – 20). Притом, регистарски контраст издвојених тонова се знатно повећава у наредном понављању (т. 29-36) – дакле, повећава се и степен карикирања, који прати и знатнија дисонантна звучност музичког тока, појачана укључивањем још једног, педалног слоја:

Пример 5 (т. 1-3 и 28-35)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with tempo changes: *Allegro rubato*, *rallentando*, and *a tempo*. It includes dynamic markings *mf* and *p*, and the instruction *secco e senza Ped.*. The second and third systems continue the musical notation with various dynamics and articulations.

Трећи комад се издваја од осталих по јасној битоналној концепцији. Деоница десне руке тече у фис-молу, а деоница леве у бе-молу, што свакако доприноси константном звучном несагласју. Понављање тоничне терце фис-мола у осминском покрету заједно са мелодијском линијом у деоници баса, невеликог опсега са стакато артикулацијом, одају осећај злокобно немирног, узбурканог расположења и застрашености, некаквог унутарњег гоњења. Ефекат се појачава изненадним каденцама (на крају сваког четвортакта) које прати и промена регистра, акцентовање и драстичан, нагли динамички контраст (т. 6-7, 10-11, 13-14, 16-17).

Пример 6 (т. 1-8)



Одсек 6 (37-44 т.) доноси нов тематски материјал, сасвим другачије организован у смислу промене фактуре, темпа, а самим тим и карактера. Представља својеврсно смирење у лирско-експресивном расположењу, мада мрачни колорит с почетка композиције не нестаје, само добија другачији облик. И на овом месту реч је о слојевито конципираном музичком току. У највишем гласу издваја се веома развијена, широко постављена, али тонално нестабилна мелодијска линија. Деоница баса креће се хроматски наниже у дугим нотним вредностима (половинама). У средишњем, хармонском слоју истиче се интервалски покрет чисте кварте. Присутан је у оба унутрашња гласа у размаку полустепена (једна у оквиру разложеног дурског сектакорда бе(аис)-цис-фис у тенору и друга де-ге у алту), али у супротном кретању, тако да се директно звучање мале секунде избегава. Дакле, гледајући сваки глас понаособ запажа се складан, логичан линеарни ток, али који у заједничком, вертикалном звучању доноси висок степен дисонантности између гласова.

Пример 7 (т. 37-40)



Четврти комад превасходно је занимљив по веома развијеној мелодијској линији одсека а (т. 1-13). Широког опсега и изразите ритмичке разноврсности, оставља утисак карикирања како облика саме мелодије, тако и форме одсека у целини и исти безобличује. Далеко је безбрижнија по карактеру од претходне композиције, духовита, али опет у злослутном, саркастичном смислу. Иницијално мотивско језгро (т. 2-4) саздано је на хроматском терцном покрету наниже, уз честу промену смера интервала. У немирном је, неретко пунктираном ритму. Одвија се на фону квартног сазвучја у комбинацији прекомерне и чисте кварте

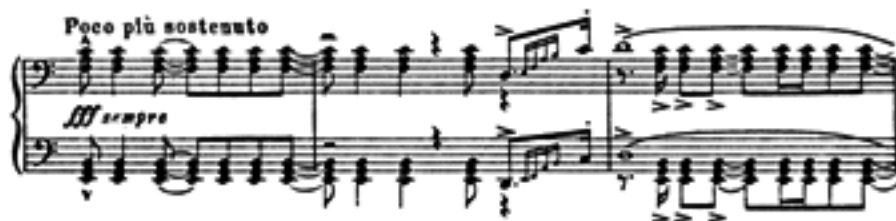
еф-ха-е, у константном синкопираном ритму. Општој атмосфери доприноси и висок регистар у којем се износи целокупан музички ток (између еф<sup>2</sup> и а<sup>4</sup>).

Пример 8 (т. 1-4)



Наредни одсек б (т. 14-34) драстично контрастира базичној тематској идеји на више нивоа. Фактуру сада чине симултани акорди, односно једнообразан ритам (и даље у великој мери синкопиран). У највишем гласу се издваја мелодијска линија која се сада у највећој мери одвија у дугим нотним вредностима, у спором темпу, па уочавамо дијаметрално супротну концепцију у односу на претходни одсек. На пољу хармоније следи промена у грађи акорада из претходно превасходно квардне у терцну структуру. Јасно се издвајају два хармонска слоја – чине га два трозвука, који најчешће међусобно стоје у полустепеном односу, тачније у размаку мале ноне. Такође, примећује се и значајна промена регистра, па се сада музички ток одвија у опсегу између велике и прве октаве.

Пример 9 (т. 14-16)



Пети комад такође садржи веома експресивне контрасте између одсека и представља финални приказ различитих аспеката хумора и ироније.

Први одсек а (т. 1-24 т.) краси пун звук у симултаним акордима токатног карактера, у *fortissimo* динамици, где је свака осмина наглашена. Саркастичан призивок постиже се како дисонантним сазвучјима, тако и сталном наизменичном метричком променом дводелног и троделног такта ( $\frac{2}{4}$ -ског и  $\frac{3}{8}$ -ског). Акордски вишезвуци и овог пута настају слојевито сазданом фактуром. У почет-

ној музичкој фрази (обликованој у структуру реченице – т. 1-8 и 9-16), у деоници десне руке најпре се уочавају трозвучи - дурски и прекомерни, које у деоници леве руке прати кретање у паралелним хроматским терцама навише (e-ac(~*gis*), ef-a, fis-be(~*aис*), *ge-xa*). У најнижем гласу образује се педал тонике. Потом, од 5. такта, примећује се хроматско терцно кретање у паралелним терцама у обе деонице, али у супротном смеру. Кретање терци започиње од истог тона (ас), с тим што се у деоници десне руке нижу велике терце навише, а у деоници леве мале терце наниже, и даље на педалу тонике. Затим ће, на крају реченице, уследити својеврсно Прокофјевско заокружење, односно каденца. Дакле, иако слојеве понаособ гледајући углавном сачињавају терцне структуре, у заједничком, вертикалном звуку произилазе комплекснија акордска сазвучја нетерцне грађе и велике звучне опорости.

Пример 10 (т. 1-8)

**Preclpitosissimo**

У прелазу који потом следи (т. 25-38) оваква, пунозвучна фактура, замењује се једногласним секундним мелодијским покретом испрекиданим паузама, која одаје неку неодлучност и уплашеност. Касније, од 35. такта успоставља се континуиран музички ток, у којем се у деоници леве руке формира секундно-терцни осмински покрет (дес-ес-гес-ас), а који ће у наредном одсеку представљати остинатну фигуру. Деоница десне руке креће се паралелно са доњим гласом, наизменично у размаку чисте квинте и хроматског полустепена. Стакато артикулација је све време актуелна у обе деонице.

Други одсек (т.39–58) и овог пута уноси значајан контраст у односу на основну тематску мисао. Фактура је сада сведена на мелодијску линију уз пратњу поменутог остината на бази пентатонике, повремено обогаћен пунијим акордским звуком, односно сазвучјем квартно-секундне или квинтно-секундне структуре (42-45 и 49. т.). На формалном плану саздан је на бази периодичне структуре, али без хармонског заокружења. Такође, нови одсек прати и промена из брзог у умерен темпо. У основној мелодијској фрази одсека б (39-43 т.) истиче се кретање у већим, дисонантним интервалима са честом променом смера, што мелодију чини веома изражајном, али која одаје утисак конфузије и беспомоћности,

са жалосно-трагичним призвуком. Комбинација стакато артикулисане пратње и описаног веома експресивног и у великој мери дисонантног мелодијског тока, постиже се карактерна двослојност, односно спој трагичне и саркастичне црте.

#### Пример 11 (т. 39-43)



#### Форма

Када говоримо о форми минијатура, преовладава облик који подразумева тематско заокружење, односно појаву репризног одсека. Изузев другог комада, који је конципиран из једног тематског језгра (монотематски), сви остали комади садрже контрастне одсеке. Од тога, трећи, четврти и пети комад обликовани су у форму троделне песме, а само први има развијенији облик песме, близак облику ронда, са шемом а б а ц б<sub>1</sub> а<sub>1</sub>.

Поред изразите диференцираности између одсека, о којој је већ било речи у претходном излагању, исто тако и репризни одсеци готово увек садрже мање или веће измене, превасходно на пољу фактуре и ритма, али и кроз промене темпа, динамике и артикулације. Основни тематски материјал, дакле, у највећој мери задржава неизмењен мелодијски ток, али сада фактурно и ритмички другачије обликован, где композитор и на овом плану исказује елементе стила гротеске – конкретно карикирање, односно довођење облика до својеврсног изобличења. Најизразитији пример, реприза у последњој, петој минијатури, такође не садржи никакве измене мелодијско-хармонског тока почетне реченице, али фактурним, као и драстичним променама на пољу ритма, регистра и динамике, основни тематски материјал добија потпуно другачију конотацију. Тема је сада аугментирана, испрекидана паузама, а симултано извођење се напушта у деоници леве руке и замењује акордским разлагањем, па саркастичан смех с почетка композиције у репризи добија злослутни одјек.

#### Темпо, динамика и артикулација

Пратећи, али једнако важни музички елементи као што су темпо, динамика и артикулација умногоме доприносе постизању и подвлачењу одређених црта стилских фигура гротеске и сарказма, односно њиховој променљивости.

У оквиру издвојених и описаних мелодијско-хармонских ситуација били су праћени и наведени музички параметри, као неодвојив део музичког израза. Примећена је честа промена темпа, као и ознаке за убрзавање и успоравање, које доприносе изражавању и постизању нестабилности и испрекиданости музичког тока; уочени су и велики и/или нагли динамички контрасти; веома је заступљено акцентовање појединих или свих тонова у одређеном сегменту, наглашавање синкопираног ритма, као и метричко померање постигнуто акцентовањем не-

наглашених тактових делова; као сразмерно честа истиче се и употреба стаката, као израз сатиричног и подругљивог. Све у свему, поменути елементи у великој мери употпуњују доживљај једног или преплитања и комбиновања више карактера, а кроз које композитор одаје велику композициону прецизност и непогрешив уметнички укус.

\*\*\*

На крају, свеукупно говорећи, долази се до закључка да сви музички параметри активно учествују у звучном приказивању разнородног и комплексног значења стилских фигура сарказма и гротеске, у њиховом сагледавању из различитих углова и продубљивању у психолошком смислу. Истичу се константна разноликост и променљивост свих музичких елемената у начину поставке, супротстављања и извођења тематског материјала, како у хоризонталном, тако и у вертикалном смислу, из чега произилази живописно поређење контрастних слика хумора и лиризма, тамног, злокобног сарказма и разиграног задиркивања. Слушалац заиста може да препозна и доживи стилску фигуру гротеске, односно психолошко значење њених хетерогених елемената исказаних језиком музике, чиме композитор исказује огромну стваралачку инвентивност и, изнад свега, велику музикалност.

## ЛИТЕРАТУРА

Википедија: <https://sh.wikipedia.org/>

Вујошевић 2009: Невена Вујошевић, Аналитички приступ хармонском језику Сергеја Прокофјева (магистарски рад, рукопис), Београд: Факултет музичке уметности.

Деспић 1981: D. Despić, *Opažanje tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Кохоутек 1984: С. Kohoutek, *Tehnika komponovawa u muzici XX veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Музичка енциклопедија 1971: *Muzička enciklopedija*, drugo izdanje, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod.

Сергеј Сергејевич Прокофјев: Король музыкального юмора, или «Сарказмы» Сергея Прокофьева, [www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue1523/](http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue1523/), септембар 2013.

Сергеј Сергејевич Прокофјев: *Особенности гармонического языка С.С. Прокофьева*, [bibliofond.ru/view.aspx?id=464699](http://bibliofond.ru/view.aspx?id=464699), септембар 2013.

Холопов 2001: Ю. Н. Холопов, Гармонический анализ, Часть 2, Москва, Музыка.

## PROKOFIEV AND THE GROTESQUE – THE SARCASMS OP.17

### Summary

The composer who discovered the grotesque and an artistic-psychological category of laughter which had been unknown to him up until the present was Sergey Prokofiev. The paper looks into the composition principles by which Prokofiev depicted and presented the stylistic devices of sarcasm and grotesque in sound using the language of music. As the analytic sample we have chosen the cycle of a number of pieces for the piano named *Sarcasms*, one of the works which undoubtedly belongs to the abovementioned category. Taking as the starting point all the musical parameters individually, as well as their simultaneous interrelations, we can perceive that each of them plays an active role in psychological depiction of the two stylistic devices. Apart from the melodic-rhythmic and harmonic component, which make up the fundamental part of the music flow, tempo and dynamics also play an important part, having a highly significant and inseparable role in expressing certain characters of the articulation. The versatile and complex meaning of sarcasm and grotesque in the music flow are characterized by the constant changeability, i.e. versatility of the construction elements both at the horizontal and the vertical levels, which in turn produce the picturesque comparisons and intertwining of the contrasting images of the humour and lyricism, and the dark, menacing sarcasm and cheerful teasing.

*Key words:* Prokofiev, sarcasm, the grotesque, contrasting, changeability.

*Jelena M. Mladenovski*



Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ<sup>1</sup>

Крађујевац

## УЛОГА МУЗИКЕ У ФИЛМСКОЈ ВЕРЗИЈИ КЊИЖЕВНЕ САТИРЕ ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА – ИЛИ – КЈУБРИКОВО МАРКИРАЊЕ САТИРИЧНОСТИ МУЗИКОМ

Кјубрик је пре *Паклене поморанце* већ режирао сатиричну причу *Dr. Strangelove*, али за разлику од тог филма, музика у *Пакленој поморанци* појачава емотивни утисак дешавања, и управо њом се и маркира сатира. Управо ова уметност постаје редитељево главно оруђе којим дочарава сатиричност приче. Важно је истаћи да и у самом роману, музика има велику улогу, што је једна од ствари које су Кјубрика привукле управо Барцисовој књижи. У филму, редитељ је музици дао знатно већи значај у односу на роман. Кјубрик је својим приступом лику Алекса, главном протагонисти омогућио велику контролу не само над тим шта видимо у филму, него и шта чујемо. Овај редитељ, као и увек, показује велико умеће у синтетизовању покретних слика, звука и звучних ефеката. Предмет овог рада дакле, јесте разматрање улоге музике у маркирању сатиричности овог екранизованог романа, а његов циљ доказивање тога да је редитељ филм и снимао са намером да управо музици да најважнију „улогу“ у акцентовању бити Барцисове сатиричне приче.

*Кључне речи:* музика и медији, *Паклена поморанца*, Стенли Кјубрик, сатира.

Крајем шездесетих година XX века, америчког редитеља Стенлија Кјубрика (*Stanley Kubrick 1928-1999*) који је у то време иза себе већ имао значајна остварења попут *Џарџика*, *Лолите*, *Dr. Strangelove*, *2001: Одисеја у свемиру*) заинтригирао је роман британског писца Ентонија Барциса (*Anthony Burgess, 1917-1993*) *Паклена поморанца*. Барцис је овај футуристички роман о суровим и тамним странама људског друштва објавио 1962. године. Роман је постао пример књижевне сатире, и до данас остао једно од најбољих Барцисових дела по мишљењу стручне критике, али и читалаца. Ипак, тек са појавом Кјубриковог филма, 1971. године (слика бр. 1), *Паклена поморанца* постаје позната милионима и добија култни статус.

### БАРЦИСОВА ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА

Сам наслов Барцисовог научно-фантастично-сатиричног романа у себи садржи срж дела. По пищевим речима, још пре Другог светског рата, у једном лондонском пабу, чуо је израз „настрано као паклена поморанца“ (у оригиналу „queer as a clockwork orange“), који се односио на оно што је чудно и настрано, али доведено до екстрема.<sup>2</sup> Још један подстицај Барицису за писање романа у ком се бави све већим проблемом насиља, као и за сам наслов, био је инцидент који се догодио његовој супрузи у Малезији, када је била физички малтретирана од стране четворице америчких војника. У Малезији, реч *ourang* значи човек, а примећујемо да је готово идентична енглеској речи поморанца – *orange*. „Паклена поморанца“ се дакле односи на пакленог човека, у овом случају главног

1 anjalazarevic@yahoo.com

2 Према: „The Clockwork Condition“, *The New Yorker*, June 4, 2012, 69.

јунака, младог Алекса – социопату, насилника и убицу. Барцис нема милости према читаоцу: он драстично описује насиље и безумност друштва чију нам визију пружа. И, управо зато што уби- тачни набој *Паклене поморанце* ствара пустош и насиљем урушава све „људ- ско“, њен вапај против насиља и зла оштрије продира у свест читаоца, од- носно гледаоца.

Главни протагониста, Алекс, дане проводи смишљајући злочине са троји- цом другова из банде, а ноћи изврша- вајући те замисли. У једној од таквих „акција“, овај анти-херој бива ухапшен због убиства, јер су га издали другови којима се није допадала Алексова све већа ауторитативност. Након две годи- не у затвору, Алекс сазнаје за нови про- грам државе који има за циљ излечење озбиљних преступника од насиља, и даје све од себе да уђе у експеримен- тални програм излечења. То му пола- зи за руком и бива подвргнут двоне- дељном третману у ком се спроводи та- козвана „Лудовико техника“, након ког

бива пуштен на слободу као „потпуно излечен члан друштва“. Али управо овде, крије се још већи, утопијски проблем, од проблема који има Алекс као самостал- но биће потпуно лишено добре намере и савести. Слобода индивидуе да начини избор постаје проблематична када тај избор угрожава друштво и заједницу, а у *Пакленој поморанци*, то друштво, то јест, држава покушава да се заштити тиме што појединцу одузима могућност избора. Када, уз помоћ специјалне техник, сви Алексови нагони па и насилнички бивају сузбијени, резултат је једнако опа- сан. Слобода избора му, као фундаментални елемент хуманог друштва, бива оду- зета од стране тог истог друштва које се бори за своју добробит и хуманизацију.

На крају романа, у двадесетпрвом поглављу, Алекс након лечења и поно- вног изласка у друштво, које му се свети што га доводи до покушаја самоубиства, схвата своје грешке и каје се због њих. У америчком издању романа, које је до- шло у руке Стенлија Кјубрика, последње поглавље није штампано, те се заврше- так филма, а донекле и његова суштина разликују од књиге.<sup>3</sup> Ипак, то није једино што је Кјубрика нагнало на потпуно другачији завршетак филма.



Слика бр. 1:  
плакат за филм *Паклена поморница*

3 Однос Ентонија Барциса према Кјубриковом филму је посебна тема која се у овом раду неће раз- матрати јер је предмет разматрања овог рада филм, а роман само у смислу Кјубрикове инспира- ције.

## КЈУБРИКОВО ВИЂЕЊЕ

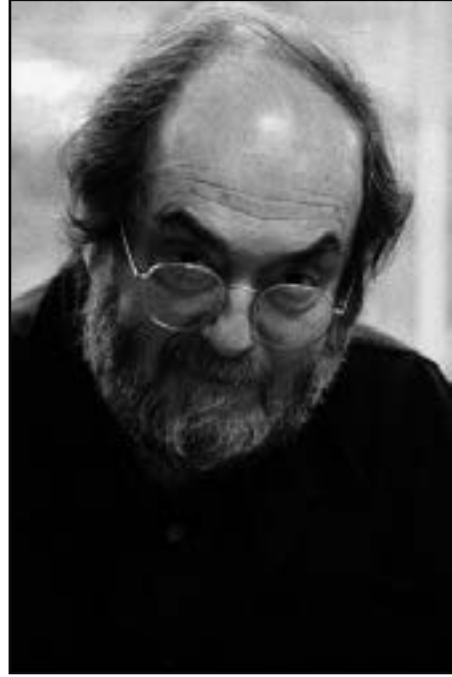
Однос пишевог закључка и Кјубриково виђење приче, са и без завршног поглавља, важни су за тему овог рада управо због улоге коју музика има у филму, а то је додатно подцртавање сатиричности романа. Кјубрик је очигледно сматрао да последње поглавље књиге, у ком Алекс (у филму маестрално тумачен од стране Малкома Мекдауела /*Malcolm McDowell*) постаје свестан свега што је чинио пре одласка у затвор, умањује снагу Барцисове сатире о друштву, појединцу, насиљу, избору... Зато је Кјубрик, и када је сазнао за последње поглавље, био одлучан у намери да га у потпуности одбаци јер је по њему то поглавље урушавало моћ ове визионарске приче. По Кјубрику, зло у људској природи је једнако важно као и добро, допадало се то нама или не. Из тог разлога било му је важно да филм остави гледаоца замишљеним над ужасима који ће нам се у будућности сигурно дешавати уколико се сами не освистимо и не изаберемо други пут. Зато

је, у односу на књигу, у филму још већи акценат на томе да Алекс након третмана нема више насилничке нагоне, али нема ни оне особине које су га бар донекле чиниле човеком. Такође, Кјубрик другачијим крајем (у ком Алекс остаје негативац) наглашава да човек не може да се промени у својој бити, не може постати добар (као у књизи) уколико томе истински не тежи јер је избор добра уместо зла основа људскости. Филмска верзија ове сатире, приказује нам екстремне слободе и забране, односно сузбијања слободе.

После више од четрдесет година од настанка, тада контроверзни филм због тематике и насиља – које у односу на данашње „стандарде“ у том погледу можемо сматрати чак и наивним, актуелнији је него икад и доказује колико су и писац и редитељ били испред свог времена. Значај и уметнички ниво Кјубриковог филма, одавно нису више под знаком питања. Сваки сегмент филма био је једнако важан овом свестраном уметнику. Фотографија, камера, сценарио, глума, сценографија и наравно музика. Редитељска пракса и поетика Стенлија Кјубрика велика су тема, а у овом раду бавићемо се једним сегментом те теме, фокусирајући се на значај који музика генерално заузима у Кјубриковим оставрењима седме уметности, а на примеру филма *Паклена поморанџа*.

## МУЗИКА ПАКЛЕНЕ ПОМОРАНѢ

Како тврди Роџер Хикман (*Roger Hickman*), холивудски филмови седамдесетих година, све више се окрећу модерном музичком стилу који је требало да нагласи Америку која је све више хрлила у насиље. Све је већа употреба рок музи-



Слика бр 2: Стенли Кјубрик, фотографија са снимања, 1998. године.

ке, али и синтисајзера и електронике.<sup>4</sup> Хикманов опис тадашњег „стања“ музике за филм у Америци, директно се односи и на пример *Паклене ѿморанце*.

Кјубрик је пре овог филма већ режирао сатиричну причу *Dr. Strangelove*, али за разлику од тог филма, музика у *Пакленој ѿморанци* појачава емотивни ути-сак дешавања, а управо се њом и маркира сатира. Музика дакле постаје реди-тељево главно оруђе којим дочарава сатиричност приче. Важно је истаћи да и у књизи музика има велику улогу, што је једна од основних ствари које су Кју-брика привукле управо Барцисовој књизи. У свом филму, редитељ је музици дао знатно већи значај у односу на роман. Кјубрик је својим приступом лику Алекса, главном протагонисти омогућио велику контролу не само над тим шта видимо у филму, него и шта чујемо. Кјубрик, као и увек, показује велико умеће у синте-тизовању покретних слика, звука и звучних ефеката. Резултат његовог приступа Алексовом свету у филмском медију за гледаоца јесте снажан, кинетички приказ „узнемирујуће радосног садизма главног лика“.<sup>5</sup>

Музика *Паклене ѿморанце* састоји се из коришћења већ постојећих компо-зиција и из оригиналне музике за филм коју је компоновала Венди Карлос.<sup>6</sup> Му-зика Венди Карлос потпуно је у складу са футуристичким светом који филм при-казује, с обзиром на то да је користила веома модерне синтисајзере и технологију која ће и деценију након *Паклене ѿморанце* бити предмет експериментисања у компоновању музике за филм, али и у популарној музици.<sup>7</sup> Такође, њен компле-тан допринос музици овог филма темељи се на обрадама већ постојеће уметнич-ке музике, што је очигледно и из самих наслова – на пример, главна тема носи на-слов *Бетовениана*, наравно, због коришћења и ослањања на Бетовенову Девету симфонију кроз цео филм.

У разматрању музике било ког Кјубриковог филма, изузетно је значајно разумети његов перфекционизам који је подразумевао да сваки сегмент филма држи под контролом. А како је музика веома значајан сегмент његових филмо-ва, у случају *Паклене ѿморанце* за музику за филм заслужни су дакле и Ентони Барцис, и Венди Карлос и Стенли Кјубрик, али на различите начине.

Кјубрик је у време настанка овог филма већ био познат по коришћењу вр-хунских дела уметничке музике у својим филмовима. Тако у филму који је сним-ио пре *Паклене ѿморанце*, *2001: Одисеја у свемиру*, можемо чути на пример, дело Рихарда Штрауса *Тако је говорио Заратустра* или валцер Јохана Штрауса *На лејом ѿлавом дунаву*. Поновимо ипак да за употребу музичких „класика“ у овом филму, није заслужан само редитељ, већ и писац који Бетовенову Девету симфонију у роману поставља као једно од централних општих места Алексо-вог живота.

4 Према: Roger Hickman, *Reel music – Exploring 100 Years of Film Music*, New York, Northon & Company, 2006, 303.

5 Randy Rasmussen, *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2001, 112.

6 Врло је важно нагласити, да не би дошло до забуне, да је 1971. године, када је филм премијерно приказан, Венди Карлос још увек била позната као Валтер Карлос (филм је снимљен пре промене пола) – те се то име помиње на шпици филма.

7 Реч је о Муг-синтисајзерима, односно аналогним синтисајзерима које је осмислио др. Роберт Муг (*Robert Moog*), а који су у седмој и осмој деценији прошлог века били примери техничких могућности овог инструмента.

## ЗНАЧАЈ БЕТОВЕНОВЕ ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ

За Алекса, Бетовенова последња симфонија је врхунско уметничко дело и једина друштвено прихватљива активност у којој он ужива и која једина у њему смирује насилнички импулс. У филму, Бетовен у младићевом животу има још већи значај – статус култа, божанства, он је предмет обожавања. То се и види у приказу Алексове собе у којој доминира Бетовенов постер, као и чврста завеса са Бетовеновим ликом (слика бр. 3).



Слика бр. 3: Алексова соба

Симболично, Бетовенов лик на једином прозору Алексове мрачне собе, можемо протумачити као једину „светлу тачку“ која улази у његов изопачени свет. Искључиво кроз Алексово уживање у Бетовеновој музици у њему препознајемо људскост, јер је све остало у чему ужива везано за насиље и терор. Управо због ове композиције са врхунцем у *Оди радосћи*, односно последњем ставу, који слави човечанство и мир, и због тог контраста између музике која слави хуманост и друштва оболелог од насиља које је у филму приказано, сатирична намера и њено „дејство“ су појачани. Захвљујући третману ком бива подвргнут, Алексу ово Бетовеново дело постаје асоцијација на мучење - јер је пуштана као пратећа музика насилних филмова које је Алекс морао да гледа док му је било онемогуће да склони поглед или зажмури. Такође, након третмана, током ког су му давани лекови који изазивају мучнину на све што у том временском периоду види и чује, Алексово тело аутоматски невероватном мучнином почиње да реагује на било какву врсту насилничког понашања или асоцијације на то, но он тако почиње да реагује и на Бетовенову симфонију. Дакле, након његовог „претварања“ у људско биће, он је изгубио и оно једино људско у себи пре третмана. Иако се током сцене третмана, када схвата да чује Бетовенову музику (у аранжману Венди Карлос који звучи као дечија песмица и тиме иронично коментарише снимке злочина Трећег рајха) Алекс из све санге буни, вриштањем и речима „Бетовен није крив ни за шта! Он је само стварао дивну музику“, схватајући да ће му третман уништити жељу за слушањем Девете симфоније, лекари му одговарају „То је казнени елемент терапије“.

Кјубрик први пут у филму користи асоцијацију на Бетовену музику у сцени када Алекс и његова банда звоне на врата дома писца и његове жене, у који затим проваљују, свирепо мучећи домаћине. Звоно звони као почетак V Бетовенове симфоније, односно као мотив познат као „куцање судбине на врата“. У случају примене овог мотива у филму, порука је да нам је на жалост, насиље та судбина која долази, и да нам је већ пред вратима: у тренутку када домаћини отворе врата Алексу и његовој банди, они почињу свирепо да их муче (време почетка сцене је 9:42 мин.).

*Ода радосици* се први пут у филму јавља у оригиналу, али само као почетак вокалне деонице сопрана. Седећи у бару са осталим члановима банде, Алекс је одушевљен девојком која изненада отвара нотну партитуру и почиње да пева *Оду*. Он ужива сваким делом свог ума и тела, све док то уживање не прекине један од чланова банде ругајући се певању младе жене, што Алекса изводи из такта. Бетовенова музика тако, постаје разлог свађе са члановима банде. Као последица тога, они ће га издати, те ће Алекс бити ухапшен. Управо ће их ова композиција која слави уједињење, у потпуности раздвојити (време почетка сцене је 14:14 мин.).

Сцена у којој се јасно види почасно место које Бетовен заузима у Алексовом животу, јесте она у којој Алекс, након вечери током које је са својом бандом вршио зверска мучења, улази у своју собу, пушта *Скерцо IX* симфоније и у себи говори: „Било је то дивно вече. Да бих му дао савршен крај, пустио сам мало старог Лудвига Вана“. У истој сцени затим видимо призоре Алексове собе и свих изопачености у њој у кадровима укомбинованим савршено уз ритам *Скерца*. Типична кјубриковска сцена, која је сама по себи уметност, а којом се подвлачи јаз између музике коју чујемо и онога што видимо (време почетка сцене је 18:25 мин.).

Како се бавимо и анализом главног лика романа и филма Алекса, он Бетовену одаје почаст на још један начин у овој (филмској) причи. У питању је сцена када он долази у продавницу плоча, у којој се опет, чује *Ода радосици* – у аранжману Венди Карлос, обучен попут мушкарца из Бетовеновог времена (видети слику бр. 4).



Слика бр. 4: Алекс у костиму у продавници плоча

У другом делу филма, Бетовенова музика постаје симбол насиља за Алекса, и оно што га је раније инспирисало (можда и на насиље које је чинио), сада га тера на покушај самоубиства, односно насиља искључиво усмереним на њега. Музика је на овај начин – коришћењем у третману буквалног испирања мозга, а затим и сцени мучења Алекса слушањем симфоније, од стране писца који му се свети, приказана као врхунско оружје манипулације државе и надмоћних над појединцем, што је у историји доказано више пута захваљујући разним режимима. Слабост метода коришћења музике у такве сврхе, јасна је на самом крају филма када Алекс чувши Бетовена схвати да је поновно способан да замишља сцене насиља без неподношљиве мучнине, односно да је ефекат третмана био кратко-трајан. Кјубрик нам оваквим завршетком филма, поручује и то да се уметност, односно музика ипак опире злоупотреби, а да је људска природа нешто што се опире насилном мењању – већ је, како затворски свештеник неколико пута у филму наглашава „доброта искључиво ствар слободног избора“.

Кјубрик Барцисовог социопату који воли само музику, приказује уверљивије и на тај начин што Бетовенову Девету симфонију претвара у Алексову опсесију, лакановски речено, у његов *недостижан објект жеље*.<sup>8</sup> Такође, за разлику од писца који на музику може само да упути у свом делу, редитељ музику користи директно, те је аутоматски њен значај и утицај већи.

### УПОТРЕБА ОСТАЛИХ „КЛАСИКА“ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У ФИЛМУ

Веома је интересантан начин на који Кјубрик генерално музиком конструише ироничне и сатиричне коментаре радњи филма, јер ти коментари творе контрапункт, а не „пратњу“, дешавању на великом платну.

Остали „класици“ који су употребљени и који имају значајну улогу у филму јесу: *Музика за погреб краљице Мери* Хенрија Персела, увертира опере *Сврака крадљивица* Ђоакина Росинија, такође Росинијева увертира опере *Вилијем Тел*, и *Раскошни и церемонијални маршеви* Едварда Елгара, бр. 1 и бр. 4.

Занимљиво је истаћи да филм *Паклена поморанџа* почиње музиком, а тек касније сликом. Скоро тридесет секунди све што видимо јесте јарко црвени екран, док све време чујемо обраду (на Муг синтисајзеру) Перселове *Музике за погреб краљице Мери*. Почетни кадар филма – Алексов лик у крупном кадру, видимо тек у 45. секунди. Перселова композиција, која је наменски писана за погреб енглеске краљице Мери II, и која је изведена и на погребу самог композитора, као да симболички најављује неминовну смрт. И заиста, кроз цео филм, питамо се да ли ће насиље убити друштво које тежи хуманости, или ће друштво тежити хуманости тако што ће нас симболички убијати, попут Алекса, одузимајући појединцу моћ избора.

Јукстапозиција насиља и музике је веома занимљива и честа у *Пакленој поморанџи*. Заправо, оно што Кјубрик у таквим сценама ради јесте „екстремна стилизација“ сцена насиља са музиком, како тврди и Норман Каган, један од водећих стручњака за Кјубриково стваралаштво.<sup>9</sup> То је управо случај са две сцене

8 О Жаку Лакану (*Jacques Lacan*) и његовој теорији о *недостижном објекту жеље* (у уметности и животу), такозваном *object petit a*, познату свима који су се бар дотакли естетике уметности, више видети у: Lewis A. Kirshner: „Rethinking Desire: The *Objet petit a* in Lacanian Theory“, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2005, Vol. 53, 83-102.

9 Упореди са: Norman Kagan, *Cinema of Stanley Kubrick*, New York, The Continuum Publishing Group, 2000, 7.

филма у којима је коришћена музика увертире Росинијеве опере *Сврака крадљивица*.

Прва сцена дешава се у напуштеном казину у који Алекс улази са својим друговима, непланирано затичући унутра чланове друге банде који покушавају да силују непознату девојку. Оно што је занимљиво (из аспекта потенцирања сатире) јесте ентеријер казина попут раскошног позоришта, односно опере из XVIII или XIX века, док се гнусна сцена покушаја силовања одвија на позорници уз веселу и живу Росинијеву музику. Друга занимљивост је стилизација сцене туче банди, до које долази када Алексова банда изазивајући другу банду ослободи девојку, која подесећа на добро увежбану балетску кореографију уз звуке увертире *Свраке крадљивице* – вероватно најпознатијег дела ове опере (време почетка сцене је 4:28 мин.).

Друга сцена, у којој је музика Росинијеве *Свраке крадљивице* маркира сатиричност, подсмевајући се, без трунке смеха, Алексовој слабости која се огледа у жељи за ауторитетом у његовој банди, јесте сцена у марици. Сцена је врло специфична јер једино што чујемо јесте музика увертире и, у почетку, Алексову напацију: „...прави људи користе инспирацију коју им Бог пошаље. Мени је помогла дивна музика“. Алекс у том тренутку започиње тучу са осталим члановима банде, а истовремено започиње и Кјубрикова потпуна стилизација у којој доминира звук Росинијеве увертире. Снимак је успорен, туча поново изгледа попут кореографије, музике је једино што чујемо док видимо крике, узвике и падање у реку, те стога ова насилна сцена изгледа прилично нереално. Музиком Росинијеве опере семи-серије, дакле опере која се једним делом ослања на традицију опере буфе, а другим на драму, Кјубрик сцени у марици даје прави „тон“ (време почетка сцене је 33:19 мин.).

Напоменимо да је Кјубрик неке композиције и песме додао а неке одузео у односу на књигу, и да је већину оних које је одузео заменио управо само музиком увертире *Свраке крадљивице*. Како закључује Ренди Размусен „Алекс је ипак врхунски лопов, који константно неке нешто одузима“, <sup>10</sup> мисли се наравно на одузимање достојанства, мира и на крају живота.

Увертира за Росинијеву оперу *Вилијем Тел*, најупечатљивије је у филму искоришћена као средство помоћу ког се појачава сатира у сцени када Алекс у својој соби врши сексуални чин са две девојке. Сатиричност је појачана тиме што чујемо финални део увертире, *Марш швајцарских војника*, у аранжману Венди Карлос. Са Алексовог стерео уређаја чује се само „махнута музика која исмева овај рандеву као смешну механичку радњу“. <sup>11</sup> За коришћење финала увертире, односно улогу ове музике у филму, значајна је чињеница да је до тада, *Марш швајцарских војника* често коришћен у цртаним филмовима у комичном контексту – у „Мики Маусу“, „Паји Патку“, „Душку дугоушку“, као и у популарном америчком серијалу *Усамљени ренџер* у ком се увек појављује уз коњски галоп. И поново, Кјубрик монтира сцену тако да је реалност потпуно умањена тиме што је музика једино што чујемо и изузетно убрзаним снимком чији се ритам савршено уклапа у брзи ритам Росинијевог марша (време почетка сцене је 28:05 мин.).

Два *Церемонијална марша* Едварда Елгара, бр. 1 и бр. 4, увршћена су у филм као редитељев иронични коментар на званичност свих процеса који се одигра-

<sup>10</sup> Randy Rasmussen, нав. дело, 113.

<sup>11</sup> Исто.



вају док је Алекс у затвору. Сатира која исмева друштво, односно оне који у том друштву насиља спроводе ред и мир, музиком је јасно наглашена.

Популарна песма *Певајмо на киши* из истоименог мјузикла из 1952. године, у филму је коришћена као друга лична химна, или лајт-мотив Алекса, поред Бетовенове *Оде радосици*. Најјачи утисак ова песма у филму оставља у сцени напада Алексове банде на брачни пар (време почетка сцене је 11:09 мин.).

\*\*\*

Кјубрик, закључујемо, не прави разлику између тога да ли је музика за филм оригинална или већ постојећа, већ је важно да она на прави начин „интервенише“ у филму – што је у случају *Паклене поморанџе* успело у смислу сатиричних коментара. Пример музике филма *Паклена поморанџа* доказује да музика у филму када је адекватно употребљена, функционише као својеврстан наднаротив који у филму не делује искључиво музичким кодовима.<sup>12</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

Ђирић Марија: „Успостављање нових традиција у теоријском промишљању музике/звучка на филму: аудовизуелни предлог Мишела Шиона“, у: Соња Маринковић и Санда Додок (ред.): *Традиција као инспирација – зборник радова са научног скупа Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог* (Бања Лука, 6-7 април 2012), Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2013, 492-501.

Falsetto, Mario: *Stanley Kubrick – A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport, Praeger Publishers, 2001.

Hickman, Roger: *Reel music – Exploring 100 Years of Film Music*, New York, Northon & Company, 2006

Kagan, Norman: *Cinema of Stanley Kubrick*, New York, The Continuum Publishing Group, 2000.

Nelson, Thomas Allen: *Kubrick – Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Phillips, Gene D.: *Stanley Kubrick – Interviews*, University Press of Mississippi, 2001.

Rasmussen, Randy: *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2001.

<sup>12</sup> Ђирић Марија: „Успостављање нових традиција у теоријском промишљању музике/звучка на филму: аудовизуелни предлог Мишела Шиона“, у: Соња Маринковић и Санда Додок (ред.): *Традиција као инспирација – зборник радова са научног скупа Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог* (Бања Лука, 6-7 април 2012), Бања Лука, Art Print, 2013, 499.

**THE ROLE OF MUSIC IN THE FILM VERSION OF LITERARY SATIRE A  
CLOCKWORK ORANGE – OR – KUBRICK’S MARKING OF SATIRE WITH MUSIC**

**Summary**

Throughout its entire duration, the film *A Clockwork Orange* forces us to weigh the values and dangers of both individual liberty and state control, and consider how much liberty we are willing to give up for order, as well as how much order we are willing to give up for liberty. *A Clockwork Orange* challenges traditional ideas about the fundamental function of music, so, here, music taps into what is most dominant in Alex’s nature: violence. He listens to music, which for him is an ecstatic and liberating experience which expresses both the brute and the rebel in him. Music connects to Alex’s drives and desires, and stripping him of his ability to enjoy the music is equivalent to stripping him of his humanity. Music also becomes a director’s main tool which captures the satire of the story. It should be noted that music plays a major role in the novel, but in the film the director has given even more importance to music than in the novel. In this paper we direct our attention to the ways in which Kubrick has achieved this.

*Key words:* *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, music, satire.

*Anja Z. Lazarević*

Борислава Ч. ВУЧКОВИЋ<sup>1</sup>

*Београд*

## САТИРИЧНОСТ ЕПСКОГ РЕПОВАЊА „ГОВЕДИНЕ”

Ангажовано, духовито и подругљиво *ејско рејовање* у „Говедини”, првом независном сингл издању групе Београдски синдикат из 2002. године, јесте сатира на конкретну друштвену стварност Србије тога доба. Од пролога, у коме мајка нуди сина кафом, до синовљеве рецепције новински медијатизоване стварности – тог непознатог, премда именованог, појединца из народа – примјетна је „интелектуална активност” (Недељко Богдановић). Кроз подсмјех и ругање ономе што не ваља у друштву, она се заснива на изравном нападању циљева псовачким жаргоном, погрдним ријечима и вулгаризмима. Субверзивност оваквог поступка се може посматрати као средство класног разотуђења, које су руски теоретичари Михаил Бахтин (Михаил Бахтин) и Владимир Пропп (*Владимир Пропп*) видјели у народном смијеху, и то као механизам којим се барем накратко нарушава крута социјална хијерархија (Игор Перишић). Осим тога, сатиричком жаоком се разоткривају негативне појаве и успоставља одређени етички стандард. Моралне норме, којима сатиричари Београдског синдиката у „Говедини” деградирају циљеве своје поруге, придонесе ангажованости популарног реп музичког жанра у Србији.

*Кључне ријечи:* сатира, *ејско рејовање*, Београдски синдикат, „Говедина”, субверзивност.

„Говедина” је реп пјесма групе Београдски синдикат, њихово прво независно сингл издање из 2002. године, у коме се друштвена стварност Србије тога доба репрезентује у жанру сатире, тако да се на духовит, подругљив и ангажован начин перципира друштвено-политичка стварност, према ријечима једног члана групе, из угла „обичног” Србина, који сједи код куће, чита новине и „пљује” (Сретенковић 2007).

У прологу „Говедине” дијалог воде мајка и син Дадо, док се чује фрагмент новокомпоноване народне пјесме „Зар за мене нема среће”<sup>2</sup>. Мајка се сину Дади обраћа два пута нудећи га кафом, што овај оба пута одбија, уз једно подригивање, те јој се заповједним начином (императивом) обраћа да му да новине.

При рецепцији новински медијатизоване стварности, Дадо исказује „интелектуалну активност”, коју Недељко Богдановић везује за иронију, сатиру и сарказам (Перишић 2010: 35). Оне су оријентисани смијех који прати говорни израз (сентименти као организација осећања) и имају језичку основу, могу се објаснити, имају објашњив узрок и читљиву намјеру, која се од смијеха, осмјеха и подсмјеха, односно од хумора и комике не тражи.

Иако је мушки лик именован, он је „непознати појединац из народа” који у савременој форми *српског ејског рејовања* на критичан начин исказује свој нефикционални однос према стварности и историјском тренутку, као што су то чинили незнани аутори и пјевачи српских епских народних пјесама (Деретић, 1996: 11–18). Оно што, осим ангажованог односа према реалности, повезује реповање на српском језику и српску епску народну пјесму и традицију гуслања, јесте на-

1 vborislava@yahoo.co.uk

2 Пјесму „Зар за мене нема среће” изводи Шемса Суљаковић у пратњи групе Јужни ветар.

чин причања, а не пјевање, гдје се говори поезија уз музику, али „у ритму”, како је то за реп констатовао Даглас Келнер (Douglas Kellner) (Келнер 2004: 297).<sup>3</sup>

Поштујући поетику репа, односно хип-хопа, у којој су аутори „догматични репортери заинтересовани за транспарентност и одговорност” (Pardue 2007: 681), Београдски синдикат у „Говедине” кроз подсмјех и ругање ономе што не ваља у друштву изравно напада циљеве сочним, колоритним и изражајним језиком жаргона, погрдним ријечима и вулгаризмима кроз простонародног јунака.

Популарна новокомпонована народна пјесма, чији фрагмент користи Београдски синдикат у прологу „Говедине”, објављена је 1986. године у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији и припада најраширенијем облику масовне културе у послјератној<sup>4</sup> Југославији (Драгићевић Шешић 1994: 11–21)<sup>5</sup>, који типолошки припада популистичком (новокомпонованом) културном моделу, доминантном (са становишта приврженика, заинтересованих). Његова масовност на глобалном југословенском нивоу и прихватање новокомпоноване народне музике, односно новокомпоноване народне пјесме као доминантни вид ове музике (Големовић 2006: 247), може се повезати са хабитусом ликова мајке и Даде у прологу „Говедине”.

Наиме, од Вукових „женских пјесама” до популарних пјесама, стоји низ заједничких црта које су у сталној динамичној трансформацији, што утиче на њихов појавни културни профил, тако да лирска народна поезија и популарне пјесме имају низ заједничких функција (Ивановић 1973). Мада слаби њихов обредно-ритуални карактер, Станоје Ивановић сматра да оне остају вид комуникације, средство задовољавања психичких и естетских потреба и облик потврђивања властитих искустава.

Када мајка и Дадо прихватају ову новокомпоновану популарну пјесму, они „интериоризирају структуре друштвеног света” (Немајић, Спасић 2006: 7–8). Односно, праксе једног истог агенса и праксе свих агенса једне исте класе дугују „стилску сличност” чињеници да су оне производ трансфера истих образаца дјеловања с једног поља на друго (Бурдије 2005: 134). Тематски садржаји, функције и поетски поступци заједнички народној лирској поезији, народним мелодијама и популарним пјесмама чине „природним” да нову народну пјесму или новокомпоновану народну пјесму слушају ова два лика у прологу „Говедине”.

Њихов однос, мајке/жене која служи одраслог сина/мушкарца за вријеме јела, указује на патријархалност ове микрогрупе и јасну подјелу родних улога, компатибилну подјели приватног и јавног простора, при чему жена ни у приватности не исказује свој став о друштвеној стварности и политичком животу.

У прологу уведени мотив јела, појачан Дадиним подригивањем, псовком и жаргонским исказом да му сваки доручак послјије прелиставања штампе

3 Више о српском епском рејовању у излагањима *Рејовање 'Моје приче' и историјација сјећања* (Вучковић 2013а), *Субјезичко сврђавање у рејовању на српском језику и медијска маргинализација* (Вучковић 2013б), *Укус рејовања и српска епска народна пјесма* (Вучковић 2013в) и тексту *Српски реј, нови медији и интјернет* (Вучковић 2013г).

4 Односи се на период послјије Другог свјетског рата.

5 Типологија Милене Драгићевић Шешић има пет основних културних модела: А) Доминантни културни модели: 1. Просвјетитељско-догматски модел, 2. Елитна култура; Б) Културни модели масовне културе: 3. Стандардни културни модел, 4. Популистички (новокомпоновани) културни модел, 5. Рок-култура као масовна култура младих.

присједне као да једе („хрса“) помије,<sup>6</sup> у хумористичкој и сатиричкој литератури мотив је број један у вези с комиком човјечјег тијела (Проп 1984: 41).

На овај мотив, касније се надовезује мотив хране у сатиричком опису града који мирише на ћевапе и кобасице („а град мирише на ћевапе и кобасице“) и мотив алкавог изгледа локалног политичара, чија је тренерка умашћена чварцима („[Жаретова] тренерка са флекама од чварака“), те тако његова „физичка појава показује недостатке духовне природе“ (Проп 1984: 42).

За разлику од Анрија Бергсона (Henri Bergson) (Бергсон 2004), који сматра да је комично свако испољавање физичке сфере човјекове личности када се ради о њеној духовној сфери, Владимир Проп сматра да није свако испољавање физичке сфере личности смијешно, чак ни у тренутку када се говори о њеној духовној сфери (Проп 1984: 41). Има трбоња који нису смијешни и за примјер наводи Балзака, односно када духовно начело надвладава физичко – тада нема смијеха, као што га нема ни у супротном случају, када се наша пажња у цјелини усредсређује само на човјеково физичко обличје, независно од његовог духовног начела. Примјер локалног српског политичара у чварцима умашћеној тренерци потврђује Пропов налаз, јер физички изглед политичара чини га ситним и ниским и смијач, прије свега, види његово физичко биће.

Човјеково лице може бити комично на разне начине (Проп 1984: 48),<sup>7</sup> и у стварању комичног или сатиричног утиска, Београдски синдикат користи величину носа („носата орлушина ме удара по ушима“), мотив који је чест на фолклорним сликама комичне личности (Петрушка са огромним црвеним носом), у лакрдијашком позоришту, на сликама народске наиве, на примитивним сликама, али и у поскочицама („частушке“) (Проп 1984: 48), и то кроз алузију на савременицима знаног домаћег политичара уз појачану експресивност употребом аугментатива.

Алузија (без именованја локалних политичара којима се изругује) средство је које у више наврата налазимо „Говедини“. Тако предмет комике и сатире постаје хоби политичара-музичара („веселим банкарима с електричним гитарама“), гдје алузији на индивидуалног политичара-банкара не смета, због потребе римовања, употреба множине, пошто је локалном реципијенту јасно о коме је ријеч. Хоби, као што је баскет, уз употребу вулгаризма, такође је извор критике („о... се баскет да би испали готивци“), као и идеолошка промјена којом се алудира на локалног политичара („Ко је јахо попа, галами са тепиха“).

Комичан ефекат изазван прикривањем физичког недостатка налази се у стиху „У првом плану дневника Жаретова перика“, чиме се потврђује да је смијех моћно уништавајуће оружје: он разара лажни ауторитет и лажну величину људи који су подвргнути исмијавању (Проп 1984: 4).

Београдски синдикат стога изравно напада именованог политичара због порока пијанства („У скупштинској кафани мртав пијан Шами“), појаве која у нама изазива гнушања или снажну озлојеђеност и негодовање (Проп 1984: 156), што више није смијешно, јер нису смијешни пијани, већ припити људи (Проп 1984: 46).

Наведени, али и наредни, примјери потврђује Пропов закључак да комик у дефинише присуство нечег ниског, ситног, неких недостатака, који се увијек

6 Помије – прљава, нечиста вода од прања кухињског посуђа с остацима од јела (Стевановић 1990).

7 Не могу бити смијешне очи, пише Проп, оне су огледало човјекове душе. Свирепе очи као огледало душе нису смијешне, оне изазивају непријатна осјећања. Али малене, свињске очи могу бити смијешне.

своде на недостатак *духовно̄* или *морално̄* карактера: емоција, стање морала, осјећања, воље и интелектуланих активности, при чему се физички недостаци разматрају или као сигнал унутрашњих недостатака или као нарушавање оних законитости у пропорцијама које са становишта закона људске природе осјећамо као сврсисходне (Проп 1984: 155–156).

Негодовању је изложена и једна социјална група – културна елита („У друштву културне елите са осмехом гњиде, што на пословној вечери лажира ко кечери”) – која се у физички видљивој појави (осмјех) деградира кроз приказивање њене гротескне изопачености, а ради постизања моралне/социјалне осуде.

У сатиричне сврхе у овом тексту искориштена је и подсмјешљива иронија („Ауди се купује из касице прасице”), чиме се увиђено изнесе недостаци оног о чему се говори, што је као облик подсмјеха управо и сврстава у комику (Проп 1984: 111), а недостатак показан супротстављеном му врлином бива посебно издвојен и подвучен (Проп 1984: 112).

### Моралност смијеха

Као један од најважнијих фактора комике, Проп наводи изражајност језика (Проп 1984: 120), његову колоритност и експресивност, која је супротна језичкој сувопарности и изражавању апстрактним категоријама, појмовима. Вјештину да користе сочни, колоритни језик, Београдски синдикат користи у „Говедини” при изравном нападању циљева псовачким жаргоном, погрдним ријечима и вулгаризмима, што изазива првенствено подсмјешљиво-сатирични смијех усмјерен против друштвено-политичких појава у Србији почетком прве деценије XXI вијека.

За разлику од Хегела (Hegel) и Гетеа (Goethe), који су сматрали да су смијех и сатира аморални, Проп сматра да владање вјештином смијеха уопште не искључује озбиљан однос према животу и својим обавезама (Проп 1984: 142),<sup>8</sup> и да смијех развеселава, јача животну снагу, означава пораз свега оног што сматрамо ништавним (Проп 1984: 164).

Овај аутор сматра да је први услов комике и смијеха који она изазива у томе да онај који се смије има неке представе о доличности, моралности, исправности, што објашњава чињеницом да су људи који немају морална убјеђења – хладни, крути и глупи људи – не смију. Други услов је да смијех изазива запажање неких недостатака у свијету човјекове свакодневице. Противрјечност између ова два начела основна је претпоставка, основно тло за настанак комике и смијеха који она изазива (Проп 1984: 155). Чини се да смијех показује људску, дакле и друштвену инфериорност особе (Проп 1984: 163) која је исмијана. Смијех чини да скривени недостатак свима постане видљив, што управо и јесте случај у популарној реп пјесми каква „Говедине” јесте.

### Жаргон и идентитет

Основа говора „Говедине” је стандардни српски језик штокавског нарјечја екавског изговора, са „субјезичким варијацијама” (Радовановић 2003: 155), посебно могућностима жаргона, „који представља врло распрострањену и општу појаву у културама, говорним заједницама и језицима света” (Радовановић 2003:

8 Пушкин (Пушкин) је, пише Проп, био веома озбиљан и у суштини веома добар човјек, али је исто тако и умιο се добро насмијати.

176), а у реповању је и конвенција овог „популарног музичког жанра” (Бортвик, Мој 2010).

Реповање на српском језику је „код” који познају и „пошиљалац” (Београдски синдикат) и „прималац” поруке (слушаоци), што је за успјешно споразумијевање нужни минимум (Радовановић 2003). Од овог основног језичког варијетета, у „Говедини” долази и до промјене кода (*code switching*) (Радовановић 2003: 155), те тако, на примјер, налазимо српску ријеч „стренцер”, која је створена по узору на енглески корјен.

Млади често мијењају код, што им помаже не само при формулисању одређене локалне идентификације у оквиру глобалне, већ и у идеолошком одступању од установљеног идентитета који се повезује с политиком и званичним језиком (Samy Alim 2011: 131). Преко енглеског језика, Београдски синдикат и реципијенти њихових текстова повезују се с млађим генерацијама широм свијета, којима је енглески језик и средство и симбол заједништва и модерног живота па утолико и дио њиховог идентитета (Бугарски 2010: 47), при чему не долази ни до „енглезититиса” (Бугарски 2010: 245) ни до наметања хегемоније енглеског језика, којој су, на примјер, били изложени холандски репери (Сретенковић 2007).

У реповању Београдског синдиката, жаргон је примарно везан за омладинску друштвену групу и снажно је обиљежје идентитета и ексклузиван знак припадности датој скупу (Бугарски 2006: 19–20), што потврђује тезу о „нехомогености” (Радовановић 2003: 165–167) природног људског језика и сваког говорног представника. При томе се може пратити и „креативност” (Радовановић 2003: 114–117) чланова групе, као важан елемент језика и лингвистичка стваралачка моћ у смислу иновативности и прикладности у стварању новог односа међу стиховима и контекстима.

Повезивање са широм заједницом на језичком нивоу одвија се и преко низа општепознатих фразеологизама у српском језику („радити као коњ”, „фолирати к’о Енглеz”), чиме се излази из оквира „интимног кода” или „ограниченог кода” (Бернштајн 1979) жаргона.

Реповање у жаргону потврђује суштину жаргона и темељни разлог његовог постојања, који представља потреба чланова неке друштвене групе да и нарочитим вербалним средствима афирмишу свој идентитет и потврде своју припадност датој групи (Бугарски 2006: 13), у овом случају омладинској.

### Погрдне ријечи

Међу погрдним ријечима и изразима за појединце у „Говедини” јесте само-опис групе („дукачки синдикат”), именовање локалног политичара („битанга”) и опис предсједника државе („мутав”). „Лексичко-категоријална експресивност” (Тошовић 2012), остварена путем полисемије, налази се у именовању појединца из народа – „говедина”.

Друштвене групе су такође изложене погрдама: политичари и чланови политичких странака („фуњаре”, „дрипци”), културна елита („гњиде”). Носилац увреде је и назив из сфере сексуалности који означава сексуалну мањину (Ристић 2001: 200–201), што је још једна потврда Дадине патријархалности кроз именовање једне сексуалне мањине (потпуно изостављајући другу – лезбијску) погрдном ријечју или инвективом, чиме остварује говорни чин увреде.

У „опозиционом коду” (Хол 2008: 275–285) дешифрирајући поруке производа популарне медијске културе, сатиричким разобличавањем политичара, чланова политичких странака, културне елите, али и појединца из народа, Београдски синдикат наступа с моралистичком и дидактичком тенденцијом, која постоји код многих реп група (Келнер 2004: 310), користећи комични ефекат у сатиричне сврхе (Проп 1984: 40), а уживање у смијеху појачано је чињеницом да је паразитизму одзвонило (Проп 1984: 41). Код подсмјешљивог смијеха радујемо се побједи моралности, тако да је морални, то јест обични здрави смијех нормалног чо-вјека знак побједи онога што се сматра правдом (Проп 1984: 163).

Индивидуалне биолошке разлике су смијешне када се прихватају као аномалије које нарушавају хармонију природе, као што су то трбоње (Проп 1984: 59), али када се у „Говедини” указује на „киклопа”, не ради се о физичком недостатку који је комичан, већ прије о сатиричкој хиперболизацији у вези с моралним недостатком. Овим инвективом остварује се говорни чин увреде, директним повезивањем погрдног имена с адресатом, док се агресија јавља као перлокуцијски ефекат (Ристић 2001: 200–201).

Користећи жаргон, који је у суштини социолект (Бугарски 2006: 19–20), и у опозицији је према стандардном или књижевном језику, те погрдне ријечи или изразе, тј. инвективе, код којих је примарни илокуцијски ефекат увреда, док се агресија јавља као перлокуцијски ефекат (Ристић 2010: 200–201), Београдски синдикат потврђује налаз Владимира Пропа да језичка средства изазивају смијех не само код одређених социјалних слојева с обзиром на њихова различита осјећања хумора (Перишић 2010: 14), већ се и само разумијевање текста везује за локалну националну културу/локалну средину с обзиром на контекст и конкретне особе које се у тексту критикују. Овакав смијех, којим се барем накратко нарушава крута социјална хијерархија, Михаил Бахтин (Бахтин 1978) и Владимир Проп су видјели као средство класног разотуђења (Перишић 2010: 14), има субверзивни потенцијал управо зато што га суспрежу дискурси који хоће да се одрже као општеважећи (Перишић 2010: 148).

### Опсцена лексика

Од опсцених ријечи, које као лексичке јединице за своје денотате имају сексуалне и/или екскреционе пробавне активности и органе који у њима учествују, а функционишу као експресивне јединице у многим типовима контекста (Ристић 2001: 200), у „Говедини” наилазимо на оне које имају „високу фреквентност” (Ристић 2001: 199), и то у форми стандардних вулгаризама и синонимним ријечима из жаргона, као и оне слабо фреквентне.

Ако се погледа контекст примјера „Сестро, да би родила, требају ти м...” и то као примјер „граматичке метафоре” (Тошовић 2012), онда се примјећује како ова јединица функционише у контексту који није вулгаризован, а као опсцена експресивна јединица контексту даје стилско обиљежје (Ристић 25–27).

### Вулгаризми

Грамаички коректне, али непристојне, срамотне ријечи (Дешић 1998: 29), табуиран и проскрибован језички материјал (Ристић 2010: 195), вулгаризми као посебан функционалностилски слој обухватају широку категорију супстандардне лексике (Ристић 2010: 200), носе негативну експресију (Тошовић 2012) и



у текстовима Београдског синдиката су у „погледу распрострањености” (Дешић 1998: 31) општепознати. Још 1998. године, Милорад Дешић примјећује да се у савременом језику, више говорном него писаном, непристојне ријечи све чешће јављају, како код необразованих особа тако и код образованих, како код одраслих тако и код дјецe и омладине; вулгаризми су карактеристика и књижевних дјела и других умјетничких остварења (с више или мање умјетничког оправдања), тако да се и реповање групе Београдски синдикат употребом вулгаризама уклапа у општи тренд савременог српског језика.

При томе, употреба вулгаризама у „Говедини” није ни насумична ни случајна, већ је у вези с основним мотивом пјесме, тако да вулгаризми брутално преплављују текст у спрези са жаргоном и псовкама.

### Псовке

„Псовке су формулаички (стереотипни) изрази једноставне синтаксичке структуре са опсценим речима у основи, чији је вулгарни садржај експлицитно или скривено реализован, зависно од различитих социолингвистичких и психолингвистичких фактора комуникације. Оне припадају говорном чину експресива и испољавају различите конверзационе навике (доминантније лоше), изражавају различите емоције (доминантније агресивне) и различите ставове говорника према саговорнику (доминантније непопустљиве).” (Ристић 2010: 197)

Псовке су образци за конструисање исказа на разини говорних чинова којим се задовољава конативна функција језика, која се своди на однос између поруке и њеног примаоца, па је задатак који језик треба да њиме обликована саопштења изазову *одговор*, реакцију примаоца (Радовановић 2003: 73–74).

У „Говедини” налазимо „праве псовке” (Богдановић 1998: 75), које су псовке обрачуна, агресије и хистеричке. Оне дјелују повредом осјећања стида, моралном деградацијом оних вриједности које за псовану и јединку и друштвену групу имају неки значај. На псовачкој мети су, чешће именовани него поменути у алузији, локални и инострани политичари, тако да псовке реализују илокуцијску снагу агресије и намјеру да се увриједи (Ристић 2010: 200).

Користећи тзв. правила „избора” или правила „алтернације” која су смјештена у *знање (комјетшеницију) комуникације (упоштребе језика)* (Радовановић 2003: 137), у примјеру „а српски Нострадамус, познатији к’о Лабус, предвиђа још пет дина свирања у фалус”, Београдски синдикат је изабрао *културни* термин умјесто *некултурног*, односно искористио је еуфемизам као замјену за непристојну језичку јединицу (Радовановић 2003: 137). Еуфемизам, који се одређује као нетабуизирано језичко средство којим се замјењује табуизирано да би се упутило на исти елемент зближности (Ристић 2010: 207), у овом примјеру није „резултат дјеловања (ауто)цензуре, односно осећаја стида због употребе табуа” (Ристић 2010: 207), већ потребе за римовањем кроз алузију на опсцену ријеч. Овдје се ради о каламбуру, који може имати карактер невиности и безазлене шале, али може бити оштро и необично дјелотворно оружје, које, попут других облика подсмјевања, убија (Проп 1984: 109–110). Сам по себи, каламбур не може бити ни моралан ни неморалан: све зависи од начина на који се употребљава, од његовог усмјерења. Каламбур који је усмјерен против негативних појава у животу продорно је и сигурно оружје сатире. У овом случају, римовање презимена политичара у еуфемистичној алузији на опсцену ријеч има комичан, али и сатиричан смисао.

„Еротска двосмислица” (Богдановић 1998: 77) налази се у „Говедини” („међу ногама Свилана”) и њено обиљежје је весели шеретски кључ, који упућује на еротску ситуацију. Чак и без употребе опсцених ријечи у овом примјеру, адресат (локални политичар) се транспонује у инфериорни статус, чиме се и остварује перлокуцијски ефекат повредом његовог моралног осјећања стида.

Док псовка покрива сав човјеков живот и нужно се остварује у дијахроној и синхроној перспективи (Богдановић 1998: 14), у реповању Београдског синдиката су породични односи изостављени из псовања. „Више подложне табуу у градској средини него на селу” (Рајић 1982: 91), псовке ове реперске групе потврђују „андроцентричност псовке у српском језику” (Ристић 2010: 203), која се заснива на активної улози мушкарца који критикује појединце и друштвене групе.

Присутност „дивљег говора” (Богдановић 1998: 16) у реповању групе Београдски синдикат указује на оно што је примјетио Келнер – да је реп често жртва стварних проблема у изразито подијељеном друштву и да само скреће пажњу на њих (Келнер 2004: 295). Прихватљиве с психичког аспекта, псовке се на социјалном и културном аспекту покушавају каналисати и учинити невидљивом у јавној сфери (Ристић 2010: 204). Њихова видљивост у „причању у ритму” (Келнер 2004: 320) Београдског синдиката јесте један од „најекстремнијих и најофанзивнијих елемената репа” (Келнер 2004: 324) усмјерен ка локалном политичком систему и политичкој елити. Јединка угроженог идентитета брани се псовком и одатле њен хуманистички карактер, примјетио је Богдановић. Псовка је неетичка одбрана етичности, гдје се природа човјекова отима култивисању и превођењу на систем вриједности створен с циљем и интересима. То је и испољавање интереса самог, претворено кактад и у отпор ради одбране и заштите оног интегритета који је створен управо културом.

Група Београдски синдикат у „Говедини” кроз *српско ејско рејовање* у форми сатире на подругљив и духовит начин репрезентује оштру критику друштвене стварности. Указујући на друштвене и моралне слабости друштва и пороке елитџ, извргавају их руглу и подсмјешљиво-сатиричном смијеху користећи пригодна средства (алузију, иронију, хиперболу) чију експресивност појачавају псовачки жаргон, погрдне ријечи и вулгаризми. Оваквим субверзивним раскринкавањем очигледних недостатака, како је примјетио Владимир Пропп, показују се објект исмијавања споља кроз његову унутрашњу мањкавост, тако да изненадно открије скривених недостатака, који кроз љуштuru спољних физичких чињеница нагло излазе на видјело, изазива смијех. Циљ оваквог извргавања руглу припадника, првенствено, политичке елите и оштра критика друштвених, политичких и моралних девијација је њихово отклањање. Нападајући, деградирајући и разобличавајући циљеве своје поруге, Београдски синдикат у „Говедини” прати задатак сатиричара да упозорава на опасности и открива своја друштвена, политичка и етичка опредјељења, која супротставља деградираним предметима поруге, чиме придонесе ангажованости популарног реп музичког жанра у Србији.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1978: М. М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Бергсон 2004: А. Bergson, *O smehu: esej o značenju smešnoga*. Novi Sad: VEGA media.

- Бернштајн 1979: В. Bernstajn, *Jezik i društvene klase*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Богдановић 1998: Н. Богдановић, Псовка наша насушна, *Ојсцена лексика: зборник радова*, Ниш, 1998, 11–17.
- Бортвик, Мој 2010: S. Bortvik, S. Moј, *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
- Бугарски 2006: R. Bugarski, *Žargon: lingvistička studija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Бугарски 2010: R. Bugarski., *Jezik i identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Бурдије 2005: P. Burdije, Habitus i prostor stilova života, *Kultura* br. 109–112, I knjiga, Beograd, 131–170.
- Вучковић 2013а: Б. Вучковић, Реповање 'Моје приче' и историзација сјећања, излагање на Међународном научном скупу *Традиција као инспирација*, Академија уметности, Бања-лука, 12–13. априла 2013.
- Вучковић 2013б: Б. Вучковић, Субјезичко свргавање у реповању на српском језику и медијска маргинализација, излагање на Међународном научном скупу *Језик, књижевност, маргинализација*, Филозофски факултет, Ниш, 26–27. априла 2013.
- Вучковић 2013в: Б. Вучковић, Укус реповања и српска епска народна пјесма, прихваћен резиме на I националном научном скупу са међународним учешћем – Balkan Art Forum, Факултет уметности, Ниш, 1112. октобра 2013.
- Вучковић 2013г: Б. Вучковић, Српски реп, нови медији и интернет, *Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26–27. X 2012)*, Крагујевац, ФИЛУМ, 37–45.
- Големовић 2006: D. O. Golemović, *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*. Beograd: Трeбник.
- Драгићевић Шешћ 1994: М. Dragičević–Šešić, *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovcі, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Живковић 1992: Д. Живковић (уред.), *Речник књижевних термина*, Beograd: Полит.
- Ивановић 1973: S. Ivanović, Narodna muzika između folklorа i kulture masovnog društva, *Kultura*, br. 23, Beograd, 166–195.
- Келнер 2004: D. Kelner, *Medijska kultura: studije kulture, identit i politika između modernizma i postmodernizma*. Beograd: Clio.
- Немањић, Спасић 2006: М. Nemanjić, I. Spasić, Uvodna reč, *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 7–10.
- Pardue, Derek. 2007. "Hip Hop as Pedagogy: A Look into "Heaven and "Soul" in São-Paulo, Brazil." *Anthropological Quarterly*, Vol. 80, No. 3, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, pp. 673-709. <http://www.jstor.org/stable/30052720>. Приступљено 19. јануара 2013, 17.23.
- Перишић 2010: I. Perišić, *Uvod u teorije smehа: kratak pregled teorije smehа od Platona do Propа*. Beograd: Službeni glasnik.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smehа*. Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica.
- Радовановић 2003: М. Radovanović, *Sociolingvistika*. Sremski Karlovcі, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Рајић 1982: Lj. Rajić, Jezik i pol, *Kultura*, br. 57–58, Beograd, 79–95.
- Ристић 2010: S. Ristić, Diskurs psovki u srpskom jeziku, *Diskurs i diskursi: zbornik u čast Svenki Savić*, Novi Sad, 195–212.
- Samy Alim, H. 2011. "Global Ill-Literacies: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy." *Review of Research in Education*, Vol. 35, pp. 120-146. doi: 10.3102/0091732X10383208. Приступљено 24. јануара 2013, 20:47.

Сретеновић 2007: М. Сретеновић, Хип хоп гузва. <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/t19200.lt.html>. Приступљено 22. августа 2012.

Стевановић 1990: М. Стевановић и други (уред.), *Речник српскохрватскога књижевног језика I-VI*, Нови Сад: Матица српска.

Тошовић Б., Експресивност, <http://www.rastko.rs/cms/files/books/49c94a2930469>, приступљено 20. септембра 2012, 17.41.

Хол 2008: S. Hol, Kodiranje, dekodiranje, *Studije kulture: zbornik*, Beograd, 275–285.

## SATIRE IN AN EPIC RAPPING OF THE SONG “BEEF”

### Summary

“Beef” is the first independent single release of a rap band *Belgrade Union* from 2002, in which the *Serbian epic rapping* in the form of satire, in a mocking and humorous way, expresses sharp criticism of social reality. Focusing on the social and moral weaknesses and vices of the social elite, the song disgraces the members of the elite through ridicule, mocking, and satirical laughter using appropriate means (invective, allusion, irony, hyperbole), whose expressiveness is enhanced by foul-mouthed slang, derogatory words and vulgarisms. Such subversive manifestation of obvious flaws, noted Vladimir Prop, exposes the object of ridicule from the outside through its internal deficiencies, so that the sudden revelation of hidden defects, whose shell of external physical facts suddenly comes to light, causes laughter. Such ridicule concerning the members of, primarily, a political elite and harsh criticism of social, political and moral deviation is aimed at the removal of such individuals. Attacking, degrading and exposing the aims and objectives of their mocked protagonists in the song “Beef”, *Belgrade Union* follows the path of a satirist who warns of danger, and reveals his social, political and ethical commitments, which oppose the degraded objects of mockery, and by doing so contributes to the active promotion of the popular rap music genre in Serbia.

*Key words:* satire, epic Solomon, Belgrade union, “Beef” subversive.

*Borislava Č. Vučković*

Марија К. ИВАНОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Училишски факултет у Ужицу*

## МУЗИКА И МЕДИЈИ

Музика има велики утицај на друштво и може бити моћно средство у стварању ставова и мишљења. Циљ рада је да се уоче и дефинишу појаве у музици супротне схватањима традиционалног друштва. У теоријском делу рада биће реч о медијима и музици у савременом друштву, као и о појави шунда. У истраживачком делу биће представљени резултати истраживања које је спроведено путем упитника у коме су испитана мишљења грађана Републике Србије о утицајима мас-медија и музике на друштво. Резултати показују да грађани сматрају да нове појаве у музици, подржане медијима лоше утичу на даљи развој друштва.

*Кључне речи:* савремено друштво, мас-медији, музика, ставови и мишљења.

### Увод

Друштво које је настало са новим, садашњим временом у историјском развоју човечанства, а које је представљено новом општом друштвено–политичко–културном ситуацијом, називамо савремено друштво. Основу оваквог друштва представља економија и слободно, интегрисано светско тржиште, који би требало да утичу на повећање укупног стандарда. (Шиљаковић 2003:47) С обзиром да се развија под великим утицајем технологије и науке, приметан је и другачији начин стварања друштвених вредности и норми понашања. Наиме, брз развој технологије, генетике, производње техничких средстава и апарата, као и њихова присутност у свакодневном животу све већег броја људи, у знатној мери утичу на живот, вредности и схватања људи - њихових конзумената.

Претерана нагомиланост људи ствара тип тзв. 'масовног' друштва. Оно се све време интензивно, са свих страна, путем средстава масовних комуникација, медија, комерцијализма (пренатрпаности разним производима), 'бомбардује' одређеним идејама, које пропагирају глобализацију, стварање истих система вредности и потрошачку заједницу.

Мас-медији, као један од продуката савременог друштва, услед своје све-присутности, значајно утичу на даљи развој друштва, али и на формирање ставова, судова и начина понашања. Изједначавају људе, не само у смислу омогућавања веће приступности култури, него и у смислу униформисаности. (Лукић 1974:587)

Музика, будући уметност, представља један од начина човековог бивствовања, нешто што може одредити, иначе неодредиву, суштину човековог бића. (Дамњановић 1988:312) Самим тим, делује на подсвесне сфере човековог бића, стварајући моралне норме, ставове и мишљења, али као таква, развија се под утицајем различитих друштвених појава. Могли бисмо рећи да се улога масов-

1 zmajaaa@gmail.com

них медија данас не ограничава само на ширење музике, већ се огледа и у стварању промена у самом њеном положају унутар друштва, па чак и у музичкој пракси. (Нешић 2003:180) Промене су уочљиве и у образцима музичког понашања и односу публике према њој. Стога, имајући у виду могућности масовних медија, није тешко закључити да и они представљају средства којима се успешно спроводе у дело актуелне идеје савременог друштва о све већој универзализацији, стандардизовању и свођењу светске разноликости на једну општу културу, тј. на покушај 'смањења' света.

Као резултат деловања мас-медија на музику данас, појавио се нови тип уметности - такозвана псеудоуметност. Наиме, шунд у музици представља један од очигледних негативних ефеката у оквиру тржишта културно-уметничких производа. То је роба која претендује на културно-уметничку вредност, иако се производи као роба, за разлику од правих уметничких дела, која накнадно добијају робни карактер. Она се производи серијски, индустријски, лако и брзо, униформно и конформистички. (Ранковић 1996:229) Тако у музици имамо појаву да се пропагирају жанрови који не поседују 'праве' вредности, већ све више подстичу и подржавају процес униформизације потрошачког друштва. Музика постаје потрошачка роба која условљава задовољење и умножавање већ постојећих потреба, али и стварање нових потреба масовне културе и друштва.

Музика данас у комбинацији са мас-медијима значајно и далекосежно делује на конзументе. Значајно делују на понашање младих (деце и омладине) и на процес њиховог усвајања вредности, услед велике распрострањености. Модификују социјалне норме и слабе утицај породице и школе у формирању личности, узрокују специфичне норме понашања људи и нове, посебне видове њиховог изражавања, пропагирају жанрове који не поседују 'праве' вредности, већ подстичу и подржавају процес униформизације потрошачког друштва, теже 'дехуманизацији', тј. превредновању традицијом утврђених вредности и усвајању нових. Самим тим, људи постају пасивни примаоци наметнуте културе и уметности, а не креативни појединци.

Уочавајући колико значајан утицај на човека имају мас-медији и музика, у овом раду покушаћемо да одредимо њихов положај у српском друштву, као и каква су мишљења становника три српска града о њиховом утицају на формирање ставова и вредности као и на поимање традицијом утврђених вредности.

### Методологија истраживања

Циљ истраживања био је да се испита мишљење становника три српска града о утицајима музике и мас-медија на друштво, али и о ситуацији на пољу уметности.

Формулисани су следећи задаци истраживања:

1. утицај мас-медија на формирање ставова и вредности,
2. шунд и кич у српском друштву,
3. међусобни однос традиционалних вредности и тежњи глобалног друштва,
4. заступљеност различитих врста музике у српском друштву.

Испитаници су различитог пола и различите старосне доби распоређени у четири групе (21-30, 31-40, 41-50, 51-60 година). У узорак је ушло 264 испитаника из 3 српска града: Ужица, Ниша и Београда.

## Резултати истраживања

**Утицај мас-медија на формирање ставова и вредности.** Имајући у виду широко распрострањеност средстава масовних комуникација и широко поље њиховог деловања, хтели смо да испитамо каква су мишљења испитаника о томе колико мас-медији могу утицати на стварање ставова и вредности. Добили смо очекиване резултате. Наиме, 225 испитаника или 85,23% слаже се да мас-медији имају велики утицај на стварање ставова и вредности. Само 18 њих или 6,82% се не слаже. Углавном су мушкарци били ти који су неодлучни да ли мас-медији утичу на стварање ставова и вредности (њих 18 или 6,82%).

**Шунд и кич у српском друштву.** Као и на претходно питање, и на констатацију да кич и шунд преовлађују у српском друштву, велики је број испитаника који су се сложили (201 или 76,14%). Њих 39 или 14,77% сматра да нема шунда и кича у српском друштву, док је њих 24 или 9,09% неодлучно. Такође, у категорији оних који се не слажу да преовлађује шунд и кич, највише је било мушкараца.

**Међусобни однос традиционалних вредности и тежњи глобалног друштва.** На питање да ли је данас уочљиво неслагање традиционалних вредности и тежњи глобалног друштва које се развија и у нашој земљи, проценат испитаника који се слажу значајан је, али не у великој мери. Сложило се 177 или 67,04% испитаника, док се 60 или 22,73% њих не слаже. Процент оних који су неодлучни је 10,23% (27 испитаника). Занимљиво је приметити да су испитаници старосне доби 31-40 година највише били против ове констатације.

**Заступљеност различитих врста музике у српском друштву.** Тумачећи резултате анкете, потврдили смо мишљење да је у Србији ситуација на пољу музике веома специфична. То се дешава из разлога несинхронизованости и неслагања традиционалних вредности у музици и ставова о њој, али и све већег утицаја западњачке конформистичке културе. Дакле, на једној страни постоји окретање тзв. националној, народној музици која улази у саму срж, суштину народа (углавном људи средњих година и старијих) и на прави начин одређује балканску душу и темперамент. Она је, чини нам се, у односу на друге врсте и жанрове музике највише заступљена у средствима масовних комуникација, па, сходно томе, приступачна је великом броју људи различитих друштвених слојева. На другој страни налази се музика која се пропагира са Запада и доноси неке нове идеје, вредности, морал (супротан нашем традиционалном), а заступљена је углавном код омладине. И коначно, на трећој страни је класична музика која је и сада, као и током читавог периода трајања српске државе, присутна у животима малог броја људи.

Одредивши суштинске појаве у музичком стваралаштву савременог друштва, сматрамо да је потребно на овом месту да искажемо наш став и виђење актуелних музичких жанрова, као и да дефинишемо како се огледа утицај музике на човека (њеног конзумента) - на његов морал, вредности, ставове о животу и свету уопште.

Како се музика може дефинисати као важан извор грађе за стварање личног идентитета, тј. омогућава човеку да обликује и представља себе себи и другима, требало би рећи још пар речи о том феномену. Наиме, у мноштву дела музичког стваралаштва, сваки човек, сходно својим етичким и естетичким ставовима и сопственом погледу на свет, може изабрати врсту музике који испуњава дате критеријуме. Таквим поступком, тј. фаворизујући и одобравајући одређе-

ну врсту музике, човек аутоматски усваја скуп одређених идеолошких ставова и друштвених вредности које та музика носи у себи, и приступа одређеној друштвеној групи чији су чланови такође људи са сличним сензибилитетом, погледима на свет и живот, са сличним стилем и начином живота. Тако настаје мноштво друштвених скупова груписаних око одређене врсте музике, које се међусобно разликују у изгледу и имиџу њихових чланова – а који се испољавају кроз одређени стил одевања, одређене фризури, покрете тела, начине говора и понашања.

С обзиром на актуелну друштвено-политичку ситуацију и тежњу Србије да се приклони европским идеалима, све је уочљивија тежња масе људи да негују сопствене обичаје и музику из страха од новог које би настало усвајањем западњачких вредности. Из тог разлога, већина средстава масовног информисања (телевизија и, нешто ређе, радио) на својим програмима заступа теме везане за народ, традицију и обичаје. 'Бомбардовани' смо производима тзв. народне, фолк и турбофолк музике, која би требало да јачају српски национални идентитет. Али последице су супротне од очекиваних. Зашто? Као прво, текстови су често тривијални, банални, засновани на неколико стихова који се све време понављају, и без неке конкретне садржине или поруке. Друго, музика се своди на једну формулу која се варира небројано пута кроз различите инструменте. А уочљив је и све већи уплив електронског звука и 'оријенталног' мелоса. И треће, извођачи такве музике својим имиџом, образовањем, стилем живота, начином говора и понашања, не пропагирају баш исправне, праве, човечне вредности, већ још више 'увлаче' публику у процес манипулације. А то је изводљиво јер публику овакве музике чини највећи део становништва (необразовани, сиромашни слојеви друштва, али у великој мери и средња, радничка класа) који, чини нам се, нема јасно одређене циљеве у животу, склон је манипулисању и допушта да му се вредности намећу кроз лик или дело једне такве 'звезде' (која се и сама труди да буде блиска тим слојевима становништва).

Овде би требало споменути и тзв. поп музику која је такође блиска и приступачна широким народним масама. Она привлачи људе тематиком из свакодневног живота и једноставним, памтљивим мелодијама и рефренима (који се управо из тог разлога лако и заборављају). Ову комерцијализовану музику као свој избор узима такође велики број становништва који хоће да се представи свету као културнији, образованији слој друштва, отворен за новости и прогрес (за разлику од 'народски' окренуте публике турбофолк музике).

Музика која изворно долази са Запада у себи носи поруке и вредности које се у знатној мери разликују од традиционалних. Тематика ових врста музике углавном се везује за свакодневницу, али не за онај лепо део, већ за незадовољство ауторитетима, актуелном друштвено-политичком ситуацијом и светом уопште. Поруке су најчешће позиви на бунт, деструктивност, агresiју, али и поништавање неких моралних забрана, табу тема. Уочљив је и другачији однос према личности човека и околини. С обзиром да њену публику у највећој мери чини омладина која се опире учењу и васпитању родитеља и наставника и усваја наведене вредности и морал, и начине целокупног понашања, требало би да се запитамо куда то води и где ће се завршити?

Чини нам се да је трећа категорија музике, испољена класичном (и џез) музиком најмање присутна у савременом друштву, тј. мањи број људи је прихватио као огледало своје личности и носиоца одређених, хуманих вредности и идеала. Приступачна је друштвеној мањини што из разлога слабе рекламе и лоше



обавештености (која произилази из ње), што због неразумљивости широким народним масама (или њиховој неспремности да се упусте у процес едукације о њој и порукама које носи). Дакле, могли бисмо рећи да су њени конзументи из интелектуалних, образованих слојева друштва. Они као вредности и идеје водиле у животу бирају тежњу ка непрекидном усавршавању, обогаћењу духовног и друштвеног живота, развоју своје јединствене личности и креативности - испољавају жељу за потпуним очовечењем и хуманизацијом. Они не подлежу тенденцији униформизације и стварања једне потрошачке културе савременог друштва.

Можемо закључити да управо ове три категорије музичког стваралаштва представљају својеврсне облике испољавања човека одређених интересовања, начина понашања и стила живота, као и његове вредности и морал. Такође, чини нам се да осликавају и три основне групе људи, тј. класе у савременом потрошачком друштву.

### Закључак

Као што смо видели, јак и интензиван процес све веће универзализације и покушај стварања једног морала и истих вредности за све грађане света одвија се непрекидно. Он се спроводи путем мас-медија, најзаступљенијег медијума у савременом друштву. Такође, пропагирањем одређене врсте музике, намећу се одређени укуси, а самим тим и морална начела и животни избори. Друштво постаје потрошачко, масовно, једнолично, којим је лако манипулисати. Међутим, у нашој земљи још увек се уочавају три највеће друштвене скупине унутар којих егзистирају различити морали и вредности, специфични начини живота, понашања и међуљудских односа који се, свакако рефлектују и на музичке укусе. Музичко стваралаштво и уметници који га пропагирају представљају остварење тежњи и идеала који су заступљени у моралним нормама које су њихови конзументи прихватили за идеје водиле у сопственом животу.

Оно што нас треба да интересује јесте оно што нас се тиче, а то је шта ће **бити**. А шта ће бити зависи, наравно, од нас, у смислу да зависи од тога шта чинимо. Али, **шта јесте**: то је увек исто, ту нема промена: ту је увек тако да неки људи праве свет како хоће и како могу - са последицама за које не знају нити могу знати куда коначно воде и докле сежу. Јер, те последице заправо долазе из прошлости. И на исти начин одлазе у будућност. Што, наравно, нимало не умањује нашу договорност за оно што чинимо - напротив, испоставља нам договорност и за прошлост и за будућност, а не само за 'садашњост'. За прошлост ради будућности, да бисмо је имали као нашу а не као туђу - а то заправо значи да бисмо је уопште имали - а за будућност да би наша садашњост имала смисла, да би она некуд водила: да би садржавала одређење **дугорочности**. Да наша садашњост буде, као љубав, са правом на претензију на вечност у актуализацији времена, а не само пуко трајање у времену - да, начелно, буде *sub specie aeternitas*, садашњост која је основа за изградњу неког могућег смисла. (Бабић 2005:122)

## ЛИТЕРАТУРА

Бабић 2005: Ј. Бабић, *Морал и наше време*, Београд: Службени гласник.

Дамњановић 1988: М. Дамњановић, *Естетика и стваралаштво*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Лукић 1974: Р. Лукић, *Социологија морала*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Нешић 2003: В. Нешић, *Музика, човек и друштво. Социјално-психолошки приступи*, Ниш: Филозофски факултет, Просвета: Студентски информативно издавачки центар.

Ранковић 1996: М. Ранковић, *Општина социологија уметности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Шиљковић 2003: И. Шилјковић, *Sociologija. Uvod u razumevanje (post)modernog društva*, Ванја Лука: Економски факултет.

## MUSIC AND MASS-MEDIA

### Summary

The paper discusses how mass-media and music are associated with and to what extent they affect the changes in the society today, and how their impacts are inconsistent with the values of the traditional society.

This issue is important because mass-media are a product of the modern society and their impact on population is considerable. Music also has a great impact on society and can be a powerful medium in creating attitudes and opinions. Therefore, we should pay attention to some of the phenomena in music today which are making changes to our society and which are not approved by it, in order to focus them in the right direction and create better lives for us.

The aim of this paper is to recognize and define the image of music which opposes the concepts of the traditional society. In the theoretical part of the paper, characteristics of media and music in a contemporary society are presented, as well as the kitsch. In the research part, results of a survey by a questionnaire are presented, where the opinions of citizens of the Republic of Serbia about the impact of mass media and music on society are examined. The results show that people believe that a new phenomenon in music, supported by media, poses a bad influence on the further development of society.

*Key words:* modern society, mass-media, music, attitudes and views.

Marija K. Ivanović

Nada M. TORLAK<sup>1</sup>  
*Megatrend univerzitet Beograd*  
*Fakultet za kulturu i medije*

## NOVI MEDIJ, NOVA UPOTREBA MUZIKE

Internet kao novi, ali i kao svaki drugi medij masovne komunikacije zadovoljava sve tri funkcije: informativnu, obrazovnu, ali i zabavnu funkciju. Ipak, posebno u mlađoj populaciji najčešće se koristi za zadovoljenje distraktivne funkcije, odnosno za „skidanje“ muzike. Tako muzika, kao i štampane novine ili knjige dobija svoj digitalni oblik, odnosno izdanje. Iako digitalizacija donekle potiskuje, pa i devalvira stare forme, ona i ovekovečuje knjige, novine, notne zapise i razne nosače zvuka.

Nikada pre muzika nije bila toliko dostupna na globalnom planu, ali treba uzeti u obzir i to što je uživanje u notama uglavnom besplatno. Ekspanzija elektronske muzike omogućila je i razvoj novih tehnika u stvaralačkom procesu. Afirmacija i plasman novih muzičkih izdanja putem Interneta spada u domen novih praksi kojom „svetska mreža“ dobija poziciju ekskluzivne „izdavačke kuće“. Internet itekako koristi i neafirmisanim muzičarima koji za male troškove zakupe domena na mreži sami sebi mogu obezbediti plasman na tržište. Osim toga, muzika je često predmet raznih diskusija na Internetu. Forumi i fan sajtovi namenjeni razmeni mišljenja o muzici nude prostor za diskusiju, takođe veb novinari pišu muzičke kritike, tekstove o muzičarima, turnejama, plasiraju nove informacije...

Ovaj rad nema ambiciju da odgovori na sva pitanja i dileme o korišćenju muzike na Internetu, već predstavlja prilog proučavanju muzičkoj praksi u sajber društvu.

*Ključne reči:* novi medij, Internet, muzika

### Uvod

Muzika je bitan segment ljudskog života i njeno slušanje jedna je od čestih svakodnevnih aktivnosti. „Verovatno ne postoji nijedna druga ljudska kulturna aktivnost koja je toliko prožimajuća i koja zadire, oblikuje i često kontroliše toliko mnogo ljudskog ponašanja“ (Merriam, 1964; prema Hargreaves i North, 1997).

Svakodnevni život je gotovo nemoguće zamisliti bez prisustva muzike, bilo da se radi o uživanju unutar vlastitog doma, druženju s prijateljima, obavljanju kupovine ili putovanju međugradskim prevozom - na svakom koraku okruženi smo decibelima afirmisanih ili manje afirmisanih muzičara.

Istraživanja pokazuju širok spektar situacija u kojima ljudi slušaju muziku - za vreme vožnje, vežbanja, prilikom ustajanja i leganja, tokom radnog vremena i učenja (Renthrow i Gosling, 2003). Muzika je pojedincu jednako važna kao i njegovi hobiji, pa čak i važnija od ostalih domena slobodnog vremena kao što su gledanje filmova, čitanje knjiga i časopisa, biranje odeće, uživanje u hrani i sl. (Renthrow i Gosling, 2003).

Muzika je moćni medijum komunikacije. „Ona predstavlja neobično bogato izražajno sredstvo“ (Marten 1966:82). „Zvuk i muzika u procesu prenosa medijske poruke deo su veoma uticajnih audio-vizuelnih formi komunikacije i određenih zahteva koji se postavljaju između pošiljaoca, prenosnika i prijemnika informacije (poruke)“ (Đorđević 2000: 73)

1 nadatorlak@gmail.com

Osim toga, pojava i eksploatacija novih medija, pokreće nove debate u pogledu promovisanja i valorizovanja kulture i umetnosti.

## 1. Muzika kao socijalni fenomen

Novi mediji i tehnologija duboko menjaju način na koji stvaraju, distribuiraju, primaju i koriste muziku. Elektronski, digitalni, umreženi kreativni procesi, brzo nalaze svoje mesto pored tradicionalnih proizvodnih metoda, a novi sistemi za prenos menjaju način na koji muzika dopire do javnosti. Razumevanje ovih novih medija i tehnologija će biti od suštinskog značaja za sve koji žele da učestvuju u današnjem brzom razvoju kulture i komunikacije (Đorić, 2007).

Nikada pre muzika nije bila toliko dostupna na globalnom planu, ali treba uzeti u obzir i to što je uživanje u notama uglavnom besplatno.

Sa tehnološkim napretkom i popularizacijom, kao i pristupačnošću novih tehnologija, pristup muzičkoj industriji postao je više nego jednostavan. Internet i dostupnost muzičkih baza i programa namenjenih razmeni podataka osigurali su „malom“ korisniku efikasan, brz i jeftin pristup najnovijim notama na inostranoj i domaćoj muzičkoj sceni. U doba piratskih nosača zvuka, discmana i Ipoda i sve novijih modela mobilnih telefona sa melodijama najnovijeg muzičkog hita, uticaj muzike i vreme provedeno u njenom slušanju je u naglom porastu.

S obzirom na navedeno, gotovo je nemoguće poverovati u očit manjak istraživanja koja se bave muzičkom problematikom. Od 11000 članaka izdatih od 1965. do 2002. godine unutar vodećih časopisa sociološke i psihološke problematike, muzika kao ključni termin navedena je samo kod njih sedam (prema Renthrow i Gosling, 2003).

Zbog čega ljudi slušaju muziku? Muzika je svuda prisutan socijalni fenomen. Služi kao medij pomoću kojeg oblikujemo svoju socijalnu i fizičku okolinu. Slušamo muziku zbog poruke koju nosi i s kojom se slažemo, zbog imidža kojeg stvaramo preferirajući određeni muzički žanr (Renthrow i Gosling, 2003). Ljudi koriste muziku kao simbol i oznaku vlastitih vrednosti, stavova i samopoimanja (North i Hargreaves, 1997).

Cattell je verovao da preferencije za pojedinu vrstu muzike otkrivaju bitne informacije o nesvesnim aspektima ličnosti (prema Renthrow i Gosling, 2003). Upoznavanje nove osobe često podrazumeva pitanje: „Koju muziku slušaš?“ Time je postala očigledna funkcija muzike kao izvora informacija u formiranju stavova i mišljenja.

## 2. Digitalizacija, stare forme i novi život

Prema DŽ. Rifkinu, internet označava sajber okruženje kao novu kulturu u kojoj su brzina, preciznost i umreženost stil života.

A boravak u sajber prostoru možemo smatrati i paganskim, nekim vidom monomanijskog rituala, kako ga naziva Ričard Hogart, rituala koji podrazumeva aktivnosti izolovanog pojedinca, maničnost u ritualnom činu, u svrhe zadovoljenja svojih, u ovom slučaju novonastalih potreba (Stiven Džouns, 2001).

Internet kao novi, ali i kao svaki drugi medij masovne komunikacije, zadovoljava sve tri funkcije: informativnu, obrazovnu, ali i zabavnu funkciju. Ipak, posebno u mlađoj populaciji najčešće se koristi za zadovoljenje distraktivne funkcije, odnosno za „skidanje“ muzike.

Prema istraživanju agencije Ipsos Media CT, praćenje korišćenja novih medija u 2012. godini, izgledalo je ovako: U Srbiji, 3,752,322 ljudi starosti 12 i više godina koristi Internet. Na pitanje o svrsi korišćenja Interneta čak 57 odsto ispitanika je odgovorilo za skidanje muzike i drugih sadržaja.

A kad je reč o omiljenim notama, rezultati ovog istraživanja glase:

- Domaći rep je posebno popularan kod učenika osnovnih i srednjih škola (grupa „Beogradaski sindikat)
- Stariji (preko 18 godina) imaju šarolik ukus („sve živo, od svačeg pomalo“), ali uglavnom preferiraju rok i pop (posebno stari domaći)
- Stariji ispitanici vole muziku kakva se sluša na Beerfest-u ili Exit-u

Takodje, prema istraživanju agencije Ipsos Media CT dve trećine svih Internet korisnika poseduje YouTube:

- trećina posetilaca YouTube-a ima kreirane sopstvene playliste
- 60% posetilaca YT gleda video klipove
- Najčešće se gledaju muzički i smešni klipovi

Uloga muzike u sajber-prostoru je višestruka - pored najčešće zabavne namene, javljaju i nove funkcije i forme predstavljanja, oblikovane mogućnostima digitalnog okruženja. Pre svega, muzika se na Internetu javlja u više oblika (formata, kategorija, preoblikovanja, citata, semplova) u odnosu na standardne forme klasifikacije, beleženja i distribucije muzike. Formati u sajber-okruženju mogu biti raznovrsni, ali se kao ključni parametar sve više izdvaja kvalitet zvuka (R. Jakovljević, 2006).

Tako je muzika, kao i štampane novine ili knjige dobila svoj digitalni oblik, odnosno izdanje. Iako digitalizacija donekle potiskuje, pa i devalvira stare forme, ona i ovekovečuje knjige, novine, notne zapise i razne nosače zvuka.

Premda digitalizacija donekle potiskuje „opipljive“ forme iz primene, podstičući njihovu devalvaciju u „stvarnom“ svetu, ona i potpomaže rast ekonomske vrednosti starih knjiga, slika, notnih zapisa. Na sličan način je LP izdanje zamenjeno CD-om, da bi istovremeno doživelo renesansu u savremenim praksama DJ-eva.

### 3. Internet kao globalna izdavačka kuća

Posredstvom brojnih softvera, svaki onlajn korisnik može sebi da priušti gotovo sve što je ikada publikovano: klasiku, rok, disko, ili tehno-muziku. Naravno, na Internetu ne postoji uvek jasan hronološki poredak, tako da se razne popularne i umetničke forme bore za svoj status u heterogenom okruženju, u kojem se prvo gubi istorijski i kulturni kontekst muzike.

Osim toga, korisnik sebi može obezbediti bilo koju numeru, album ili kolekciju bez novčane nadoknade. Kako ne postoje pravni akti koji bi se odnosili na tekuće prakse preuzimanja muzike, celokupna moć autorskih prava za sada je data na slobodnu volju svakom korisniku Interneta.

Da li to znači da se u sajber-prostoru brišu granice između visoke i popularne muzičke kulture, kakav je slučaj sa klasičnom muzikom čiji uzorci, svrstani ravnopravno sa drugim muzičkim fajlovima, gube svoj ekskluzivitet? Odgovor je pozitivan, ali istovremeno, korisnik po principu slučajnog izbora može doći do novih informacija o muzici, steći nova saznanja o određenoj muzičkoj kulturi.

Ekspanzija elektronske muzike omogućila je razvoj novih tehnika u stvaralačkom procesu, poput primene semplova - izolacije uzorka iz prvobitnog muzičkog okruženja

i njegove interpolacije u novi kontekst. Internet itekako koristi i neafirmisanim muzičarima koji za male troškove zakupa domena na mreži sami sebi mogu obezbediti plasman na tržište (*www.bos.rs*)

Osim toga, afirmacija i plasman novih muzičkih izdanja putem Interneta spada u domen novih praksi kojom „svetska mreža“ dobija poziciju ekskluzivne izdavačke kuće.

Muzika je često i predmet raznih diskusija na Internetu. Forumi i fan sajtovi namenjeni razmeni mišljenja o muzici nude prostor za diskusiju, nove informacije o muzičarima, podatke o turnejama... Ovakve muzičke mikrozajednice upućuju na nove oblike socijalnog udruživanja na Internetu, nasuprot stanovištu po kojem je Internet kultura u velikoj meri doprinela alijenaciji.

U tu trku su se uključile i neke radio stanice koje na svom „ekranu“ nude nazive pesama i imena izvođača, a takodje i slušaoci mogu da naručuju muziku. Na portalima tih radio stanica kao što je recimo „Naxi radio“ (96.9MHz, Naxi portal) postoje i tekstovi omiljenih pesama slušalaca, a mogu se i „gledati“ zahvaljujući Internetu.

### **Zaključak**

Muzika je vekovima predstavljala integralni deo ljudske svakodnevice i uspevala da se prilagodi, što se desilo i sa pojavom i razvojem Interneta, kojeg odlikuje sve složenija razgranatost razmene, upotrebe i modifikacije muzike. Globalni muzički tokovi svakako će se i dalje adaptirati na novi „umreženi“ svet.

Uostalom, razvoj prenosnih uređaja, već je naterao muzičku industriju da preispita osnove na kojima eksploatiše svoje proizvode, kako ih kreira i distribuira. Prelaskom na Internet i radio je doživelo diverzifikaciju. Osim personalizovanih muzičkih radio stanica, ti servisi korisnicima stvaljaju na raspolaganje ogromne muzičke baze podataka i informacija, ali zauzvrat dobijaju nove recipijente, a mnogi izvođači nove fanove.

Kada je reč o upotrebi muzike na Internetu, ona je uglavnom lako dostupna i besplatna, ali postoje i pravni i etički propisi koji podrazumevaju da određeni sajtovi dopuštaju daunloud muzike, uz molbu da se poštuju autorska prava, odnosno da se prisvojeni sadržaj može zadržati na personalnom računaru 24 časa, a da se po isteku tog vremenskog roka muzika ukloni sa računara i kupi legalni nosač zvuka koji bi podmirio troškove publikovanja, ali i autorska prava. Ovde postoji dilema: da li internet sve više ugrožava autorska prava ili postavlja nove perspektive za njihov dalji i drugačiji razvoj. Međutim, ovakva situacija nije svojstvena isključivo sajber-kulturi. Naime, već odavno postoji borba između piratskih tržišta, odnosno nelegalne distribucije muzičkih izdanja i legalne muzičke industrije.

Dakle, u slučaju interneta gde problem autorskih prava i njihove nadoknade postaje sve složeniji (i nije jasno regulisan), postavljaju se legitimna pitanja: da li autorska prava pripadaju autoru numere, produkciji ili vlasniku sajta?

Ovaj rad nije imao nameru da odgovori na sva složena pitanja koja se tiču muzike i njene upotrebe na internetu, već da otvori mnoge teme za raspravu i otvori put daljim istraživanjima, jer je reč o relativno novoj oblasti i tehnologiji koja se širi neslućenom brzinom, a za sobom ostavlja mnoge dileme: počevši od stvaralačkih, preko distribucije do nove upotrebe muzike kao sastavnog dela života svih nas.

## LITERATURA

- Đorđević 2000: M. Đorđević. *Zvuk i muzka u medijima*. Beograd: Akademija umetnosti Braća Karić.
- Đorić 2007: M. Đorić, *Komunikacija i novi mediji*, Beograd: CET
- Jakovljević 2006: R. Jakovljević Net-o-morphia: muzika i internet, *E-evolucija*, br. 12
- Marten 1966: M.Marten, *Filmski jezik*. Beograd:Institut za film
- North & Hargreaves 1999: North, A. C., & Hargreaves, D. J. Music and adolescent identity. *Music Education Research*, 1, 75–92.
- Renthrow& Gosling 2003: Renthrow, P.J. & Gosling, S.D. The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure & Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, No.6, 1236- 1256.
- Hargreaves& North 1997: Hargreaves, D.J. & North, A.C. (eds.) *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cattell & Anderson1953: *The Cattell, R.B. & Anderson, J.C. I.P.A.T. Music Preference Test of Personality*.Champaign, IL: Institute for Personality and Ability Testing.
- Džouns 2001: S. Džouns, *Virtuelna kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek
- www.ipsos.rs , url. 8. septembar, 2013
- www.bos.rs/cepit/evolucija/url. 15.septembar, 2013

## NEW MEDIUM, NEW USE OF MUSIC

### Summary

Music has for centuries constituted an integral part of everyday human life and managed to adapt to all Media and the Internet. When it comes to the use of music on the Internet, it is usually readily available and free. In addition, through a variety of software, every online user can afford almost any music track, all that has ever been composed, and published. The expansion of electronic music has allowed for the development of new techniques in the creative process, and the Internet has gained the status of a global and exclusive publishing house.

Music is often the subject of many discussions on the Internet. Forums and web sites dedicated to the exchange of opinions about music offer space for discussion, new information on musicians, information on their music tours... These micro-communities point to new forms of social association on the Internet, as opposed to the stance that the Internet culture has largely contributed to alienating people.

*Keywords:* music, internet, online users.

Nada M. Torlak





Марија М. ЂИРИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за музику  
Катедра за музику у медијима

## МУЗИКА КАО РЕДИТЕЉСКИ ПОСТУПАК ФИЛМСКОГ ОПУСА ПУРИШЕ ЂОРЂЕВИЋА

Циљ текста јесте репрезентовање рада филмске музике као редитељског поступка у опусу српског редитеља Младомира Пурише Ђорђевића. Анализом одабраних филмских наслова овог аутора доказујемо оперативност музике на наведеном плану. Ђорђевић није увек у својим остварењима сарађивао са композиторима. Када је то чинио, била су ангажована врхунска имена домаће (филмске) музике. Пуриша Ђорђевић музику радо бира сам и оно што постиже користећи се најмање конвенционалним поступцима постављања музике јесте досезање статуса суперлибрета. Музика престаје да буде декор или допуна визуелних или вербалних слика. Она је у Ђорђевићевим остварењима и сама „слика“ односно „приповест“ јер овај стваралац, по сопственом признању, „режира музиком“.

*Кључне речи:* филм, музика, редитељски поступак, суперлибрето, филмска опера

У разматрањима позиције музике у филму најпре се обраћамо карактеристичним музичким поступцима или концептима везаним за стваралаштво извесног (филмског) композитора. Редак је, међутим, случај да у наведеном контексту помињемо редитеље. Такав изузетак у домаћој кинематографији проналазимо у остварењима Младомира Пурише Ђорђевића, једног од пионира савременог српског филма. Овај велики филмски опус највиших професионалних домаћа обележен је на својствен начин - музиком. Ђорђевић није у својим филмовима увек сарађивао са композиторима. Када је то чинио, била су ангажована знана имена домаће (филмске) музике: Лудмила Фрајт, Бојан Адамић, Дарко Краљић, Војислав Бубиша Симић, Миодраг Илић Бели. Пуриша Ђорђевић музику често одређује/бира сам, и оно што постиже користећи се најмање конвенционалним (или најмање очекиваним) поступцима постављања музике јесте досезање статуса *superlibretta*. Музика престаје да буде декор или допуна визуелних или вербалних слика. Она је у Ђорђевићевим остварењима и сама „слика“ односно „приповест“ и постаје аутентични редитељски поступак. Будући да се ради о обимном опусу<sup>2</sup>, ограничићемо се на неколико наслова са упечатљивим радом музике: Општинско дете (1953), Први грађанин мале вароши (1961), и тетралог-ија коју чине Девојка (1965), Сан (1966), Јутро (1967) и Подне (1968).

Младомир Ђорђевић рођен је 6. маја 1924. у Чачку и убрзо добија надимак Пуриша који ће убудуће готово заменити његово крштено име (Ђорђевић 2002: 35)<sup>3</sup>. Биоскопе у родном граду, а постојала су чак два (Милић 2011: 8), јесте

1 marijamcivic@yahoo.com

2 Пуриша Ђорђевић потписао је више од шездесет филмова.

3 О томе Пуриша Ђорђевић духовито говори у својој књизи Јесен 4000 нето: „Пре мог рођења, као што је то био обичај, отац купује прасе да би поздравили скоро рођење детета. Прасе је шушкало по авлији, причали – лепшег и паметнијег прасета није било чак до Цариграда. И ја се родим. Од-

веома волео али није ни сањао о филмској режији као животном избору. Био је успешан фудбалер, члан чачанског клуба Борац. „На почетку“, каже Ђорђевић, „моје основно интересовање био је спорт“, (Њежић 2012). Знамо да у време Ђорђевићевих гимназијских дана није било адекватних услова за професионално бављење седмом уметношћу у краљевини Југославији. Држава није нарочито улагала у кинематографију те се филмској индустрији може говорити тек након 1945. године, по промени друштвеног уређења (Кук 2007: 523). Нова, левичарска власт уочава потенцијалну моћ филмске уметности и почиње систематски да ради на њеном развоју (Ђирић 2009: 5). У таквој друштвеној клими шансу добија Пуриша Ђорђевић. Као млад новинар, добио је задатак да ради на неколико наменских документарца (од којих је први Трст из 1947. године), да би 1953. снимio свој први играни филм, Општинско дете. Био је то почетак каријере која траје више од шест деценија.

Опус Пурише Ђорђевића јесте хетероген, не из разлога квалитативног варирања његових остварења, већ због непрекидног трагања за новим формама изражајности. Стога је готово немогуће начинити прецизна стилска, односно, жанровска сврставања Ђорђевићевих филмова, мада га у теоријској литератури ипак проналазимо као представника новог филма, одреднице која реферира на експериментисање филмским језиком, актуелизацију савремених тема, мање се притом позивајући на конкретна естетско-формална „упутства“ њихове концепције (Кук 2007: 530-537). Ако је Општинско дете релативно конвенционалан приступ Нушићевом тексту<sup>4</sup>, Пази, не тумбај (1953) одлази у просторе експерименталног филма<sup>5</sup>. Први грађанин мале вароши најавиће долазак црног таласа (Ђирић 2013а: 61), иако наслови који следе (тетралогја: Девојка, Сан, Јутро и Подне), неће бити његов део. Они су радије - баш као и *Cross country* (1969), Бициклисти (1970), Павле Павловић (1975), Осам кила среће (1980), Скерцо (1994), Танго је тужна мисао која се плеше (1997), Плашим се да се све разуме (2011)... – сновиђајни, каткад аутобиографски призори аутора кога ће називати „јединственим представником поетског реализма“ (Туцаковић 2011: 28), јер његова кинематографска снага, поред искорака на визуелном плану лежи подједнако и у упливу снажног списатељског потенцијала. И страсти за музиком.

О присуству и значају музике за Пуришу Ђорђевића сведоче аутобиографски редови овог аутора. Музиком су обележени битни догађаји: сваки такав моменат има своју песму, чак и онај када је за време немачке окупације био утамничен у соби из које се одлазило на стрељање (Ђорђевић 2002: 80)<sup>6</sup>. Због усне хармонике коју је силно желео да има, као ђаволаст дечачић, посегао је за недозвољеним, слагао и задржао новац намењен његовом оцу да би купио пиколо марке Хонер и одмах, по инструкцијама локалног молера Кезуна, просвирао прво што је научио био је шлагер „Рамона“ (Ђорђевић 2002: 76). Његови филмови једнако дишу

---

мах, у част мене, закољу прасе. А прасету су тепали – Пуле, Пуленце, јело из руке. И ја се родим, и кажу, да не би заборавили умиљато прасе, а заклано, мени су почели да тепају Пуле, Пуленце, и постанем Пуриша“ (Ђорђевић 2002: 35).

4 Општинско дете је рађено по истоименом роману Бранислава Нушића.

5 Пази, не тумбај подразумева интензивну употребну цез музике, непожељну у то време. Овај музички жанр био је разлог што је филм није прошао цензуру те је дуго времена био забрањен за јавно приказивање.

6 Познавање немачког шлагера *Gib mi dein Lächeln, Maria*, конкретно, спасило га је у једном тренутку батина и малтретирања Гестапо официра (Ђорђевић 2002: 80).

музиком. Пуриша Ђорђевић ће чак признати да, штавише, „режира музиком“ (Ђирић 2013б). На који начин је то чинио?

Играни филмови из периода 1953-1961, имали су наменски компоновану музику коју бисмо, у најширем смислу (јер не подразумевају доминацију прозоромангичарског звука али следе претпостављене принципе односа са сликом и нарацијом), могли да сврстамо у жанр класичне партитуре, доминантне у тадашњој филмској уметности у светским оквирима (Ђирић 2010: 19-20): Општинско дете (композитор Лида Фрајт), Два зрна грожђа (грчко-српска копродукција 1955, композитор Манос Хаџидакис)<sup>7</sup>, Први грађанин мале вароши (композитор Бојан Адамич), Лето је криво за све (1961, композитор Дарко Краљић).

Напуштено ванбрачно дете остављено испред нечијих врата, мноштво „добронамерних“ који прибављају корист на рачун „бриге“ о малишану, јесте тема Нушићевог романа Општинско дете, што ће Ђорђевић успешно превести у домен кинематографије. Музика у томе има значајан удео. На самом почетку, пре него што путем слике или вербалне нарације добијемо иједан конкретан податак везан за фабулу, у кадар улази песмица „Ја сам ја, Јеремија“, коју на народном весељу свира и пева група народних музичара. Изворном тексту Ђорђевић је дописао још пар стихова, „а у селу родио се - родио се бата; па се цело село пита ко ли му је тата“. Могући дијалог је, дакле, замењен музиком која је постала видљива, део је дијегезе те је и читава сцена конструисана у односу на њу. Певач и свирачи добијају улогу налик хору у античкој драми, они су коментатори, најављивачи будућих збивања на филмском платну. Српски фолклор ће, по идеји редитеља, постати и темељ партитуре Лудмиле Фрајт (у том смислу је најизразитије присуство мотива или чак читаве мелодијске линије кола Ресавка којим ће бити заокружена фабула). Дати тематски материјал богато је разрађен, аранжиран најчешће за симфонијски оркестар, значењски прилагођен нарацији, повремено преузима улогу приповедача. С намером је наглашено хумористично расположење: било је потребно начинити очигледну дистанцу од (социјалистичке) реалности и критиковати претходни друштвени систем јер слична ситуација нипошто није била могућа у тада новом уређењу. Занимљиво је да је непосредно након увођења левичарске диктатуре, из идеолошких разлога, како у уметничкој музици намењеној концертној сцени тако и југословенској кинематографији, народна традиција претежно формулисана по моделу називаном „имагинарни фолклор“, јер је било потребно избећи прецизна национална обележја (Мосусова 2004: 18). Општинско дете одступа од наведене датости не само (класичном) партитуром Фрајтове већ и редитељевим избором нумера које чујемо/видимо у дијегетичком статусу: „Не лудуј, Лело“, „Пита нана где је сукња врана“, „Ја сам мали Аџика“, „А шта ти је, мила кћери“, „Јесење лишће“, „Марш на Дрину“... То су истовремено и први покушаји Ђорђевићевих (музичких) „субверзија“.

Први грађанин мале вароши има *background* партитуру засновану на популарној музици. Некласични жанрови у српској/југословенској кинематографији у то време значе новину, смелост. Заслужан за њихово увођење је словеначки композитор и диригент Бојан Адамич, класично образован али и пасионирани дезер од ране младости. Прве Адамичеве такве покушаје доноси Суботом уве-

7 У Филмографији српског дугометражног филма 1945-1995, такође и у прилогу књиге Јесен 4000 нето, наилазимо на податак да је аутор музике из филма Два зрна грожђа Микос Хаџидакис (Петронић и Миленковић-Татић 1996: 8; Ђорђевић: 2002: 148), што је нетачно: ради се, заправо, о славном Маносу Хаџидакису.

че (1957, редитеља Владимира Погачића): једна цез нумера из овог филма биће чак дословно цитирана у Првом грађанину мале вароши, уз најаву имена њеног аутора. Пуриша Ђорђевић се среће са Адамичем непосредно по ослобођењу од немачке окупације. Присуствује једном његовом наступу и бива одушевљен храброшћу овог уметника да се упусти у музичке интерпретације које су одступале од стандарда соцреализма (Ђирић 2013а: 61). Деценију и по доцније, двојица аутора радиће заједно на филму Први грађанин мале вароши. Ђорђевић, који од тог момента постаје и сценариста својих играних филмова, поново ће дати тему на основу које ће бити писана музика. Била је то македонска народна песма „Се заљубив едно моме“ коју ће Адамич виртуозно прилагодити симфонијском оркестру, наглашеног цез, односно, евергрин звука (отуда и једна гитара која се с времена на време појављује у улози солисте било да тему чујемо као дијегетичку или недијегетичку). Од „задате“ песмице остаће мелодијски костур (и љупка нумера „Ти, ти ти ти“), а широка преобликовања указују на модел функционалне теме, радо употребљаван у седмој уметности (Ђирић 2010: 20). Пуриша Ђорђевић је желео и добио музику која ће по потреби заменити дијалоге и која ће оперисати на нивоу (језичких) знакова, чиме фабула добија на рафинираности. Музика равноправно и живо приповеда о провинцијском живљењу и менталитету, о заљубљивањима, смрти, венчањима, разочарањима. Резултат сарадње Ђорђевића и Адамича јесте остварење које без устезања желимо да назовемо једним од ремек-дела српске кинематографије. Оно што га чини врхунским јесте неупоредиво маштовито садејство визуелних и аудитивних елемената у кретању ка сновивајном утиску који ће доминирати Ђорђевићевим потоњим филмовима.

Музика из филмова Општинско дете и Први грађанин мале вароши сведоче о унапређењу овог домена звука у статус *superlibretta*. *Superlibretto* дефинишемо као специфичан и рафиниран рад музике чији говор доприноси укупности филмског значења. Ради се о аутентичном, невербалном наднаротиву. Није свака музика у филму аутоматски и *suprelibretto*. *Suprelibretto* је наративни агенс (Калинак 1992: 30). То није музика која прати, описује или подражава слику (или наратију). *Superlibretto* је музика која конструише сопствену (звучну) слику и приповеда сопствени текст; заједно и равноправно са текстовима осталих аспеката филмског система твори кинематографску целовитост. А то је управо оно што успева Пуриша Ђорђевић. Музика из његових филмова врши наративну функцију, превазилази улогу пратње и декора визуелних (или вербалних) слика. Истовремено констатујемо извесну сличност са филмским операма Сергеја Ејзенштајна, са Александром Невским из 1938 и Иваном Грозним из 1944/1945, где музика такође бивствује као својеврстан *suprelibretto*. Ради се о „кинематографској интерпретацији“ музичког дела (Егорова 1997: 59): у случају Ејзенштајнове и Прокофјевљеве сарадње поимање заједништва музике и филма претпоставља стварање потпуно новог кино-жанра, филмско-музичког дела које не мора бити засновано на предпостојећим партитурама. Музика, слика и наратија треба да буду део истог сложеног процеса, кинематографска интерпретација овде се односи на филмску структуру која поседује одлике музичког дела, што чини и Пуриша Ђорђевић.

Ђорђевић доиста повремено одлази ка кинематографској интерпретацији музике око које се одвијају извесне сцене; значајан део наведених филмова тече темпом и карактером који диктира музика: ови наслови постају својеврсни музички облици. Општинско дете би могло да буде поређено са рапсодичном (слободна форма са битним упливом фолклора – не само на музичком већ подједна-

ко и на визуелном, односно, плану нарације у ужем, вербалном смислу), а Први грађанин мале вароши са формом ронда (због доследног враћања на иницијалну тему, „Ти, ти, ти, ти“ коју чујемо и као дијегетичку и као недидејетичку континуирану присутност звука „мале вароши“). Ови поступци биће још изразитији и разрађенији у наредним филмовима Пурише Ђорђевића.

Тетралогја коју чине Девојка, Сан, Јутро и Подне, централна (и аутобиографска) тачка опуса Пурише Ђорђевића, одлази још корак даље. Музика/*suprelibretto* досеже својствену аутономију, постаје једно од „лица“ четири филмске фабуле увезане истом тематском линијом, ратом и револуцијом. Као поетске узоре (не само ових наслова), њихов аутор наводи Фокнера и Првера, док у смислу филмског језика издваја Вертова, Довженка и Парацанова (Ђирић 2013в). Морамо да нагласимо, међутим, да као експлицитно изражене, опажамо поступке које срећемо код Сергеја Ејзенштајна (са чијим се филмовима али и теоријским написима у преводу на српски језик срео непосредно после рата), мада сам Ђорђевић не потврђује ове утицаје. Монтажу атракција, контрапункталност, конструисање монтажних парчића као конститутивних елемената филма, проналазимо експониране нарочито у домену музике која ће имати све интензивнију „редитељску“ оперативност у Ђорђевићевим остварењима.

Ђорђевић (и сценариста и редитељ), одриче тетралогји припадност црном таласу јер „то уопште није црни талас, то су само тезе које неко због сувише јасних алузија може да схвати да је ту нешто црно. Моја идеја је била сасвим десе-та. Ја сам хтео да покажем да у мојој земљи могу да радим оно што ја хоћу“ (Милић 2011: 10). Ипак ћемо га, као једног од битнијих јунака овог усмерења, наћи у Тирнанићевој студији Црни талас и то као „Орфеја међу тенковима“ (Тирнанић 2011: 49-65). Метафора о митском свирачу-песнику, било у контексту црног таласа или изван њега, изражава виђење поетике целокупног опуса Пурише Ђорђевића: као музике (музике слике и музике звука). Девојка, има чак и сопствени тоналитет, е-мол (који хармоникашу у пустим пределима другог света негде почетком приче тражи један од оних којих нема). За овај наслов није ангажован композитор, музику је одабрао редитељ. Е-мол се тако односи и на две Словенске игре (оп. 46 бр. 2 и оп. 72 бр. 2) Антоњина Дворжака. Ђорђевић га чак потписује на најавној шпици, „музика – Дворжак“, тако да овај филм можда ипак има композитора? Дворжака и е-мол чујемо не само у изворној оркестарској верзији: свира их хармоникаш, а с намером деформише или своди само на акорде једна електрична гитара. Дијегезу допуњују још неке нумере: „Заљубих се изненада“ (руска романса коју знамо под именом „Давно су прошла та времена“); „По шумама и горама“ (такође преузета, совјетска револуционарна мелодија која ће се се као тематски материјал провлачити и кроз остале филмове тетралогје; циклични принцип је још један доказ о присуству елемената филмске опере). Чујемо и немачки војни марш небулозног текста рефрена, утолико више застрашујућег, „хај ли, хај ло, ха ха ха ха...“, којим ће се редитељ поигравати, између осталог и тако што ће га путем оштрих неправилних резова (мимо законитости фразе), сударати са руском револуционалном песмом „Дани среће морају нам доћи“. Таква аудитивна монтажа атракција, која је „сваки агресивни момент филма“ (Ејзенштајн 1978:181), у чијем је средишту музика, обезбедиће сцени битке двеју зараћених страна емоционалну снагу какву би тешко постигли и најсавременији визуелни ефекти. Ђорђевић ће овај приказ или сегмент свог *suprelibretto* назвати неформално „ратом музике“ (Ђирић 2013б).

Словенске игре су, заузврат, сегмент наднаратива/*suprelibretta* који одводи у сан (што је и следећи наслов у оквиру тетралогije); приповеда о љубави и лепоти у блаћавим и ратним временима без лишћа и много наде, примењујући још један Ејзенштајнов поступак, контрапункталност схваћену као допуњавање, равноправан говор филмских равни, звучне/музичке и сликовне. Пуриша Ђорђевић музиком неутралише границе између реалности (документарни снимци рата) и фикције (филмске приче), чак и између фикционог реалног и оностраног (при чему појам реалност разумемо као оно што заиста постоји, док је реално одјек, слика реалности која не мора бити тачна јер је увек произведена, у нашем случају, кроз филмску причу, филмску фикцију), и тако постиже карактеристичну сновиђајност. (Звучном) ониричношћу биће одређени и остали филмови тетралогije.

Сан – и филм и сновиђење - о недугој (двомесечној) слободи два српска града, Чачка и Ужица, у јесен 1941, усред поробљене Европе, одводи Пуришу Ђорђевића у родни крај. Приповест се наслања на претходну не само фабулом (у којој је један од носилаца радње и даље гимназијалац Мали, ауторов *alter ego*, игра га Љубиша Самарџић), већ и поступком комбиновања документаризма са фикцијом, односно, реалног са оностраним у чему музика и даље функционише као фактор хомологизације нелинеарно постављених значењских простора односно монтажних парчића, који су превасходно семантичке целине, елементи „синтагматског ланца филма“ и не морају нужно да се поклапају са трајањем кадра (Омон et al. 2006: 73). Принцип контрапункталности уочљив је од самог почетка. Разиграна фолклорна импровизација на фрули симболише слободу и пркос ополетору усред поробљене Србије. Лет Уфином камером кроз европске метрополе које су приморане да кличу Трећем Рајху добио је „судбински“ призив Бетгове нове Пете симфоније: ироничан (контрапунктални) отклон од политике земље и нације на чијем је тлу стварао овај композитор обузет идејама слободе и човекољубља.

Призори другог света нису више у пустим екстеријерима (као у Девојци), него у савременом добу (настанка филма), у урбаном окружењу престонице. Таква екстемпорализација добила је композитора, Младена Гутешу. Његова музика подједнако открива утицаје популарних као и савремених тенденција уметничке музике јер се сновиђење и сусрет страдалих омладинаца одвија у реалности времена аутора филма. Звуци које чујемо не припадају ни дијегетичком нити недијегетичком нивоу. Музика нас усмерава ка разумевању ових догађаја као субјективног опажања реалности, што су, по Клаудији Горбман, метадијегетички простори (Горбман 1987: 23). Овде се сусрећемо и са феноменом који Младен Милићевић назива звучном ониричношћу, односно, ониричким радом музике у филму, својеврсном подврстом метадијегетичког аудитивног поља (Милићевић 1995).

Појам ониричко се превасходно односи на визуелни план филма (Петрић 1999: 13-25), што Пуриша Ђорђевић доследно чини. Он, међутим, проширује дејство ове појаве на звук. Тако постиже ониричко искуство, „одмакнуће карактера од реалности“, за разлику од основног облика метадијегетичког звука/музике који је свака „субјективна перцепција реалности од стране карактера“ (Милићевић 1995). Поред одлазака у ониричко/онострано будуће време, музика говори о још нечему. Наиме, страдања неколико главних јунака, српских устаника, које се догађају током фабуле решена су сасвим неконвенционалним путем. Када на Дечака (Миша Јанкетић) пуцају непријатељи, чујемо али не видимо да

су га погодили меци. Радња се зауставља, Дечак гледа у камеру, чујемо песмицу из драгачевског краја, „Погледај ме, мала моја“. Гледалац/слушалац има недоумицу у погледу његове судбине. У даљем току филма, старог ратника (Столе Аранђеловић), пред кућним прагом сачекују митраљески меци. Он не пада, него мирно седа на клупицу док за то време тече „Погледај ме, мала моја“. Гледалац/слушалац сада већ зна да је у питању смрт и тако ће читати потоња аналогна збивања. Уобичајене сцене погибије замењене су, дакле, софистицираним говором музике. Народни напев овде је постао наднаротив метадијегетичког типа каквакв није предвидела Клаудија Горбман дајући своју типологизацију. По овој теоретичарки, метадијегетичка музика нам омогућава да читамо (музичке) мисли актера (Горбман 1987: 23), Статус песме „Погледај ме мала моја“ је *superlibretto par excellence* будући да експлицитно функционише као метакарактер који није део приче али није ни изван ње. У ониричком је простору; звучно/музичко сновиђење које је сама смрт, аудитивна је загонетка Ђорђевића. Он захтева од гледаоца да слуша („остави очи па ћеш чути!“; каже неко у филму Осам кила среће), и да тако учествује у конструисању филмског значења.

Филм Јутро (композитор Миодраг Илић Бели и архивска музика по избору редитеља), изазвао је велике полемике и оспоравања у јавности свога доба. Верујемо да су га од затварања у „бункер“ спасиле награде, пулске Арене (Велика сребрна за филм и две златне за Пуришу Ђорђевића: за сценарио и режију), и признања на фестивалу у Венецији (јер је од стране интернационалне критике истакнут као најбоље дело приказано те године у оквиру Мостре). Прича Јутра говори о првом дану по ослобођењу. Spreма се погубљење Александре (Милена Дравић), младе комунисткиње која није издржала мучења Гестапоа већ је, желећи да избегне одавање другова, изговорила имена својих погинулих сабораца, не рачунајући да ће тако страдати њихови ближњи. Њу ће стрељати „тамо где су и Немци стрељали“.

Отворен и неповлађујући став у односу на дотад недодирљиве тековине револуције био је превише очигледан, реаговања бурна: „реакционарна творевина, црна ‘сахрана’ револуционарних идеала уз пратњу музичког лајт-мотива, отужне куплет-тужбалице“, говори штампа тог доба (Тирнанић 2011: 54). Чак и критика, извесно је, констатује удео говора музике/*superlibretta*, у „кривици“ овог филма. Први кадрови Јутра дефинисани су звуцима особеним за жанр вестерна. Ова музика најављује управо наведену „тужбалицу“, централно (музичко) значење филма. Пуриша Ђорђевић поставља још неколико музичких исходишта овог *superlibretta*. Она дају филму Јутро, условно речено, слободно конципирану форму фантазије, филмске опере формулисане око неколико на први поглед - међусобно и у односу на фабулу - неспојивих тематских упоришта (и аудитивних монтажних атракција). Популарни плес танго постаје говор смрти; руске романсе Олге Јанчевецке су трагови некадашњег, предратног/предреволуционарног живота (и поподневног чаја кога више нема); ведрина Моцартове Серенаде за гудаче Г-дур KV 525, као и музицирање Георгија Замфира, претвориће се у своју супротност... Једно од иницијалних монтажних парчића доноси крајње ласцивни текст Малог, док истовремено тече „По шумама и горама“. Поставља се питање шта говоре ове музичке монтажне атракције, контрапунктално постављене у односу на слику и вербални наратив који изражавају долазећу слободу. Убрзо сазнајемо да *western* звук, који ће се остинатно провлачити кроз филмски ток, уопште није кокетирање са актуелним трендовима Запада чији су музички утицаји у то време постајали све изразитији у Југославији, како су, чини се, његово

присуство у овом остварењу разумели неки критичари (Тирнанић 2011: 49-65). Застрашујућа реченица „изменићемо лице наше земље, изменићемо душе наших људи“ једног од актера, потврдиће наше сумње: у новом друштвеном уређењу, правда ће бити дељена као на „дивљем Западу“. Тако ће уз сензуални танго и плес оних који су преживели рат, бити извршавана кажњавања и езекуције, без најаве и објашњења. Редитељ ће ову музику и дословно поставити као аутентичан танго смрти (Ђирић 2013в)<sup>8</sup>. „Тужбалица“, компонована на (аутобиографске) стихове Пурише Ђорђевића, иако са призвуком вестерна, нема значење једнако иницијалном. Читавим „списком“ изрешетаних, обешених, стрељаних, заланих - набројаних у песми - редитељ жели да подвуче бесмисао свих ратова, јер „Немци су њима убили лице“, односно, сваки је рат некакав „дивљи Запад“<sup>9</sup>.

Поступак „рата музике“ из Девојке биће једнако уверљиво примењен и у Јутру, мада у другачијем контексту. Редитељ ће се поиграти музиком двају фолклора. Конструираше метадијегетичку, сновиђајну Александрину животну причу на хумористичан начин, сударањем песме „Лепа Јања“ са музицирањем Георгија Замфира. Посматрачу/слушаоцу не смета румунски фолклор мада се реална радња одвија усред Србије, јер је ово „натпевавање“ истовремено и монтажна атракција која постаје ониричко поље паралелне (метадијегетичке) фабуле, исписане на једној поштанској карти. „Лепа Јања“ (која добија конкретну визуелизацију у лику Александре) и Георги Замфир се утркују у приповедању. „Лепа Јања“ побеђује. Пуриша Ђорђевић је, штавише, интервенисао у текст песме (као „доказни материјал“ даје потврду у слици), стари рибар није извукао из мреже своју ћерку већ „лепог и младог“ заводника, желећи ведрију судбину за своју јунакињу. Макар и у сну. *Superlibretto* филма Јутра стога говори и о бесмислу сваког страдања у име идеологије. Јер у реалној причи, Александрин живот окончавају меци некадашњих сабораца и нова монтажна атракција - разиграна и животна Замфирова свирка<sup>10</sup>!

Подне заокружује филмску тетралогiju Пурише Ђорђевића. Револуција није завршена окончањем Другог светског рата, морала је да прође испит који је пред њу ставио сукоб са Совјетским Савезом три године касније. На истом испиту су и везе два млада српско-руског пара, у Београду, јуна 1948. године.

Ђорђевић и овде сарађује са Миодрагом Илићем Белим. Подне за насловну тему добија евергрин валцер, повремено са „руским“ призвуком (нарочито када је мелодијска линија поверена хармоници и тремолирајућим балалајкама). Карактер (не само) Илићеве партитуре стоји у опозицији са историјско-политичком ситуацијом фабуле. Као и у филму Девојка, где чујемо Дворжакове Словенске игре, и овде ће *superlibretto*, „режирање музиком“, бити редитељев начин да укаже на љубав и лепоту које, упркос свему, морају да постоје у сваком времену. Пуриша Ђорђевић поново укључује архивску музику. Бахова дела (Арија на Г жици из Оркестарске свите бр. 3 Д-дур, BWV 1068, Чакона из Виолинске парти-

8 “Танго смрти” Пурише Ђорђевића из филма Сан заправо је потпури сачињен од низа познатих мелодија повезаних у танго-целину: чујемо романсу “Заљубићеш се изненада”, сегменте из Вердијеве Травијате, шлагер “Овај мирисни цветак”, али и један од најпознатијих примерака танго плеса, “La Cumparsita”.....

9 Редитељ ће ипак поентирати указивањем на „јутро“ новог доба: “Убили Немци, ал бију и песници!”

10 Први став Моцартове Серенаде за гудаче Г-дур K525 послужио је, штавише, као ненадмашна монтажна атракција: наведена партитура функционише као аудитивна припрема за Александрино стрељање.



те бр. 2 д-мол, BWV 1004), чујемо као дијегетичку и недијегетичку. Очарани партијски секретар, прекинут у слушању Арије, заповедиће, „ђетићу, врћи ми три такта уназад!“; Чакона, која трепери као позадина дугих шетњи и разговора Малог и његове руске изабранице, даје њиховој вези онирички, призвук нестварног, што ће убрзо постати исход њихове везе.

Руска романса „Тамна је ноћ“ коју чујемо/видимо на игранци јесте полазиште за флешбек/сновиђење, хипнагогички одлазак у сан/цитат из филма Јутро и танго смрти. Слично ће бити конструисани још неки сегменти: сновиђења ће нас одвести до „рата музике“ (цитат из Девојке) и Александрине смрти (цитат из Јутра), мада ће други наведени инсерти бити уведен тишином и празним екраном<sup>11</sup>. Прожимање тематског (музичког) материјала обезбеђује и присуство Олге Јанчевецке<sup>12</sup>, која изјављује „руска песма, макар и најгужнија, мора изазивати радост“, почиње да пева и добија прекрасно визуелно конципирану нумеру: камера прати музику и „плеше“ пролазећи поред певачице, плавокосе пијанисткиње с плетеницама и клавира смештеног на баштенској трavi, слушалаца распоређених по балконима и степеницама (и крупним плановима њихових израза лица), са виолинистом (у овој улози се појављује сниматељ филма, један од пионира српске кинематографије, Михајло Мика Поповић), чије музицирање допире са једног „расцветалог“ прозора, са чистачем ципела (Мија Алексић), који се придружује Јанчевецкој, па ова романса постаје дует... Пуриша Ђорђевић не одустаје од своје филмске опере. Поново су многа значења фабуле концентрисана око музике, чак и дословно, јер извесни музички сегменти добијају засебан простор и граниче се, штавише, са формом мјузикла од које их дели само чињеница да радња није сасвим заустављена, већ да на својствен начин тече и даље. Таква је, рецимо, плесна нумера на пријему у руској амбасади, или цез нумера на позоришној сцени (која јесте део фабуле будући да се ради о припремама у театру у коме је запослена једна од јунакиња филма).

Музичком „слагалицом“ сачињеном од најразличитијих и наизглед неспојивих жанрова, режирана је ситуација конфузије у постреволуционарној Југославији. Строга партијска дисциплина, посвећеност вођи и идеалан социјални систем само су привид јер их демаскира – музика. Музика јесте међу кључним чиниоцима десакрализације револуције у тетралогiji Пурише Ђорђевића (уп. Вуковић 2011: 23); не и жеље за поништавањем (јер је редитељ одиста веровао у могућност племенитијег друштва), већ давање димензије истинитости и људскости, чиме ови филмови с разлогом стичу култни статус.

11 Визуелна раздела реалног од флешбекова је постигнута и тиме што је Подне снимано као филм у боји док су претходни наслови тетралогije рађени у црно-белој техници.

12 Олга Јанчевецка (1890-1978), чувена интерпретаторка руских романски, има епизодне улоге у филмовима Јутро и Подне.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вуковић 2011: S. Vuković, Pokušaj organizovanog uticaja društva na sećanje i snove o revoluciji, u: V. Milić (red.), *Puriša Đorđević: San, Jutro, Podne*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 21-27.
- Горбман 1987: C. Gorbman, *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, Medison – London: University of Wisconsin Press, BFI.
- Егорова 1997: Т. Egorova, *Soviet film music*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ђорђевић 2002: М. Р. Ђорђевић, *Jesen 4000 neto*, Beograd: Institut za film.
- Ејзенштајн 1987: S. Ejzenštajn, Montaža atrakcija, u: D. Stojanović (red.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit. 178 - 181.
- Калинак 1992: K. Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Кук 2007: D. Kuk, *Istorija filma*, Beograd: CLIO.
- Милићевић 1995: М. Milićević, Film sound beyond reality: subjective sound in narrative cinema, *FilmSound.org*, <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>, датум преузимања 2.9.2013.
- Милић 2011: V. Milić, Puriša Đorđević: San, Jutro, Podne, u: V. Milić (red.), *Puriša Đorđević: San, Jutro, Podne*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 7-17.
- Мосусова 2004: Н. Мосусова, Социјалистички реализам и послератно стваралаштво Михаила Вукдраговића, у: Д. Деспић (ред.). Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића. Београд: САНУ, 13-21.
- Њежић 2012: Т. Nježić, Film je moj zavičaj, *BLIC online*, <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/305094/Film-je-moj-zavicaj>, датум преузимања 28.7.2013.
- Омон et al. 2006: Ž. Omon, A. Bergala, M. Mari i M. Verne, *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Петронић и Миленковић-Татић 1996: R. Petronić i Lj. Milenković-Tatić, *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945-1995*, Beograd: Institut za film.
- Петрић 1999: V. Petrić, Felinijev veo – Kinestetičko-onirička funkcija 'nevidljivog' elementa u kadru, *Filmske sveske*, 1/1999, Beograd: Institut za film, 13–25.
- Тирнанић 2011: В. Tirnanić, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Туцаковић 2011: D. Tucaković, Mladimir Puriša Đorđević – mangup u njihovim i našim redovima, u: V. Milić (red.), *Puriša Đorđević: San, Jutro, Podne*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 27-33.
- Ђирић 2013а: М. Ђирић, Звуци носталгије: филмска музика Бојана Адамича (1912-1995), у: В. Каначки и С. Пајић (ред.), Музика и неизрециво & Историја уметности – методи и методологија и њихова примена, Крагујевац: ФИЛУМ, 55-65.
- Ђирић 2013б: М. Ђирић, Интервју са Пуришом Ђорђевићем (звучни запис и рукопис), 6. 2.2013. Београд.
- Ђирић 2013в: М. Ђирић, Интервју са Пуришом Ђорђевићем (звучни запис и рукопис), 28.9.2013, Београд.
- Ђирић 2010: М. Ђирић, Век филмске музике: концепти музике у филму, у: Д. Бошковић (ред.), Теоријске основе и претпоставке савремене музике, Крагујевац: ФИЛУМ, 15-29.
- Ђирић 2009: М. Ђирић, Првих стотину година дружења покретних слика и музике: музика у домаћој кинематографији, Мокрањац бр. 11, Неготин, 2-14.

## MUSIC AS DIRECTOR'S ACTION IN THE FILM OPUS OF PURIŠA ĐORĐEVIĆ

### Summary

The director Mladimir Puriša Đorđević (1924) is one of pioneers of contemporary Serbian film. His career of a cineaste begun just after the Second World War, and it has lasted continually to the present day. This vast film opus of the highest professional achievement has been marked by music in a specific way. Đorđević did not always cooperate with composers in his creations. When he did, the top film music authors were engaged. Puriša Đorđević likes to choose the music himself, and with the least conventional (or the least expected) actions of setting music he achieves the status of *superlibretto*. In this sense we can see the influence of actions applied in *film operas* of Eisenstein and Prokofiev, as well as of the *meta-diegetic space* (Gorbman) i.e. space of *aural oneirism* (Milićević). Đorđević confessed that he “directs using music”, and thus music ceases to act as décor, or addition to visual or verbal images. The music itself gets the function of an “image” or “narrative”, that is, of a *superlibretto*: it becomes an authentic director's action, which is proved in this paper by analysis of concrete examples from the opus of Puriša Đorđević.

*Key words*: film music, director's action, *superlibretto*, film opera

Маруја М. Ђирић



Marcello MESSINA<sup>1</sup>  
*University of Leeds, LS2 9JT, Leeds,  
United Kingdom*

## BAKHTIN'S CARNIVALESQUE AND PARODY IN CONTEMPORARY MUSIC: EVIDENCE FROM MY PIECE *I MBALLAKKERI*

This paper will present the use of parody in my piece *I mballakkeri* as deriving from Bakhtin's writings on the carnivalesque, related in turn to Dostoevsky's and Rabelais's works. The core of Bakhtin's insights on carnival as a social institution and on its function as a guarantor of social order will be briefly presented in the introductory section, while the central section of the paper will be focussed on the application of this theoretical framework to my activity as a composer, with particular regards to my recent piece *I mballakkeri* for Disklavier and electronics, premiered in November 2012 at Goldsmiths, University of London, as part of the Interactive Keyboard Symposium: in this piece, the interaction between instrumental fragments and electronics, in the form of a distorted caricature of the former by the latter, responds to a specific parodic intent, aimed at the symbolic depiction of political discourse, which in turn implies a reflection on the ambivalent nature of democratic participation.

*Keywords:* Composition; Bakhtin; carnivalesque; parody; ambivalence; political representation; electoral abstentionism.

### Introduction

In *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) Bakhtin describes the carnival as a social institution that allows for a momentary subversion of power relations, so that, during the carnival period, the buffoon becomes the king and vice versa: the rulers get laughed at and the subordinates take on the leading role. However, this laughter, which has an immediate liberating strength, has the effect of renovating and purifying the rulers' power: "ritual laughter was always directed toward something higher: the sun (the highest god), other gods, the highest earthly authorities were put to shame and ridiculed to force them to renew themselves" (ibidem:126-127). Carnival may be then seen as a momentary and violent outburst of lawless chaos, which, however, coexists with the consciousness that established power will take over again soon. What is more, carnivalistic ritual laughter can arguably function as an instrument to channelise dissent and make it inoffensive, in order to prepare the ground for the renovation of established power (Žižek 2007).<sup>2</sup>

In fact, not all scholars agree to interpret Bakhtin's carnival as an instrument of deterrence of any dissent: most notably, Holquist (1984) argues that Bakhtin's carnival

1 m.messina@leeds.ac.uk

2 Incidentally, it is not difficult to identify a similar function in more present-day kinds of laughter: for someone who has grown up in 1990s and 2000s Italy, it is easy to understand how Berlusconi's television channels used to exploit anti-Berlusconi feelings by broadcasting a huge number of comedy shows with an openly satirical attitude towards Berlusconi himself, thus attracting even the most radical portions of the society. While enjoying anti-regime satire, people were arguably creating profit for the ruler, ultimately making him and his allies more powerful and harder to overthrow.

is “not an impediment to revolutionary change, it is revolution itself” (1984: XVIII), and sees it as the ultimate expression of the vitality of the folk, “a utopian affront to the Stalinist image of the new man” (Holquist 1982/83:14). Resolving this debate is not among the purposes of this paper: on the contrary, the ambivalence embedded in Bakhtin’s carnival is one of the principal characteristics of my work.

The notion of ambivalence takes us back to Bakhtin’s *Problems of Dostoevsky’s Poetics* and to the connection between carnival and parody: the latter is based on the creation of a “decrowning double”, whose function is to distort and mock the object of the parody itself, be it a literary hero or a higher authority (Bakhtin 1984:127-128); Bakhtin states that “for this reason, parody is ambivalent” (ibidem: 127).

This ambivalence, the tension between a subversive outburst and the renovation of old forms of power, together with the creation of a decrowning double, are all elements that affected the composition of my piece *I mballakkeri*, in which parody is used as the main poetic device.

### ***I mballakkeri*<sup>3</sup>**

The piece was written for Disklavier (a MIDI-operated mechanical piano that can play independently of the direct touch of a performer) and electronics: it was premiered as part of the Interactive Keyboard Symposium at Goldsmiths, University of London on 9 November 2012.<sup>4</sup> The title means “the liars” or “the fibbers” in Sicilian.

### **Technical aspects and practical functioning of the piece**

The Disklavier part consists of five collections of pre-composed fragments, stored in a Max/MSP patch as MIDI files and triggered by the performer using a MIDI keyboard controller. The processing of the MIDI files generates numerical data, which is then processed in the patch through various algorithms and used to trigger samples on the left channel of the sound system, and generate/trigger effects on the right channel. More specifically, the left channel samples, previously obtained by processing recordings of rehearsals of the Disklavier part, are a collection of fourteen sound files: every time a trigger is sent, one of these fourteen files is randomly selected and played back by the patch. The right channel consists of six different types of effects: three different sine waves, a sawtooth wave, a triangular wave and pink noise – except for the last one, all the effects have their pitch modified by parameters that belong to the MIDI files triggered in the Disklavier part; again, one effect at the time is selected via random procedures once the trigger is sent. In both channels, a trigger is sent each time a certain amount of data coming from the MIDI files has been processed.

---

3 A recording of the piece can be accessed at <https://soundcloud.com/marcello-messina/i-mballakkeri>

4 A second performance of the piece took place on 26 July 2014, as part of the 15th International Bakhtin Conference, held at the Royal Institute of Art in Stockholm.

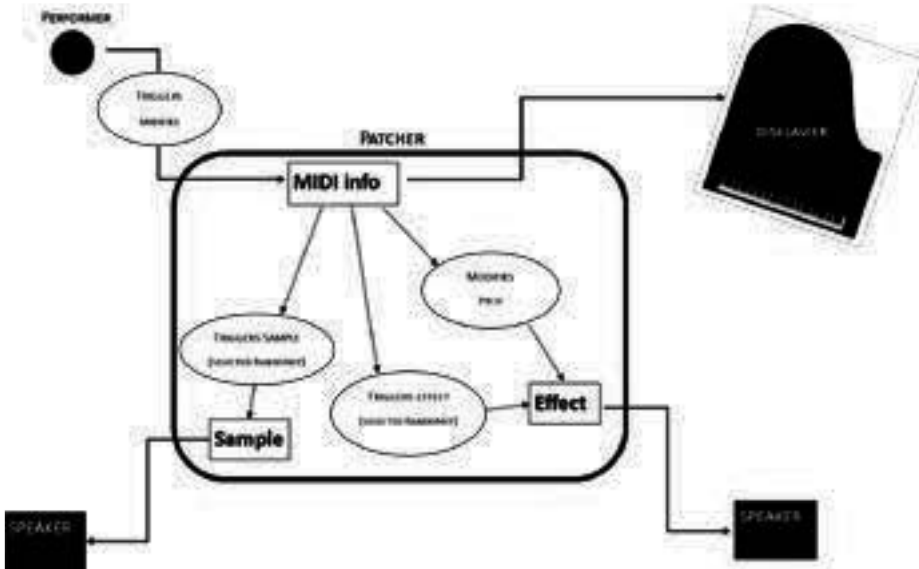


Figure 1: A diagram of the functioning of *I mballakkeri*

In the piece, the interaction between the Disklavier part and the electronics does not happen in the physical medium, but before the MIDI information is translated into sound by the Disklavier. Thus, it can well be argued that the Disklavier does not interact with the electronics, but with the MIDI files: this means that, in brief, the live element of the piece is only to be found in the partial freedom left to the performer in terms of deciding number of repeats and length for each fragment, and in the random selection operated by the patcher as to which effect/sample to play once the trigger is sent. Other than that, the interaction between the MIDI files and the electronics is fixed and there is no “live electronics” per se.

The performer’s choices are meant to be crucially influenced by the aural feedback s/he gets from the Disklavier and the speakers. Except for their inherent randomness, the samples and effects parts are quite predictable and are likely to react in similar ways in different venues – the only potential issue with them may be volume levels. The Disklavier, on the other hand, presents a number of problems which can strongly influence the performer, making performances extremely different depending on the venue: different models of Disklaviers, depending on the year of production and on whether the instrument is an upright or a grand piano, react extremely differently to the same material, especially in terms of accuracy in playing back fast material, but also, dramatically, in terms of dynamics – mainly due to a phenomenon called velocity dependant delay (Risset and Van Duyne 1996:68-69). This, in *I mballakkeri*, results in the performer making radically different choices each time the venue, and therefore the instrument, change. The result of this situation is most evident in terms of total duration of the piece: this can be easily demonstrated by comparing the studio recording of the piece, which lasts 10’ 25”, with the recording of the concert, 5’ 52” long (Figure 3). Thus, much as the performer is free to choose how long to linger on certain fragments/sections of the piece, yet this freedom is dramatically narrowed by the aural feedback s/he gets from the Disklavier.

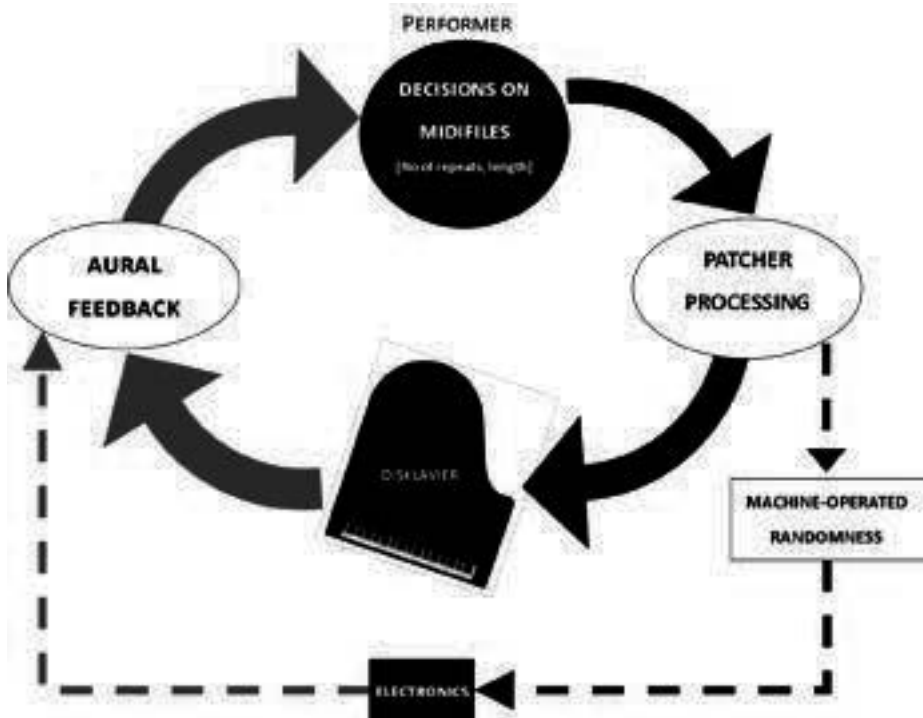


Figure 2: A diagram of the interaction in the piece

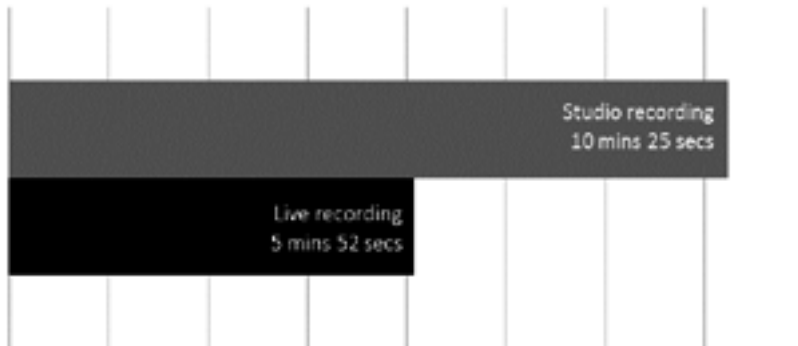


Figure 3: A comparison between the duration of the studio recording and that of the live recording

To recapitulate, the piece is characterised by a substantial staticity of interaction that contrasts with the machine-operated randomness of samples and effects triggering and with a certain amount of nominal freedom in terms of performer action, which, in real terms, is dramatically narrowed by the performer's interaction with the aural result s/he receives, mainly from the Disklavier.



Before illustrating the parodic elements that characterise the piece, it is necessary to spare a few lines on its allegorical content: the potential, in other words, to evoke and represent a variable number of specific meanings by means of musical elements.

### **Allegory of Political Representation**

The object of the allegory is the dialectics between the voter and the elected representative in a democratic electoral system – theoretically centred on the decisional power of the former, but practically based on an imbalance in total favour of the latter, whose role is influencing the voter. In the piece, this is reflected in the influence exerted on the performer by the feedback s/he gets from the aural realisation of the fragments s/he has previously triggered: in a similar way, the voter is likely to be influenced by the small number of political forces that are already in power (Figure 4).

The piece was composed entirely during the campaigns that led to the Sicilian Regional elections on 28 October 2012; an important feature of the electoral campaigns was the decision of the AGCOM, the Italian regulator and competition authority for communications, to guarantee space in television and radio broadcasts only to candidates of political parties already represented in the National and/or the Regional Parliament (AGCOM 2012).<sup>5</sup> This resulted in the repeated exclusion of smaller parties from crucial public debates, which in turn led to an incident in Catania on 18 September 2012, when a number of candidates of small parties were denied access to the studios of an influential local television channel, resulting in clashes between some of the candidates and the police (Valisano and Catalano 2012).

The facts exposed above can help illustrate the degree of influence that can be secured by dominating political forces during the electoral period, through an exclusive visibility granted by the media which, in turn, facilitates the hegemony on the spread of a particular discourse. The average voter does not have, in this context, easy access to information on all the alternative proposals and is nudged to choose from an artificially limited amount of options, which are determined on the basis of pre-existing relations of power. A quasi-perpetual cycle is thus instigated, which leaves little or no space to smaller and less established emerging movements, which might represent a significant portion of the voters.

### **A Parody of Political Discourse**

As mentioned above, the Disklavier part consists of five collections of MIDI fragments: each of these collections was pre-written by decomposing the fragments of the previous one. This decomposition of the Disklavier fragments plays an important role within the allegorical coding of the piece, and is meant to reproduce the process by which some types of political discourse produce an involution of potentially radical ideas into empty simplified formulas, with the detrimental effect of turning debate away from the complexity of real problems. In this way, pressures coming from below are likely to be instrumentalised by old forms of power.

With regards to the 2012 Sicilian elections, some observers have noticed the unprecedented stress put by all major candidates, and, in particular, by the candidates of the two main national parties, on Sicilian Autonomy and the Statute (Condorelli 2012; Sardo 2012).

<sup>5</sup> The barriers for smaller parties were also exacerbated by the electoral threshold of exclusion, fixed at 5% by the regulation in force (Regione Siciliana 2011).

While the strategy of instrumentalising ideas coming from below by incorporating them into mainstream political discourses can prove to be effective in the short term, in the long run it may result in general political disaffection, whose ultimate effect, in turn, can be the abstention from voting of increasing portions of the population: in the 2012 Sicilian elections abstentionism reached a record high, with 52.58% of eligible Sicilians declining to vote (Corriere della Sera 2012).

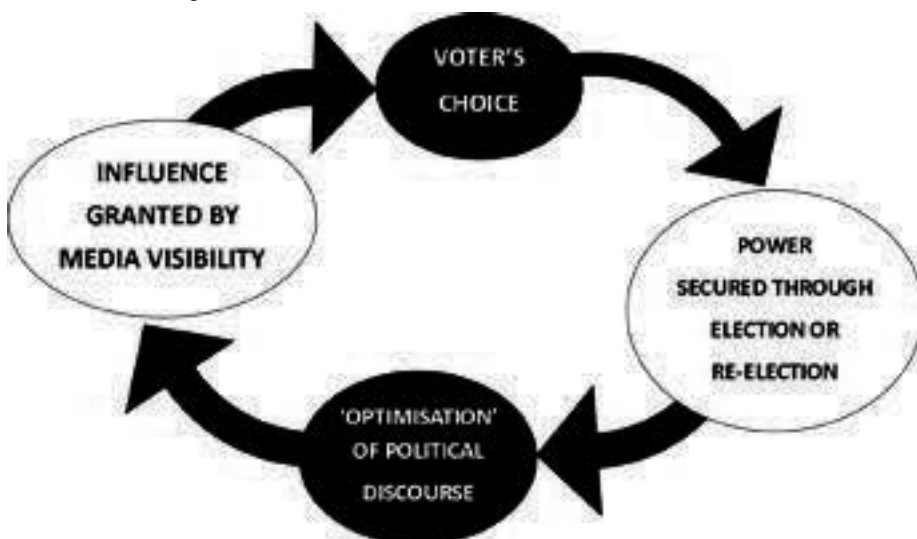


Figure 4: a diagram of the interaction between voter and elected representative

This last reflexion can help elucidate the role of the electronics in the piece: since the samples are made out of recording of rehearsals of the Disklavier part and the effects are elaborated using data derived from the MIDI files, it can be easily predicted that both these types of material are, in different ways, mimicking the Disklavier part – this is evident especially in some sections of the piece, where the melodic contour of the fragments is clearly imitated (mocked) by the effects: in other words, the electronics functions as a decrowning double to the Disklavier. The intended result is a parodic distortion of the material played by the Disklavier, which, in the framework of the allegorical construction, is meant to represent a parody of political discourse.

### Final remarks

The piece highlights a scenario where mainstream political discourse has lost credibility and inevitably becomes the caricature of itself. It needs to be noted that the caricature does not force the authority into renewing itself, as in Bakhtin's carnival, but simply replaces it: in the course of the piece, taking advantage of the decomposition of the Disklavier part, the parodic element represented by the electronics takes over, to the point that in the last section of the piece the Disklavier fragments, already reduced to the bare minimum in terms of material, gradually fade away, leaving the end of the piece to the electronics only – the parodic and carnivalistic elements dominate the last section, and drag the piece to its end. This process is precisely meant to depict a gradual and inexorable disaffection towards political discourse, which, by progressively losing credibility, is in the end subjugated and replaced by its own caricature. Political

abstention, as seen above, is the natural result of this process: in the piece, this is represented by the very final decline of the electronics, which, after outvoicing the Disklavier, become sparser and sparser and fade out.

In *I mballakkeri*, the choice not to vote can therefore be seen as an implicit allegorical answer to the problem of political representation.<sup>6</sup> However, it can well be argued that electoral abstention may not be the best way of defeating the cycle of mainstream political representation: on the contrary, it may end up favouring the very same mainstream political forces instead of undermining them.<sup>7</sup>

In the ambivalence of electoral abstentionism lies perhaps the most important point in common between Bakhtin's formulation of parody and my work: the conclusion of the piece, characterised by the domination of the electronics and by a progressive reduction to silence, highlights a scenario where this silence is both a radical utopian solution and a gratuitous assist to established power.

## LIST OF REFERENCES

- AGCOM 2012: Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni, Delibera N. 422/12/CONS: Disposizioni di attuazione della disciplina in materia di comunicazione politica e di parità di accesso ai mezzi di informazione relative alla campagna per le elezioni del presidente e dell'assemblea della Regione Siciliana indette per il giorno 28 ottobre 2012. <<http://www.agcom.it/default.aspx?DocID=9424>>
- Bakhtin 1984: M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baudrillard 1983: J. Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities, or the End of the Social, and Other Essays*, New York: Semiotext(e).
- Condorelli 2012: A. Condorelli, Musumeci: "Liste pulite e autonomia da Roma", *Live Sicilia*. <[http://livesicilia.it/2012/08/30/musumeci-liste-pulite-e-autonomia-da-roma\\_180786/](http://livesicilia.it/2012/08/30/musumeci-liste-pulite-e-autonomia-da-roma_180786/)>
- Corriere della Sera 2012: Risultati Regione: Sicilia. *Corriere della Sera*. <[http://www.corriere.it/Speciali/Politica/2012/elezioni12/SEAS/amministrative/regionali/regione\\_SICILIA.shtml](http://www.corriere.it/Speciali/Politica/2012/elezioni12/SEAS/amministrative/regionali/regione_SICILIA.shtml)>
- Eilfort 1995: M. Eilfort, *Politikverdrossenheit and the Non-Voter*, *German Politics*, 4:2, 111-119.
- Holquist 1982/83: M. Holquist, *Bakhtin and Rabelais: Theory as Praxis*, *boundary 2*, 11:1/2 *Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics*, 5-19.
- Holquist 1984: M. Holquist, *Prologue*, in: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, XIII-XXIII.
- Regione Siciliana 2011: Regione Siciliana, *LEGGE 5 aprile 2011, n. 6, Modifiche di norme in materia di elezione, composizione e decadenza degli organi comunali e provinciali*, *Gazzetta Ufficiale della Regione Siciliana*, 68:16, 15-24. <<http://www.gurs.regione.sicilia.it/Gazzette/g11-16/g11-16.pdf>>
- Risset and Van Duyne 1996: J.-C. Risset and S. Van Duyne, *Real-Time Performance Interaction with a Computer-Controlled Acoustic Piano*, *Computer Music Journal*, 20:1, 62-75.
- Sardo 2012: A. Sardo, *Regionali. Si vota il 28 ottobre. Crocetta si presenta: "No a ideologismi alla Di Pietro ma alleanze aperte a programmi"*, *Radio CL1*. <<http://notizie.radiocl1.it/it/2012/08/11/regionali-si-vota-il-28-ottobre-crocetta-si-presenta-no-a-ideologismi-alla-di-pietro-ma-alleanze-aperte-a-programmi/>>

6 A similar, optimistic view on abstentionism is held by Žižek in the epilogue of his work *Violence* (2008:179-183). On the same topic, see also Baudrillard (1983).

7 On the same topic, see Eilfort (1995).

Valisano and Catalano 2012: C. Valisano and S. Catalano, Elezioni, tafferugli prima del dibattito in TV: Forconi e grillini esclusi, scontri e polemiche. Ctzen. <<http://ctzen.it/2012/09/18/elezioni-tafferugli-prima-del-dibattito-in-tvforconi-e-grillini-esclusi-scontri-e-polemiche/>>

Žižek 2007: S. Žižek, Divine Violence and Liberated Territories: SOFT TARGETS talks with Slavoj Žižek, Soft Targets. <<http://www.softtargetsjournal.com/web/zizek.php>>

Žižek 2008: S. Žižek, Violence: Six Sideways Reflections. London: Profile Books.

## БАХТИНОВИ КАРНЕВАЛСКИ ЕЛЕМЕНТИ И ПАРОДИЈА У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ: ДОКАЗ У МОМ КОМАДУ *I MBALLAKKERI*

### Резиме

Овај рад се бави коришћењем пародије у мом комаду *I mballakkeri* што произилази из Бахтиновог промишљања карневалског у делима Достојевског и Раблеа. Језгро Бахтиновог увида у карневал као друштвену институцију и његову функцију, биће укратко представљен у уводу, а централни део рада биће фокусиран на примену овог теоријског оквира у мојој активности као композитору, са посебним освртом на комад *I mballakkeri* за клавиер и електронику, премијерноизведеним у новембру 2012 у Голдсмитс Универзитету у Лондону, у оквиру Симпозијума *Tastatura Interactive*. У овом комаду, интеракција између инструменталних фрагмената и електронике, уобличена у искривљену карикатуру, одговара одређеној пародијској сврси, чији је циљ симболична представа политичког дискурса, што заузврат подразумева размишљање о природи демократског учешћа.

*Кључне речи:* Састав; Бахтин; карневалски; Пародија; амбивалентност; политичко представљање

Марчело Месина

Кристина М. ПАРЕЗАНОВИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Крагујевцу*

*Филолошко-уметнички факултет*

*Одсек за музичку уметност*

*Катедра за музичку теорију и педагозију*

## ПОЛАЗНЕ ОСНОВЕ МОНТЕСОРИ МЕТОДЕ У ПЕДАГОШКИМ СТАВОВИМА Ј. ПЕСТАЛОЦИЈА И Ф. ФРЕБЕЛА; - ПАРАМЕТРИ: ИГРА, АКТИВНОСТ, МОТИВАЦИЈА КРОЗ ПЕРСПЕКТИВУ МЕТОДСКИХ ПОСТУПАКА НА НАСТАВИ СОЛФЕЂА -

У овом раду се путем теоријског истраживања анализирају основне делатности европских педагога Јохана Хајнриха Песталоција (*Johann Heinrich Pestalozzi*) и Фридриха Фребела (*Friedrich Froebel*), који су својим педагошким принципима утицали на полазне основе и правац развоја методе Марије Монтесори (*Maria Montessori*). Циљ рада био је да анализом и класификацијом чињеница вршеном упоредном методом, испитамо могућности деловања педагошке методе која спада у најутицајније на развој педагогије - методе Монтесори, на наставну праксу у оквиру методике наставе солфеђа. Будући да је Марија Монтесори развила метод који у свом фокусу садржи развој креативности, унутрашње мотивације и подржава учење кроз покрет и игру као и саморазвој, сматрамо да би применом у настави солфеђа донео значајне резултате.

*Кључне речи:* Песталоци (*Pestalozzi*), Фребел (*Froebel*), Монтесори (*Montessori*), методика наставе солфеђа

Док се педагогија Западне Европе у периоду од 16. до 19. века развијала у контексту отпора и свеопште негације укупног стања у друштву, положаја човека и детета, у циљу одклона од црквене спреге над развојем индивидуалне мисли и науке, догле се у 19. веку формирала не само у односу на власт, већ више под утицајем филозофских праваца који су у овом времену били усмерени ка човеку и развоју природних наука (Декарт, Кант и др.). Нарочито се трагало за одговорима на питања везана за настанак сунца и планета, космоса уопште; области о којима су постојала само почетна разматрања формирале су се у науке (ембриологија, физиологија, геологија итд.). Значајну улогу у развоју филозофије у периоду између 18. и 19. века имао је немачки филозоф Имануел Кант (*Immanuel Kant*).

С обзиром на то да је у периоду после француске револуције (1789) буржоазија у односу на феудални друштвени систем константно јачала, али и да је допринела наглом развоју капитализма, јављају се социјалистички покрети у народној радничкој класи који прерастају у тзв. пролетаријат. Вође социјалистичког пролетаријата били су Карл Маркс (*Karl Heinrich Marx*) и Фридрих Енгелс (*Friedrich Engels*). Потребне радничке класе водиле су не толико ка откривању и тумачењу света колико ка његовом мењању у правцу окретања потребама човека као појединца.

<sup>1</sup> k.parezanovic@gmail.com

Укупни темпо и начин живота и све промене које је носио 19. век утицале су и на развој педагогије. Многи филозофи, књижевни ствараоци, припадници покрета социјалиста, иако се у својој пракси најчешће нису или су се веома мало бавили педагошким открићима и проблематиком, уочавали су њен значај и били су активни учесници у њеном развоју, нарочито на пољу образовања. У зависности од економског, политичког и културног развоја државе, развијала се и педагошка способност сваке земље посебно, тако да су се у односу на то промене дешавале у различитим временским периодима. Исто тако, будући да је владајући поредак у Европи био у константном превирању, то се и систем школства мењао и био под управом тренутне власти, из чега се може закључити да је школски систем тада био углавном несталан у организационом, садржајном и методском смислу.

На овом месту требало би поменути и неке правце развоја педагогије који су се зачели у другој половини 19. века и касније прерасли у познате и признате методе васпитања и образовања у целом свету, познатије под класификацијом прогресивне педагогије. Наиме, када говоримо о педагогији као саставном делу модерне, уставне Европе 19. века, значајно је истаћи појаву тенденција за ослобађањем педагошког процеса од наметања политичких, а тако и педагошких принципа актуелне власти. Таквом тенденцијом одликује се педагогија са краја 19. и почетком 20. века и то кроз школе као што су *Модерна школа* Франциска Ферера (Francesc Ferrer), касније *Валдорф (Waldorf) школе* Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner), *Самерхил (Summerhill)* Александра Нила (Alexander Sutherland Neill), *Монџесори (Montessori)* вртићи и школе. Педагози 19. века који су утрли пут новој педагогији, умном васпитању, слободном, неконвенционалном, употребљивом образовању били су Јохан Хајнрих Песталоци (Johann Heinrich Pestalozzi), Фридрих Фребел (Friedrich Froebel), Јохан Фридрих Хербарт (Johann Friedrich Herbart), затим Маркс и Енгелс, Херберт Спенсер (Herbert Spencer) и други. Најистакнутији педагози тога времена на које се принципијелно ослањала Марија Монтесори, о чијој ћемо методи касније више говорити, били су Песталоци и Фребел.

### **Јохан Хајнрих Песталоци (1746-1827) као духовни творац савремене основне школе**

"Ништа нисам имао, ни домаћинства, ни пријатеља, ни послуге - само децу".

*Pestalozzi*

Песталоцијев живот и рад обележило је велико пожртвовање за најсиромашнији сталеж, њихову еманципацију и активно учешће у државним структурама, за образовање и васпитање сиромашне деце и сирочади. Сматрао је да је кључ којим ће се народ спасити од сиротиње, којим ће се изравнати разлике у друштву, управо у васпитању и образовању, културном напретку уопште. Велики утицај на Песталоцијеву општу идеју водиљу имао је Жан Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau) са својим делом *Емил или о васпитању*, који се такође истакао у борби за права потчињених.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Будући да је као врло млад био члан друштва патриотске интелигенције, које се борило за права сељака, а против буржоазије, бивао је, као и остали чланови, прогоњен. Песталоци је, најпре из велике љубави према сељаку којем је хтео да помогне, постао земљорадник што се касније

Песталоци се, како Жлебник наводи (1983: 100-110), у својим педагошким теоријама доста ослањао на Кантову филозофију, путеве сазнавања и етику, па се тако његова педагогија у великој мери градила на филозофској основи. У свом педагошком раду комбиновао је умни и физички рад. Са децом је радио читање, писање, рачунање, земљорадњу, ткање и предење. Мада ове активности нису биле суштински повезане, Песталоци је знао да, док се деца баве физичким пословима, предаје и говори о значају одређених области науке за практичан живот и рад, негујући тако и радно и интелектуално васпитање.

Као и сви његови претходници, почев од Еразма Ротердамског преко Раблеа, Коменског до Русоа, и Песталоци се залагао за морално-етичко, естетско и физичко васпитање деце. Трудио се да путем што приснијег, породичног односа са децом, код њих пробуди осећање човечности. Његова метода постала је симбол напредне наставе, а о његовом раду се чуло далеко изван граница Швајцарске у којој је живео и стварао.<sup>3</sup>

За полазну тачку свеукупног знања Песталоци узима посматрање. Посматрање држи за основу дидактике (науке о подучавању). Исто као и Русо, ослањао се на психологију детета, али је већу важност придавао разуму. Сазнавање према Песталоцију настаје чулном перцепцијом, чулним искуствима, "затим долази *ајсџраховање и уојшџавање, размишљање и говор* (подвукла: К.П.)" (Жлебник 1983: 108). Највећи део свог рада посветио је елементарној настави, основној школи, па је тако пронашао основни принцип за ову наставу који се састојао из три елемента: *броја, облика и речи*. Ови елементи, по његовом схватању, припадају сваком предмету и зато су и извор сваког сазнања. Чим дете разликује код конкретних предмета ова три елемента, оно може, по Песталоцијевом мишљењу, прећи на апстрактно сазнавање. Тако је васпитање поделио на три задатка: на васпитање *главе, срца и руке - инџелекџуално, морално и радно васџиџање*.

Што се тиче принципа које је развијао, највише се базирао на принципу очигледности, затим систематичности, поступности, у обзир узима и принцип приступачности. Као основни циљ васпитања и образовања истицао је целовитост и хармоничност интелектуалног, емоционалног, моралног и физичког развоја личности, наглашавајући *развој*, а никако количину усвојеног знања. Нарочито је наглашавао суштинску улогу *личности васџиџача*, учитеља, која је, према Песталоцију, пресудна за морални развој детета, која је и сама увек спремна да сазнаје и развија се, која поседује највише моралне врлине и која својим примером и понашањем, исто као и родитељ, образује душу детета. Песталоцијев рад настављен је и после његове смрти, а као најзначајнији његов ученик истакао се Фридрих Фребел.

---

показало као недовољно промишљена одлука. На купљеном имању, међутим, Песталоци подиже склониште за сиромашну и незбринуту децу, која су била и васпитно запуштена. Одлучује да се у потпуности преда својим сељацима и народу улажући све што има и целог себе на пољу васпитања и образовања најсиромашнијих (Жлебник 1983: 100-110)

3 Иако је у животу променио неколико локација и бивао више пута спутаван и оспораван у свом раду, Песталоци се није предавао, већ се окренуо писању којим се бавио пуних 18 година. Објавио је неколико педагошких дела која су се користила и ван граница родне Швајцарске, од којих су најпознатија *Вечерњи часови једног пустињача*, затим *Линхард и Герџурда*, *Како Герџурда учи своју дјецу*, *Очигледна настава у бројевима* и тако даље.

## Фридрих Фребел: о игри као стваралачкој самоактивности детета, која подстиче његов саморазвој

"Игра је највиши израз људског развоја у детињству, она сама је слободан израз онога што је у души детета".

*Froebel*

Рад Фридриха Фребела (1782-1852) заснива се на принципима које је установио његов учитељ Хајнрих Песталоци. У методама и самом временском одређењу, међутим, препознаје се особеност самог Фридриха Фребела по томе што се он, пратећи и учествујући у раду Песталоцијеве школе, учећи од њега лично, концентрисао, може се рећи, искључиво на предшколски узраст деце и дечије забавиште (период од нула до седам година). Годинама је кристалисао систем рада, принципе, методе и материјале, да би, на крају, први у историји школства и педагогије успоставио уређен систем предшколског образовања и васпитања.

Основао је и прву дечију установу парадигматски названу Kindergarten "дечији врт" (башта),<sup>4</sup> у односу на своја многобројна поређења детета са младом биљком. Тај назив усвојен је готово у целом свету (Каменов 1999а: 93-99).

Фребел је на основу личног искуства у раду са децом изградио методику и дидактику предшколског васпитања држећи се принципа да васпитање мора бити у складу са природом, као и у складу са особитом природом сваког детета посебно. Такође се водио и тиме да "васпитање треба да пружи услове да се у васпитанику може развити унутрашње биће - његово стваралаштво. У предшколско доба за то је најбоља игра" (Жлебник 1983: 120). Из урођене самоактивности детета произлази *принцип активности*, који је Фребел уочио и подржавао развијајући га игром, радом и дидактичким материјалима. Тврдио је да наставу треба спојити са посматрањем и говором, па је интересантна његова опсервација да "боље посматрамо и упоређујемо ако морамо сличности и разлике изразити и у речима" (Жлебник 1983: 120).

Можда најпознатије средство распознавања Фребеловог система рада јесу такозвани *дарови*, играчке које је осмислио у сврху учења, односно, као дидактичке материјале (лопта, кугла, коцка, ваљак). Сви дарови су имали своју симболику, најчешће метафизичку и изузетно добро осмишљену дидактичку функцију.<sup>5</sup> Битан моменат Фребелове педагогије састоји се у томе што је захтевао да се особе које раде по његовом начину, морају посебно школовати, те је тако установио школовање васпитачица. Он, међутим, као и Русо, сматра да прво и основно васпитање полази од мајке и да веза породице и васпитачице у забавишту мора несметано да функционише.<sup>6</sup>

Несумњив је допринос Фребелове методе светској педагошкој сцени. Први вртићи отворени су још за његовог живота (у Немачкој), а касније се отварају у целом свету, тако да многи од њих и данас активно раде. Године 1826. написао је своје најзначајније дело "*Васпитање човека*".

4 Код нас уобичајено вртић, дечији вртић.

5 Према неким Фребеловим савременицима погрешно је, међутим, било то што су постојала правила која су се стриктно морала поштовати приликом употребе материјала, што је према њиховом мишљењу донекле спувало дечију слободу и креативност. Сматрали су да је претеривао и у томе што је тражио да се у току неког рада певају песме, али не било које, већ тачно прописане за одређену врсту посла.

6 Залагао се, стога, и за педагошко образовање мајки.



## Осврт на полазне основе методе Марије Монтесори (1870-1952)

"Сам амбијент поучиће дете ако му се свака грешка коју направи испољи, без интервенције родитеља или наставника, који треба да остану тихи посматрачи свега што се дешава".

*Montessori*

Марија Монтесори је, слично Пијажеу (Jean Piaget), сматрала да је ментални развој продужетак биолошког, али и да средина (укључујући и социјалну средину) у којој се дете развија, игра изузетно велику улогу. Управљајући се тиме, између осталог, створила је специфичне срединске услове за дечији боравак и рад, чија структура код деце ствара осећај реда, мира, удобности, опуштености и подстиче игру кроз коју се учи.

Приступ у Монтесори школама везан је за методе учења и подучавања који се базирају на игри, покрету, коришћењу различитих материјала, структури амбијента, доследности у поступцима, док су педагошки циљеви: слобода дечијег развоја и кретања, унутрашња мотивација за самоизграђивање, иницијатива детета, слобода бирања и слично. „Основни разграђујући чинилац развоја у детињству, јесте досада“ (Montessori 2003:16). Стога је потребно развијати унутрашњу мотивацију као кључни фактор успешности наставног процеса. Без мотивације, активног учешића у настави и задовољства у самом току наставе, не може се рачунати на успешно и функционално учење нити на исходе наставе који носе обједињено и трајно знање.

Бавећи се педагошком и психолошком праксом Монтесори се циљано бави свеобухватним образовањем или „образовањем за живот“, дакле применом наученог и учења кроз истраживање и акцију. Монтесори учioniце опремљене су Монтесори материјалима и заједно са осмишљеном методом наставу чине изузетно подстицајном и атрактивном. У њима се на најбољи могући начин подстиче креативност деце кроз самостални рад, уз ненаметљиву помоћ одраслог (чувена је њена максима „Помози ми да урадим сам“).

Када бисмо сумирали основне принципе Монтесори методе, свели бисмо их на следеће кључне елементе:

- Монтесори метод полази од потребе детета
- циљ Монтесори педагогије јесте образовање које омогућава да свако нађе и оствари своју улогу у окружењу, место и сврху постојања
- подстицање саморазвоја кроз антрополошко схватање детета, пружање помоћи за саморазвој, размишљање о дететовом личном, генетски одређеном програму развоја
- фазе развоја:
  - од 0 до 6,
  - од 6 до 12,
  - од 12 до 18 и
  - од 18 до 24 године живота
- периоди посебне осетљивости који подразумевају унутрашње процесе у развоју у којима нагони подстичу дете на одређену активност, а доминира у једном временском периоду

- будући осетљиво или индиферентно за одређену функцију или акцију, дете унутрашњом потребом у разноликој средини бира оно што му је нужно за развој
- особине сваког периода посебне осетљивости: универзалност, преклапање, временска ограниченост, уочљивост
- кретање и активност су елементарне потребе детета
- слобода кретања у радном простору
- независност, огледа се у природној тежњи детета да буде што самосталније у току свог развоја
- самосталност, поштује се воља детета да се обрати васпитачу када за то има потребу, подржава се развој самосталности
- слобода као развојни процес при којем се учи независност, дисциплина, поштовање одређеног реда, одговорност, дете је само себи господар
- Монтесори средина, припремљено окружење примерено потребама детета, нуди све што је детету потребно за физички, ментални и душевни развој. Постоје строго одређена мерила за уређење Монтесори средине
- Монтесори дидактички материјали подстичу активну делатност, примерени су потребама и способностима ученика, поседују контролу грешке, градирани од једноставног ка сложеном, од конкретног ка апстрактном, један материјал излаже један проблем, увек се налазе на истом месту сложени истим редоследом
- Монтесори васпитач као узор ученицима, води их индиректно, препознаје периоде осетљивости и реагује у односу на то, допушта ученику да сам гради свој ритам, сам одлучује и тиме постаје независан (Lillard 2012: 17-47).

\*\*\*

У табели која следи представљени су основни ставови Јохана Хајнриха Песталоција и Фридриха Фребела који су утицали на формирање полазних основа Монтесори методе, приказани кроз пет параметара: васпитање, образовање, градиво и методе учења, третман детета и учитељ. Из ове паралеле издвајају се кључни принципи који су Марију Монтесори водили у стварање сопствене методе. Марија Монтесори се принципијелно ослањала и на неке ставове Жан Жака Русоа (*Jean-Jacques Rousseau*), Јана Амоса Коменског (*Jan Amos Komenský*), а ако бисмо ишли даље пронашли бисмо утемељења и у ставовима Еразма Ротердамског (*Erasmus von Rotterdam*) и Франсоа Раблеа (*François Rabelais*).

Табела 1:

Основни ставови Јохана Хајнриха Песталоција и Фридриха Фребела који су утицали на формирање полазних основа Монтесори методе

Параметри	Јохан Хајнрих Песталоци	Фридрих Фребел
Васпитање	основа целокупног сазнавања јесте посматрање	васпитање кроз игру
	неговање љубави у средини у којој се борава и ради	неговање љубави према биљкама и животињама

	дете учи да дели са другима, да помаже и да пружа љубав	
	послушност као чин слободне воље, а не наметнутог услова	
	хетерогене радне групе	
<i>Образовање</i>	сазнање почиње чулним перципирањем	ред и дисциплина приликом употребе материјала
	основа образовања је образовање ума, срца и руке	
	од конкретних ка апстрактним појмовима	
	сазнање добијено чулима претходи мишљењу	
<i>Градиво и методе учења</i>	најпре именовање предмета који се посматра	употреба разних дидактичких материјала, играчака
	очигледна средства приликом рачунања: штапићи, зрна, ораси и др.	главна васпитна средства: игра, уметнички рад и рад у природи
	представљање децималног система: квадрат подељен на сто мањих квадрата	
	посматрање и описивање ближе околине пре учења појмова из географије	
<i>Третиран дете</i>	дете је индивидуа која се развија у моралну личност кроз пружање љубави и адекватног васпитања и образовања	поштовање природних наклоности сваког детета посебно у наставном процесу
	сваком детету у складу са његовим темпом, његовим потребама и интересовањима, дати довољно времена да у потпуности савлада и усаврши оно што учи	
<i>Учиоци</i>	учитељ је пример за укупни правилан развој детета	образовани васпитачи; васпитачи у сарадњи са породицом, мајкама
	поверење се развија само ако учитељ има поверења у дете	

### Облици рада у настави солфеђа са применом Монтесори методе

Када је реч о облицима рада у настави солфеђа код нас, сматрамо да у готово свим дисциплинама поступци могу бити допуњени принципима Монтесори методе. Као последица опсервације наставе солфеђа, јављају се недоумице усмерене на садржај предмета, на једноличност методских поступака, на питање третмана детета и њиховој (не)активности на часу, на средства мотивације која се употребљавају, на искљученост сазнавања кроз дидактичку игру, на улогу на-

ставника, а све у смислу потребе за допуном и мењањем поменутих компоненти наставе и метода. Исто тако могла би се размотрити и питања везана за дидактичке материјале који се користе у настави солфеђа и да ли су довољни да би децу унутрашње мотивисали, да ли се са постојећим материјалима развија функционално мишљење. Карактеристичне одлике часа солфеђа у нашим музичким школама, уочено посматрањем наставе у музичким школама у Србији, јесу неактивност, статичност деце на часовима (мисли се на физичку активност, с обзиром на то да је реч о настави музике, што је својеврсан парадокс), на произвољност укључивања дидактичке игре у наставу (што је готово стопроцентно сведено на њихово избегавање), савладавање градива и усвајање знања сведено је на два чула - чуло слуха и чуло вида (потреба за дидактичким материјалима који ће активирати више чула, а потојећу активност интензивирати), недостатак подстицаја на учење кроз покрет.

Физички амбијент у педагошком простору према Марији Монтесори игра једну од најважнијих улога у подстицању унутрашње мотивације (Парезановић, Тодоровић 2012: 158). Када говоримо о игри примењеној у настави солфеђа кроз Монтесори метод, најпре се треба осврнути на амбијент који омогућава слободно кретање у простору учионице. Простор у Монтесори музичкој учионици формулисан је тако да омогућава несметан развој свих неопходних дисциплина у солфеђу и то хронолошким редом, а у исто време дозвољава кретање и учење у слободном простору учионице.<sup>7</sup> Када се у тако уређен амбијент, као уобичајен начин учења употреби учење кроз музички трансфер, кроз кретање и игру, целокупни наставни процес се премешта на нову раван. Најбољи показатељ деловања оваквог рада на ученике јесте њихово понашање у току и после одржаног часа, као и исходи учења.

Конкретни пример игре за развој музичке меморије, памћење тонских висина и комбинованих мотива:<sup>8</sup>

Назив игре: "Ре, ми, фа - где сам ја?"

Узраст: сви узрасти школе за основно музичко образовање

Учесници: сва деца из разреда

Ток игре: један ученик добровољац је "Памтиша". Остали ученици добијају своја нова имена - имена тонова тоналитета у којем су претходно певали мелодије и кроз који су звучно припремљени скалом и каденцом (нпр. тонове Д-дура певају редом, један по један ученик колико их има). Деца стоје окренута табли. Насупрот њима стоји Памтиша са задатком да запамти нова имена својих другара. Ново име, односно, тонска висина, везује се за старо, аутентично име детета. Када је спреман Памтиша се окреће табли и технички припрема задатак (записује кључ и предзнаке тоналитета). За то време остала деца у тишини мењају своја места. Памтиша не сме да се окреће ка њима. Сада деца редом изговарају своја аутентична имена (Милица, Немања...), а Памтиша их записује као тонске висине како их је запамтио (запис је у четвртинама). Уколико погрешно, не сме да постоји никаква реакција да се онај ученик који је меморисао не деконцентрише и не демотивише. Ученици су на то упозорени од стране наставника. Када је

7 Више о овоме видети у: Парезановић, К., Тодоровић, Д. (2012), *Монтесори метод у настави солфеђа - функционални насупрот репродуктивном начину учења*, Међународни научни скуп Владо Милошевић - етномузиколог и композитор, зборник радова, Бања Лука, 154-167.

8 Ова игра може се примењивати само у овину Монтесори музичког програма од стране обучених Монтесори наставника музике.

мелодија записана следи провера, а затим заједничко интонирање. Изузетно мотивисана за рад, сва деца желе да се опробају као Памтиша да би испитали своје способности и капацитете. Ова игра може да се обогати и са више компликованијих елемената који се градационо уводе, тако да се на крају, вежбањем долази и до памћења и записивања краћих мотива, било мелодијских са задатим ритмичким обрасцем, било ритмичких или комбиновано (мелодијско-ритмичких са различитом ритмичком окосницом). Степен памћења комбинованих мотива је највиши степен памћења и крајњи циљ игре. Може се изводити у било ком узрасту у зависности од индивидуалних способности детета. Овим поступком омогућава се индивидуални раст и развој у групи, поштовање индивидуалних периода осетљивости, што је један од основних принципа Монтесори методе.

Исто тако постоје и игре (вежбе) за проверу знања из теорије музике (асоцијације) итд.

Применом оваквог стила учења кроз активност и игру, добија се мотивишућа атмосфера која резултира вољом за учењем и сазнавањем и бољим постигнућима у настави.

## ЗАКЉУЧАК

Из општих принципа уведених у периоду од 16. до краја 19. века, запажа се да су се питања наставних метода, питања везана за васпитање, образовање, улогу наставника и питања дидактике уопште, усмеравала на два фронта:

1. појединачном и
2. општем, са циљевима:
  1. утицај васпитно-образовних компоненти на развој личности, а затим,
  2. утицај тако оформљених јединки на допринос целокупном друштвеном систему.

Заједнички елементи метода поменутих стваралаца и реформатора указују на исте или сличне педагошке проблеме којима су се бавили и подједнаке захтеве које су подстицали у својим педагошким идејама<sup>9</sup>. Као што смо у ранијим истраживањима установили, метод Монтесори имао је свој заметак још у тенденцијама хуманистичке и буржоаске педагогије. Поред ових, Марија Монтесори је свој метод допунила и проширила новим принципима насталим као резултат експерименталног рада и опсервације дечијег понашања у специфичним педагошким условима (в. Монтесори 2001, 2003, 2007, 2009). Узимајући у обзир природу детета као главну одредницу, осу око које је формирала сазнајне путеве, Марија Монтесори је створила метод који, по мишљењу многих истраживача педагошко-психолошких питања васпитања и образовања, важи за један од најкомплетнијих метода у педагогији.

<sup>9</sup> Дубљом анализом историје педагогије и педагошких идеја и њихових твораца у периоду од 16. до 20. века, уочава се једна занимљива појава, која се, заправо, категорише као психолошка, а карактеристична је за најзначајније педагоге у овом временском периоду: Еразма Ротердамског, Франсоа Раблеа, Јана Коменског, Ж.Ж. Русоа, Јохана Песталоција, Фридриха Фребела; сви они су, наиме, имали комплексно без родитеља или без родитељске љубави, а сви су, као по обрасцу, искрено бринули о васпитању и ментално-интелектуалној, моралној, етичкој, естетској, физичкој, душевној - дакле, комплетној нези дечијег бића.

Када бисмо резимирали настојања педагошких праваца који су водили модерној, савременој педагогији какву је неговала и Марија Монтесори и какву познајемо данас, могли бисмо их свести на неколико најважнијих параметара кроз које се уочава функција реформи. На првом месту истакли бисмо:

1. развој креативности, односно, стваралаштва код ученика, подстицање личних, специфичних потенцијала код детета и неговање постојећих афинитета,
2. подстицање развоја унутрашње мотивације преко метода рада, дидактичких материјала, кроз игру и покрет
3. образовање, методе рада приликом стицања знања, вештина и навика,
4. методе рада за постизање трајности стеченог знања преко чулне перцепције, процесом повезивања неколико чулних радњи који резултира једном функцијом,
5. повезивање стеченог знања са осталим пољима изучавања и са практичним животом

Покретачка снага развоја и учења, сматрају савремени педагози, лежи у интензивној и континуираној интеракцији деце са средином одређеном физичким својствима, њиховим културним значењем и смислом који интеракција има за личност (Каменов 1999б: 31-36). "Својим изузетним формативним могућностима игра подстиче развој дечијих способности и ствара предуслове за њихово усложњавање на старијим узрастима" (Копас-Вукашиновић 2006: 175).

Садржај градива, према нашем мишљењу, не треба да буде циљ, већ средство за остваривање циљева и управо за такав принцип се треба борити у наставном процесу на предмету солфеђо. Исто тако, врло често се срећемо са једном превазиђеном и примитивном појавом која се тиче става наставника у односу на ученике: формира се, наиме, на бази успостављања крутог и неприродног односа из којег деца могу лакше да увиде комплексност самог предмета. Имајући у виду то да предмет треба да заволе и савладају, такав став се у наставном процесу никако не саветује и на све начине треба да се избегава. С обзиром на то какве учинке и постогнућа у настави пружа учење кроз игру, а да се у настави солфеђа готово и не употребљава, сматрамо да би било корисно (ако не и обавезно) већину наставних садржаја формулисати путем покрета и игре, а најбоље уз познавање и поштовање елементарних принципа које у својој методи нуди Марија Монтесори.

## ЛИТЕРАТУРА

Жлебник 1983: Л. Жлебник, *Опшћа историја школства и педагошких идеја*, Београд: Научна књига.

Каменов 1999а: Е. Каменов, *Предшколска педагогија I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Каменов 1999б: Е. Каменов, *Предшколска педагогија II*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Копас-Вукашиновић 2006: Е. Копас-Вукашиновић, Улога игре у развоју деце предшколског и млађег школског узраста, у: *Зборник истраживања за педагошка истраживања бр. 1*, Београд: Институт за педагошка истраживања, 174-190.

Lillard 2012: Р. Р. Lillard, *Монтесори данас - свеобухватан приступ образовању од рођења до зрелости*, Београд: Protopolis books.

Монтесори 2001: М. Монтесори, *Откриће деце*, Београд: Catholic Relief Services, Чигоја штампа.

Монтесори 2003: М. Монтесори, *Учијајући ум*, Београд: ДН Центар.

Монтесори 2007: М. Монтесори, *Од детињства до адолесценције*, Београд: ДН Центар.

Монтесори 2009: М. Montesori, *Dijete: tajna djetinjstva*, Zagreb: Akademija za razvojnu rehabilitaciju, Naklada Slap.

Парезановић, Тодоровић 2012: К. Парезановић, Д. Тодоровић, Монтесори метод у настави солфеџа - функционални на супрот репродуктивном начину учења, у: *Зборник радова са Међународног научног скупа Владо Милошевић - етномузиколог и композитор*, Бања Лука: Академија уметности, 154-167.

Русо 1989: Ж. Ж. Русо, *Емил или о васпитању*, Ваљево, Београд: Естетика.

**STARTING POINTS OF MONTESSORI METHOD IN PEDAGOGIC ATTITUDES OF JOHAN HEINRICH PESTALOZZI AND FRIEDRICH FROEBEL; PARAMETERS: GAMES, CHILDREN'S ACTIVITY, SENSUOUS EDUCATION, SELF-DEVELOPMENT, INNER MOTIVATION THROUGH PERSPECTIVE OF METHODOLOGICAL PROCEDURES IN TEACHING AURAL**

**Summary**

The nineteenth century pedagogues who were the pioneers of new pedagogy, intellectual and free, non-conventional, applicable education, were, among others, Johan Heinrich Pestalozzi, Friedrich Froebel and later Maria Montessori. In its methodology, Maria Montessori, in addition to other pedagogues of the earlier era, mainly relied on J. Pestalozzi and F. Froebel. She developed method which could bring considerable results if applied in teaching aural, since it is based on the development of creativity and games, supporting learning through movement and game.

In this paper, through theoretical studies, analyzes the basic activities of European pedagogues Johann Heinrich Pestalozzi and Friedrich Froebel, whose pedagogical principles influenced the starting point and development direction of Maria Montessori method. The aim of the study was to explore the effects of pedagogical method which is one of the most influential methods on development of pedagogy - Montessori method, on teaching practices within the teaching solfeggio. Research was performed by analyzing and classification of facts using comparative method. Since Maria Montessori developed the method which in its focus includes the development of creativity, intrinsic motivation and support learning through movement and game as well as self-development, we believe that if implemented in teaching solfeggio would brought significant results.

The paper also discusses parameters and principles which are partly neglected in teaching solfeggio, but are of vital importance for cognitive process which occurs at music schools: learning and acquisition through games and activities, the use of combined senses in the process of learning, inner motivation.

*Key words:* Pestalozzi, Froebel, Montessori, pedagogy, teaching solfeggio

*Kristina M. Parezanović*





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

## ПРОЖИМАЊЕ ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ И ЛИТЕРАТУРЕ ЗА КЛАВИР У ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА НАСТАЛИМ У ПЕРИОДУ ОД 17. ДО 20.ВЕКА

У овом раду ће се истражити утицај визуелне уметности на композиторе и прожимање идеја у делима одабраних стваралаца у различитим епохама и областима сликарства и клавира, од 17. до 20. века. Истаћи ће се утицај ренесансног сликарства на композиторе барока на основу тврдње музиколога Јосипа Андреиса (*Josip Andreis*) и анализе сликаног простора у ренесансној епоси музиколога Бориса Андрејевича Успенског (*Борис Андреевич Успенский*). Размотриће се заједничке особине Тицијана Вечелија (*Tiziano Vecelli*) и Волфганга Амадеуса Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*) у делима *Светла и профана љубав* и *Концерт за клавир KV 271* у Ес-дуру. Затим ће се извршити упоређивање погледа Фредерика Шопена (*Frederic Chopin*) и Ежена Делакроа (*Eugene Delacroix*) на *Теорију о симултаном контрастију боја* Мишела Еугена Шеврола (*Michel Eugene Chevreul*). Следи анализа *Слика са изложбе* које је Модест Мусоргски (*Modeste Musorgsky*) написао инспирисан акварелима Виктора Хартмана (*Viktor Hartman*) и откривање сопствених детаља које је композитор додавао самој музици. Даље проучавање рукописа *Прелиуда* за клавир и свите за два клавира, *Бело и црно* Клода Дебисија (*Claude Debussy*), пружиће сазнање о аналогним тенденцијама сликара на почетку 20. века и осветлити величину Дебисијеве личности у области музике и сликарства. На основу изложеног може се закључити да уметност у свим областима има исти циљ који се исказује различитим језиком.

*Кључне речи:* уметност, слика, музика, клавир, партитура, линија, звук

Самостално постојање, неспутано уметниковом личношћу је кључна одлика визуелне уметности. Музика поседује време, а музичка дела постижу независно постојање само њиховим записивањем, што је од примарног значаја за постојање музичке литературе у свету и историји уметности.

Одавно је познато да се једно уметничко дело може посматрати не само кроз ауторов доживљај живота и света него и кроз његов однос према другим делима, односно темама, мотивима и идејама које су већ дуго присутне у уметности. Специфичне могућности перцепције се историјски мењају у вези с променама у уметности као израза друштвене свести, епохе и стила одређеног временског раздобља.

Барокна уметност је уметност покрета, динамике, екстазе, често мистички обојене. У њој је наглашен контраст светлости и сенке, појединца и масе, тише и јаче динамике. У музици се форма *фуџе* јавља као круна барокне полифоне мисли у којој се слобода маште и строгост правила прожимају на јединствен начин и међусобно обогаћују. „У почецима музичког барока немогуће је предвидети њихову повезаност са ренесансним тежњама” (Андреис 1968: 214). Борис Андрејевич Успенски (*Борис Андреевич Успенский*) у свом тексту *Структурно јединство разних врста уметности* (Успенски 2005: 67) истиче да се „у епохи ренесансе општи сликани простор често организује као приказивање неколико

1 sat.pantovic@gmail.com

микропростора, а сваки од њих, будући да је организован по законитостима централне перспективе, има самосталну перспективну организацију (то јест своју посебну линију хоризонта). Тако се веома често сликање фона може схватити као својеврсно сликарско дело у сликарском делу, то јест као самостална слика која је организована по својим посебним законитостима“ (Успенски 2005: 89). На основу претходно наведеног, могућа је и директна паралела са композицијом фуге. Иако нема поузданих података, може се предпоставити постојање везе између барокних композитора и ренесансних слика, то јест да су барокни композитори морали да дођу у контакт са визуелном уметношћу ренесансе којом су били инспирирани за свој рад. На основу тога се, такође предпоставља да је и Јохан Себастијан Бах своје фуге писао инспириран сликарским делима ренесансе.

У 18. веку су неприкладне паралеле између музике и ликовних уметности биле омиљене. „Моцарт је поређен са Рафаелом Сантијем (*Raffaello Sanzio*) што је једно од најнетачнијих поређења. Микеланђело Буонароти (*Michelangelo Buonarroti*) је истакао да код Рафаела видимо шта учење може дати младом човеку; Рафаел има идеалну, калиграфску, узвишену перфекцију у којој нема душе. Моцарт је, такође, био ‘велики ученик’, али никада без душе. Овладао је комплетним језиком музике, користио га у новим комбинацијама дајући речима нов смисао; могао је да каже речи које су биле истовремено и старе и нове, непознате и веома познате” (Ајнштајн 1991: 216).

„Клавирски концерт В. А. Моцарта KV 271 у Ес-дуру је једно од Моцартових дела у коме он не тежи да се поистовети са публиком, већ да је освоји својом смелошћу, храброшћу, младошћу и зрелошћу” (Ајнштајн: 379). Ако се у том контексту повлачи паралела између ствараоца у различитим областима уметности, онда се Моцарт може упоредити са Тицијаном, што истиче и немачко-амерички музиколог, Алфред Ајнштајн (*Alfred Einstein*), у свом делу *Моцарти*. „Постоје слични смели покушаји истовремено пуни и младости и зрелости и код других великих мајстора као што је Тицијаново платно под називом *Свети и профана љубав*.“ (Ајнштајн 1991: 379). Тицијан на својој слици презентује два идентична женска лика што упућује на две форме женског – *свети* и *профану*, а „његов колорит досеже до тада још непознато богатство“ (Енциклопедија лексикографског завода 1969: 401). У детињству када је стекао прва знања о музици, Моцартов таленат се рефлектовао преношењем механичких формула у слагање тактова *менуета*.<sup>2</sup> Али у даљем развоју, у веку рационализма и вечности, када су музичка дела настајала углавном по поруцибини, тј. одређеним поводом, Моцарт је био „дете своје уметности“ (Ајнштајн 1991: 379) која за њега није представљала поље истраживања, већ је била интегрални део његовог живота. Моцарт је концерте за клавир компоновао од најраније младости. У својој монографији о Моцартовим клавирским концертима Ч. М. Гирдлстон ( *C. M. Girdleston* ), *Моцарти и његови концерти за клавир* (*Mozart et ses concertos pour piano*), указује на чињеницу да је „еманципацију оркестра у области концерта, која се често приписује Лудвигу ван Бетовену (*Ludwig van Beethoven*), у потпуности довршио Моцарт. Бетовен је развио само један тип концерата које бисмо могли назвати ‘војничким’ или ‘ратничким’. Моцартови концерти имају знатно богастији, финији и суптилнији садржај. Једно од савршенстава Моцартове музике је у томе што њени драмат-

2 „Задовољство у игри бројевима Моцарт је налазио целог живота. Тако је, на пример, једном решавао у оно време веома популаран проблем механичког компоновања менуета: требало је двотактне мелодијске фрагменте слагати један до другог у било ком распореду“ (Ајнштајн 1991: 42).

ски елементи увек остају скривени и што у себи носе много више оне бездане дубине но што нуди борба двају супротних сила. Моцартов клавирски концерт је његово најкарактеристичније остварење.“ Крајем 1773. године, Моцарт је написао свој Први клавирски концерт у Д-дуру (KV 175) који остаје у границама галантног стила. Концерт у Б-дуру (KV 238) је написан 1776. године. У овом концерту, који је слабије инструментације од првог, транспарентна је реминисценција на виолинске концерте, посебно у *Rondu*, где се јављају популарне мелодије њихових финала мада без правих цитата и измена метра. Следећи Концерт у Ц-дуру (KV 246) је такође потпуно галантан концерт. „У јануару 1777, Моцарт је написао нови концерт који је све друго, само не још једна копија првог концерта” (Ајнштајн 1991: 379). То је био Концерт у Ес-дуру, KV 271. У њему постоји темељан контраст између сва три става, као изузетна блискост солисте и оркестра. Средњи став, *Andantino*, написан је у це-молу и представља први молски став у Моцартовим концертима. Солиста не понавља материјал који доноси *tutti*, већ га надграђује на слободан и распеван начин. Мелодија целог става је таква, да се у било ком тренутку може претворити у аутентични речитатив. У деоницама солисте и оркестра у првом ставу испољена је ‘сарадња’ у експонирању тематског материјала. Наиме, иако углавном водећа, деоница солисте повремено чак прати поједине инструменте оркестра, у овом случају прву обоу (такт 1-7).<sup>3</sup> Унутрашњи подстицај одговоран за настанак *Клавирског концерта у Ес – дуру*, донео је низ изненађења како у структури, тако и у најситнијем детаљу; ништа није препуштено обичној рутини и случају, чак ни каденце. Највеће изненађење представља појава менуета у Ас-дуру са четири варијације у брилијантном *Presto finalu*. У менуету се рефлектује узбуђеност *Andantina* који још увек тражи смирење; нигде нема тежње за виртуозитетом. „Концерт у Ес-дуру ставља извођача пред виши ниво захтева од претходних концерата како у техничком, тако и у сваком другом погледу” (Ајнштајн 1991: 381).

Теоретска мисао Ежена Делакроа презентована у његовом дневнику<sup>4</sup> почетком 19. века и сећања Жорж Санд (*George Sand*), откривају пријатељство сликара са Шопеном и презентују везу између музике и сликарства раног романтизма. Делакроа је прокламовао своје мисли о сликарству као релацији између боја упоређујући их са везом између појединачних тонова и хармонија, што је назвао „слушалачком рефлексијом” (Верго 2012: 65). Упркос Шопеновом оповргавању, Делакроа је наставио да описује и односе боја и речи. У конверзацији ова два уметника инспирисаној Шевроловом Теоријом о третирању боја (1839), Делакроа је сматрао да када се црвена и плава изложе једна поред друге, „црвена постаје обојена плавом, а плава се купа у црвеној и на крају постаје љубичаста” (Санд 1896: 81). Наиме, Шеврол је у својој *Теорији о симулираном контрасти боја* изложио да се боје које стоје једна до друге, модификују једна у другу. За Шопена је ова теорија била релевантна и представљала научно достигнуће. Међутим, Делакроа је појаву разматрао са полазишта алхемије, што су доказала и реална истраживања: љубичаста боја се појављивала механизмом визуелне перцепције, како је и писало у Шевроловом *Предговору о закону симулираних контраста боја*.

3 Дотадашњи клавирски концерти никада нису ишли даље од концепције соло извођења и оркестарске пратње (Ајнштајн 1991: 380).

4 Ежен Делакроа је писао дневник од 1822. године до краја живота као *Журнал Ежена Делакроа (Journal de Eugene Delacroix)*, а он је први пут објављен у Паризу 1883-1885. године (Рајт 2009: 131).

Ежен Делакроа је био импресиониран двоструком природом боја. Сматрао је да су боје као и музика имале моћ да директно рефлектују осећања, без потребе да имитирају било шта. За њега су „боје музика ока; комбинују се као ноте – седам боја је као седам нота, а нијансе су полустепени” (Верго 2012: 66). Рехабилитацијом боје као основног сликарског начела Делакроа отвара пут импресионизму, а вредност музике и сликарства третира у извесном ‘клизавом’ садржају који не досеже реч и концепт вербалне уметности.

Разговор уметника о логици музичке форме, такође упућује на Шопенов систематичан и научно–музички аспект размишљања. Он логику у музици представља као логику хармоније и контрапункта, а *фуџу* као еквивалент чисте логице: „препознати принципе фуџе значи препознати разлоге свега што се дешава у музици” (Верго 2012: 66).

У првим деценијама романтизма, композитори су налазили инспирацију у поезији и природи. Од 1840, њихову пажњу привлаче сликарство, графички дизајн, вајарство и архитектура. Једно од музичких дела инспирисаних сликарством су *Слике са изложбе (Pictures at an Exhibition)* Модеста Мусоргског (1839–1881), које представљају вешт и осмишљен приказ специфичног низа визуелних подстицаја с почетка осме деценије 19. века.

Мусоргски је био присан пријатељ са руским сликаром и архитектом Виктором Хартманом (1834-1873). Хартманова смрт је представљала уништење за Мусоргског чије је ментално и емоционално стање било далеко од стабилног. Мусоргски, који је волео Хартмана и био дубоко погођен његовом смрћу, планирао је да ‘нацрта’ у музици најбоље слике свог преминулог пријатеља. На изложби у Санкт Петербургу 1874. године, био је прикупљен велики број Хартманових слика. Мајкл Рус (*Michael Russ*) каже да би „уметник био заборављен, да шака његових слика није учињена вечно на странама Мусоргсковог дела” (Верго 2012: 96). „Данас постоји само половина Хартманових слика које су инспирисале композитора” (Верго 2012: 96). Међутим, у писмима руском писцу и критичару Владимиру Стасову (*Vladimir Stasov*), Мусоргски описује још неколико нових слика дочаравајући нам их музичким средствима. Очигледно, Мусоргски је самој музици додавао богатство сопствених детаља у циљу обогаћења експресивности дела: вриштање и посртање гротескне фигуре у *Гномусу (Gnomus)* или гласови у дечијој свађи (*Тилери/Tulireies*). Људе које је Хартман сликао, Мусоргски у својој композицији приказује у духу потпуног реализма. Чак и када је на оригиналним акварелима њихово презентовање само случајно у оквиру теме и смисла слике, као у случају минстрела који пева испод зидина *Сшароџ замка (In Vecchio Castello)*, истинитост је примарни принцип у музици Мусоргског. На исти начин Мусоргски осликава и карактер личности: контрастом гласова приказује богатог и сиромашног Јеврејина у *Семјуелу Голденберџу и Шмилу (Samuel Goldenberg and Shmuyle)*. Гломазан звук имплицира Голденбергов крзнени огртач, а цвиљење – дрхтавицу Шмила у танком оделу.<sup>5</sup> Композитор користи и уметање наративног елемента у већину Хартманових цртежа, мада их слике које су његова почетна тачка не садрже. Понекад, он измишља епизоде које су имале мало заједничког са Хартмановим сценама: свађа на *Пијаџи у Лиможу (Market at Limoges)*, где Мусоргски додаје свој потпис измишљеној причи о изгубљеној крави. У другим случајевима он разрађује идеје које на акварелу представљају само наговештај: силуете Хартмана и његовог пријатеља Василија Кенела (*Vasily Kenel*) са слике, у

5 Ова слика је једно од Хартманових дела из периода одржавања ‘голог животног статуса’.

ставу *Са мртвима на мртвом језику* (*Con mortuis in lingua mortua*) приказује као главне јунаке на путу кроз париске катакомбе.

Већина комада је у форми *дводелне* или *шроделне песме*, а коришћене су и форме *ронда* и *скерца* (*Пијаци у Лиможу*): *рондо* је искоришћен за бележење пролазних утисака и приказивање особина ликова (*Семјуел Голденберг и Шмил*) или својства призора (*Велика катија Кијева*). Теме или фрагменти мелодије су подвргнути основним формама развијања мада се не користе за грађење проширене реченице или развојних делова, попут развојног дела сонатног облика. Мусоргски је везао технику ове врсте за немачку школу која је била потпуно страна његовом начину мишљења. Он је у *Сликама са изложбе* константно развијао процес додавања, варирања и понављања уместо рада са тематским материјалом који је био присутан у раду немачких композитора. У неким случајевима, посебне теме или мотиви се преносе из једног става у други методом реминисценције, као у *Балету неизлеђлих пилића* (*Ballet of the Unhatched Chicks*) где се фигура која почиње у 18. и 19. такту поново јавља у *Колиби на кокошјим ногама* (*The Hut on Hens' Legs/Baba - Yaga*), од 25-30. такта. Смисао истицања јединства и целине у *Сликама са изложбе* појачан је оштроумним отварањем циклуса *Променадом* (*Promenade*) – кратком мелодијом, осмишљеном као шетња по изложби са анализом слика. *Променада* се провлачи између комада повезујући их, или је уграђена у садржај комада. Ови прелази, *интерлудијуми* (*interludes*), како их Мусоргски зове, евоцирају и процес композиторовог сагледавања сликарских дела. *Слике са изложбе* репродукују теме Хартманових акварела, а такође представљају и оличење лика композитора који шета од слике до слике. Мусоргски је у ставу *Са мртвима на мртвом језику* показао стање уроњавања у слику и уграђивање сопственог лика у музичко ткиво, односно овде се може уочити композиторово 'упијање' у акту посматрања. „У музичком садржају последње слике са изложбе, *Велике катије Кијева* (*The Great Gate of Kiev*), још једном се сусрећемо са *Променадом*: овог пута преко звукова звона презентованих оштрим звуцима великог клавира, који претходе пробуђујућем повратку на велику руску тему и портретишу Мусоргског који постаје део слике и учесник у последњој сцени која је, без сумње, сматрана за архетип руске драме” (Верго 2012: 98).<sup>6</sup>

Крајем 19. и почетком 20. века нарастао је број ликовних дела инспирисаних музиком. „Сликари су својим делима презентовали декорисане рукописе композитора који су имали јасно значење за око, без намере да постану објекти естетске контемплације. Уметност сликарства је могла да пренесе у језик ока не само важне мелодијске линије и облике, већ и широке музичке форме и структуре” (Верго 2012: 204). Делатности ових уметника придружио се и композитор Клод Дебиси (1862-1918).

Контакти са уметношћу и уметницима прожимају целу Дебисијеву каријеру. У писму композитору Едгару Варезу (*Edgard Varese*), 1911, он је написао: „Волим сликарство, готово колико и музику” (Верго 2012: 83). Дебиси је у детињству и раној младости сликао. Једном приликом је изјавио: „Ништа не стимулише више од кутије са бојама и њиховом широком палетом” (Верго 2012: 83). Био је обузет идејом кореспонденције између различитих форми уметности, али исто тако и изузетно обазрив према сваком покушају трасирања директ-

<sup>6</sup> „Велика катија у Кијеву је евидентно значила и евоцирање звучног симбола руских религијских церемонија” (Верго 2012: 99).

ног додирова овакве идеје са сопственом методом компоновања.<sup>7</sup> Мада је финоћа и суптилност његове оркестрације била повезана са нежним контурама и сјајним ефектима светлости који се могу наћи у импресионистичком сликању, Дебисијеве колеге, ученици и чланови породице се сећају да оно за чим је композитор жу-део је пре свега била прецизност и јасноћа, због чега у неким дебатама чак поистовећује импресионизам са реализмом. Наслови његових *Прелиуда* (*Prélude*) за клавир су доказ Дебисијевог веровања у капацитет музике која има моћ да приказује људе, ствари и места. Истинитист и снагу музике у преношењу емоција, потврдио је својим клавирским комадима под називом *Арабеске* (*Arabesques*). Потпуност 'арабеске', композитор је остварио и прецизним осликавањем музичког садржаја у рукописима композиција за клавир.

На Дебисијев захтев, издања његових дела су тежила за јединством у свим димензијама, од изгледа и стила текста, до величине нота и осталих музичких знакова и графичког изгледа странице партитуре. У контексту збирке његових дела, било је више сродности у јединству целине збирке од еквивалентности индивидуалних композиција. Композиторов потпис на првобитном издању је такође обједињавао партитуре његових комада. Међутим, у маниру суптилности идентификације у симболизму, потпис је касније замењен монограмом. Принципе Дебисијеве 'ауторске намере' показују и текстови у издањима штампаним у периоду његовог живота, којима се осветљавају композиторове редакције (Дебисијева редакција Шопенових валцера). Али естетски и музички знакови његове нотације се могу видети само у рукопису: ознаке за израз између ставова које су асоцирале појаву теме; акорди, повезани преко тактова у празан простор који су приказивали слободу одјека звука. Дебисијево прецизно обележавање динамике представља дизајн, осмишљен као визуелна презентација решења њене примене. На пример, у другом ставу свите за два клавира, *Бело и црно* (*En blanc et noir*), ознака *perdendosi* се јавља разложена на слоге од 49-52. такта прво на два удара, а затим на три у такту шест осмина, суптилно одређујући брзину коју предлаже композитор. Дељењем ознаке на слоге, Дебиси јасно и сликовито образлаже своје намере. У такту 143-144 истог става, ознака *crecendo* се разлаже на три слога и носи 'ритмизацију', као да композитор позива извођаче кореспонденцијом четвртине и две осмине са великим падом на први ударац следећег такта. У рукопису првог става *En blanc et noir* од 73 – 78. такта, горња деоница другог клавира има мелодију у кретању акорада. Ознаке за *staccato* и *tenuto* Дебиси поставља изнад акорада. Његово бележење артикулације, осим приказа мелодије приказује визуелну лепоту и музичку логику фразе. Дебисијева брига за структуру фразе и везу мелодије и пратње налази сликарску аналогију у серији дрвореза<sup>8</sup> са мотивом јапанских мостова рефлектованих у рибаку, који су очарали Клода Монеа (*Claude Monet*). Естетику и музички смисао дела представљају и необични начини везивања нота у прелиду *Магле* (*Brouillards*), у тактовима 14 и 15 и свити за два клавира, *Бело и црно*, посебно у другом ставу: линија лука повезује дугачке нотне вредности које припадају мелодији протежући се и преко празних делова нотне система. Дебиси се послужио овом методом објашњавајући да пијаниста не може држати дуге нотне вредности ако му је рука окупирана на други

7 Дебиси је у својим делима користио сликарске термине.

8 Јапански укио дрворези са мотивом мостова постају омиљена тема сликара – импресиониста крајем 19. века. По узору на њих, Моне је на свом имању у Живерњију саградио реплику моста из баште у Кјотоу.

начин и како би континуираним луковима указао на пут до следеће ноте. Употребом лукова, композитор је хтео да истакне који психолошки и естетски значај може имати специфична примена артикулације, као и суптилан приказ правилне употребе педала. Нотне главе без вратова у Дебисијевом рукопису указују на издвајање тонова мелодије. Низањем шездесетчетворки у два система у прелиду *Vaïprometî (Feux d'artifice)*, композитор постиже ефекат преливања визуелног тока. У истом комаду, наизменично мења број нота на удар, што представља психолошки ефекат и његово маштање о ритму који није усаглашен са конвенционалном нотацијом.

Сликовитим дизајном својих рукописа Дебиси их декларише као носиоце способности уливања у перцепцију субјекта сасвим јасних и прецизних осећања. Дебиси је такође поседовао покретачку снагу која је узроковала сопствено рефлектовање на емоционални додир линије у визуелној уметности и контуре у музици.

Очаран тамом и узвишеношћу цркве у Сант-Ремију полуосветљене свећама, Делакроа је у мислима изазивао мајсторе ренесансе да произведу импресију, упоређујући то са њиховим јасним и прецизним линијама. Овај податак нас наводи на размишљање: да ли су сликарска дела ренесансе у потпуности приказала ликове и догађаје које су представљала и да ли је фуга њихов музички еквивалент? Шопеново прихватање егзактности науке оповргавају Делакроа и сам Шеврол. Да ли је Мусоргски реалиста ако претапањем Хартманових дела у музику додаје и своју причу; или је можда импресија, утисак, осећање баш оно што чини реалност и праву уметност?

Наиме, уметничко дело није само оно што се види оком или чује ухом, већ и наше знање историје уметности, културе, филозофије, друштвених догађања и начина перцепције. У њему се одражава људски лик аутора, његов темперамент, поступци у животу. Повезаност живота и различитих врста уметности тако је непосредна и присна, да људски лик ствараоца мора оставити своје трагове на ономе што ствара.

Ретроспектива анализе овог рада доноси закључке који се наводе у даљем тексту. Инструментална музика је постигла своју самосталност у другој половини 16. века. У 17. веку она је проширује новим облицима међу којима се јавља фуга као еминентни полифони облик музичког барока. На основу наведеног цитата Јосипа Андреиса утврђена је повезаност композитора барока са ренесансним сликарством, а на основу анализе композиције ренесансних слика Бориса Андрејевича Успенског који их посматра као 'слику у слици' не одвајајући главно од споредног, предпоставља се да и Бах на исти начин гради теме у својим фугама. У 18. веку Моцарт је поређен са Рафаелом. Изузетан познавалац Моцартовог стваралаштва, Алфред Ајнштајн, ову тврдњу демантује наводећи и Микеланђелово мишљење о Рафаелу. Међутим, Ајнштајн истиче младост и зрелост као заједничке особине Тицијана и Моцарта сагледане преко њихових дела *Света и профана љубав* и *Концерти за клавир KV 271* у Ес-дуру. Из анализе ових дела проистиче да су Тицијан и Моцарт уметници који далеко превазилазе време у коме су живели. Разматрање дискусије Ежена Делакроа и Шопена с почетка 19. века о Шевроловој *Теорији о симулираном контрасти боја* презентује Шопена као уметника са систематичним и научно-музичким аспектом размишљања, а Ежена Делакроа као уметника који вредност музике и сликарства третира у извесном 'клизавом' садржају који не досеже реч и концерт вербалне уметности. Анализа *Слика са изложбе* Модеста Мусоргског које је написао 1874. године

инспиран Хартмановим акварелима поред садржаја слика пренесених у језик музике открива и прегршт сопствених детаља које Мусоргски додаје музичком садржају у циљу богаћења експресивности дела. На тај начин он у својој композицији постиже дух потпуног реализма. Почетком 20. века Клод Дебиси у рукописима за клавир користи средства музичке и ликовне уметности у циљу потпунијег презентовања својих намера чиме се идентификује са радом сликара овог периода који су стварали своја дела инспирансани музиком и покушавали да пронађу средства којима би на сликама јасније представили елементе музике - ритам, темпо и динамику. На основу претходно изнетог садржаја закључује се да различите врсте уметности имају исти циљ - презентовање истине, до које се долази различитим средствима и путевима које диктирају епохе и стилови у којима дело настаје и временске дистанце са којих се оно посматра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ајнштајн 1991: А. Ајнштајн, *Моцарт*, Београд: Нолит.
2. Андреис 1968: J. Andreis, *Vječni Orfej*, Zagreb: Školska knjiga.
3. Верго 2012: P. Vergo, *The Music of Painting*, New York: Phaidon Press.
4. Грејсон 1990: D. Grayson, Editing Debussy Issues "en blanc et noir", *Préludes: Livre I, Livre II by Claude Debussy, 19<sup>th</sup> – Century Music, Vol.13, No.3* (Spring, 1990), pp. 243 - 257: University of California Press.
5. Енциклопедија лексикографског завода 1969: *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, br.6, SKA-ŽV, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.
6. Кандински 1996: В. Кандински, *О духовном у уметности*, Београд: Esotheria.
7. Моцарт 2007: W. A. Mozart, *Pisma*, Zagreb: Nova stvarnost.
8. Рајт 2009: В. Wright, *Eugene Delacroix, Journal*, Paris: Nouvelle edition.
9. Ролан 1952: Р. Ролан, *Данашњи музичари*, Београд: Култура.
10. Санд 1896: G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris.
11. Успенски 2005: Б. Успенски, Структурно јединство разних врста уметности, *Међуноси уметничких свейвова*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 67-103.
12. Хесе 1979: Х. Хесе, *Игра стаклених перли I и II*, Суботица: Минерва.

## INTERACTION BETWEEN THE VISUAL ARTS AND PIANO LITERATURE FROM THE SEVENTEENTH TO TWENTIETH CENTURIES

### Summary

The paper examines the influence of visual arts on composers and the interaction of ideas of the selected artistic creators in various epochs and domains of painting and piano from 17<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> centuries. The influence of Renaissance painting on the Baroque composers is emphasized, which results in the assumption that J. S. Bach might have composed his fugues inspired by the works from the Renaissance. The mutual characteristics of Tiziano VerCELLI and W. A. Mozart in the works *Holy and Profane Love* and *The Third Piano Concerto KV 271* in E-flat major are also discussed. The comparison between the approaches of Frederic Chopin and Eugene Delacroix to M. E. Chevreul's *Color Theory (Simultaneous Contrast of Colours)* is made. The analysis of *Pictures from an Exhibition* by Modest Mussorgsky, inspired with the water color paintings of Victor Hartman, reveals the wealth of specific details added to the music by the composer himself, thus bringing the spirit of realism to musical contents of the piece. The manuscripts of *Preludes* and piano suite *En blanc et noir* by Claude Debussy are also examined. They shed light on the analogous tendencies of painters and musicians at the beginning of the twentieth century and the greatness of the composer's identity in both music and painting. The research leads to the conclusion that the aim of art in all domains is the same; the only difference lies in the language, depending on the epoch and style, as well as on the distance from which the work of art is viewed.

*Key words:* art, painting, music, piano, sheet, line, sound

Sanja R. Pantović



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

## УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНИХ СТИМУЛУСА НА МУЗИЧКУ ПЕРЦЕПЦИЈУ И МЕМОРИЈУ

У раду су разматрана три истраживања (Shank; Ebendorf; Boltz, Ebendorf & Field) која у фокус свога интересовања постављају јаку спрегу између области визуелног и аудитивног (музичког) садржаја. Све три студије полазе од хипотезе да је за успешнију, квалитетнију музичку перцепцију и, уопште, унапређење меморијског капацитета реципијента, потребна и визуелна стимулација, односно, могућност да се музика просторно осети (према законима гешталт-теорије).

Полазећи од различитих методологија и различитог истраживачког узорка састављеног, преваходно, од немужичара (међу којима су, ипак, и испитаници са завидним степеном музичког искуства), све три студије долазе до истих или веома сличних закључака који се тичу неопходности укључивања области *визуелног* у сам процес музичког образовања, нарочито у опште образовним институцијама, односно, основним школама.

Овом приликом биће представљени најважнији резултати студија поменутих истраживача и расветлити тесна спона између визуелног и аудитивног вида комуникације.

*Кључне речи:* Шанк, Ебендорф, Болц, Филд, музичка перцепција, меморија, гешталт.

Актуелна научна истраживања у Европи и свету, концентрисана око питања унапређења наставе Музичке културе у општеобразовним институцијама, односно, питања усмерена на унапређење процеса музичке перцепције код ученика немужичара, те квалитативног побољшања његовог меморијског капацитета уопште, све више упућују на важност и неопходност увођења интердисциплинарног педагошког приступа у постојећи наставни процес. Према налазима оваквих истраживања, интегративни приступ двеју уметности – у овом случају, визуелне и аудитивне (музичке), не само да унапређује ниво перцептивне моћи испитаника, проширује домете његовог памћења и утиче на ниво његових когнитивних способности (Герингер и др. 1996; Боал Пељеирос и Вуитак 2006; Ђорђевић 2011), већ директно условљава висок степен и квалитет испитаниковог емотивног ангажовања (Герингер и др. 1997; Кемпбел 2004), развоја способности његовог естетског процењивања (Ђорђевић 2008; Боал Пељеирос и Вуитак 2006), те развоја критичког мишљења према музици коју слуша (Ђорђевић 2008).

Широко и компатибилно поље психологије музике и музичке педагогије, за последњих десетак година дало је научне студије и резултате непроцењивог педагошког значаја који, чини се, недвосмислено представљају провокативно тле за сва даља истраживања у смеру унапређења перцептивне моћи немужичара, укључујући ту и способност аудитивног опажања музичке форме дела, као најкомплексније апстрактне музичке категорије (Боал Пељеирос и Вуитак 2006).

С обзиром на то да је људско биће, пре свега, визуелно оријентисано (Шанк 2003), те информације из спољног света, презентоване у форми визуелног садр-

1 nevenavujosevic@gmail.com

жаја, најбрже опажа, ментално обрађује, складишти и дуготрајније „чува“ од информације, на пример, вербалног карактера (Арнхајм 1998), за унапређење и бољи ниво постигнућа на пољу аудитивног аналитичког опажања, од великог значаја може бити управо примена гешталтистичког начела груписања постојећих елемената (Мејер 1986). Применом општег принципа груписања, како је у досадашњим научним круговима много пута потврђено, унапређује се и сам меморијски капацитет испитаника - кроз способност „призивања“, „присећања“ већ чутог, у моменту док се музички ток даље креће, чиме се, недвосмислено, остварује и ефекат дугорочнијег музичког памћења (Мејер 1986). Управо због тога, велики број истраживача заступа став да је за унапређење процеса перцепције путем аудитивног надражаја - нарочито код деце немузичара - потребна и својеврсна „конкретизација“ садржаја у виду неке од форми визуелног изражавања (Боал Пељеирос и Вуитак 2006; Герингер и др. 1996; 1997).

На трагу поменутих опсервација, у овом раду разматрана су три истраживања (Шанк 2003; Ебендорф 2007; Болц, Ебендорф и Филд 2009) која у фокус свога интересовања постављају изузетно јаку спрегу између области визуелног и аудитивног (музичког) садржаја. Све три студије полазе од хипотезе да је за успешнију, квалитетнију музичку перцепцију и, уопште, унапређење меморијског капацитета реципијента, потребна и визуелна стимулација, односно, могућност да се музика и просторно осети (према законима гешталт-теорије).

Укључујући различите методологије и различити истраживачки узорак у своја истраживања, састављен, превасходно, од немузичара (међу којима су се, ипак, нашли и испитаници са завидним степеном музичког искуства), све три студије долазе до истих или веома сличних закључака који се тичу неопходности укључивања области *визуелног* у сам процес музичког образовања, нарочито у општеобразовним институцијама, односно, осмогодишњим основним школама.

Прве две истраживачке студије, спроведене на временској дистанци од две године (Шанк 2003; Ебендорф 2007; Болц, Ебендорф и Филд 2009), веома су, заправо, сличне. Дизајниране на идентичној истраживачкој методологији професорке Британи Ебендорф са Хаверфорд колеџа у Пенсилванији (Ебендорф 2007), различито конструисаном истраживачком узорку, а добијеним готово истоветним резултатима, обе студије биће представљене заједно.

У истраживачкој студији Британи Ебендорф из 2007. године (Ебендорф 2007) учествовало је четрдесет шест (46) ученика са Хаверфорд колеџа из Пенсилваније. Сви учесници истраживања били су немузичари. Две године касније, исти аутор, са групом сарадника (Мерилин Болц и Бенџамин Филд), понавља своје истраживање са ученицима истог колеџа, али са преосмишљеним истраживачким узорком који је, овога пута, био проширен са четрдесет шест (46) на шездесет (60) учесника истраживања. Испитаници су, и даље, у највећој мери били немузичари, док је 13% учесника целокупног узорка имало директно искуство са музиком (певање у хору или свирање неког музичког инструмента). Истраживачки метод, ток испитивања и хипотезе постављене кроз обе истраживачке студије, остале су исте.

На трагу Герингерове студије из 1996. године (Герингер и др. 1996), који наводи да је за остварење позитивних импликација на процес унапређења перцептивне моћи реципијента и унапређење његовог меморијског капацитета, од велике важности управо добра *усклађености* визуелног и аудитивног стимулуса, односно, изузетно важно критичко промишљање усклађености њиховог међусобног карактера и афекта (јер, у супротном, долази до промењеног и самог зна-

чења конкретног музичког стимулуса), као и то који ће медијум визуелне презентације садржаја бити заступљен (слика, покрет, анимација, видео клип), Британи Ебendorф пажљиво конструише истраживачки дизајн своје студије и поставља две хипотезе које, потом, у свом истраживању, даље испитује.

### Истраживачки дизајн

За потребе испитивања одабрано је:

1. пет музичких стимулуса са заједничким карактеристикама – како по питању жанра (инструментални), стилског периода (неокласицизам), тонског рода (дур), тоналитета (виши тоналитети), ритма (правилан), темпа (*Moderato*), трајања (90 секунди) тако и по питању звучног регистра у коме је композиција написана (средњи звучни регистар),
2. два типа визуелног стимулуса различитог формата (видео клипови и механизам покретних слика) са два различита карактерна ефекта који они остварују – позитивни и негативни, у трајању од, такође, деведесет (90) секунди.

Визуелни стимулус у форми *покретних слика* презентован је кроз ефекат позитивних (ведра и насмејана људска лица, разнобојно цвеће, лепо и укусно сервирана храна) и ефекат негативних слика (слике природних катастрофа и људске патње). Важно је напоменути да су се ове слике (130 за 90 секунди) смењивале у темпу јединице бројања музичких одломака, како би се постигао склад и симултаност динамике оба стимулуса.

Визуелни стимулус у форми *видео клипа* презентован је, такође, кроз оба своја вида и то посредством снимка са позитивном тематиком (идиличне сцене водопада, мирног тока реке, романтичне смене између мушкарца и жене) и видео снимка са негативном тематиком (жигосање пилића, сцене бескућника у великом, урбаном граду).

Од испитаника се очекивало да после одслушаних комбинација визуелних и музичких стимулуса (укључујући ту оба остварена ефекта), на Ликертовој седмостепеној скали процене означе своје одговоре по питању личних преференција, афективног дејства и утицаја конкретног визуелног стимулуса на одговарајући музички, те да, у таквим околностима, изразе своје когнитивне способности по питању аудитивне перцепције елемената *музичког израза* (темпа, ритма, тоналитета, динамике, хармоније итд.).

Хипотезе које су, у складу са Герингеровим (Герингер и др. 1996) запажањима, у овој истраживачкој студији постављене, гласе:

1. Музички стимулус упарен са позитивним ефектом визуелног стимулуса (без обзира на његов формат) даће, генерално, више позитивних резултата – како на нивоу адекватне процене карактера музичког одломка и личних преференција испитаника, тако и по питању испољавања вишег нивоа когнитивних способности ученика приликом опажања појединачних музичких елемената - у односу на резултате добијене посредством аудитивне перцепције музичког стимулуса, без учешћа визуелног медијума. И обрнуто: музички стимулус упарен са негативним (неодговарајућим) садржајем визуелног стимулуса даће, генерално, више негативних резултата, у односу на оне који су добијени посредством аудитивне перцепције испитаника, без „помоћи” визуелног садржаја.

2. Формат визуелног стимулуса, такође, утиче на квалитет аналитичког опажања карактеристика музичког дела. Претпоставка је да ће позитиван ефекат „упарења” музичког стимулуса са форматом покретних слика, ипак, бити нешто мањи (због субјективног осећања испрекиданости, „исецканости” музичког тока), од позитивног ефекта упарења са одговарајућим форматом видео клипа.

## Резултати

Резултати студија показују да музички стимулус праћен позитивним видео записом има сразмерно виши степен *допадљивости* код испитаника и виши степен *емоционалне повезаности* са њим, него музички стимулус пропраћен негативним видеом (што је и било очекивано), затим виши степен допадљивости у односу на музичке стимулусе без пратње видео садржаја (Хипотеза 1), али и виши степен допадљивости и емоционалне повезаности у односу на позитивне ефекте који остварује механизам покретних слика (Хипотеза 2).

Резултати, даље, показују да се перцепцијом музичких примера са видео записом позитивног садржаја (у односу на музичке примере без видео пратње), остварује и виши ниво *когнитивних* способности испитаника приликом процене појединачних елемената *музичког израза*. Категорије као што су темпо, тоналитет, динамика, мелодија, ритам, артикулација, у испитаниковој свести чине се понешто интензивнијим: темпо је перципиран као живљи (бржи него што он то заиста јесте), музички ток, генерално, динамичнији, мелодија флуентнија, тоналитет „светлији”, ритам правилнији, уједначенији, динамика јача, што је у директном складу са постојањем позитивних емоција код испитаника (Брунер 1990). Овакав ефекат дијаметрално је супротан стимуланом дејству негативног видео садржаја који је, дакле, повезан са развојем негативних емотивних стања (Герингер и др. 1996). Интересантно је, међутим, нагласити да су све ове позитивно оцењене категорије (у пратњи позитивног видео клипа), ипак, слабије дошле до изражаја у поређењу са перципирањем истих, али уз пратњу позитивног визуелног стимулуса покретних слика. Позитивно дејство видео клипа у односу на позитивну стимулацију покретних слика било је присутно једино у свеопштем утиску флуентнијег музичког тока који је, посредством механизма покретних слика, остављао ефекат испрекиданости и „исцепканости”<sup>2</sup>.

Ипак, генерални закључак Британи Ебендорф и њених сарадника у оквиру оба истраживања, био је да визуелна информација (без обзира на њен формат) несумњиво има значајан, вишеструки утицај на успешнију перцепцију музичког дела - његову емотивну и формалну димензију, али и на унапређење степена музичке когниције испитаника приликом процеса аудитивне перцепције музичких елемената према појединачним музичким параметрима. Ово, даље, указује на проверен и сигуран корак ка систематичном унапређењу музичке перцепције реципијента посредством адекватних визуелних стимулуса, те свакако може (и

2 За разлику од суптилног, флуидног тока сцена у форми видео клипа, форму покретних слика карактерише транспарентна смена конкретних призора који се мењају великом брзином (130 слика у 90 секунди). Овакве структурне карактеристике биране су интенциозно да би, у свој својој контрастности, показале диспаратне ефекте које остварују на пољу музичке структуре дела, односно, издвојених музичких елемената. Тако сама композиција, у случају пратње визуелне стимулације у форми покретних слика, остварује ефекат веће покретљивости и живахности, веће и уједначеније ритмичности музичког тока, чак остварује и ефекат артикулационе супериорности (*staccato*), над истом композицијом у пратњи форме видео клипа.

треба) имати практичне импликације у области музичке едукације – нарочито деце немужичара.

И наредни, трећи, изузетно значајан истраживачки пројекат ауторке Џенифер Сју Шанк, такође испитује утицај визуелних стимулуса на аналитичко слушање музике - музичку перцепцију и меморију код немужичара, али кроз нешто другачије осмишљени истраживачки дизајн (Шанк 2003). Истраживачки узорак од деведесет три (93) испитаника са Кентаки универзитета из Лексингтона (Велика Британија), са просечном старосном границом испитаника од двадесет једне године (21) и просечним музичким искуством до четири године, био је подељен у две групе, од којих је једна била подвргнута експерименталном третману (47), а друга остала контролна (46). Истраживање је трајало две недеље, у оквиру које је одржано шест сеанси у трајању једног школског часа.

### Истраживачки дизајн

За потребе овог истраживања конструисана је нарочита група слушних тестова који су били коришћени у оквиру пре-тест и пост-тест испитивања. Циљ пре-теста био је да установи колико испитаници (целокупан узорак од 93 испитаника) имају знања о основним музичким елементима и елементарној терминологији, укључујући ту изражајне елементе *музичког израза* и типове формалних музичких образаца<sup>3</sup>. Тест се састојао из два дела (Део А и Део Б). Део А садржао је десет питања, од којих су се шест тицала препознавања експресивних елемената (артикулационих и динамичких), чији је назив требало упарити са одговарајућим симболом, а преостала четири односила су се на препознавање одговарајућег схематског приказа за понуђени формални образац. Део Б представљао је, заправо, главно поље теста у коме се мерила испитаникова способност аудитивног опажања појединачних музичких елемената у оквиру одслушане композиције. Питања су се односила на препознавање инструмента који изводи главну мелодијску линију, на препознавање фактуре композиције, опажање ритма, такта, темпа, артикулације, као и идентификацију мелодијске контуре дела. У оквиру неколико понуђених одговора, испитаници су заокруживали један за који су сматрали да је тачан. Последња два питања односила су се на поље испитаникових личних преференција и познавања конкретног музичког стимулуса који су управо чули. Као и у претходна два истраживања, своје одговоре на ова два питања бележили су на седмостепеној Ликертовој скали процене.

По завршеном тесту који је чинило осам музичких стимулуса, учесници испитивања поделили су се у две групе - експерименталну (која ће подразумевати рад уз учешће визуелних стимулуса) и контролну групу. Учесници нису знали којој од те две припадају. Обе групе имале су исти третман рада са инструктором (укупно шест часова распоређених у две недеље), добијале исте информације везане за конкретно дело које ће тога дана слушати (наслов композиције, име композитора, историјски контекст у коме је дело настало), с изузетком визуелних стимулуса који су били присутни у раду са експерименталном групом. Музички стимулуси бирани су према критеријуму жанра (симфонијски оркестар или гудачки квартет) и стилски обухватали период од барока до почетка XX века, док су визуелни стимулуси (слике) бирани тако да су морали или директно бити повезани са конкретним музичким делом (насловом, композитором, инспирисани

3 Комплетне тестове конструисане за овај истраживачки пројекат видети у Прилогу, на крају рада.

тим музичким делом) или индиректно – указујући на карактеристичне музичке елементе композиције који могу бити препознати и на самој слици. Све слике биране су, заправо, са нарочитом пажњом и коришћене као конкретни аналогон оном о чему је било речи приликом анализе саме композиције<sup>4</sup>.

Испитаници су конкретно дело слушали по три пута, сваки пут са новим задатком. После добијених општих информација о актуелном музичком стимулусу, испитаници су га преслушали први пут. После тога, са њима је разговарано о специфичним елементима *музичког израза* које су управо чули: инструментација, мелодија, фактура и такт. Друго слушање подразумевало је, даље, усмеравање испитаникове пажње на претходно дискутоване музичке карактеристике дела. После другог слушања, испитаницима из експерименталне групе показана је слика (визуелни стимулус), пројектована на великом видео биму, на којој су били означени сви они елементи који су у највећој сродности са елементима присутним у музичком одломку. Затим је композиција одслушана и трећи пут. Учесници истраживања из контролне групе такође су чули композицију трећи пут, међутим, без учешћа визуелног садржаја.

После две недеље од последњег третмана, организован је пост-тест којем су приступили обе истраживачке групе. Пост-тест конструисан је као потреба да се установи колико су испитаници били у стању да запамте и „призову” све оне информације које су добили од инструктора за потеклих шест часова. Овај тест садржао је осам композиција (шест које су испитаници, у оквиру овог истраживања, већ чули и две потпуно нове) са по четири питања која су се односила на име композитора и наслов композиције коју су чули, специфичне музичке елементе који се у њој јављају, али и на одговарајуће визуелне слике које би могле бити у складу са конкретним музичким садржајем (погледати у Прилогу на крају рада).

## Резултати

Резултати истраживачке студије Џенифер Сју Шанк показали су да је почетна хипотеза која се тиче унапређења нивоа когнитивне способности испитаника (његове музичке перцепције и меморије) посредством коришћења визуелног материјала (слика), у потпуности прихваћена.

Резултати су показали да су обе испитивачке групе (и контролна и експериментална), у оквиру пре-тест испитивања, постигле готово идентичан ниво успешности у решавању постављених задатака, али да је значајнија разлика између њих примећена у резултатима пост-тест испитивања, нарочито када је реч о другом делу теста (Део Б) који је мерио ниво когнитивних способности испитаника приликом аудитивне перцепције појединачних музичких елемената. У поређењу са резултатима пре-тест и пост-тест испитивања, обе групе испитаника показале су напредак, с тим што су резултати експерименталне групе указивали на постојање статистички значајне разлике у нивоу постигнућа пре рада и после рада са инструктором.

Резултати обе испитивачке групе на пре- и пост-тесту указују, даље, на евидентан, статистички значајан ниво постигнућа у оквиру испитаникових личних *преференција* по питању дела које је чуо, као и по питању могућности његовог

4 Списак композиција, као и називи уметничких слика које су за потребе овог истраживања коришћене, видети у Прилогу, на крају рада.

препознавања. Овакви резултати нису, дакле, директно условљени присуством визуелних стимулуса, већ је за препознавање и постизање веће блискости са конкретним музичким делом потребно, заправо, његово вишекратно, активно преслушавање.

Резултати, такође, указују на чињеницу да одабир слика које су директно инспирисане садржајем одговарајућег музичког одломка, не утичу на показатеље вишег степена успешности испитаника приликом перцепције музичких елемената, од слика које су са конкретним музичким стимулусом индиректно повезане. Ово је, како наводи Шанк, у директној вези са гештALT-принципом груписања музичког/визуелног садржаја и не зависи од спољних ефеката или програмске концепције музичког или ликовног дела.

Резултати истраживања указују и на још један интересантан податак који сведочи о томе да су испитаници експерименталне групе, током процеса испитивања, били далеко активнији, што се огледало у већем броју постављених питања која су се односила, на пример, на живот композитора чија су дела била предмет студије, историјски контекст у коме је дело настало итд, у односу на испитанике из контролне групе, као и у прецизнијем изражавању и коришћењу адекватне музичке терминологије (Кемпбел 2004). Неколицина њих изразила је чак став да процес музичке перцепције, убудуће, свакако треба да буде интегрисан са уметностима визуелног типа, као и да таква корелација ових уметности заузима кључно место у процесу музичког (али и опшег) образовања појединца.

Добијени резултати све три истраживачке студије показују, дакле, да мулти-сензорно учење и ангажовање појединца (уз пажљиво испланирани инструктивни материјал) директно условљава и виши ниво његове успешности приликом процеса аудитивне перцепције музике (Боал Паљеирос и Вуитак 2006), као и, са друге стране, чињеницу да интегративни, мулти-медиски приступ одређеној материји свакако доводи до квалитетнијег образовања појединца уопште (Ђорђевић 2008). На трагу опсервација ове врсте, аутори све три студије указују на неопходност употребе интегративног приступа пољу образовања ученика не-музичара, у циљу унапређења његових аналитичких способности приликом перцепције елемената *музичког израза* и музичког дела у целини. Ови аутори, такође, указују на чињеницу да овакав приступ треба да буде инкорпориран већ у наставне планове за припрему будућих музичких педагога, те указују на још увек неистражено поље узајамног дејства гештALT-психологије опажања и опажања музике, као и значајних помака које корелација визуелних уметности са музичком може да оствари.

## ЛИТЕРАТУРА:

Арнхајм 1998: R. Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje* (prev. V. Stojić), Beograd: Univerzitet umetnosti – Studentski kulturni centar.

Боал Пељеирос и Вуитак 2006: G. Boal Palheiros & J. Wuytack, *Effects of the 'musicogram' on children's musical perception and learning*,

<http://www.marcocosta.it/icmpc2006/pdfs/542.pdf>, 1.3. 2011.

Болц, Ебендорф и Филд 2009: M. G. Boltz, B. Ebendorf & B. Field, *Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory*, *Music Perception*, Vol. 27 (1), University of California Press,

<http://www.deepdyve.com/lp/university-of-california-press/audiovisual-interactions-the-impact-of-visual-information-on-music-hSQAb9kug2>, 2.6.2013.

Брунер 1990: G. Bruner, Music, Mood and Marketing, *Journal of Marketing*, 54, 94-104, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1251762?uid=3738928&uid=2&uid=4&sid=21102800248523>, 7.9.2013.

Герингер и др. 1996: J. Geringer, J. Cassidy & J. Byo, Effects of music with video on responses of nonmusic majors: an exploratory study, *Journal of Research in Music Education*, 44, UK, 240-251.

Герингер и др. 1997: J. Geringer, J. Cassidy & J. Byo, Nonmusic majors' cognitive and affective responses to performance and programmatic music videos, *Journal of Research in Music Education*, 45, UK, 221-233.

Ђорђевић 2008: B. Đorđević, Muzička umetnost kao sredstvo estetskog vaspitanja u razrednoj nastavi, *Norma*, 13 (3), Sombor, 133-148.

Ђорђевић 2011: B. Đorđević, Muzika i korelacija u razrednoj nastavi, *Norma*, 16 (1), Sombor, 43-56.

Ебендорф 2007: B. Ebandorf, *The Impact of Visual Stimuli on Music Perception*, Senior Thesis Project, Pennsylvania: Haverford College.

Кемпбел 2004: D. L. Campbell, Attention focus of college music and non-music majors during music listening, Proceedings of the 8<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition, *ICMPC8*, Evenston, IL,

<http://www.icmpc8.umn.edu/proceedings/ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040083.PDF>, 2.6.2013.

Мејер 1986: L. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd: Nolit.

Шанк 2003: J. S. Shank, *The Effect of Visual Art on Music Listening*, Doctoral Dissertations, University of Kentucky, [http://uknowledge.uky.edu/gradschool\\_diss/397/](http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/397/), 2. јун 2013.

## ПРИЛОГ РАДУ

### APPENDIX A, TMLST

#### Part A- Matching

##### A-I Expressive Elements

Match the expressive element with its symbol. Circle the correct letter name on the answer sheet.

- |                |       |
|----------------|-------|
| 1. Accent      | a. e. |
| 2. Slur        |       |
| 3. Staccato    | b. f. |
| 4. Decrescendo |       |
| 5. Fermata     | c. g. |
| 6. Repeat sign | d. h. |

##### A-II Form

Match the Musical Form with its pattern. Circle the correct letter name on the answer sheet (Questions 7-10)

- |                        |         |
|------------------------|---------|
| 7. Binary              | a. ABA  |
| 8. Rondo               | b. BBAB |
| 9. Theme and Variation | c. ABAB |



10. Ternary                    d. ABACADA  
 e. A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>A<sub>3</sub>A<sub>4</sub>

**Part B- Listening**

For each musical excerpt you are to listen to, study the answer sheet and answer the question during the playing of the excerpt. Place all responses on the separate Answer Sheet.

- a. Name the instrument or instruments playing the main melody.
- b. Circle all other instrument or instruments you hear.
- c. Identify the texture. Circle the appropriate type.
- d. Choose an answer that best represents the piece.
  - 1. What can you say about the rhythmic motive?
  - 2. What is the predominant group of beats?
  - 3. What is the predominant tempo?
  - 4. What is the overall articulation?
- e. Study the following patterns and identify the contour that best represents the main melody as part of the excerpt is played again. Circle the appropriate number on the answer sheet.
- f. On a scale of 1-7, how familiar is the piece of music to you?  
 (1 being not at all, 7 being very familiar)
- g. On a scale of 1-7 how well do you like the piece of music?  
 (1 being not at all, 7 being very much)

**TMLST**

**Part A- Matching**

A-I Expressive Elements

Match the expressive element with its symbol. Circle the correct letter name.

- |                |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. Accent      | a | b | c | d | e | f | g | h |
| 2. Slur        | a | b | c | d | e | f | g | h |
| 3. Staccato    | a | b | c | d | e | f | g | h |
| 4. Decrescendo | a | b | c | d | e | f | g | h |

- |    |             |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | Fermata     | a | b | c | d | e | f | g | h |
| 6. | Repeat Sign | a | b | c | d | e | f | g | h |

### A-II Form

Match the Musical Form with its pattern. Circle the correct letter name.

- |     |                        |   |   |   |   |   |
|-----|------------------------|---|---|---|---|---|
| 7.  | Binary                 | a | b | c | d | e |
| 8.  | Rondo                  | a | b | c | d | e |
| 9.  | Theme and<br>Variation | a | b | c | d | e |
| 10. | Ternary                | a | b | c | d | e |

### Part B- Listening

Excerpt # 1

a. Main instrument (s) \_\_\_\_\_

b. Full Orchestra      Strings    Woodwinds      Percussion

c. Circle only one:      Homophonic      Polyphonic    Heterophonic    Monophonic

d. Circle only one choice for each item:

Rhythm:      i)    even      uneven      syncopated      Repetition of  
Rhythmic  
motive

Grouping

Of beats:      ii)    Duple      Triple      Compound      Irregular

Tempo:      iii)    Allegro      Moderato      Presto      Largo

Articulation      iv)    Staccato      Legato      Pizzicato      Marcato



e. Choose one contour:

1)

2)

f. Not Familiar at All 1 2 3 4 5 6 7 Very Familiar

g. Do Not Like at All 1 2 3 4 5 6 7 Like Very Much

### APPENDIX B- Recall Test

Name \_\_\_\_\_

Section \_\_\_\_\_

This exercise is to assess your ability to identify musical elements from listening to music. Your careful responses will provide me with the feedback about the unit on listening.

Instruction: You will hear several excerpts of musical composition. After listening to each musical excerpt, please answer the questions to the best of your ability. You will be given time after each excerpt to write your answers. The excerpts will be played only once.

In your opinion, how do you feel about the listening unit? (choose one response and circle)

- I would like more lessons in music listening
- I think I learned enough for now
- I think the listening unit is too long

Excerpt #1

1. Have you ever heard the piece before? ( circle yes or no below)

YES NO

Describe this piece as best as you can. Use what you have learned during the listening lessons; include the usage of as many musical elements as possible.

o Title (if known) \_\_\_\_\_

o Composer (if known) \_\_\_\_\_

o Musical elements \_\_\_\_\_

o \_\_\_\_\_

o \_\_\_\_\_

- o \_\_\_\_\_
- o \_\_\_\_\_

What Visual image comes to mind as you listen to this piece?

---



---



---

<b>Directly Related Paintings and Music</b>	
<i>Fugue</i> by M. K. Ciurlionis	<i>Contrapunctus #2</i> by J. S. Bach
<i>Beethoven Frieze</i> by Gustav Klimt	<i>Symphony #9</i> by Ludwig van Beethoven
<i>Fugue</i> by Wassily Kandinsky	<i>Soldier's Tale</i> by Igor Stravinsky
<b>Indirectly Related Paintings and Music</b>	
<i>Untitled</i> by Paul Klee	<i>Valse Trieste</i> by Jean Sibelius
<i>Sunday on the Isle of La Grande Jatte</i> by Georges Seurat	<i>Night in the Tropics</i> by L. M. Gottschalk
<i>La Dance</i> by Henri Matisse	<i>Symphony #94</i> by Joseph Haydn

Директна и индиректна повезаност визуелног и музичког стимулуса:

## THE INFLUENCE OF VISUAL STIMULI ON THE MUSIC PERCEPTION AND MEMORY

### Summary

Three researchers (Shank; Ebendorf; Boltz, Ebendorf & Field) have been discussed in this paper, which, in the focus of their interest, present a strong connection between the areas of visual and auditory (musical) contents. All three studies start from the hypothesis that for a more successful, high-quality music perception and, in general, the advancement of memory capacity of a recipient, the visual stimulation is needed, or, in other words, the possibility for the music to be felt spatially (according to the laws of Gestalt theory).

Starting from different methodologies and a different research sample consisting of, first of all, non-musicians (among which, however, there are examinees with a considerable level of musical experience), all three studies come to the same or very similar conclusions, which state that there is the necessity of including the area of visual into the process of music education, especially in general educational institutions, namely, primary schools.

On this occasion, the most important results of the studies of the mentioned researchers will be presented, along with the close connection between the visual and auditory way of communication.

*Key words:* Shank, Ebendorf, Boltz, Field, music perception, memory, Gestalt.

Nevena J. Vujošević

Наташа М. ВУКИЋЕВИЋ<sup>1</sup>  
Катарина Р. СТАНОЈЕВИЋ

*Универзитет у Крагујевцу  
Факултет педагошких наука у Јагодини  
Катедра за дидактичко-методичке науке*

## ЛИКОВНА УМЕТНОСТ У ФУНКЦИЈИ ТУМАЧЕЊА МУЗИЧКИХ ФЕНОМЕНА У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

У раду су, са методичког аспекта, дефинисани музички феномени *ајсолућна* и *програмска музика*.

Имајући у виду проблематику процеса усвајања појмова у настави музичке културе у основној школи, истакнут је значај разумевања настанка музичког дела и његове условљености друштвеним околностима и културним обрасцима, као и значај разумевања естетичког контекста програмске и апсолутне музике. Применом корелативног приступа настави музичке културе, подстицањем уочавања аналогije између ликовних и музичких елемената, ученици се оспособљавају за разумевање и тумачење улоге појединачних својстава у целовитом доживљају уметничког дела.

*Кључне речи:* ликовна уметност, програмска музика, апсолутна музика, усвајање појмова, настава музичке културе, основна школа

### УВОД

Специфичност и важна карактеристика музичке наставе огледа се у временском карактеру музичких садржаја и чињеници да се музика непосредно доживљава и одвија током самог часа (Ивановић 2007:5). За разлику од традиционалног концепта наставе који подразумева сувопарно препричавање наставног градива, полазна основа у усвајању свих знања у настави музичке културе јесте музички доживљај, индивидуалан естетски и емотивни чин за сваког ученика. Такав приступ учењу мотивише ученике да учествују у откривању непознатог, а подстицањем слободног и спонтаног изражавања музичког доживљаја, коментаришања и размењивања утисака, личних ставова и искустава, олакшава се и унапређује комуникација између наставника и ученика. Ученици у процесу усвајања знања нису само пасивни слушаоци и реципиенти готових информација, већ активни корисници знања стечених кроз лично музичко искуство, оспособљени да појединачне информације анализирају, упоређују, логички повезују и да на тим основама формирају и аргументовано заступају критички став о уметничкој вредности музичког дела (Ивановић 2007:6). Имајући у виду комплексност и специфичност музичких садржаја, настава музичке културе се мора заснивати на познавању природе и тока музичког развоја ученика, адекватном избору садржаја, доброј организацији рада и познавању карактеристика процеса усвајања музичких знања.

1 vukicnatas@yahoo.com

Недовољна заступљеност дијалога и активног учења, усвајање апстрактних чињеница без самосталног мисаоног обрађивања перцепираних представа истичу се као главни недостаци традиционалне наставе, а интердисциплинарност, као једна од карактеристика и претпоставки савременог образовања, отвара много нових могућности за развој креативног мишљења и свестране личности ученика. Кроз пример тумачења феномена апсолутне и програмске музике аналогично између музичког и ликовног дела, у раду је указано на могућност и значај примене интердисциплинарног приступа у процесу усвајања појмова у настави музичке културе у основној школи. Интердисциплинарним приступом ученици се оспособљавају за самостално повезивање теоријских знања са конкретним музичким примером и разумевање музичког дела у различитом контексту - друштвеном, историјском, естетском. Уочавањем сличности и разлика, упоређивањем елемената ликовног и музичког израза ученик стиче потребно знање, али и развија аналитичко мишљење јер анализира и логички повезује претходно стечена са новим знањима. Компарација елемената музичког и ликовног дела омогућава ученицима да лакше разумеју естетски контекст примене појединих елемената у одређеном музичком делу, а знања стечена на тај начин су релевантна и функционална.

### **Карактеристике процеса усвајања знања у настави музичке културе**

Проблематиком процеса музичког описмењавања ученика у настави музичке културе у основној школи, више аутора се бавило у својим емпиријским истраживањима и теоријским разматрањима јер музичка писменост непосредно утиче на реализацију великог броја активности у настави од трећег до шестог разреда основне школе. Сагледавање музичке писмености у ширем контексту, са аспекта примене стечених знања, разумевања музичких феномена (од разумевања условљености настанка музичког дела друштвеним околностима до разумевања естетичког контекста) и њене улоге у развијању способности естетског вредновања музичког дела, указује на значај квалитета стечених знања за даљи развој свестране личности ученика.

Процес усвајања знања у настави музичке културе чини јединствену целину са формирањем вештина (извођење музике), навика (навика активног слушања) и способности (музичка меморија, способност слушања музике) ученика, а познавање музичких појмова је неопходно за разумевање музике и њених порука.

Општа знања представљају средство за упознавање нових појединачних знања, за препознавање посебних својстава у новим композицијама, при објашњењу нових појмова и музичких феномена (Цветковић 1995:171). На основу општих знања ученици ће уочити посебна својства која сваки од елемената има у датој композицији; елементи музичког израза одређују карактер композиције, карактер композиције утиче на музички доживљај дела, а на основу музичког доживљаја се стварају нове представе и формирају нови појмови. Схватање природе и карактеристика знања појединачно је важно колико и схватање процеса усвајања знања у настави музичке културе. Према дефиницији коју срећемо у дидактичко-методичкој литератури, процес стицања знања подразумева непосредно посматрање појава, њихово мисаоно обрађивање, формирање представа и појмова и рад на утврђивању, проверавању и практичној примени знања. У настави музичке културе сва знања се стичу на основу чулног искуства односно звучних представа. Међутим, представе и опажаји формирани на овај на-

чин су спољашња својства појава и процеса, док се унутрашња својства могу открити само мисаоном активношћу ученика и прерадом чулних искустава, њиховим упоређивањем и уопштавањем. „Појмови су резултат мисаоних активности и настају прерадом података примљених чулима односно нашег свесног напора на уопштавање“ (Крнета 1974:166). У реализацији музичке наставе мисаона активност ученика одвија се упоредо са њиховим емоционалним доживљајем, а доминирање једне или друге компоненте зависи од узраста ученика, њихових музичких предиспозиција, типа часа и карактеристика садржаја. Елементарни музички појмови се усвајају на основу звучних представа које ученици млађих разреда стичу првенствено извођењем музике. У старијим разредима, у складу са узрастним могућностима, али и због комплекснијих садржаја које усвајају, ученици музичке феномене упознају слушањем композиција.

Следећа битна карактеристика процеса усвајања општих својстава и одлика је самостално откривање њихових сличности, разлика, веза и односа, које у настави музичке културе код ученика можемо подстакнути интердисциплинарним приступом кроз садржаје ликовне уметности.<sup>2</sup>

Примена адекватних примера из сродне области уметничког изражавања каква је ликовна уметност подстиче свестрано образовање ученика за препознавање и вредновање јединства у уметничкој разноликости, али и омогућава разумевање музичких феномена и стицање нових музичких знања.

Познато је да ученици са знатно мање појашњења и уз мањи број примера брже и лакше схватају идентитет и улогу градивних елемената ликовног него музичког израза. То значи да је просторно приказивање апстрактних садржаја и њихово тумачење ученицима много једноставније, него опажање и схватање временски презентованих садржаја који „немају јасне, прецизне спољашње референце“ (Ивановић 2002). Визуелна очигледност која подразумева спонтано опажање *обојених површина, величине, контраста, симетрије, шекстуре и смера линија* је ученицима ближа него аудитивна очигледност заснована на опажању и вербализовању музичких појава *ритма, хармоније, тонске боје*, па чак и формулисању различитих карактеристика *мелодијског* тока. Поједине параметре ученици уочавају само у контексту њихових разлика и супротности: параметре висине и дубине, поступног и скоковитог кретања, појаву хроматике и дијатонике, дисонанце и консонанце и др.

Осим наведене предности које има просторно/ликовно приказивање садржаја, спону која повезује садржаје ових уметничких предмета представља и утемељеност термилошких веза. Иако је основна карактеристика усвајања музичких садржаја аудитивна перцепција истих, разумевање музичких феномена и усвајање музичких знања подразумева формирање визуелних представа музичког тока и успостављање асоцијација са визуелно стеченим искуствима.

Приликом упознавања ученика са појмом симфонијског оркестра (састав, специфичности различитих извођачких/инструменталних група и појединачне карактеристике звучних квалитета најважнијих представника тих група) истичемо различите квалитете звучне *боје*, па су тако присутни описи *свећиле* или *шамне*, више или мање *засићене* тонске *боје* инструмената или *тонски колорити*

2 Методички приступ којим је указано на могућност увођења појмова *айсолушна* и *програмска* музика аналогном која постоји између музичке и ликовне уметности описан је у наредном поглављу.

извођачког састава, волумен звука - *звучина* музичког тока и сл. (Сковран, Перичић 1991:8).

Упознавање ученика са структурним планом музичке композиције се, такође, ослања на формирање музичких представа на основу уочавања веза са визуелним утисцима. Употреба идентичне терминологије додатно олакшава ученицима сналажење у опажању и разумевању музичког тока, као што су: опажање и разумевање улоге музичког *моћива* или *шеме* као градивног елемента музичке композиције (специфичне мелодијско-ритмичке *фијуре*), опажање *заокружености* музичког тока и појаве *симетрије* као основе *правилног облика*, опажање *сразмера у величини* појединих делова музичког облика и, уопште, уочавање *равношће* саставних делова музичког тока и упознавање карактеристичних музичких формалних типова.

Као један од начина да се савремене тенденције образовања имплементирају у наставни процес у оквиру постојећих наставних програма, како би се код ученика у наставном процесу развило аналитичко, критичко и креативно мишљење, а стечена знања била сврсисходна и применљива, формулисани су стандарди са јасно дефинисаним исходима и тврдњама шта ученик треба да зна у области музичке уметности након завршене основне школе.

У области *Знање и разумевање* у оквиру дескриптора *Епохе, Музичко-сценска и концертна музика*, „захтеви на средњем нивоу постигнућа усмерени су ка разумевању одредница програмске и апсолутне музике: шта је програм, врсте програма, везу музике и програма, зашто је музика „апсолутна“, шта су њене специфичности, „значења“, како се прати њен музички ток.“ (ОСМК 2010:16). Обрада поменуте наставне јединице је предвиђена за осми разред основне школе, а претходи јој расветљавање бројних питања у вези са музичким примерима којима су илустроване карактеристике стваралаштва појединих композитора, музичких облика и стилова.

### **Ликовна уметност у функцији усвајања појмова *айсолушна и програмска музика***

Дела из домена програмске музике често представљају први контакт детета са уметничком музиком. Избор композиција програмског карактера, обухваћених програмским садржајима у области слушања музике у млађим разредима основне школе, мора бити прилагођен способностима аперцепције музике и интересовањима деце тог узраста (музички описи природе, музички приказан свет дечје маште итд.). Обогаћивање музичког искуства ученика и развијање навике активног слушања музике постиже се избором тематски различитих композиција. На примерима музичких описа конкретних садржаја, тема, догађаја или карактера ликова, ученици упознају дескриптивне могућности музике. У складу са тим, опосредовавају се за разумевање улоге средстава музичког изражавања и значаја њиховог појединачног и координираног дејства у циљу постизања музичке илустрације програма. Изражајна средства ученици упознају као индивидуалне знакове и градивне елементе музичког дела које уметник у процесу стварања *тражи*, бира и обликује, а постављајући их у одређене односе формира музичке целине које имају уметничку и комуникациону вредност. Способност разумевања значења музичких садржаја условљена је осетљивошћу ученика према мелодији, ритму, хармонији, инструментацији, темпу и динамици, али је одређена и развијеном способношћу активног слушања и доживљавања музике и раз-



умевања целине музичког тока, нивоом музичке културе ученика и богатством музичког и животног искуства.

Музичка надоградња, у смислу обраде појединачних примера из литературе са комплекснијим својствима и улогама елемената музичког израза, али без појмовног одређења програмске музике, подразумева слушање композиција *Влишва* Б.Сметане у петом и *Шехерезада* Н. Римски-Корсакова у шестом разреду. Са појмом *програмска музика*, значењем термина, условима развоја овог музичког жанра и могућностима приказивања ванмузичког садржаја музичким средствима изражавања у различитим ехопама и стилским правцима, са посебним акцентом на епоху романтизма и настанак симфонијске поеме као новог музичког облика, ученици се упознају у осмом разреду основне школе. Наведени примери за слушање музике су обавезне композиције предвиђене програмским садржајима. С обзиром на то да се компетенције наставника музичке културе испољавају, између осталог, у слободном избору садржаја и моделовању наставног часа, репертоар композиција за слушање би требало проширити у складу са могућностима ученика; такав креативни приступ ће мотивисати ученике и допринети њиховим бољим постигнућима и квалитету наставе.

Иако се веће искуство ученика у слушању програмских композиција сматра значајном предношћу за упознавање и разумевање проблематике програмске музике, овај захтев наставе може бити, додатно, поједностављен упоређивањем музичких са примерима из ликовне уметности.

Одабрани ликовни примери, у том случају, приказују објективне компоненте уметничког дела: тему, материјал, ликовне елементе који имају недвосмислено значење. Елементе ликовног изражавања је у таквим примерима лако класификовати према доминантној фигури, техници, мотиву, стилу или некој другој карактеристици. Критеријум у избору ликовних дела, осим примарне уметничке вредности, може бити препознатљивост фигура и прилагођеност тематике узрасту ученика, као што су слике пејзажа и мртве природе Клода Монеа (*Букети сунцокрећиа-Bouquet of Sunflowers*), Хенрија Матиса (*Обала реке-The Riverbank*) или Винсента Ван Гога (*Пшенично поље са чемпресима-Wheat Field with Cypresses*). Указивањем на заједничке одлике музичког и ликовног дела у тумачењу садржаја, задржавамо се искључиво на поређењу тог својства, без коментарисања њихове припадности одређеним стилским правцима јер би се тиме антиципирала нова проблематика изван оквира предложеног методичког приступа.

Упознавање појма *аисолушна музика*, са друге стране, захтева већу припрему ученика, јер је циљ наставе да елементе музичког израза и музичку драматургију ученици препознају без успостављања асоцијација са ванмузичким садржајима. Основни проблем при упознавању ученика са овим музичким феноменом односи се на чињеницу да су ученици навикнути да при слушању музике *шраже* конкретно и рационално значење музичког тока као основни критеријум његовог естетског квалитета. У току слушања апсолутне музике ученицима је потребно указати на музички ток композиције који, иако није одређен програмом, такође има своја значења. Вишезначност апсолутне музике је условљена чињеницом да она нема исто значење за композитора и слушаоца (ученика). Виши ниво постигнућа ученика у овој области односи се на разумевање стваралачког процеса у музици и идеје коју је композитор изразио музичким средствима. Препознавање значења специфичне употребе музичких елемената ради постизања одређеног музичког израза је, аналогно тумачењу апстрактног ликов-

ног дела, условљено индивидуалним уметничким доживљајем и искуством слушаоца/посматрача.

Улога ликовне уметности у тумачењу специфичног феномена апсолутне музике је у овом случају још важнија, јер се примењује већи број аналогија. Одсуство доминантне фигуре и било ког тематски одређеног и разумљивог садржаја препознаје се као најважније оправдање за успостављање аналогија између апстрактне уметности и апсолутне музике. Музичко дело, такође, може изражавати чисто музички садржај, ослобођен ванмузичког контекста, једнако као што ликовни елементи: боја, врста и интензитет линије, zasiћеност површине, однос линија и површина, осим својих својстава не приказују ништа друго. Први корак у схватању принципа аналогије јесте разумевање принципа избора, комбиновања и распоређивања елемената ликовног израза у целини уметничког дела.

Сам Кандински (Wassily Kandinsky), у својим теоријама, за тумачење ликовног дела или појединих ликовних елемената користи поређење са музичким терминима, инструментима, музичким карактеристикама. Тумачећи појединачне ликовне елементе он указује на симболику боја, независност форме, али и на значај њиховог садејства: фактори који утичу на уметнички доживљај нису само различите боје и облици, већ и њихове везе, апсолутна и релативна места на платну и њихова хармонија. Слојевитост значења апстрактног ликовног дела отвара више могућности у комуникацији између посматрача, слике и уметника јер није ограничена речима и садржајем. Његове слике *Композиције (Compositions)* су, због своје комплексности и препознатљивих карактеристика, као што је равноправна заступљеност свих боја на сликама, посебно погодна за примену у настави ликовне и музичке културе у основној школи у функцији тумачења и разумевања ликовних и музичких елемената.

### Закључак

Иако је интердисциплинарност одлика савременог образовања која реализацију наставе чини ефикаснијом и има значајан удео у укупним ученичким постигнућима, поменути приступ је само једна од могућности која се може применити у процесу усвајања знања у настави музичке културе.

Полазећи од заједничких карактеристика наставе музичке и ликовне културе у основној школи и естетског доживљаја који је у природи уметничких предмета и представља њихов саставни део, у раду је приказан методички приступ обради појмова апсолутне и програмске музике, њихових термилошких разграничења и својстава, у коме ликовна уметност има непосредну улогу у тумачењу и разумевању музичких феномена и употпуњује естетски доживљај ученика.

Потребно је нагласити и значај аналогије и компарације као поступака у процесу усвајања појмова, посебно за разумевање појмовних одређења апсолутне и програмске музике. У наведеном примеру, примена компаративне методе превазилази оквире музичке уметности и фокусирана је на уочавање сличности између ликовних дела и композиција у домену апсолутне и програмске музике.

Упоредивање односно компарација као мисаона операција захтева од ученика већи степен активирања њихових когнитивних и музичких способности, али су знања усвојена на тај начин квалитетнија и трајнија. Недовољно подстицање и развијање музичког мишљења и усвајање појмова памћењем наставничког излагања, уместо усвајања појмова процесом самосталног мишљења на ос-

нову познатих звучних представа и сопственог музичког доживљаја, један је од кључних проблема који се јављају у процесу формирања појмова у настави музичке културе.

Интердисциплинарни приступ настави музичке и ликовне културе, у садејству са применом компаративне методе и корелацијом садржаја, повољно утиче на развијање способности повезивања различитих садржаја и уочавања постојећих веза и односа између елемената у оквиру једног медијума, али и између музичких и ликовних елемената. Подстицањем уочавања аналогije између ликовних и музичких елемената, ученици се оспособљавају за разумевање и тумачење улоге појединачних својстава у целовитом доживљају уметничког дела. Естетски доживљај као средиште васпитно-образовног рада у уметничком подручју, представља главну специфичност наставе музичке културе. Управо је препознавање њених својстава и њихово сагледавање као преимућства музичке наставе, обавеза наставника у савременој школи, а одговарање таквим захтевима отвара бројне могућности за рад на свеукупном развоју ученика, са циљем да их припреми за будуће професионално опредељење и свакодневни живот у савременом друштву.

## ЛИТЕРАТУРА

- Будић 2006: С. Будић, Распоред садржаја у наставном програму: услов оспособљавања ученика за успешну примену усвојених знања, у: О. Гајић (ур.), *Европске димензије промена образовног система у Србији*, Зборник радова, књига 1, Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за педагогију, 73-87.
- Будић 2004: С. Будић, Карактеристике знања ученика у наставном процесу, *Педагошка стварност*, Нови Сад, 180-185.
- Васић 1959: П. Васић, *Увод у ликовне уметности*, Београд: Народна књига.
- Ђорђевић, Ничковић 1991: М. Ђорђевић, Р. Ничковић, *Педагогија*. Ниш: Просвета.
- Ивановић 2002: Н. Ивановић, *Музика и знакови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ивановић 2007: Н. Ивановић, *Методика општег музичког образовања за основну школу*, Београд: Завод за уџбенике.
- Кандински 1947: W. Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications.
- Крнета и др. 1974: Љ. Крнета и др., *Педагогија*,. Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије.
- ОСМК 2010: *Образовни стандарди за крај обавезног образовања за наставни предмет Музичка култура*, Београд: Министарство просвете Републике Србије – Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања.
- Савић 2003: Д. Савић, *Ликовна култура*, Сомбор: Учитељски факултет.
- Сковран, Перичић 1991: Д. Сковран, В. Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд: Комисија за издавачку делатност Универзитета у Београду.
- Филиповић 2011: С. Филиповић, *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд: Издавачка кућа „Клет“ и Универзитет уметности у Београду.
- Цветковић 1995: Ж. Цветковић, Улога општих знања у сазнавању посебног и појединачног, у: *Сазнавање и настава*, Београд: Институт за педагошка истраживања, 171-193.

## USING FINE ARTS FOR INTERPRETING MUSICAL PHENOMENA IN TEACHING MUSIC

### Summary

The modern concept of teaching involves a new role for a student and for the teacher in the teaching process. Students are not only passive listeners and recipients of the ready-made information, but active users of knowledge gained through artistic and musical experience and they are capable of analyzing a single piece of information, comparing multiple pieces of information and connecting them in a logical way.

Bearing in mind the problematic process of accepting the concepts in teaching and learning music in the primary school, the significance of understanding the formation of a musical piece and its dependence on social circumstances and cultural patterns is emphasized in the paper, as well as the significance of understanding the aesthetic context of the program and absolute music. Applying the correlation approach in teaching music and motivating and observing the analogy between artistic and musical elements, students are trained to understand and interpret the role of individual characteristics in the process of experiencing a complete artistic piece.

Starting from the mutual characteristics of teaching musical and art culture, in this paper we show the methodological approach in the process of interpreting the concepts such as absolute and program art and their terminological differences and features. According to this methodological approach, fine arts play an immediate role in interpreting musical phenomena and complete the aesthetic experience of a student.

*Key words:* fine arts, program music, absolute music, learning concepts, teaching music, primary school.

*Nataša M. Vukićević  
Katarina R. Stanojević*

Данијела Д. ЗДРАВИЋ МИХАИЛОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Нишу  
Факултет уметности

Катедра за теоријске предмете

## ДРАМАТУРГИЈА МУЗИЧКЕ РЕЧЕНИЦЕ У ТРЕЋИМ СТАВОВИМА ХАЈДНОВИХ ЛОНДОНСКИХ СИМФОНИЈА

Поред разматрања одлика класичног сонатног облика и сонатног циклуса, који се формирао и усталио у Хајдновим делима, може се рећи да је његов опус посебно инспиративан за проучавање драматургије музичке реченице. Нарочито испољавање парних структура (четири или осам тактова) може се уочити у Менуетима, што се свакако може објаснити његовим историјским пореклом везаним за играчки карактер. У раду се разматра састав музичких реченица и међусобни однос њених сегмената, при чему се указује на поједина необична формална решења. Са аспекта анализе музичке синтаксе, нарочито су интересантни они примери који представљају граничне случајеве између реченице и периода.

*Кључне речи:* Хајдн, Лондонске симфоније, драматургија, музичка реченица, период.

Формирање класичног сонатног облика и сонатног циклуса одвијало се управо у Хајдновим (Haydn) делима, при чему је и музичка реченица нужно мењала своју физиономију. Тако се може уочити да у раним Хајдновим радовима преовлађују непарне структуре (фразе од три такта, реченице од пет или седам тактова и сл.), док се у делима насталим у каснијој стваралачкој фази<sup>2</sup> може запазити доминација парних структура. Посебно испољавање парних структура (четири или осам тактова), може се уочити управо у Менуетима (Menuetto), што се свакако може објаснити његовим историјским пореклом које је везано за играчки карактер. Оно што је провокативно за аналитичка разматрања односи се на питање уређења унутрашњег састава реченица и међусобни однос њених сегмената.

Као први корак ка разумевању драматургије музичке реченице, намеће се увид у начин употребе термина *драматургија*. У новијим реченицама књижевних термина овај термин се описује као „наука о бићу и суштини драмског песništва, теорија драме; наука о устројству и уређењу позорнице“ (Вујаклија 1980: 241) или „драмска књижевност, писање драма, вештина изградње драмског дела и његовог извођења на сцени“ (Клајн и Шипка 2007: 379). Прецизније одређење термина *драматургија* може се наћи у Речнику књижевних термина (1986: 136), а поред основних, горе наведених значења, указује се и на чињеницу да се данас овај термин често користи (нарочито у англосаксонским земљама) за означавање дисциплине која проучава видове и законе драмске композиције у служби темеља наставног процеса о драматургији.

<sup>1</sup> dzdravicmihailovic@yahoo.com

<sup>2</sup> У литератури се срећу различита мишљења о периодизацији Хајдновог животног и стваралачког пута, али су сви аутори сагласни у томе да је боравак у Лондону од 1791–1795. године, као и последње године проведене у Бечу, 1795–1809. доба пуне композиторске зрелости.

У музици, овај термин се углавном везује за вокално-инструменталну, односно сценску музику и осветљава спрегу текста и музике, тачније, употребу карактеристичних композиционих решења у контексту драмске радње, а у служби драматургије музичког дела. Међутим, овај термин се, посебно код руских аутора, употребљава и у анализи инструменталне музике. Честа је његова употреба код стилских компарација, при чему се о стилским разликама говори кроз различитост драматуршких поступака, или пак, за објашњења специфичних ауторских композиционих поступака у третману неког жанра, када се индивидуалност решења исказује кроз уочавање специфичних драматуршких обележја (Маринковић 2007: 36-47).

У литератури домаћих аутора преовлађује употреба овог термина у анализи вокално-инструменталне, односно сценске музике (опера) или вокалне (руковети), док се за објашњење композиционих поступака у инструменталној музици веома ретко употребљава. У скромном броју аналитичких приказа он се користи за објашњење драматургије цикличног дела или синтаксичких јединица унутар веће целине и то како фрагментарног тока, тако и „типичне реченице“ (Заткалик и сар. 2003), при чему се указује на специфичну унутрашњу организацију сегментата музичког тока.<sup>3</sup> Такође, приликом објашњења сонатног облика и улоге појединачних одсека (експозиције, развојног дела и репризе) у драматургији сонатне форме, често се врши поређење са током драмске радње: у експозицији се излажу прва и друга тема које се пореде са главним ликовима у драми, у развојном делу долази до развоја тематског материјала из експозиције, односно до заплета и конфликта протагониста (што уједно представља и најчешће место кулминације), а у репризи се тензија смирује јер долази до тоналног помирења тема, односно до расплета догађаја (Перичић и Скован 1986). Дакле, не само да је употреба овог термина широка, већ је и многострука – од његовог најопштијег значења до карактеристичног ауторског решења.

У неким ранијим истраживањима (Здравих Михаиловић, 2010б: 152) смо констатовали да је могуће пратити драматургију како дела у целини, тако и појединачних одсека и мањих синтаксичких јединица, али је истовремено могуће пратити и драматургију изражајних средстава (драматургија мелодије, ритма, хармоније, фактуре...). Као што систем драматургија треба посматрати као суштину и неодвојиве креативне поступке при остваривању позоришног тоталитета – представе, тако и систем драматургија музичких средстава треба посматрати као суштину и неодвојиве поступке при остваривању музичког тоталитета – музичког дела.

У контексту овог рада, термин драматургија ћемо превасходно користити за означавање начина и редоследа излагања елемената музичког тока (мотива или фраза), као и њихов међусобни однос.

3 Ови аутори нуде посебно поглавље насловљено као *Драматургија фрагментарног тока*, у коме се наводе карактеристике појединих видова фрагментарности: „Још чешће се, међутим, дешава да, до одређене тачке, један фрагментаран музички ток има исту драматургију као и типична реченица: почетно излагање – понављање – прогресија (развој)“ (Ibid.). У овом контексту термин драматургија користи се за објашњење редоследа и начина излагања синтаксичких јединица унутар веће целине, како фрагментарног тока, тако и 'типичне' реченице. Иако аутори не дају објашњење значења самог термина, из датог контекста се може схватити да се појам драматургија користи као синоним за начин организације тематског материјала. У сличном значењу овај термин користи и Берислав Поповић: „У том смислу треба разумети постојање једне специфичне 'музичке драматургије' помоћу које се усмеравају (...) целине 'вишег реда'“ (упор. Поповић 1998: 320).

У изабраном узорку се може уочити да најчешћи вид структурирања представљају реченице од осам тактова: Менуети из симфонија бр. 95–99 и од 100–104 и Трија из симфонија бр. 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103 и 104. У већем броју реченица може се уочити дељивост на два четворотактна сегмента који стоје у различитом међусобном односу, а који се у литератури описује као реченица чија се структура може представити формулом  $n + n$  (Заткалик и сар. 2003). Овај вид структурирања се још описује и као реченица са застојем у средишњем делу свога тока: “Код овог типа реченица, на средини долази до мањег застоја у кретању музике. Тај застој нема снагу каденце, али ипак представља знак интерпункције, аналоган знаку тачка и зарез у писаном тексту“ (Заткалик и Стамболић 2005: 6). На сличан начин се у литератури описује и реченица која се састоји из две полуреченице: “У великом периоду могу обе реченице бити подељене на четворотактне полуреченице“ (Перичић и Сковран 1986: 44).<sup>4</sup> Аутори наводе да овај пример због тематског (а и хармонског) кореспондирања првог и другог осмотакта представља период, а не низ од четири мале реченице – иако се у 4. и 12. такту налазе застоји на полукаденцама. Тиме се веома јасно указује на то да је потребно сагледати шири контекст музичке целине, па тек онда дефинисати њен облик. Иако је могуће да се прва полуреченица у другим околностима окарактерише као прва реченица периода, овде то није учињено, јер свеукупан музички ток, односно контекст, показује да је реч о периоду који чине две дељиве реченице.

На основу ставова теоретичара, може се закључити да је, у околностима када је реченица дељива, подједнако важно размотрити самосталност првог сегмента, али и оно што у даљем току следи. Тек онда се могу изводити релевантни закључци о форми датог одсека.

Може се рећи да су, међу Менуетима из Хајднових *Лондонских симфонија*, најзаступљенији видови структурирања  $n + n$ , што се односи на индекс четири, односно, на грађу 4 + 4. При томе, други четворотакт може доносити нов или релативно нов садржај или се, пак, тематски ослањати на први. У зависности од степена самосталности првог четворотакта, као и њихове међусобне сличности, може се говорити о периоду или о једној (дељивој) реченици.

Реченице састављене из два четворотактна сегмента који не поседују већи степен тематске сличности су сразмерно ретке. Овакав вид драматургије реченице може се видети у првом делу (а) Менуета из симфоније бр. 96 (пример 1).

Став почиње четворотактним сегментом који је релативно самосталан и недељив. Своју делимичну самосталност он дугује застоју на тонизи, као и цезури у виду паузе којом је одвојен од друге четворотактне фразе (пример 1).<sup>5</sup> Други четворотакт доноси „стабилизацију“, односно уравниотежење на тематском плану (након изразитог почетног тематског материјала, долази до опадања активности мелодије и ритма), али и другачију структурну организацију (1+1+2). Дакле, прва реченица је грађена као 4 + 4 (1+1+2) и завршава полукаденцом на доминанти Де-дура у 8. такту. У даљем току (9-20) овај материјал се понавља, с тим што су четворотактни сегменти измењени и проширени – од материјала првог четворотакта настаје (модулирајућа) реченица од шест тактова, а од другог – спољашње проширење. Изразита сличност почетних мотива ових речени-

4 Реч је о првом ставу Бетовенове (Beethoven) сонате за клавир оп. 26 (1-16 такта).

5 Термин *фраза* ћемо овде употребљавати у оном значењу које даје Зоран Божанић, што значи да, у синтаксичком смислу, фраза може одговарати једној реченици, али и мањој метричко-формалној јединици као што је двотакт, четворотакт, понекад и само један такт (Божанић 2007: 5)

ца (8 + 6), као и однос каденци, јасно показују да је реч о модулирајућем периоду. Може се рећи да је овде заступљен ређи случај периода у коме је друга реченица скраћена, али модулација у доминантни тоналитет, као и спољашње проширење (15-20) на неки начин доприноси „тежини“ друге реченице приода.

Пример 1: Менует из симфоније бр. 96

Menuetto Allegretto

The image displays a page of a musical score for a Minuet in Allegretto tempo. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauti I, 2; Oboi I, 2; Fagotti I, 2; Corni I, 2 in D; Trombe I, 2 in D; Timpani in D-A; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Contrabbasso. The second system includes parts for Fl 1-2; Ob 1-2; Fag 1-2; Cor 1-2 (D); Tr 1-2 (D); Temp. (D-A); Vln I; Vln II; Vln; and Vcl+Cb. The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *mf*), articulation (accents), and performance instructions like *rit.* and *rit. 2*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The bottom of the page contains the letters 'D: K D' and 'A: S'.



Реченице састављене из два тематски слична четворотактна сегмента могу бити веома провокативне за аналитичка разматрања, јер се у њима често преплићу карактеристике велике реченице састављене из две полуреченице и (малог) периода.

У првом одсеку Трија (Trio) из симфоније бр. 96 (пример 2) може се такође видети осмотактна реченица која има грађу 4 + 4, при чему је садржај другог четворотакта релативно нов. Мелодија је овде поверена деоници обоа, док гудачи дају хармонску пратњу, при чему се у деоници виолончела и контрабаса налази педал на тоници, што свакако „кочи“ музички ток и додатно ублажава каденцирајући процес (потенцијалне) прве реченице (52-55).<sup>6</sup> И поред релативне заокружености првог четворотакта, ипак са више аргумената може говорити о једној целини – реченици. Тој идеји иде у прилог и брзи темпо (*Allegretto*), као и кретање мелодијске линије у 55. такту (Т-D-Т), које доприноси повезаности ових сегмената. Ипак, мора се напоменути и то да други четворотакт поседује извесну динамизацију музичког тока која се огледа у секвентном понављању мотива (1+1), достицању мелодијске кулминације и модулацији у доминантни тоналитет. Уколико се узму у обзир и ставови појединих теоричара да је разлика у интензитету музичких компоненти од пресудног значаја за интеграцију музичког тока (Заткалик и сар. 2003), а с обзиром на савршену каденцу на крају првог дела Трија, овај пример се може схватити и као период. Будући да сличност између (потенцијалих) реченица није изразита<sup>7</sup>, за овај пример би се могло рећи да

6 Овде заправо и није реч о каденци у правом смислу, већ о застоју на тоници који настаје употребом везе VII-I

7 Сличност се донекле испољава између 3. и 7, односно 54. и 58. такта

поседује одлике контрастног периода (уп. Здравих Михаиловић 2010а: 268-269; Нинов 2010: 244-245).

Пример 2: Трио из симфоније бр. 96

Сличну драматургију има и почетни одсек Трија из симфоније бр. 97 (пример 3). Овде је музичка реченица такође дељива (4 + 4), при чему други четвортак представља развијање првог и завршава каденцом на тоници. Специфичност овог одсека се огледа у чињеници да је реченица ослоњена на свега две хармонске функције (тоничну и доминантну), као и у коресподентном односу њених делова (први део се креће од тонике ка доминанти, а други од доминанте ка тоници). Тиме је могућност дефинисања овог одсека као периодичне форме дефинитивно одбачена.

Пример 3: Трио симфоније бр. 97

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Oboe 1 (Ob 1.), Bassoon 1 (Fag 1.), Cor Anglais (Cor 1.), Violin I (Vln I.), Violin II (Vln II.), Viola (Via.), and Violoncello/Double Bass (Vcl+Cb.). The music is written in 3/4 time. The Oboe and Bassoon parts have melodic lines with some grace notes and slurs. The Cor Anglais part consists of chords. The Violin I and II parts have rhythmic patterns, with the Violin II part being more active. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have simpler rhythmic accompaniment. Dynamics like *pp* and *f* are indicated throughout the score.

Може се рећи да све претходне примере карактерише слична драматургија структурног плана, која се огледа у чињеници да је почетни сегмент дужи и недељив (пример 1) или дељив (примери 2 и 3), док је други сегмент дељив и заснован је на излагању, понављању, развоју и каденци (1+1+2).

Приближавање традиционалном типу периода може се уочити у оним примерима у којима се у другој реченици испољава већи степен сличности. У том смислу занимљив пример представља први део (а) из Менуета Лондонске симфоније број 97 (пример 4). Прва реченица периода је недељива и завршава полукаденцом на доминанти основног тоналитета. Друга реченица не садржи понављање, али је тематски слична првој и модулира у доминантни тоналитет (деталнија мотивска анализа указује на то да она почиње инверзијом основног мотива). Будући да је хармонска зависност јасно испољена, намеће се тумачење овог одсека као периодичне форме. Специфичност драматургије музичког тока условљена је изменом у начину оркестрације током исписане репетиције (такт 9-16). Прва реченица је поверена гудачком квартету у новом динамичком светлу (*piano*), са другачијом артикулацијом (*staccato*), док је друга реченица непромењена. Тиме је дошло до појачања контрасти између двеју реченица, али периодична форма није нарушена захваљујући међусобној хармонској зависности.

Пример 4: Менует из симфоније бр. 97

Allegretto

The image shows a page of a musical score for the first movement of a symphony. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes parts for various instruments: Flauti 1, 2; Oboi 1, 2; Fagotti 1, 2; Corni 1, 2 in C; Tromba 1, 2 in C; Timpani in C-G; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Contrabbasso. The music is written in 3/4 time and features a melodic motif in the strings and woodwinds. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings like 'f' and 'p'. At the bottom of the page, there are some letters: C, D, G, T, K, D, T, P.

Занимљив пример периода са специфично организованим унутрашњим садржајем представља први део Менуета из симфоније бр. 93. Став започиње излагањем четворотактне реченице са веома изразитим тематским материјалом и каденцом на тоници. Друга реченица такође доноси развијање (а не понављање иницијалног мотива), при чему је мелодијски покрет усмерен навише. Специфичност овог периода огледа се у томе што је друга реченица у почетном делу свога тока заснована на развијању, а потом на „повратку“ иницијалном мотиву (као у примеру 2). Понављање мотива у другој реченици доводи до унутрашњег проширења, чиме настаје период 4+8. Овај одсек први пут завршава на ослабљеној тоници А-дура (такт 10), а затим се дељењем мотива долази до савршене каденце на тоници (такт 12). Последњи двотакт се понавља, али у виду спољашњег проширења. Овим поступцима настао је период од четрнаест тактова са необичним унутрашњим распоредом мотива.

## Пример 3: Менует из симфоније бр. 93

Menuetto, Allegro.

D: T

A: S D T S D T

Динамизација музичког тока је у другој реченици, поред мелодијског врхунца, понављања мотива и померања метричког нагласка, остварена и „уситњавањем“ структурних елемената (сваки двотактни мотив је дељив!).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Још је интересантнији третман овог одсека у репризи; коришћењем иницијалног мотива у репризи настају две реченице (9 + 7 тактова) које се завршавају на тоници Де-дур, док се низ двотакта (који је представљао унутрашње и спољашње проширење у првом делу) понавља у репризи. Свеукупно, може се рећи да је необичан концепт првог дела донекле условио и специфичну измену репризе. У Хајдновим Менуетима има веома оригиналних решења када је у

Поред описаних типова реченица у којима је изразитија дељивост  $n + n$ , могу се срести и остали видови структурирања који немају претходно описану конфигурацију. Иако их има знатно мање, важно је напоменути да се у Менуетима Хајднових *Лондонских симфонија* могу срести реченице од четири такта у оквиру периода (Трио из симфоније бр. 96 (део б), Менует из симфоније бр. 99 (део а) и бр. 100 (део а), знатно ређе осмотактне недељиве (Трио из симфоније бр. 95) или сложене реченице (први део Менуета из симфоније бр. 94).

Може се констатовати да парне, а посебно осмотактне целине (било да је реч о форми једне реченице или периода) имају апсолутни примат у Менуетима Хајднових *Лондонских симфонија*. Међутим, није од мање важности ни чињеница да се управо у делима Хајдна могу наћи и веома необична формална решења која кокетирају између реченице и периода, дводелног и троделног облика песме и сл.

Након излагања одређеног сегмента, композиционо-технички план ретко показује повратак на почетни мотивски садржај у смислу његовог понављања, већ је чешћи поступак развијања постојећих мотива (пример 3 и 4). Излагање новог или релативно новог садржаја углавном резултира интегрисањем музичког тока у једну реченицу која се састоји из две полуреченице (пример 1) или период у коме се на специфичан начин прожимају „стари“ и „нови“ тематски материјал (пример 2 и 5). Драматургија структурног плана засива се на почетном излагању дужих фраза, а потом краћих, заснованих на понављању  $[(4)+(1+1+2)]$ , што би се могло описати као „обрнута основна формула“ (пример 1, 2 и 3) (Заткалик и Стамболић, 2005: 52)<sup>9</sup> или „пермутовање структурних елемената“ (Ристић, 2009: 55-57). Из претходних запажања се може закључити да је драматургија музичке реченице у Хајдновим делима претежно организована по моделу који је у супротности са најчешће навођеном драматургијом музичке реченице периода музичког класицизма ( $n+n+2n$ ). Управо је због тога бављење Хајдновом музиком провекативно за аналитичка разматрања; с једне стране могу се наћи формална решења која се сматрају типичним за зрели класични стил, али се, с друге стране, може рећи да често исијавају оригинална композициона решења.

## ЛИТЕРАТУРА:

Божанић 2007: Z. Božanić, *Muzička fraza*, Beograd: Klio.

Заткалик и сар. 2003: M. Zatkalik, M. Medić i S. Vlajić, *Muzička analiza I*, Beograd: Klio.

Заткалик и Стамболић 2005: M. Zatkalik i O. Stambolić, *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Вујаклија 1980: М. Вујаклија, *Лексикон створених речи и израза*, Просвета: Београд.

Здравих Михаиловић 2010а: D. Zdravić Mihailović, Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih, bugarskih i makednoskih autora (Peričić, Mihajlović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski), у: M. Zatkalik (red.), *Muzička teorija i analiza*, 7, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 264-270.

Здравих Михаиловић 2010б: Д. Здравих Михаиловић, Драматургија сонатног облика у првим ставовима Хајднових гудачких квартета оп. 76 и оп. 77, у: Соња Маринковић (ред.)

---

питању облик песме, посебно када је реч о прожимању дводелне и троделне форме, али се у овом раду нећемо детаљније бавити тим питањима.

9 И овде је реч о примеру из Хајднове симфоније бр. 95 (почетак II става)

Међународни научни скуп *Дани Владе С. Милошевића*, зборник радова, Бања Лука: Академија умјетности, 251–262.

Клајн и Шипка 2007: И. Клајн и М. Шипка, *Велики речник створених речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Маринковић 2007: S. Marinković, Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi, у: М. Živković, А. Stefanović и М. Zatkalik, I. Stamatović, S. Raicki (red.), *Muzička teorija i analiza*, 7, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36-47.

Нинов 2010: D. Ninov, The Independent Phrase and the Universal Sentence: Suggested Classification of Basic Formal Structures, у: М. Zatkalik (red.), *Muzička teorija i analiza*, 7, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 237-263.

Речник књижевних термина 1986: Institut za književnost i umetnost u Beogradu, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Ристић 2009: Т. Ristić, *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Перичић и Скворан 1986: V. Peričić и D. Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umtnosti.

Поповић 1998: В. Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Klio.

## THE DRAMATURGY OF THE MUSICAL SENTENCE IN THE THIRD MOVEMENT OF HAYDN'S LONDON SYMPHONIES

### Summary

The article examines the dramaturgy of musical phrases in the minuets from Haydn's *London Symphonies*. As a starting point in defining the notion of *dramaturgy*, we focus on the views of theorists who see it as the manner and order of presentation of thematic material.

Pair structures are characteristic of Minuet (sentences or phrases of four or eight beats), which are related to its dancing character. The analysis shows that sentences of eight beats are frequently present (built as a 4+4). They may be based on a similar (Trio from Symphony no. 97) or different thematic material (Minuet from Symphony no. 96). Also, we can often find periodic forms (Minuet from Symphony no. 97). However, the similarity between the sentences is sometimes not clearly stated, as well as their independence, so that we can talk about borderline cases between sentences and periods (Trio from Symphony no. 96). In this paper, we tried to review the dramaturgy of the musical sentence as an independent entity and as the sentence within the period.

*Keywords* : Haydn, *London Symphonies*, dramaturgy, musical sentence, period.

*Danijela D. Zdravić Mihailović*





Marko S. MILENKOVIĆ<sup>1</sup>  
*Univerzitet u Nišu,  
Fakultet umetnosti  
Katedra za teorijske predmete*

## CELOSTEPENOST KAO FAKTOR DRAMATURGIJE U KOŠTANI PETRA KONJOVIĆA

U operskoj sintezi muzike i drame, izražajni svet celostepenosti sa svojim specifičnim, prepoznatljivim koloritom, za mnoge kompozitore, još od Glinke, predstavljao je snažan resurs emocionalno-psihološkog naboja i dragocen kontrast monopolističkoj tradicionalnoj harmoniji. U radu se prati raznovrsna upotreba celostepenosti u kompoziciono-dramaturskoj koncepciji *Koštane* Petra Konjovića: od horizontalnih nizova preko trozvuka i četvorozvuka koji dodatkom tonova narastaju do celostenih šestozvuka i formiranja celostenih tonalno-psiholoških ravni kao manifestacije složenog scensko-psihološkog dešavanja, ponekad sa asocijativno-simboličkim značenjem i tonalnom dezorijentacijom.

*Ključne reči:* celostepenost, lestvica, akord, tonalitet, dramaturgija, tekst.

Za ostvarenje nacionalne muzičke drame *Koštana*, koju Miloje Milojević kao najaktivniji kompozitor-kritičar tog doba kvalifikuje kao „datum u našoj kulturnoj istoriji“ (Milojević, 1933: 78), Petar Konjović je posegao za širokim radijusom muzičko-kompozicionih sredstava koje je omogućila muzička evolucija kraja 19-og i početka 20-og veka. Kao jedan od najvećih srpskih kompozitora, ali i dramaturga (!), u potrazi za realističkim izrazom velike narodne, lirsko-psihološke drame – Konjović teži otkrivanju složenih unutrašnjih preživljavanja protagonista na sceni. Unutrašnji psihološki konflikt koji dovodi do „dubokog shvatanja suštine karaktera, prikazivanja dijalektike duše“ (Кулешова, 1979: 17) druga je forma zakona konflikta koji je izveo još Hegel. U proučavanju specifičnosti dramaturgije, Kulešova (*Кулешова, Галина Григорьевна*) govori o konfliktu kao „pokretačkoj snazi“ u razvoju radnje, te kao „ključni problem navodi problem dramskog konflikta“ (Кулешова, 1979: 17). U operskoj sintezi muzike i drame, kao osnovno Asafjev (*Асафьев, Борис Владимирович*) vidi „dramski muzički razvoj, dinamiku emocija, snagu eksplozije osećanja i veštinu pripreme takvih eksplozija“ (Асафьев, 1976: 29). Asafjevljeva teza o „fenomenu intonacione prirode“ (Асафьев, 1963) kao osnovi shvatanja muzike, povlači za sobom ceo niz izražajnih sredstava, podrazumevajući i intonacioni konflikt. U konceptu operске dramaturgije Petra Konjovića, u izrazu dramske, tj. ljudske istine životnih konflikta i duševnih preživljavanja, značajan harmonski faktor izražajnosti predstavlja specifični zvučni svet i kolorit celostepenosti, kao snažan resurs emocionalno-psihološkog naboja.

Očigledno je dramaturška priroda celostepene lestvice, primenjene sa merom i ukusom vrsnog dramaturga Konjovića, stekla snažan izražajni potencijal u profilisanju psiholoških konflikta, emotivnih gradacija i dovođenja do kulminacija muzičko-dramskog toka – upravo zbog svog kontrasta monopolističkoj tonalnoj harmoniji *Koštane*. Milojević navodi da Konjović „u partituru unosi značajne akcente“, posebno kada „u trenucima poniranja u duševni život junaka do nesvestice od strasnog zanosa, do kri-

1 lionheartmarko@gmail.com

ka rođenog u duši okovanoj patrijarhalnom sredinom, iskorišćava tonalne slobode do atonalnosti“ (Milojević, 1933: 75-76). Međutim, ne pominje da se takvi akcenti kao muzičko-psihološki vrhunci u senčenju dramskog podteksta, ostvaruju pre svega primenom celostenosti kojom kompozitor ponire u dijalektiku duše, već negaciju tonalne logike vidi u „odbacivanju sklapanja i vezivanja akorda na bazi strogog stila, na bazi principa srodnosti (ili nesrodnosti)... s obzirom na ...tonalitetско središte. U tim trenucima“ piše dalje Milojević „u muzici više ne postoje tradicionalistički jasne konture, ali se mesto njih pojavljuju efekti jedino moćni da izraze kompleksna duševna stanja“ (Ibidem).

Konjovičeva identifikacija celostenosti sa „moćnim efektom“ izraza i porasta psihološke napetosti, u hijerarhiji unutrašnje organizacije nadvisuje sva harmonska, ali i ostala (!) izražajna sredstva omogućavajući joj – upravo zbog foničnosti – ulogu prepoznatljivog zvučnog kolorita, sa posledično potencijalnom tonalnom dezorijentacijom. U čisto formalnoj prirodi, celostepena lestvica deli oktavu na šest velikosekundnih ćelija, sa dva lidijska tetrahorda u sinafi na sredini oktave od po šest polustepena i tri različita tritonusa u njenom okviru, čime tritonusna konfliktna intonacija biva posebno naglašena, bez tonalnog identiteta. Govoreći o zakonitostima zvučnog doživljaja sekundnog intervala u vertikalnoj organizaciji tonova, Mazelj (*Мазель, Лев Абрамович*) navodi „antagonizam u istovremenom zvučanju“, te „‘neharmoničnost’ sekunde“, koja „ne samo da disonira...već proizvodi utisak trenja...“, opštu nekompatibilnost“ (Мазель, 1972: 109-110). Zasnovan na sekundama kao zrnima izražajnosti, u *Koštani* je umetničko-estetski efekat tonske strukture celostenosti neposredno ugrađen u opšti stvaralački princip kreiranja i profilisanja intenziteta emocija i krešen-da unutrašnjih konflikta protagonista.

Konjović oslobađa kvalitet ekspresivno-čulne vrednosti celostenog zvuka kroz lestvično-zvučne osobine u različitim vidovima ispoljavanja i primene: u vokalnom govoru isticanjem tritonusne intonacije, u orkestarskom partu od horizontalnih pasaža do prekomernih trozvuka i tvrdoumanjenih četvorozvuka iz čije opore zvučnosti disonantnost narasta do celostenih višezvuka, te smenjivanjem takvih sazvučja u formiranju emocionalno-kolorističkih sfera. Kao faktor vokalne dramaturgije celostenost od pet tonova, sa naglašenim tritonusima d – as i ges – c, javlja se već na početku opere u Vaskinom solu, pri sestriškom razgovoru u brizi za bratom, podcrtavajući psihološki podtekst reči „često krv legne!“ (Primer 1). Radi se o segmentu muzičkog toka prethodno tonalno čvrsto utemeljenog u C-molduru, gde će celostenost kao eho u svesti protagonista proizvesti mutaciju u c-mol. Tonalnu stabilnost usled pedalne tonične podloge ne narušavaju ni orkestarski prekomerni i tvrdo umanjeni akordi u nastavku dijaloga (t. 6-8/39), koji će u emocionalnom dramskom talasu Stanine zabrinutosti – sada za majku, naslojavanjem tonova dovesti od prekomernog trozvuka do akorda celostepene dominante od šest tonova.

Kao dramska ličnost čija opijenost Koštanom izaziva konflikt u svesti junaka na sceni, Stojan će biti povod i za emotivne konfliktne refleksije Hadži-Tome, koje će svoj najverniji izraz naći u celostenosti (Primer 2). U izgradnji rečitativa sa prekomernim trozvukom, umanjenom septimom i prekomernom kvartom očigledna je semantika ljutnje na sina, koja kroz smenu disonantnih sazvučja celostenog porekla (tvrdoumanjeni četvorozvuk, prekomerni trozvuk) pravi izraz dobija u celostenoj dominantu, sa psihološkim sekundnim horizontalnim nijansiranjem i tritonusom u vokalnom jeziku. Umetnička informacija horizontale doneće akord kvintnog porekla (ges-des-ases) čija su dva niža tona (ges-as) deo celostenosti, dok dva viša (des-es) kao da predstavljaju vodice za najbitniji ton u trećem taktu - ton d. Narastanje rečativnog unutrašnjeg konflikta dovodi do celostenosti čija specifična akustičnost prevodi muzički

tok u novi tonalitet, a psihološko-emotivno nijansiranje napetosti nastavlja se kroz dinamičnu, brzu smenu tonaliteta i izrazitu ulogu prekomernog trozvuka i tvrdoumanjenog četvorozvuka.

Emocionalni vrhunac kao izraz duševnog bola Koštane, kada ona uvida da je samo sredstvo za zabavu u rukama drugih, fiksirana je putem celostepenosti: „Zar nisam i ja čovek?“ (Primer 3). Zaoštrenost celostepenih harmonija, uz dodavanje celostepenih disonanci koje otkrivaju svoje impresionističko bojenje u cilju pojačanja dramatičnosti i umanjene kvintakord u vokalnoj deonici sa funkcionalno ipak određenim značenjem - vode u novu tonalnu sferu prokomponovanog razvoja drame i očevog rezigniranog odgovora („Ciganka...Čoček, a ne čovek“).

Celostepenost zapravo uvek niče kao izdanak neke tonalnosti: kroz pojavu akordskih struktura nepotpunog celostepenog sastava: prekomernog trozvuka, a pre svega tvrdo umanjenog četvorozvuka, ali i tritonuse intonacije u vokalnom pismu opere – kada se ostvaruju „duga polja“ celostepenog zvuka, koja mogu, ali ne moraju biti dopunjena do maksimalne koncentracije agresivno-dezintegrirajućih sekundnih struktura. Tako će iz embrionalnog sekundno-septimnog vida celostepenost izrasti do tvrdoumanjenog četvorozvuka na II stupnju (u obrtajima) kao harmonsko-psihološke podloge Koštanine solističke deonice u trenutku shvatanja besmislenosti života („Pa dokle ova-ko? Zar svima rob? Ponizna, poslušna!“) (Primer 4). Dugo trajanje disonantnog akorda relativizuje funkcionalnu karakterističnost i gravitacioni potencijal, ističući kolorističko-ekspresivno obeležje i dejstvo. Opisani akord će tek nakon osam taktova trajanja dobiti funkcionalno razrešenje u D<sup>6</sup><sub>5</sub> posredno potvrđujući tonalni utisak, ali je tonalna sfera es-mola dovoljno ispoljena kroz bikord DD+t i učestalu pojavu tona es u orkestarskoj i solističkoj deonici. Dodatnu sugestivnost proizvode vokalni pokreti proizašli iz celostepenosti: prekomerna kvarta i mala seksta koji u interakciji sa lajtmotivom fatuma, kao zle kobi koja prati heroinu do kraja opere, naročito potenciraju afektivnost.

Emocionalni talasi Koštaninog bolnog proživljavanja tragične sudbine dovode do „eksplozije osećanja“ na sudbinskoj reči „sama“, uz silazni skok oktave koji potencira uzbuđenost (Primer 5). Povišeni emocionalni tonus scenskog trenutka pojačan je tvrdoumanjenom zvučnošću prekomernog terckvartakorda. Funkcionalna relativna određenost disonantnog sazvučja, nakon psihološke pauze „prevodi“ muzički tok u emocionalno-psihološku sferu es-mola, čija će tonalna orijentacija, zahvaljujući istaknutim niskim pedalnim tonovima tonike i dominante biti sačuvana, uprkos ubedljivo dramatičnom završetku slike. Naime, sa dolaskom es-mola nailazi i lajtmotiv fatuma sa diskretnim zvukom celostepenosti koji se kroz linearni tok pojačava. Momenat kada Koštana na sebi oseti Asanovu ruku („Ko je to“?) izaziva u njoj strah i užas koji bivaju impuls za celostepene fatumske lajtintonacije i vokalne tritonuse („a, ti si“), i za parlendo govor kao snažan dramaturški činilac užasa i izbezumljenosti, a potpuno u skladu sa Konjovićevom gvozdenom dramaturškom logikom i operskom estetikom da u operi treba pevati samo kada se zaista peva. Portamento u intervalu prekomerne sekste (t. 5) u trenutku prepoznavanja Asana u mraku i nastavak verbalnog izražavanja Koštane prilikom bežanja iz kuće, otiskujući se od „neutralnog akorda“ (Mosusova, 1971: 159) u harmoniji donose ceo niz paralelnih figurativnih sazvučja u izražajno-dinamičkom zamahu i svojevrzni bikordski dualizam tonike i celostepene dominantine dominante, koji se kao konfliktna intonacija na različite načine prelama (pojačana nepotpunim III<sup>7</sup> kao zadržičnom harmonijom pred tonikom), ističući napetost i nedorečenost do završnog takta. Harmoniska bojenja pojačavaju psihološki naboj i kao da stvaraju utisak dvosmislenosti lestvične podloge između lidijskog durmola i lidijskog mola koji odnosi prevagu, dajući specifičan zvučni kolorit dramskoj radnji.

U poslednjoj slici, Koštani će ipak biti ponuđen spas od tragične sudbine. Praznina u Stojanovoj duši nakon Koštaninog odbijanja da pođe sa njim dramaturški generiše čiste kvarte i kvinte u solu i celostepenost u orkestarskoj vertikali (Primer 6). Harmonski obrt celostepenog petozvuka i četvorozvuka na polustepenom rastojanju, dakle kroz konflikt dve jedine moguće varijante celostepenih skala, posebno naglašava smisao teksta „beše moje“; međutim, tonalni centar, prethodno ustanovljen, ostaje sačuvan. Naredni talas porasta napetosti donosi dugo trajanje tvrdoumanjenog četvorozvuka čiju celostepenost pojačava njegova seksta kroz bezobzirnost orkestarskog ostinata koji biva izvanredan „partner“ duboko nesrećnom duševnom preživljavanju junaka na sceni. I ritam je u službi muzičke dramaturgije kada Koštana prkosno odgovara Stojanu, pojačavajući surovost i hladnoću izraza Koštaninih reči „Nikoga nisam volela i nikoga neću da volim“. Stojanov uzdah dolazi na lajtmotivu fatuma i dva akorda „celostepenog tipa izgradnje“ ( $III^6_9 - \cdot DD^4_3$ ) na polustepenom rastojanju (t. 16-17), u kojima je zbirno sadržano devet tonova hromatske lestvice, dok Stojan „odlazi kao ubijen“. Surovost ostinata u tvrdoumanjenom četvorozvuku ( $\cdot DD^2$ ) nastavlja se kroz Policajinu bezobzirnost ophođenja prema Koštani i njenoj sudbini (bezzvrednosti njenog života). Zbog preduge celostepenosti, veliki radijus tonike ostaje sačuvan pre svega isticanjem I stupnja u vokalnom solu i orkestarskom basu (kroz pokret VI -  $^0VII - I$ ), te dominante kroz melanholičnu deonicu oboe (I - V - I), sa proishođenjem opisane disonantnosti u  $t^9_5$  (ili  $t^5_2$ ), kada je Koštana „gotova“ da pođe (u solu: V - I).

Za Konjovića je celostepenost bila najpogodnije harmonsko dramaturško rešenje i u trenutku majčinog očajanja, besa i nemoći, u kojem će sudbonosno prokleti Koštanu (Primer 7). Zaoštavanje izraza i ovde će započeti diskretnim pojavama prekomernog trozvuka (str. 67, treći red), sa hromatskom modulacijom kao novim emocionalnim talasom pred samu kletvu. Uz ponovljenu sugestivnu vokalnu konfliktnu tritonu-snu intonaciju u suprotnim smerovima u obraćanju Bogu, tvrdoumanjeni četvorozvuk na II stupnju vodi u izgradnju novih celostepenih intonacija („O Gospode! Čime te Gospode najlutih? Koga ogovorih? Kome loše pomislih?“). Muzičko-psihološko bojenje i nijansiranje kroz dvostruke vođične tenzije ka tonovima celostepenih akorada dodatno doprinosi afunkcionalnosti koja vodi u tonalnu dezorijentaciju. Iz zvučne slike tonalne neodređenosti, nakon dramske pauze koja dodatno doprinosi otvaranju tonalnih puteva, uspostavlja se nova tonalna gravitacija. Zapravo, kao jedno od obeležja kompozicionog metoda Konjovića u *Koštani*, zapaža se upotreba celostepenosti u cilju prelaska muzičkog toka u drugi tonalitet, odnosno kao svojevrsna „zamena za tradicionalni proces modulacije“ (Despić, 2002: 369). Naime, celestepena a priori afunkcionalnost „briše“ slušnu orijentaciju na dotadašnji tonalitet“ (Ibid, 370). pripremajući pojavu nove tonalno-psihološke ravni složene emocionalne dramaturgije.

Složenost scensko-psihološkog podteksta narednog primera ilustruju hadžijine preke reči („Sin mi leži bolan. Mrtav neka je!“), u harmoniji praćene sukobom dva tvrdoumanjena četvorozvuka u tradicionalnom funkcionalnom odnosu, te plagalnim razrešenjem četvorozvučne „simetrične“ disonantnosti u toniku (Primer 8). I ne čini li nam se sada da uz mnoštvo vokalnih tritonusa, jedino celostepenost ovde može dočarati sukob oca i sina, te novi nivo psihološkog stanja „žala za mladost“, sa novom celostepenom zvučnošću druge varijante ovog niza, koja dovodi do gubitka tonalne osnove (Hadži Toma: „Ženu! Nemam! Nikad je nisam ni imao!“), vodeći iz polja celestepene tonalne neizvesnosti direktno u uspostavljanje nove tonalne sfere.

U narednom primeru nakon nagoveštaja celostepenosti tvrdo umanjeno četvorozvuka i prekomernog trozvuka - tvrdoumanjena zvučnost u klasičnom terckvartakordalnom obliku dobija razrešenje u oktavni tremolo sa trenutnom pedalnom ulo-

gom, uz razlaganje umanjenog četvorozvuka, čime se posebno podvlači složenost scenske situacije – nagoveštaj tragične sudbine junakinje (Salče Koštani: „Kosa ti se zamrsila“). Koštanine rezignirane reči („nek se mrsi“) kao ekspresivno-koloristički efekat prouzrokuju celostepenost u pratnji i gubitak tonalne orijentacije, uprkos isticanju pedalnog okruženja i tremolne pretenzije tona *c* da bude osnovni. Iako uslovni okvir tonalnosti postoji, tek će pojava lajtmotiva fatuma (takođe celostepenog principa izgradnje), uz tritonusne intonacije u Koštaninoj solističkoj deonici uvesti u uslovnu tonalnost koju privsjaja ton *c*.

Konačno, možemo zaključiti da celostepena lestvična osnova, kao relevantan zvučni ambijent opere, najčešće nastaje iz disonantnih akorada celostepene građe – pre svega tvrdoumanjenog četvorozvuka i prekomernog trozvuka, kao i naslojavanjem novih sekundnih disonanca ili pak jukstapozicijom sazvučja ove vrste. „Odlazak“ iz tonalitetne stabilnosti u sferu zvučno fluidne celostepenosti nužno za posledicu ima oslabljenu funkcionalnost, čija neodređenost narušava tonalnu osnovu, ali je ne dezintegriše uvek. Step enonalne određenosti zapravo zavisi od dinamike unutrašnjih konfliktnih impulsa, te akcenata i kontrasta koje kompozitor želi da postigne u dramaturškoj obradi libreta opere. Gravitaciona sila tonalnog središta uslovljena je celim kontekstom muzičko-dramskog toka i spregom sa ostalim muzičko-izražajnim elementima. Kroz kompozicioni postupak uočava se česta namera kompozitora da čak i kada na momente odlazi u sferu atonalnog, ipak ostavlja neku tonalnu nit, ma koliko ona bila akustički slaba i analitički uslovna, koristeći celostepenost u muzičkoj dramaturgiji kao snažno sredstvo tonalne dinamike, samo na jednom novom, drugačijem, modernijem principu. Celostepena zvučnost predstavlja upečatljiv faktor lirsko-psihološke dramaturgije sa konkretnim smisaonim značenjem, izražavajući razvoj karaktera i psihološke podsvesti likova. Tako je celostepenost čvrsto funkcionalizovana u dramskoj povezanosti sa unutrašnjim konfliktom protagonista, te možemo smatrati da je realizacija početnog teorijskog postulata o celostepenosti kao aktivnom, nezaobilaznom sredstvu Konjovićeve opere dramaturgije ostvarena.

Za mnoge kompozitore nacionalnih škola, još od Glinke i Rimskog-Korsakova preko Debisija i Skrjabina, celostepenost predstavlja dragoceni izvor koji se na različite načine prelama u kompozicionim metodima. Međutim u Konjovićevoj *Koštani*, kroz udahnjivanje života junacima na sceni i realističnost njihovih osećanja, tretman upotrebe je drugačiji, kontrolisan u formi, funkciji konflikta, sa podcrtanom asocijativno-ekspresivnom ulogom harmonije u otkrivanju dubljeg smisla izgovorenog teksta. Za realizaciju raspoloženja i stanja junaka na sceni Konjoviću nije potrebna „kvantitativna argumentacija“ (Мазель, 1972: 315) celostepenosti. Za potreban umetnički efekat Konjoviću je dovoljno umereno eksploatisanje prepoznatljivog celostepenog zvuka kao izvora povišene dramske energije i akumulirane emocije ljudske istine. Kao pokretač i simbol duševnih preživljavanja i emocionalnih predstava, neobična zvučna slika celostepenosti vodi u autonomiju ekspresivnog, u epizode negacije tonalne logike sa značajnim akcentima, gde se autor ne povodi za jednom reči, već otkrivajući kompleksan unutrašnji svet protagonista, dosledno prati logičnu liniju i razvoj dramske radnje.

## LITERATURA:

Асафьев, Борис Владимирович. (1963). *Музыкальная форма как процесс*, книги первая и вторая, Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

Асафьев, Борис Владимирович. (1976). *Об опере*, Избранные статьи, Ленинград: Музыка.

Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Živković, Mirjana. (1978). *Harmonija u okviru muzičkih stilova*, Beograd.

Кулешова, Галина Григорьевна. (1979). *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Минск: Наука и техника.

Мазель, Лев Абрамович. (1972). *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.

Marinković, Sonja. (2007). *Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi*, u Zbornik katedre za teorijske predmete, Muzička teorija i analiza 4, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36-47.

Milojević, Miloje. (1933). *Muzičke studije i članci*, druga knjiga, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

Mosusova, Nadežda. (1971). *O Koštani Petra Konjovića*, u *Arti musices* 2, Zagreb, 153-166.

## FULL TONE INTEGRITY AS A FACTOR OF DRAMATURGY IN PETAR KONJOVIĆ'S 'KOŠTANA'

### Summary

The expressive world of full tone integrity with its specific, recognizable colouring, in opera synthesis of both music and drama, has represented a strong resource of emotional and psychological charge and cherished contrast to monopolistic traditional harmony for many composers since Glinka's time. In search of originality and faithful realistic expression of the national musical drama 'Koštana', one of the greatest Serbian composers of the twentieth century, Petar Konjović, reaches for full tone integrity in compositional-dramaturgical conception. In his musical-aesthetic project of the big national and psychological drama, a variety of use of full tone integrity is reflected: from horizontal ranges via triads and tetrads which arise with the adding of the new tones to full tone hexads and formation of full tonal-psychological levels as a manifestation of a complex scenical-psychological happening, sometimes with the associative-symbolic sense and tonal disorientation. Expressive and sensory value and role of the full tone integrity which is unequivocally dramaturgically functionalized will be illustrated by a series of examples: from Stana's discreet associations of a caring sister, via Hadži Toma's conflict with his son, to Koštana's tragic destiny in the closing pages of this opera.

*Key words:* full tone integrity, scale, chord, tonality, dramaturgy, text.

*Marko Milenković*

Primer 1

Vaska Stano

s pesme njo - ne če - sto krv le - gne! Ja - oj, Vaska,

ja - o! E - no za - no, naj - ka ce - le no - ci se - di, - mit uz - di - se, - mit

pla - ce! Sa - mo se - di ce - le no - ci se - di!

C: T<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T II<sup>2</sup> VI<sup>4</sup> D<sup>4</sup>

D<sup>4</sup> c: t III<sup>6</sup> II<sup>2</sup> DD<sup>2</sup> III<sup>10</sup> DD<sup>2</sup>

II<sup>2</sup> C: VI<sup>4</sup> VII<sup>4</sup> CD II<sup>2</sup>

Primer 2

Hadži Toma

Gradjanin I - 2

Gradjanin II

Gradjanin III

Atlastost

Indost

Sveć da - ni

o Bo - de o -

la - dost, lu - dost

Gradjanin III

A zar ja ne bejah mlad?

Bejah modra gluh? skop? valas?

pro - su lu - di da - ni!

Što - ga mi jest!

Clat

CD

b: s II<sup>1</sup> VII<sup>1</sup> D<sup>1</sup> E<sup>1</sup> DD<sup>1</sup> III<sup>1</sup> DD<sup>1</sup> D<sup>1</sup>

Primer 3

Koštara (reberga se)

Al od ko - ga be - čim?

zop - što?

Ia što sam ja?

Ko sam?

(baci se na krevetac joca(ja))

Zar ni - sam i ja čo - rek?

Gradjan

f Ču - gan - ka

DD<sup>2</sup> III<sup>4</sup> b: II<sup>3</sup> VI<sup>1</sup> DD<sup>7</sup> d<sup>4</sup> t



## Primer 4

Koštana

*Pa dođe o - va-ko? Zar svi-ma rob?*

*ff dim.* *fff rubato*

es: III II<sup>2</sup> -DD<sup>5</sup>

*po - nizna po-slu-ina!* (*rezignirana... ali je odjednom svlada ogorčenje, ona krši ruke, kida i baca s vrata nisku dukata.*)

*Solo espr.* *dolce* **VIVACE**

*Arpa* *f*

-DD<sup>1</sup> -DD<sup>2</sup>

Koštana

*Na - što mi ka-ca - ju do - ka - te, zla - to, ha - lji - ne?*

*sf* *fz*

-DD

Primer 5

Kobana *mf*

Sa - ma! sa - ma hoću da sam Ko je to?

*ff sfzp sfzp*

*e: DD<sup>3</sup> es: III II<sup>7</sup> ~DD<sup>2</sup>*

(mračno, s užasom)

A ti si! Ti! Ne! Ga - la - zi! Il ne si!

*ffz cresc...*

*Molto acceler.*

Ja ću!

(Kao za noćim oštin, Acao ispušio ruku za njom, dhtavim srsama - kao da bi da progovori...)

*Molto sostenuto*

*ff Cori mix.*

ZASTOR

*~DD<sup>2</sup> ~DD<sup>2</sup> ~DD<sup>2</sup> ~DD<sup>2</sup> III<sup>7</sup> ~DD<sup>2</sup>*

Primer 6

*Stojan (viline u scena):*  
*Mak - ko! I - di i ob-ri-daj maj - ku, i kaži joj: "bele moje" A ti,*

*Molto*

*Moderato un poco più giocoso Kotiana (parlando):*  
*ka-ži mi, da li si me bar kadgod vo-le-laš da znam zašto da ve-nem? Ka-ži mi! Ni-sam!*

*MENO*

*Stojan* (odlazi kao ubijen)  
*Nikoga nisam vo-le-la, i niko-ga neću da vo-lim! Oh... Oh!*

*(ulazi Policaja)* *Policaja (u scena)*  
*Daj - te ko - la' br-zo, a o-nu, ako samo piše kaznjivom ču*

Primer 7

*Kata*  
*Svo te o-ma-dje-ju!* *U-sa-juj o-pa-ku!* *Ō*

*Go-spo-de!* *Či-me te Gospode, mi-lu-tih?* *Ko-ga o-go-vo-riš?* *Ko-me*

*lo-te pomislih?* *Kad mi o-vo-ti-ku, Go-spo-de,*

*dođevanje tonova celostopnog skla*

*pp* *mf* *mf* *rall* *es/v*

*(Des: D<sup>3</sup> b<sup>5</sup>)* *d: t* *VI<sup>6</sup>* *t* *s<sup>c</sup>*

*g: III* *t* *es: t* *D<sup>4</sup>* *DD<sup>2</sup>*



Primer 9

Magda (prilazi Koštari)

Pe- vaj kće - ri, i ma i

ba- ba da bak - ići da!

Ko- sa ti se za- mr - si- ka!

Nek se mr - si!

A jeli, te- dka ita je to ta- mo? Gora?

Magda (prilazi Koštari)

ba- ba da bak - ići da!

Ko- sa ti se za- mr - si- ka!

Nek se mr - si!

A jeli, te- dka ita je to ta- mo? Gora?

Cl. esp.

Arpa

Cor

Cl. cor

fis: s<sup>2</sup> II<sup>4</sup> III<sup>6</sup> I III

DD<sup>1</sup> CD

eis: 

d
t

 VII<sup>7</sup>

VII<sup>7</sup> t D CD

CD e: t DD<sup>2</sup> III DD<sup>2</sup>

Man-Ching Donald Yu<sup>1</sup>  
*Hong Kong Institute of Education*

## TRANSFORMATIONAL AND STRUCTURAL PHENOMENA IN MOZART'S K. 540

Mozart Adagio's in B Minor, K.540 shows unusual phenomena in structure and this peculiarity arises from the special manipulation of motivic materials. In this paper I would like to analyze the thematic materials of the movement by adopting Lewin's transformational techniques<sup>2</sup>, delineating its motivic materials by focusing on their transformational properties. Moreover, I further argue that transformational agents that emerge in the motives subsequently affect the development of the materials during the course of the piece.

*Keywords:* Mozart, Adagio, transformation, continuation, fragmentation, Lewin

Mozart Adagio's in B Minor, K.540 shows unusual phenomena in structure and this peculiarity arises from the special manipulation of motivic materials. In this paper I would like to analyze the thematic materials of the movement by adopting Lewin's transformational techniques<sup>3</sup>, delineating its motivic materials by focusing on their transformational properties. Moreover, I further argue that transformational agents that emerge in the motives subsequently affect the development of the materials in the first theme of the piece.

In this piece, phrasal structure is distinctive as it is formed by an extended antecedent phrase in 2+4 as well as its extended consequent phrase<sup>4</sup> in 2+2 as illustrated in below example 1 in which a compound period<sup>5</sup> is formed. The extension within the extended phrase from mm.3-6 introduces transformed and fragmented<sup>6</sup> motivic mate-

1 manchingyu@msn.com

2 My analysis in this paper does not use transformational graphs for notating transformational procedures, as I would like to give a more musical analytical offering to readers so as to facilitate the understanding of the process in the work. Moreover, I prefer to adopt diatonic intervallic basis instead of semitones as the analytical result would be more generalized and focused on delineating motivic gestures that are based on diatonic realms. See Steven Rings's *Tonality and Transformation*-New York: Oxford University Press, 2011, pp. 29-32.

3 My analysis in this paper does not use transformational graphs for notating transformational procedures as I would like to give a more musical analytical offering to readers so as to facilitate the understanding of the process in the work. Moreover, I prefer to adopt diatonic intervallic basis instead of number of semitones as the analytical result would be more generalized and focused on delineating motivic gestures that are based on diatonic realms. See Steven Rings's *Tonality and Transformation*-New York: Oxford University Press, 2011, pp. 29-32.

4 Extended phrases and continuations have been discussed in William Caplin's analysis of Mozart's Symphony No. 40's 2<sup>nd</sup> movement. I contend that Mozart's use of extended phrases and fragmentation in K. 540 recurs in his later K. 550.

5 Here, the period is uncommon in that the cadence is not in the home key; subsequently, the structure of this first theme is extraordinarily loose. For more on compound period, see William Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*-New York: Oxford University Press, 1998, pp. 65-69.

6 In William Caplin's book, the detailed explanation of fragmentation has not been fully addressed and thus it needs to be explained in detail by means of the motivic transformational methodology in this paper.

rials which are prominent in constructing the second theme later on. Those materials comprise particular transformational agents that characterize the original shape of the original motives. Moreover, the second phrases of both antecedent (mm.3-4) and consequent (mm.9-10) display unique transformation of materials. Those materials contribute to the formation of the transitional passage and even the emergence of another thematic material. Thus, transformations govern the materials which in turn dictate the structure of the piece, including phrasal structure.

5 m. ANTECEDENT (extended)  
 2 m. antecedent 4 measures continuations

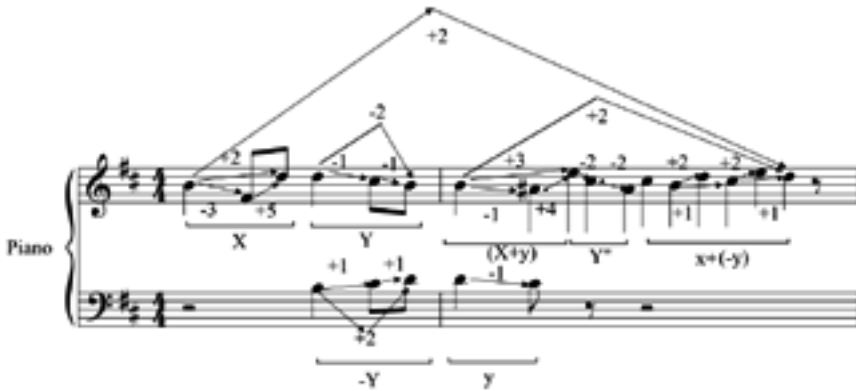
m.1

4 m continuation with fragmentation

4m. CONSEQUENT  
 2m. consequent  
 +2m. continuation

Example 1: Phrasal Structure of the compound period from mm.1-10





Example 2: Transformational network of the first antecedent phrase

The example 2 above shows a mass transformational network of the first antecedent phrase from mm.1-2. I consider motives X and Y as *Hauptmotiv*, X is characterized by two leaps in opposite directions, forming a triadic configuration, whereas the main feature of Y is two successive downward steps. As shown, X is characterized by two transformational paths,  $-3$  and  $+5$ , and the “internal” transformation is  $+2$ . Here  $+2$  plays an extremely prominent role serving as an important transformational agent in governing the structure of each motivic unit, ranging from surface to larger levels<sup>7</sup> throughout the whole piece. In Y,  $-2$  serves as an internal transformation as a result of two descending  $-1$  transformations. X and Y are interconnected by opposite signs of 2, ie.  $+2$  and  $-2$ , in which pc 11 and pc 2 in X are in retrograde relationship with pc 2 and pc 11 in Y. Retrograde relationship can also be manifested between Y and  $-Y$ <sup>8</sup> in which pcs 2, 1, and 11 show retrograde relationship. From mm.1-2, the first pcs 11 in X and  $(X+y)$  link with the last pc 2 of  $X+(-y)$  by  $+2$  and all the transformational elements of  $(X+y)$  and  $x+(-y)$  are derived from those emerging in X and Y. In m.2,  $(X+y)$  is derived from X as the direction of its transformation is similar. However, intervallic structures have been contracted; the transformational paths of the first two pcs in X differ by 2; the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> pcs differ by 1; the differences are essential components for constructing Y in m.1 and the rest of the materials during the course of the piece. In Y” the two descending pcs differ by 1 from that of the Y and it is also one of the essential transformations constructing Y itself.

7 Larger levels represent the more structural tones across larger distances between measures.

8 Here I denote Y with negative sign,  $-Y$ , for indicating its retrograde relationship with Y. In m. 2, lowercase letter, y or x, is used for denoting the motive which has a part of the transformational agent in the original motive indicated by a capital letter. The motive with a bracket indicates that the note values of the original motive are either diminished or augmented. The motive accompanied by apostrophes indicates that the transformational agents of the original motive have been either expanded or contracted.

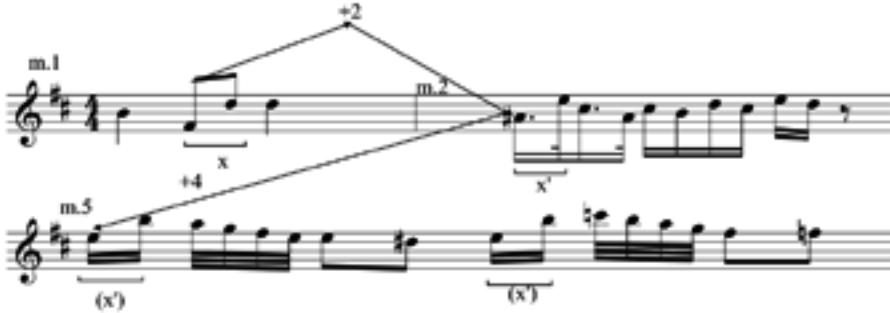
Example 3: Transformation of  $y$  contributing to the continuation of phrases

In the above example 3, transformation of motivic material occurs across larger distances. In m.1,  $y$  on pc 2 transforms into another  $y$  on pc 11 by  $-2$  and  $+5$  respectively as the pc 2 splits into two pcs spanning an octave. Clearly, these two agents are important elements for constructing the original  $X$  in m.1 and those agents are used to introduce fragmentary materials in m. 3.

Example 4: Transformational network of the following phrase

Transformations between fragmentary materials dominate mm. 3-4 which is the continuation of the first phrase. Measures 3-4 (Example 4 above) are saturated with sequential and overlapping instances of  $y$ ,  $(Y)$ , and  $-(Y)$ . Here, at the surface level, this passage is marked by transformational  $-1$  comprising four  $y$ 's descending from pc11 to pc 3, along with the juxtapositions of two overlapping pairs of  $(Y)$  and  $-(Y)$ . Moreover,  $-2$  governs the transformational path between the sequential patterns in mm.3-4. These two transformational agents perform procedures similar to those conducted on  $Y$  in m.1. On a larger level, an  $-5$  transformation takes place between pc 11 in m.3 and

pc 3 in m. 4 while this -5 reflects the inversion of the +5 in X in m.1 (See example 1). Moreover, at a middle level, transformational -3 take place between the highest and the lowest pcs in each measure, and this intervallic gesture is derived from the -3 in X in m1. As we can see, the functions of the different transformational gestures initiated by the motives X and Y are reflected on various organizational levels; in particular  $\pm 1$  and  $\pm 2$  play generative roles for governing the pitch materials of the first phrase; -3 and +5 that characterize the gesture of X emerge from m. 3-4. Besides those mentioned transformational agents, one more transformational agent remains, +4 in (X+y), which is going to be addressed in the ensuing observations.



Example 4: Chain of transformations of x

Example 4 reveals that a chain of transformations emerges between mm.1-2 and mm. 2-5. First, +2 governs the relationships between the first pcs of x and x', while +4 serves as a crucial agent for transforming x' in m.2 into (x') in m. 5. Besides governing within motives, it also governs the transformations between motives across a larger distance. As we can see, all the transformed motives play generative roles in contributing to the formation of phrasal continuation.



Example 5: +4 transformational agent shaping the melodic figures

Example 5 shows the complete last phrase from mm. 5-6 before the consequent phrase arises in m. 7. Here X and Y emerge alternatively in a modified manner; -X'' expresses its configuration by transforming its intervallic structures while retaining the shape of the original one; however, the intervallic direction has been reversed. As seen in m. 5, following  $\pm 4$  is the fragmentary configuration of -1 which is derived from Y. The end of the phrase in m. 6 is marked by the -3 closure, again illuminating the significance of the first intervallic gesture in X in m.1. At the bass part of the above passage, a fragment of Y emerges as semitonal motion, successively as y and -y,

and the end of the phrase is again marked with the reversed configuration of X. Its intervallic gestures have been contracted and duration has also been augmented. Thus, -3 serves as a prominent agent for highlights the end of the phrase while it reiterates the significance of X in m.1. Mozart economically reuses the organic structure of motives X and Y, further refining and exhausting their derived components in the first phrase in different manners. Transformational agents  $\pm 1$  and  $\pm 2$  are crucial in synthesizing the materials at surface levels whereas  $\pm 3$ ,  $\pm 4$  and  $\pm 5$  govern larger levels.

The continuation of phrase in m. 5 is also important in transforming its fragmentary motives into the first two pcs of the 2<sup>nd</sup> subject in m. 15 as shown below in example 6. Transformation is performed by -1 over a large level. The -1 that originally characterizes the y in m.1 is reused here for signaling the emergence of the 2<sup>nd</sup> subject. Thus, all motivic materials in the extended phrases take part in contributing to the formation of the prominent thematic materials throughout the piece.



Example 6: Transformation of the 2<sup>nd</sup> subject

During the transition from mm. 11-14, the generative role of transformational  $+3$ ,  $+4$  and  $-1$  are retained. The example 7 below shows the general transformational gestures of the prominent materials in the transitional passage (only transformational agents are shown in the passage for the sake of presenting a clearer picture of transformational gestures), the first intervallic gesture  $+3$  of X in m.1 continues to reflect in this transitional passage in which it serves as a nucleus for governing the semitonal transformations at both layers. In m.14, at the upper layer, pc 9 transforms into pc 4, the highest pitch of the passage, by means of  $+4$ . Afterwards, pc 7 in m. 15 is transformed into pc 1 by  $-4$  for preparing the emergence of the contrasting 2<sup>nd</sup> theme, which is again characterized by the  $+4$  motion at the opening phrase.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 12. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes marked '+3'. The left hand has a bass line with a group of four notes marked '+4'. The second system starts at measure 14. The right hand has a melodic line with a group of three notes marked '+3' and a group of four notes marked '+4'. The left hand has a bass line with a group of three notes marked '-3' and a group of four notes marked '+4'. There are also some other annotations like 'f' and 'p' for dynamics.

Example 7: +4 and +3 transformational agents governing the transitional passage

To sum up, Mozart's Adagio K. 540 displays unusual phrasal structures and those are manifested by the transformations of motivic materials that emerge right at the beginning. The original motives govern the structure of the above passages in different dimensions, partly attributing to the special phenomenon of the phrasal structure while similar observations could be made throughout the rest of the piece. Thus, the transformational agents that originate in the preliminary section contribute to the pitch-class formations of the whole piece.

#### REFERENCES:

- Caplin, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Rings, Steven. *Tonality and Transformations*. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press, 2011.

#### ТРАНСФОРМАЦИОНИ И СТРУКТУРНИ ФЕНОМЕНИ У МОЦАРТОВОМ К. 540

##### Резиме

Моцартова соната К. 540 приказује органску структуру и организацију материјала манифестује трансформацијом мотивског материјала који се појављују на самом почетку. Трансформациони процеси који почињу у почетном сегменту преносе се на цели комад. Моцарт економично располаже мотивским садржајем, разрађујући га на различите начине. Трансформационе поступци + -1, а + -2 су кључни у синтези материјала на глобалном нивоу, док су + -3, + -4 + -5 присутни на свим нивоима

Кључне речи: Моцарт, Адагио, трансформација, наставак, фрагментације, Левин

Ман-Чинг Ју



Смиљка Љ. ИСАКОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Факултет за хотелијерство и туризам у Врњачкој Бањи  
 Катедра за опште друштвене и информатичке науке

## ДУГ И КРИВУДАВ ПУТ: ОД ЗАБРАЊЕНЕ КАФЕ ДО МАЛЕ НОЋНЕ МОРЕ<sup>2</sup>

Музички хумор, пародија и сатира налазе се од шеснаестог века у делима ренесанских и барокних композитора, концертној и позоришној музици 18. века, романтичарским имитацијама, пантомимама и бурлескама, до новог доба – Ерика Сатија, *Екстравагантне вечери симфонијских карикашура* Церарда Хофнунга, музичких шала Виктора Борца, Петера Шикела као интерпретатора дела измишљеног Баховог сина *Пи. Ди. Кју. Баха*, до *Музике за малу ноћну мору* дуета Игудесман и Џу. Успешно духовито и сатирично поигравање музичким материјалом зависи од врхунског професионализма и истанчаног укуса. Ово је једини музички жанр у коме нема места просечности. У овом раду развићемо се и трансформацијом самог интерпретативног медија, од аналогног Моцартовог оркестра до високих дигиталних технологија новог миленијума.

*Кључне речи:* музички хумор, сатира, критика, дигитална технологија, Интернет

### САТИРА И ПАРОДИЈА

Сатира је првенствено књижевни жанр или форма, мада се у пракси може наћи и у другим уметностима. У сатири се исмевају пороци, лудости, злоупотребе и недостаци са намером да се посрами појединац, али и само друштво – њена сврха је често конструктивна друштвена критика, у којој се користи хумор као оружје. Сматрана је често субверзивном, па су Кентербериски надбискуп и бискуп Лондона, медијски цензори тог времена, издали наређење издавачима *Stationers Company* 1. и 4. јуна 1599. године, у коме се забрањује даље штампање сатире. Била је то такозвана «бискупска забрана» (*Bishop's Ban*), против које су се побунили глумци и позоришта Енглеске (Сидни 1891:34). У класичној музици пародија се користи као технички термин када се један жанр композиције преради у други, као што је био случај са мотетима Жоскен Де Преа, које су обрадили за клавијатуре Ђироламо Кавацини, Антонио де Кабесон и Алонсо Мудара (Тилмут и Шер 2012). У својој антологији пародије од четрнаестог до двадесетог века критичар Двајт Мекдоналд (Dwight Macdonald) каже: «Пародија је прављење новог вина, које има укус као старо, али има нешто смртоносније дејство» (Мекдоналд 1960: 559). Сам израз « пародија » потиче из класичног латинског (*Parodia*), а дошла је из грчког *parōdia* (бурлескна песма) или песма. Музичка пародија укључује промену или копирање постојећих, обично познатих музичких идеја или речи песама, или копирање специфичног стила композитора или уметника, или чак општег стила музике. Иако је можда намера музичке пародије хумор

1 smiljkais@gmail.com

2 Рад представља део истраживања на пројекту број 47004, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

(као у бурлесци), то је практично само поновно коришћење оригиналне музике са њеним оригиналним, дефинисаним карактеристикама. Музичка пародија је коришћена за различите намене, као и у различитим музичким контекстима: као озбиљна композициона техника, као необавезна поновна употреба познате мелодије са новим речима (музичке вечеринке породице Бах), или као намерно духовита, чак подругљива, дорада постојећег музичког материјала, са понекад сатиричним ефектом. Примери музичке пародије са потпуно озбиљним намерама укључују *Пародија мисе* у 16. веку, а у 20. веку - коришћење народних песама у класичној музици, али и нео-класична дела писана за концертне дворане, на основу ранијих музичких стилова.

*Миса пародија* или ораторијум користи цитате из других вокалних дела, као што су мотети или кантате. Најранија музичка примена овог грчког термина била је 1587. на насловној страници једне *пародије мисе* немачког композитора Јакоба Пеа (*Jacob Paix*, 1556 - 1623), као еквивалент претходно уобичајеног латинског израза *Misa ad imitationem* или *Missa super...*, за позајмљени музички материјал. Коришћење грчких израза, тада уобичајено, настаје због идеализовања античке Грчке у уметности у време јаког ренесансног хуманизма у Немачкој. Томас де Викторија (*Tomás Luis de Victoria*, 1548 - 611), Палестрина (*Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1525 - 1594), Ласо (*Orlando di Lasso*, 1532 - 1594), али и други значајни композитори шеснаестог века користили су ову технику. Термин се понекад примењује на заједничким процедурама у бароком периоду, као када је Бах обрађивао своју музику из кантата у Божићнем ораторијуму.

У средњевековној Европи као забава за масе приређују се карневали, који код нас, на просторима Византије и православља, немају велику традицију. Наиме, католичка црква је својевремено на својим освојеним територијама милостиво допустила народу да се радује, пије и весели десет дана у години, пре почетка Ускршњег поста. О тим данима песник Мајнар каже: "У раскалашности Карневала губимо здрав разум и чини ми се, да је у то време Рим најлепше место за живот на селу". Међу замаскираним становницима градова губиле су се разлике у друштвеном и материјалном статусу, губило се поштовање и ограничења, сви су били слободни да се понашају како желе. Католичка црква је покушала да одврати народ од овакве раскалашности, па је организовала у Ватикану достојанствене процесције и музичке церемоније неописивог богатства, које нису имале толико успеха. Да би спречили тотално лудило, а вероватно и загађивање градова, закони Карневала забрањивали су бацање ојасних материја: (*„...јаја и других ђадосици, шрулих наранџи, кекса, врењена, бундева, јабука, снега, блаши брашина, мекиња, угљене прашине, пепела, тилевине, воде“*), као и „коришћење меха за ваширу, пинишљки или других инструмената“, под претњом „казне од тире ударца бичем и 25 шалира, слања на галију или смрти“ (Велс 2009). *Comedia dell' arte* суверено забавља народ све до појаве прве опере 1594. године.

Тек у новије време је термин «техника пародије» ушао у општу употребу као музиколошки, нарочито после објављивања дела Петера Вагнера *Историја мисе* (*Geschichte der Messe* 1913, Томсон 2010). Музиколошка дефиниција још увек није пронашла прави израз који одговара овом домену у интерпретацији уметничке музике (Буркхолдер 2010). Данас се музичка пародија може наћи не само у уметничкој концертној музици, него и у анимираним формама, филмовима, и видео играма најновије продукције. Хумор, сатира, пародија, иронија, бурлеска, сарказам, шала, гег, персифлажа, карикатура, углавном се повезују са филмском индустријом, најчешће са цртаним филмом, у коме се музички хумор и са-



тира везују са другим уметностима. Музици Франца Листа порасла је популарност после цртаног филма *Cat Concerto*, који је 1946. године добио првог Оскара за музику у цртаном филму. Вагнера су почели да слушају и не-кантомани после цртаног филма *What's Opera, Doc?* У филму *Велики дикџајстор*, у чувеној сцени са балоном, Чарли Чаплин у свом препознатљивом стилу пародира и поиграва се Вагнеровом музиком, али и са Листовом, у сцени код берберина. Поред духовитости, музичка сатира је често оружје конструктивне друштвене критике.

## БАРОК И КЛАСИКА – МУЗИКА ЈЕ ЗАБАВА

У бароку су као музичке пародије највише имале одјека, биле и остале далеко најчувеније и најпознатије световне кантате Ј.С.Баха BWV 211 - *Кантата о кафи* и BWV 212, *Сељачка кантата*. Ове кантате су до данас највише извођене од Бахових кантата и налазе се на највише носача звука свих генерација. Касније, професионално музичко пародирање на тако високом нивоу скоро нестаје, све до 20.века (Хачијен 1985:32).

*Кантата о кафи* (BWV 211) је настала око 1734. на текст песника из Лајпцига Кристијан Фридрих Хенриција (Christian Friedrich Henrici, 1700-1764), који је под псеудонимом Пикандер (Picander) објавио неколико томова сатиричних песама (Ernst-schertzhafte und satyrische Gedichte). *Кантата о кафи* представља Бахов *Singspiel*, са народним и комичним елементима, и заиста се разликује од свих Бахових дела. О чему се овде ради? Кафа је у 18.веку постала популарна у Немачкој, а у Лајпцигу су кафићи били веома посећени. Цимерманов кафић је био матична кућа ансамбла Колегијум Музикум Лајпциг (Collegium Musicum Leipzig), удружења музичара и студената чији је оснивач био Телеман 1702. године. Бах је преузео управљање Колегијумом 1729. године, шест година након свог пресељења у Лајпциг. Концерти су били једном недељно у Цимермановом *Coffee House*, у зимском периоду петком од осам до десет, док се лети свирало у башти, средом од четири до шест сати. *Кантата о кафи* је Бах написао за Колегијум, као реакцију на једну краљеву наредбу. Наиме, почетком 18. века ентузијазам за кафу у средњој класи у Пруској почео је да утиче на привреду. Краљ Фридрих Велики хтео је да блокира увоз сирове кафе, да би спречио да се читава богатства, преливају у цеповете страним извозницима. Такође, право на продају кафе је требало да буде ограничено на четири пржионице, али је навика пијења кафе постало толико раширена, да се закон кршио и кафа пржила илегално. Пруски краљ осудио је повећање потрошње кафе као «одвратно» и позвао своје поданике да пију пиво уместо тога. Краљ је чак запослио *кафе-шицијуне*, људе који су мирисали кафу на улицама и прогањали забрањено кућно пржење. Међутим, због негодовања јавности на крају је био принуђен да се предомисли и укине закон. Као сатиру на целу аферу Бах је написао *Кантату о кафи*, духовиту оперетску једночинку о покушају строга оца да покуша да спречи своју ћерку у саксонској омиљеној навици испијања кафе. Пикандеров текст збија шалу и са младим залуђеницима за кафу и са старијом генерацијом која у новом напитку види само нешто лоше. Сам Бах је додао на крају текст у коме девојка изјављује да ће се удати само за онога који јој дозволи да пије кафу колико жели. У овоме се огледа и као предузимач, што смо о њему знали и раније – кантату је написао за Цимерманов кафе, у коме је извођена, а и он сам је конзумирао кафу бар три пута на дан.

*Сељачка кантата* (BWV 212) настала је као поруџбина Карла Дискауа (Carl Heinrich von Dieskau), порезника и надзорника и инспектора некретнина и пића

(истовремено је био и Пикандеров надређени), за свечаност која је одржана августа 1742. године на његовом ново-наслеђеном имању близу Лајпцига, где се представио као нови власник и где су га упознали они који су тамо живели и радили. Пикандер је за свог шефа написао текст под насловом *Mehr hahn en neue Oberkeet* (Имамо новог управника), овог пута у дијалекту горње Саксоније, а Бах је компоновао у стилу који је одражавао и дијалект и сам садржај текста. Највероватније да је Бах са својим Колегијумом Музикумом дошао на Дискауов посед и извео први пут ову кантату. Бах је сам ову кантату назвао *бурлескна кантата* (Крофорд 1999). У њој је цитирао немачке и пољске народне мелодије. У музичким дијалозима између баса и сопрана Бах се наругао новим трендовима у музици тог времена, тако да са једне стране имамо музичку једноставност народне музике, а са друге разрађени маниризам 18.века. Заплет је веома једноставан: двоје сељана, Миеке (сопран) и њен неименовани љубавник (бас), оговарају свог новог господара и његову супругу, шале се, препричавају и исмевају локалне односе, жале се на порезе и на крају оду у кафану на бесплатно пиво, којим их чисти нови газда Дискау. Захваљујући свом свакодневном контакту са обичним људима, као и са аристократама, Бах је могао да прецизно осликава оно за шта му је Пикандеров текст дао прилику, а то је да користи фолклорну музику и народне плесне мелодије, као што је пре њега то чинио Телеман. Овде он показује своју способност да пише музику која је прославила немачки *Singspiels*, а то је употреба хумора и народне музике, као и дневно популарних напева. Његов музички хумор нас подсећа на још једно ремек-дело каснијег музичког периода, Вердијевог *Фалстафа*. Ако замислимо визуелно, Сељачка кантата асоцира на слике холандских старих мајстора из обичног народног живота. Обе кантате, о кафи и сељачка, нуде редак увид у једну страну карактера Баха која се често заборавља: велики геније барокне музике имао је жив смисао за хумор, и склоност ка кафи и пиву.

У *Голдберг Варијацијама* из 1740. године, која се састоје од теме и тридесет варијација, последња је варирана немачка народна песма *кводлибет* (*Quodlibet*, комбинација популарних напева) која се тематски ослања на неколико немачких народних песама, од којих је једна шаљива (*Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben – Кујус и рошквa су ме отјерали, да је мајка кувала месо, ја бих остјао*). Бахов биограф Форкел (Johann Nikolaus Forkel, 1749 – 1818) који је имао прилику да разговара са Баховим синовима, објашњава кводлибет на крају Голдберг Варијација као Бахову добру шалу, евоцирану породичним окупљањем породице Бах, у којој су скоро сви били музичари (у Немачкој је дуго само име Бах значило музичар): чим би се сви окупили, свирао би се лутерански корал, а затим би се шалили, певали народне песме комичног, понекад и скаредног садржаја, све што би им пало на памет у том моменту. Ову врсту импровизованог хармонизовања народних песама, којим су се забављали и извођачи породице Бах и гости, назвали су *Quodlibet* (*quodlibet*, од лат. „оно што се свиђа“, било шта).

Касније, Моцарт пародира неуспеле мелодије, али и композиторске поступке композитора, својих савременика (сетимо се сцене са царем и Салиеријем у филму *Амадеус*), не само слободним импровизацијама на својим концертима, већ и у композицији «Музичка шала» К.522, Дивертменту за две хорне и гудачки квартет (Хачијен 1985:32). Овим је навукао на себе гнев великог дела музичке сцене Беча. У опери «Тако чине све» Моцарт пародира озбиљност арија из «озбиљних опера» (*opera seria*), док је његова «Чаробна фрула» декадама по-

сле његове смрти била извор пародија у бечким музичким круговима, мање или више успелим, као што смо могли видети у појединим сценама филма *Амагеус* (Сајц 2011:371-394). На сличан начин настаје и *Ballag opera* у Енглеској, у којој се изводе сатирични текстови на популарне мелодије тог времена (Буркхолдер 2010), слично данашњем кабареу. Викторијанска бурлеска и пантомима, веома популарне у деветнаестом веку, настављају ову традицију (Ајкенбаум 1925). Данас Моцарта пародирају у својим наступима поједини шоумени, али такође и творци анимираних филмова, као што је *Породица Симпсон* (Барт као Моцарт), не достижући оригиналну генијалност самих композитора барока и класике.

## XX ВЕК - ОПЕТ СЕ ЗАБАВЉАМО

После врло озбиљног приступа музици у романтизму, на кога су реаговали филмски ствараоци двадесетог века (нека од остварења су поменута раније), у новом индустријском добу музика се опет враћа забављачким коренима. Иако се у двадесетом веку музика враћа забави, перформансу, гегу, пародији, и то најпре у времену после Великог рата, ипак изгледа да су раније уметници више стварали нове, оригиналне композиције као варијације на музичке идеје, док данас музичари само репродукују и поигравају се готовим материјалом. Као да се креативност смањује, све до данас, када је употреба савремене технологије омогућила тренутно распрострањење музичких материјала на глобалном нивоу. Да ли инстант технологија доводи до инстант културе? Сами аутори коментаришу да је данашња употреба и пародија класичне музике сасвим различита од тоталне синтезе која је била циљ пародије у 16. веку (Томсон 2010). Поменућемо неке композиторе који су својим духом и персифлажом обележили ново доба и двадесети век.

Француски композитор Ерик Сати (Éric Alfred Leslie Satie, 1866-1925) једно време је радио као пијаниста у клубовима и кабареима на Монмартру (од 1887 у «Црној мачки») и тако се упознао са многим кабаретским артистима (музичари, песници, хумористи), па је то утицало на обликовање његове многостране уметничке личности као духовитог композитора и песника. Истовремено он зна бити и ужасно озбиљан, нарочито у свом религиозном, окултном, мистичном розикруцијанском периоду. Наиме, једно кратко време је Сати био именован за званичног композитора и капелмајстора у езотеричком реду Католичког храма Руже и Крста Темплара и Грала, који је основан 1890. у Паризу од стране ексцентричног писца и мистика Жозефина Пеладана (Ordre de la Rose-Croix Catholique du Temple et du Graal, 'Sar' Joséphin Péladan, 1858-1918). Први салон Розикруцијанаца одржан је у помодној галерији Durand-Ruey Паризу 1892.године, када су први пут изведене Сатијеве свечане *Trois Sonneries de la Rose + Croix*. Претходне године Сати је компоновао позоришну музику за Пеладанову драму „Син звезда“, коју су одбила сва важна позоришта у Паризу, а компонује и два прелудијума за езотерични витешки комад „Назаренац“ Хенрија Мазела. Иако је напустио Розикруцијанце, и основао своју цркву, у којој је био једини члан, Сати је у овој авантури створио неке од својих најзагонетнијих и најбољих дела. Утолико је занимљивије његово духовито поигравање музиком. Пантомима *Чуџавац из кућице* (*Jack in the Box*) је написана 1899. године за пантомиму-балет Жила Депакија (Jules Deraquit, 1869–1924). Сати ју је назвао «кловнеријом» (Реј 2007:167). После Сатијеве смрти партитура је нађена у његовом полураспалом клавиру. Менаџер Руског балета Сергеј Ђагиљев (1872-1939) који није

успео да добије балет од Сатија за његовог живота, уприличио је после Сатије-ве смрти, 1926. године, премијеру овог дела у кореографији Жоржа Баланшина, док је оркестрацију довршио Сатијев пријатељ композитор Даријус Мијо (Darius Milhaud, 1892-1974). Овај «кловновски» балет није баш имао успеха у то време (Бакл 1980). *Усјуг*, Сатијев «хришћански балет» (1892), са текстом шпанског песника Контамина (Hose-Maria Patricio Manuel Contamine, 1867-1926) био је намењен кабареу на Auberge du Clou, где је Сати тада био запослен као пијаниста. Изведен је тек 1979. године у Комичној Опери у Паризу. Иако започет са озбиљним намерама, *Усјуг* је замишљен да шокира и исмева париски музички естаблишмент, па је зато и одбијен на аудицији за париску Опериу. *Усјуг* се може сматрати раним експериментом у музичком театру апсурда (Корто 1938).

На сличним идејама темељио се и легендарни *Хофнунг Фестивал*. Аутор и оснивач фестивала Џерард Хофнунг (Gerard Hoffnung, 1925-1959) није био композитор, али је за собом у свом кратком животу оставио легат духовитог и пародирајућег односа према музици, при чему се та иста музика не извргава руглу него се њоме вешто поиграва на разне начине. Хофнунг је рођен у Берлину и дошао је у Лондон 1939. године као школарац избеглица, где је и остао. Био је невероватно свестрана личност: професор, цртач стрипова, карикатуриста, одличан музичар и свирач на туби, водитељ на радију и писац, као и тражени говорник на синдикалним скуповима Оксфорда и Кембриџа. Посећивао је затворе и пред крај живота постао Квекер. Хофнунг музички фестивал основао је 1956. године, као *Експрессивантине вечери симфонијских карикашура* у Ројал Фестивал Холу у Лондону. Композитори су замољени да напишу нешто духовито, а солисти и диригенти да се јаве за извођења по свом укусу. Програме је духовито илустровао сам Хофнунг. Фестивал се одвијао и 1958. и 1961. године. Тада већ није било неморног *spiritus movensa*, па се угасио, али се и данас са великим успехом изводе дела са тих фестивала. У прва три Хофнунг фестивала учествовали су многи познати уметници: Малколм Сарџент (Sir Harold Malcolm Watts Sargent, 1895-1967), Бичам (Sir Thomas Beecham, 1879-1961), Стравински (1882-1971), Барбироли (Sir John Barbirolli, 1899 -1970). Стравински је дириговао са метрономом, Барбироли је оштрио своју диригентску палицу резачем, у «Пастрмка квинтету» пецало се у клавиру. Малколм Арнолд (Sir Malcolm Henry Arnold, 1921-2006) је написао *Велику фестивалску увертуру* (Grand, Grand Overture) за симфонијски оркестар, оргуље, три усисивача марке Хувер (Hoover), један апарат за полирање пода и четири пушке. Усисивачи су морали да буду у Бе-дуру а апарати за полирање у Ге-дуру. Пред концерт су чланови оркестра и организатори, укључујући и Хофнунга, обилазили Лондон да би пронашли апарате који одговарајуће штимују. Остале су легендарне композиције и извођења, као што су *Хорор-шорио* - ораторијум који се догађа у Дракулином замку, затим Шопенова мазурка коју свирају четири тубе, Концерт за клавир и оркестар у коме се мешају теме из многих клавирских концерата, итд. Захваљујући савременим технологијама данас можемо преко Интернета уживати у легендарним снимцима од пре шездесет година. Занимљиво је да је пре неколико година Рамбо Амадеус у Београду организовао концерт за дванаест усисивача, преузевши идеју стару више од пола века.

Хофнунг фестивал инспирисао је америчког композитора и писца пародија Питера Шикела (Johann Peter Schickele, 1935) да створи лик Пи.Ди.Кју.Баха (P.D.Q. Bach, иницијали су измишљеног Баховог сина, коме стари Бах није дао име, а P.D.Q. стоји за *pretty damn quick*), «новог члана Бах породице», како би пародирао окоштали музиколошки приступ конвенцијама барокног и класич-

ног музичког периода (Кенеди 2007). Дански, касније амерички пијаниста Виктор Борџ (Victor Borge, 1909-2000) пародирао је на сличан начин дела класичне музике. Своју *Комедију у музици* је започео са представљањем у Њу Јорку 1953. године. То је монодрама која је била на репертоару (до 1956. године) најдуже у историји позоришта, са 849 извођења и тако је ушла у Гинисову књигу рекорда (Јанг 1998:439). Борџ је, настављајући своје наступе и турнеје, успешно свирао и дириговао чак и Чикаго симфонијским оркестром, Њујоршком филхармонијом и Лондонском филхармонијом. Био је врло скроман, и поносан што су га пред крај живота, 1992. године позвали да диригује Краљевским данским оркестром у Копенхагену. Комичар и пијаниста Дадли Мур (Duddley Moor, 1935-2002) такође је у својим наступима пародирао класичну музику, био је познатији по својим клавирским духовитим импровизацијама него као филмски глумац. Најновији и најуспешнији пример духовитог пародирања класичне музике представља по целом свету дуо Игудесман(виолиниста) и пијаниста Џу (Alexei Igudesman, 1973; Richard Nyung-ki Joo). Они су се срели са дванаест година у музичкој школи за таленте Јехуди Мењухина (Yehudi Menuhin, 1916-1999) у Лондону и тамо су 2004. године осмислили свој шоу *Музика за малу ноћну мору* (A Little Nightmare Music), по угледу на Дадлија Мура и Виктора Борџа, пародирајући наслов Моцартове *Мале ноћне музике*. Одмах су постигли велики успех, јер су обојица, пре свега, прворазредни музичари, па тако и могу да се баве пародијом и музичким хумором на високом уметничком нивоу.

## НОВИ МИЛЕНИЈУМ - ENTERTAINMENT ПРЕ СВЕГА

Нове технологије у пост-индустријском новом миленијуму, Интернет, ЈуТјуб су нам омогућили да велики део онога што се догађало на музичким сценама у прошлости и што се догађа данас можемо да видимо и слушамо по вољи, директно или одложено. Мултимедијални садржаји који нам се нуде далеко превазилазе оно што су у машти предвиђали Маклуан и остали теоретичари медија у прошлом веку. «Глобално село», све информације доступне *на клик*, сан је који се остварује сваког дана. Међутим, поред приступачности музичких садржаја љубитељима класичне музике, појављује се и проблем zasiћења информацијама. Само онај ко зна шта тражи на Интернету, то ће и да пронађе. Интернет доводи и до промене односа према «аналогним» музичким средствима, па се појављују Интернет оркестри, извођења са свемирских станица, дигитално подржани оркестарски инструменти, преноси концерата и опера са супротне стране Земаљске кугле, чак и из васионе, итд. Нови медији доносе и нове приступе класичној музици, злоупотреба се плаћа дефиницијом да је «Моцарт композитор за мобилне телефоне». Аналогни оркестри забављају публику мултимедијалним перформансима. Индустрија забаве преузела је примат у свим областима не-радног живота на планети, забава је императив, улази у све сфере живота (*edu-tainment, info-tainment*, итд.). Забава у новом миленијуму не подразумева хумор, сатиру или било шта што од публике захтева нешто више од млаког и пасивног учешћа у ономе што се гледа и слуша. Велики напредак технологије у домену класичне музике није донео ништа ново. Инструменти се и даље свирају аналогно, проба оркестра су углавном исте као и пре четири века, програми се изводе исто или слично као и раније. Дигитално доба није донело ниједан битан фактор утицаја на ову врсту музике, осим да је могуће видети и слушати концерте или опере у директном преносу са другог континента. Значи, идеја да ће нови миленијум до-

нети на неки начин *шошјално музицирање (musicking total)* повезано са експлозијом дигиталног света, остала је само у назнакама (Смол 1998). Једино се видео игре опиру пасивизацији публикума, бивајући за сада једини интерактивни медиј који није само пасивна забава, који ангажује комплетног учесника, укључујући и докомпоновање оригиналне музике. Можда је и то пут уметничке музике у будућности. Можда је проблем и у садашњем односу публика-извођач, у коме се деценијама цементирила потпуна атрофија међусобног деловања. Сетимо се да је у време Моцарта било потпуно нормално да се аплаудира после неког ефектног пасажа или дела симфоније (или звижди после неуспелог дела), да је Моцартова намера и била да изазове такве аплаузе за време концерта, да би у његово време без тих прекида композиција сматрана лошом. Не заборавимо да је он написао Париску симфонију као забавни комад (Сандов 2014). Можда нова времена доносе не само *швишоване* и *лајковање* концерата на паметним мобилним телефонима, већ и интерактивнији однос *преко рампе* на сцени. Са или без хумора, не само у циљу вечите забаве, већ у циљу бољег узајамног разумевања и уважавања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ајкенбаум 1925: В. Eikhenbaum, *Theory of the Formal Method, O. Henry and the Theory of the Short Story*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Андрејс 1951: J. Andreis, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga.
- Бакл 1980: R. Buckle, *Diaghilev*, Paris: Musique et Musiciens
- Буркхолдер 2010: J.P. Burkholder, *Borrowing*, Grove Music Online, Oxford Music Online, 19 Feb. 2014.
- Велс 2009: S. Vels, *Šekspir i družina*, Beograd: Clio.
- Јанг 1998: M. Young, *The longest run of one-man shows is 849, by Victor Borge (Denmark) in his Comedy in Music from October 2, 1953 through 21 January 1956 at the Golden Theater, Broadway, New York City, The Guinness Book of World Records 1998*, New York: Bantam Books.
- Kej, Лебрехт 2004: D. Kej i Dž. Lebreht, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Beograd: Clio.
- Кенеди 2007: M. and J. Kennedy, *Schickele Peter, The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Корто 1938: A. Cortot, *Le cas Eric Satie*, La Revue Musicale, br. 183 (april-maj 1938), Paris.
- Крофорд 1999: T. Crawford, *Bach Peasant Cantata*, Oxford Composer Companion, M. Boyd ed., London: Oxford University Press.
- Лажуани 1985: V. Lajoinie, *Satie*, Lausanne: L'Age d'homme.
- Мекдоналд 1960: D. Macdonald, *Parodies*, London: Random House.
- Моцарт 1990: Mocart – Pisma ocu (ed. Ž. Ivanković), Banja Luka: Glas.
- Питер 2012: J. Peter. *Borrowing*. Grove Music Online, Oxford Music Online, 19 Feb. 2014
- Пулман 1990: A. Puhlmann, *Mozart in Art 1900-1990*, Munich: Bayerische Vereinsbank.
- Реј 2007: A. Rej, *Sati*, Novi Sad: Prometej.
- Сајц 2011: D. Seitz, *Mocking Discourse, Parody as Pedagogy*, *Pedagogy* 11 (2), Spring 2011: 371 - 394. Project Muse: 4 March 2014.
- Сандов 2014: G. Sandow, On the future of classical music, <http://www.artsjournal.com/sandow/2014/03/hidden-history-2.html>
- Сидни 1891: P. Sidney, *A Defense of Poetry and Poems*, London: Cassell and Company.
- Смол 1998: C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover: Wesleyan University press.
- Тери 1963: C.S. Terry, *The Music of Bach*, New York: Dover Publications, Inc.
- Тилмут, Шер 2012: M. Tilmouth, R. Sherr, *Parody(i)*, Oxford: Grove Music.
- Томсон 2010: J.M.W. Thompson, May 2010. *Close to the Bone*, The Oxford Book of Parodies, Ed. John Gross, Standpoint magazine.

Хачијен 1985: L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York: Methuen.

Хачинс 1986: A. Hutchins, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores.

## A LONG AND WINDING ROAD: FROM PROHIBITED COFFEE TO THE LITTLE NIGHTMARE MUSIC

### Summary

Humor, satire, parody, irony, burlesque, sarcasm, joke, gag, persiflage are today mainly associated with the film industry, mostly with animated films, in which musical satire and humor are linked with other arts. The popularity of the music by Franz Liszt increased after the release of the animated film *Cat Concerto*, which in 1946. won the first Oscar for the music in an animated film. Wagner began to be listened to, not only by cantomans, after the animated film *What's Opera, Doc?* In the film *The Great Dictator*, Charlie Chaplin plays with Wagner's music in great style. In addition to humor, satire is often the weapon of constructive social criticism. Considered dangerous, it was banned in England in the late sixteenth century (Bishop's Ban, June 1599). Musical parody and satire are used in the works of Renaissance and Baroque composers, concert and theater music of the 18<sup>th</sup> century, romantic imitations, pantomimes and burlesques, and on the contemporary scene, from the musical *clovneries* by Satie, *Extravagant Evenings of Symphonic Caricatures* by Gerard Hoffnung, musical jokes by Victor Borge, Peter Schickele as *P. D. Q. Bach*, to the *Little Nightmare Music* by Igudesman and Jo. Success in the witty and satirical playing of the musical material depends on superior professionalism and exquisite taste. This is the only genre of music where there is no place for mediocrity. In this paper, we will also deal with the transformations of the interpretive media from analogue Mozart Orchestra to high digital technology and the Internet of the new millennium.

*Keywords:* music humor, satire, criticism, digital technology, Internet.

*Smiljka LJ. Isaković*





Aleksandra P. IVKOVIĆ<sup>1</sup>  
*Univerzitet u Kragujevcu*  
*Filološko-umetnički fakultet*  
*Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju*

## VOKALNE I INSTRUMENTALNE MELODIJE RANIH ROMANTIČARA

U radu će se razmotriti vokalne melodije u solo-pesmama ranih romantičara (prvenstveno Šuberta i Šumana), odnos melodije i teksta u njima, kao i odnos vokalne i instrumentalne melodije, tj. klavirske pratnje. S tim u vezi značajno je uočiti specifičnosti u koncepcijama melodija različitih autora ranog romantizma, pri kojima se formira autorov melodijski stil (npr. 'šumanovski' rečitativno-deklamacioni i 'šubertovski' melodizovani stil vokalnih melodija) na osnovu kojih se diferenciraju različite melodijske struje koje su obeležile razvoj ovog žanra. Posebna pažnja u radu biće usmerena na vokalni stil melodija koji *nije* vezan za vokalni medijum. Naime, poetika lida, jednostavnost forme i karakterističan lirski 'ton' zastupljen primarno u lidu, širili su žanrovsko polje putem medijuma. Vokalni stil uticao je na kantabilnost brojnih melodija u instrumentalnim žanrovima. S druge strane, instrumentalni stil melodije javlja se u solo-pesmi (u klavirskoj pratnji), međutim njegov uticaj na vokalni stil autora ranog romantizma je zanemarljiv.

*Ključne reči:* rani romantizam, solo-pesme, vokalni stil melodije, lirizacija žanrova, instrumentalne melodije

U ranom romantizmu su poetika lida, jednostavnost forme i karakterističan lirski 'ton' zastupljeni primarno u lidu, širili žanrovsko polje i na druge medije. Vokalni stil uticao je na oblikovanje melodije u klavirskim minijaturama ranih romantičara, kao i na kantabilnost brojnih melodija sa funkcijom teme (u simfonijama, sonatama, koncertima i sl), a neki od stavova iz opusa autora ranog romantizma mogli bi se čak uvrstiti i u specifične oblike nevokalnog lida. U radu će se najpre razmotriti vokalne melodije u solo-pesmama Roberta Šumana (Robert Schumann) i Franca Šuberta (Franz Schubert), odnos melodije i teksta (s obzirom na specifičnost medijuma), zatim odnos vokalne i instrumentalne melodije – klavirske pratnje. Takođe, sagledaće se i njihovi međusobni uticaji i najzad, vokalni stil melodije nevezano za vokalni medijum. S tim u vezi, značajno je uočiti specifičnosti u koncepcijama melodija različitih autora ranog romantizma, pri kojima se formira autorov melodijski stil u solo-pesmama, na osnovu kojeg se diferenciraju različite melodijske struje koje su obeležile razvoj ovog žanra. S druge strane, može se konstatovati da se u solo-pesmama javlja i instrumentalni stil melodije (isključivo u klavirskoj pratnji), međutim njegov uticaj na vokalni je zanemarljiv i stoga se neće šire razmatrati. Pod uticajem lida, vokalni stil melodije postao je osnovno obeležje u instrumentalnim delima Šuberta i Šumana ali, izrazita kantabilnost melodija zastupljena je i u delima za klavir ili orkestarskim delima autora ranog romantizma poput Feliksa Mendelsohna (Felix Mendelssohn), Šopena (Frédéric Chopin) i Vebera (Carl Maria von Weber).

---

1 ivkovic.aleksandra83@gmail.com

## VOKALNA MELODIJA U SOLO-PESMAMA

Sa Šubertom i Šumanom je početkom XIX veka započeo pun procvat lida. Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) u knjizi *Nineteenth-Century Music* (Dahlhaus 1989: 96) tumači dvojako naviku da se Franc Šubert etiketira kao 'romantični klasik'. S jedne strane izražava činjenicu da se njegova istorijska bliskost Betovenu (Ludwig van Beethoven) ispoljena jednako onoj u odnosu na Šumana, a s druge strane izriče i to da je Šubert kao 'romantični' kompozitor postao 'klasik' lida. Prema Dalhausu, tip lida kojim je Šubert označio jednu epohu 'izdiže se na nivo idealnog'. S druge strane, Šumanovi ciklusi pesama *Ljubav i život žene* i *Pesnikova ljubav* ubrajaju se ne samo u najuspelije cikluse solo-pesama ovog autora, nego i u jedna od najznačajnijih dela te vrste. Najpre će se sagledati vokalna linija u solo-pesama pomenutih autora i karakteristike melodijskog stila, a zatim i odnos muzike i teksta u njima.

Vokalna linija Šumanovih melodija u ciklusima solo-pesama *Ljubav i život žene* i *Pesnikova ljubav* približava se *rečitativno-deklamacionom* stilu. Pretežno silabično pevanje i rečitativni postupak, upućuju upravo na isticanje značaja teksta. Metro-ritmička komponenta melodije uslovljena je ritmikom teksta, kao što se i naglašeni slog teksta podudara sa metričkim naglaskom u melodiji. Usled težišta na tekstualnom elementu, duga 'ispevanja' ('raspevanja') melodijskih slogova nisu odlika Šumanovog vokalnog stila u solo-pesama, već pretežu silabična ponavljanja tona, kao i postupan pokret. Dosledno primenjivanje pomenutih karakteristika u konturama vokalne melodije, utiču kako na formiranje specifičnog 'šumanovskog' deklamacionog stila (primer 1a), tako i na diferenciranje od 'šubertovske' melodične struje (primer 1b).

Primer 1a (Šuman, ciklus *Ljubav i život žene*, 8. pesma, početak)

The image shows a musical score for the beginning of the 8th song in Schumann's cycle 'Loving and Living'. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Adagio'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The piano accompaniment consists of a series of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lyrics are in German and Russian.

Adagio

Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge-tan, der a-ber  
Ты пер-вый раз на-но-силь мне у-дар, но стра-шен

U Šubertovim delima se takođe mogu pronaći primeri rečitativno-deklamacionog stila, međutim, konturu melodije (pomenut 'šubertovski' melodijski stil) većinom karakteriše pokretljivost kakva se ne javlja kod Šumana.

Primer 1b (Šubert, *Zimsko putovanje*, 10. pesma)

kei-ne\_Last, der Sturm half. fort\_mich we - hen der Rü\_cken\_fül-hte

kei - ne\_Last, der Sturm half. fort\_mich we - hen

Struktura melodije u Šumanovim solo-pesnama u potpunosti je kvadratna (nizanje prvenstveno dvotakata, ali i četvorotakata), što ostaje prepoznatljiv element i u strukturiranju lirskih melodija instrumentalne muzike. Skokovi u melodiji se javljaju na naglašenom taktovom delu i kompenzovani su postupnim pokretom suprotnim od smera skoka. Melodijski obim fraze je najčešće kvinta. Česta su i akordska razlaganja do oktave u melodiji (i to na početku melodije). Preovlađuje osminski pokret (bilo da je u pitanju repetitivnost tona ili neki intervalski pokret), a česte su i punktirane ritmičke figure. Kod Šumana, kantabilnost melodije 'oslobađa' se na osnovu 'talasaste' linije melodijskog pokreta, odnosno oblikovanja melodijskog lûka u postupnom dijatonskom pokretu. Hromatika se javlja srazmerno retko, u vidu hromatske prolaznice ili skretnice. Alteracije su gotovo uvek uvedene postupno i razrešavaju se u ton prema kojem se nalaze u vodičnom odnosu.

U Šubertovim solo-pesnama melodijski pokret je slobodniji (u odnosu na Šumana) i ritmika gipkija, kao i opseg koji se brzo razvija, bilo u skokovima ili u postupnom pokretu. Ovo je praćeno čestim alteracijama u melodiji, harmonski utemeljenim. Mogu biti uvedene skokom (ili u akordskim razlaganjima u melodiji), ali njihovo usmerenje jasno vodi ka tonu razrešenja.

Melodijske konture (kako na nivou fraze, tako i u smislu šire ravni, celine melodijskog pokreta), odnosno smer i karakter kretanja, melodijski obim, kao i kvadratne strukture, utiču, između ostalog, na formiranje referentnog sistema koji reguliše da se lirska vokalna melodija kao takva prepozna i pri promeni izvođačkog medijuma. Stilski kompleks lirike počiva upravo i na homofonoj klavirskoj pratnji, pri čemu je melodija harmonski koncipirana, ali uz isticanje specifičnog svojstva i uloge klavira koji nije samo pratnja melodiji, već ravnopravni učesnik u formiranju melodijskog toka.

## ODNOS VOKALNE MELODIJE I INSTRUMENTALNE DEONICE U SOLO-PESMI

Glavna melodijska linija u glasu je, svakako, individualizovana, kako faktorno tako i na osnovu teksta, ali celina melodijskog toka se može sagledati jedino ukoliko se posmatra i instrumentalna deonica. Celovita melodija u solo-pesnama ostvaruje se ili samo u deonici klavira ili je plasirana kroz smenu vokalnog i instrumentalnog medijuma.

Najjednostavniji vid veze između glasa i klavira formira se kada instrument prosto udvaja melodiju glasa (često u istoj oktavi) i obezbeđuje harmonsku podlogu. Melodija solo glasa javlja se u tom slučaju i u deonici klavira, kao vodeća melodijska linija u najvišem glasu. Prema Rozenu (Charls Rosen) ova forma udvajanja melodije u klaviru vodi poreklo iz imitacija folklornog stila i iz težnje, naročito u poslednjim dekadama XVIII veka, da se dobije čist, prirodan, nesofisticiran melodijski stil. U tom periodu, kao i s početka XIX veka, svakako je bilo često da bude štampan samo instrumentalni deo kompozicije, a pevač je jednostavno pevao najviši glas u deonici klavira (Rosen 1998: 60). Posebno se, u tom smislu, ističu prva i četvrta pesma Šumanovog ciklusa *Ljubav i život žene*, i prva pesma ciklusa *Pesnikova ljubav*. U ovim solo-pesnama, gotovo da se deonica glasa može izostaviti iz partiture, a da solista izvodi svoj part samo na osnovu vodeće melodijske linije u klaviru.

Posmatrana izolovano, melodija glasa u 14. Pesmi ciklusa *Pesnikova ljubav* Roberta Šumana, iako kratkog daha, uz mnoštvo pauza, logično se razvija u gotovo predvidljiv tok. Melodijski pokret oblikovan je prema tekstu, a metro-ritmički element melodije takođe je usaglašen sa tekstualnim.

**Primer 2a** (Šuman, ciklus *Pesnikova ljubav*, izolovana deonica glasa iz 14. pesme)

All - nächst - lich im Trau - noc - sch ich dich, und se - he dich

Odnos naglašenih i nenaglašenih taktovih delova u melodiji (primer 2a) proizilazi iz teksta, odnosno ritma i metrike reči, što se jasno uočava u 3. taktu gde je sekvenca skraćena (izostavljena je poslednja osmina u drugom taktu) jer je naglasak na prvom slogu reči (poetska stopa je trohej, a ne jamb kao na početku), a duža notna vrednost (punktirana figura) usaglašena je sa ritmikom teksta. Pri ponavljanju (od 14. takta) melodija je dodatno varirana, naravno usled drugačije versifikacije teksta druge strofe. Celovita i potpuna melodijska linija nalazi se u deonici klavira (primer 2b), koja je oslobođena uslovljenosti ograničenja medijuma (u pogledu ritmičke i metričke organizacije koju nosi tekst u deonici solo-glasa). Sekvenca je u klaviru dosledno sprovedena, melodija je kontinuirana (bez pauza), i nastavlja se čak i posle završene fraze u deonici glasa. Odnos između instrumentalne i vokalne melodije nije, dakle, prosto udvajanje, već su individualizovane na osnovu tehničkih svojstava svakog pojedinačnog medijuma.

Primer 2b (Šuman, ciklus *Pesnikova ljubav*, melodija s klavirskom pratnjom)

All - rächt-lich im Trau-me seh ich dich, und se-he dich

freund-lich, freund-lich grü-ßen, und

Šuman koristi dvostruko 'lociranje' melodije u glasu i klaviru na različite načine. U gore navedenim pesmama, bilo da se melodija u deonici glasa realizuje nakon klavirskog uvoda (ili obrnuto, kada glas nastupa prvi), ili nastupaju istovremeno, radi se o istoj, vokalnoj melodiji. Međutim, klavirska pratnja može poprimiti obeležja instrumentalnog stila, dok glas i dalje poseduje (zadržava) svojstva vokalnog. Melodija u klaviru je razvijena naizgled potpuno nezavisno od melodije u deonici soliste. U osmoj pesmi ciklusa *Pesnikova ljubav* (primer 3a) melodija se u klavirskoj pratnji prepoznaje u postupnom sekundnom pokretu u nizu figura. Činjenica je da pratnju karakteriše veći stepen virtuozyteta u odnosu na ostale pesme u ciklusu, te instrumentalni stil melodije u vidu dosledno ispisanog tercnog tremola u deonicama obe ruke.

Primer 3a (Šuman, *Pesnikova ljubav*, 8. pesma)

Und wül - lers die Eln - man, die Eln - nen, wie

tief ver - wun - del mein Herz, sie wül - den mit mir

Na sličan način Šubert u 15. pesmi ciklusa *Lepa mlinarica* kroz pasažno kretanje 'udvaja' melodiju glasa, ali na 'instrumentalni' način (primer 3b).

**Primer 3b** (Šubert, 15. pesma ciklusa *Lepa mlinarica*)

Geschwind.

Wo -

hin so schnell, so kraus und wild, mein Fe - der Bach? Hast du voll Zorn dem

*p*

U devetoj pesmi ciklusa *Pesnikova ljubav* Roberta Šumana, upečatljiva je nezavisnost melodijskih linija, pri kojim je, za razliku od prethodnih pesama, deonica klavira izražajni nosilac melodije, ne predstavlja samo pratnju solisti. Osim razlika u konturi melodijskih linija u glasu i instrumentu koje se manifestuju u pogledu stila (vokalnog, odnosno instrumentalnog), dolazi do 'razilaženja', s obzirom na disonantna sazvučja koja se formiraju između njih (primer 4).

**Primer 4** (Šuman, *Pesnikova ljubav*, 9. pesma)

Nicht zu rasch.

*mf*  
Das ist ein

*p*

Φ

Flö - ten und Gei - gen, Trom - pe - ten schmet - tern dar -

*f*

Međutim, iako nije odmah očigledno, klavirska pratnja je podređena deonici glasa. Oslonac vokalne melodiji, u ovom primeru nije vodeća melodijska linija u klavirskoj pratnji, već je ona podržana naizmenično u deonici leve i desne ruke, kao kakav 'skriveni' glas

## ODNOS MELODIJE I TEKSTA

Šuman i Šubert se u ciklusima solo-pesama vezuju za poetsku atmosferu tekstova koju obrađuju. Robert Šuman pesme povezuje u cikluse na osnovu poetske ideje Hajnea (Heinrich Heine) i Šamisoa (Adelbert von Chamisso), a koje otkrivaju istančan i odnegovan ukus kompozitora u pogledu izbora literarnog predloška. Šubert je proširio krug obrađivanih pesnika: uz Getea (Johann Wolfgang von Goethe) tu je i Hajne, Miler (Wilhelm Müller), Šiler (Friedrich von Schiller) i drugi. Skladan odnos između tona i reči očigledan je na polju metro-ritmičke saglasnosti. Naime, iako predstavlja tehničku stranu u oblikovanju melodije, metro-ritmička usaglašenost melodije i teksta, silabično pevanje, odnosno, potiskivanje melodijske pevljivosti slogova, važan je faktor u nameri isticanja teksta.

Melodija strofičnih pesama manje se vezuje za psihološko tumačenje reči ili pojedinosti zbog ponavljanja jedne melodije u različitim strofama s različitim tekstom.<sup>2</sup> U tom slučaju se pažnja usmerava na atmosferu, muzičko-poetski doživljaj u celini, više nego što promjenljiva sadržina teksta biva ispraćena odgovarajućim promenama u muzičkom tumačenju. Tako se, recimo, u devetoj pesmi Šumanovog ciklusa *Pesnikova ljubav* ista melodija vezuje za stihove „Tu igra svadbeno kolo“, u drugoj strofi, i „Uz to ridanje i jecanje“, u poslednjoj. Dok, s druge strane, u istoj pesmi, pri ponavljanju stiha „Raznose pesmu, raznose pesmu“, melodijska fraza poprma različite konture melodijskog pokreta (iako se tekst ponavlja).

Međutim, u solo-pesama Šuberta i Šumana sinteza tonskog jezika sa poetskim, osim pomenute metro-ritmičke saglasnosti, ostvaruje se i na nivou značenja, da bi se ilustrovale ili naglasile reči i ideje u tekstu. Postojanje retoričkih figura i njihovih muzičkih ekvivalenata prepoznaje se u nameri da se karakterističnim melodijskim pokretom ili skokom naglasi slikovita priroda reči. Ove muzičko-retoričke figure, koje nastaju u dotiru muzike s tekstom, dobijaju samostalnost i kao takve ostaju prepoznatljive i u instrumentalnom stilu.

S obzirom na to da Šumanove melodije često karakteriše postupan dijatonski pokret malog obima, određeni intervalski skok, posebno ako je u pitanju disonantan interval veći od terce, utiče na izrazitost reči, poput uzvika. Intervalna figura u vidu septimnog skoka u narednom primeru, ima za cilj da *naglas*i značenje reči „u ljutnji“ (stih: „Devojka u *ljutnji* uzima...“ u jedanaestoj pesmi ciklusa *Pesnikova ljubav*). U

2 Strofične solo-pesme nisu česte u opusu ova dva kompozitora. Jedna od retkih strofičnih pesama kod Šuberta je pesma ciklusa *Lepa mlinarica* – „Vanderer“. Dalhaus u knjizi *Nineteenth-Century Music* navodi da se o Šubertu 1824. u listu *Opšte muzičke novine* (*Allgemeine Musihalische Zeitung*) moglo čitati: „Gosp. Fr. Š. ne piše pesme i neće ih ni pisati (...), nego slobodne napeve, katkada tako slobodne da ih se u naboljem slučaju može nazvati kapričom ili fantazijom“. A 1826. ponovo za Šuberta navodi: „Za pravi Lid čini se da je pogodan manje nego za prokomponovanu muziku.“ Pod „pravim Lidom“ podrazumevao se (nevarirani) strofični lid, čiju je jednostavnost 1801. u *Dnevnim i godišnjim sveščicama* Gete opravdao argumentom da je diferenciranje izraza od strofe do strofe stvar izvođenja, a ne kompozicije. Videti u: Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1989, str. 98.

pitanju je retorička figura *hypotyposis*<sup>3</sup>, koji izaziva pokretanje melodije, u ovom slučaju, naviše (primer 5).

**Primer 5** (Šuman, *Pesnikova ljubav*, 11 pesma)

Das Mäd-chen nimmt aus Är - ger den er-sten be-sten

Interesantan primer za sadržajunu pozadinu teksta u Šumanovim solo-pesmama jeste četrnaesta pesma ciklusa *Pesnikova ljubav* – stih: „i glasno zaplakan padam do tvojih slatkih stopala“. Prvi deo stiha „i glasno zaplakan“ melodijski je zasnovan na postupnom uzlaznom pokretu, uz dinamičko nijansiranje (nagli krešendo), promeni metra, uz vantonalne dominante u pratnji. Drugi deo stiha „padam do tvojih slatkih stopala“ (primer 6) karakteriše više uzastopnih melodijskih skokova naniže uz dekrešendo, kadencijalni obrt i ritardando na kraju fraze. Šuman u ovim melodijama koristi i zvučne deskripcije, zvučno dočaravanje kretanja, u retorički poznate kao *hypotyposis*. Zvučna ilustracija konkretne reči ili stiha, nalazi u instrumentalnoj muzici široku primenu. Instrumentalno polje muzike dosta računa na ilustrativnost, ustalom na toj vrsti asocijativnosti se temelji i programska pozadina određenih klavirskih komada.

**Primer 6** (Šuman, *Pesnikova ljubav*, 14. pesma)

freund-lich, freund-lich grüßen, und laut auf-wei-nend stürz ich mich zu  
dei - nen sü - ßen Fü-ßen, Du

3 *Hypotyposis* je retorički termin koji se smatra ispravnijim nego ‘madrigalizam’ i ‘slikanje reči’ koji su češće u upotrebi (Wilson 2001: str. 260-175).



U prvoj strofi sedme pesme ciklusa *Pesnikova ljubav* (primer 7) prvi stih je četvorotaktne (rečenične) strukture. Ističe se da se u 3. taktu javlja moldurski VI stupanj harmonizovan akordom  $\text{°II}^7$  izrazite subdominantne funkcije, koji se koristi da bi se harmonijski dočarala osećanja bola, tuge i slično, koji baca senku na reč „srce“ (slomljeno)<sup>4</sup>.

Primer 7 (Šuman, *Pesnikova ljubav*, 7. pesma)

Nicht zu schnell.

Ich grol-le nicht, und wenn das Herz auch bricht,

e - wig ver-lor - nes Lieb, e - wig ver-lor - nes Lieb! ich

grol - le nicht, ich grol - le nicht.

Gradaciju u tekstu često prati i adekvatno sadržajno-psihološko tumačenje putem melodije. Naime, u retorici se klimaks postiže ponavljanjem melodijske fraze (tzv. figure melodijskog ponavljanja) u istom odseku za sekundu ili neki drugi interval naviše. U prvoj strofi pesme sedme ciklusa *Pesnikova ljubav* (primer 7, od 5. do 12. takta) uočavaju se ponavljanja tekstualnih celina.

„Ne ljutim se i kada mi se srce lomi,  
Večno izgubljena ljubav, večno izgubljena ljubav!  
Ne ljutim se, ne ljutim se.“<sup>5</sup>

4 Sličan se efekat postiže i u osmoj pesmi ciklusa *Ljubav i život žene*. Stih 'svet je ništavan' na potpuno isti, autentičan način Šuman melodijsko-ritmičkim pokretom i harmonizacijom naglašava reč *ništavan*.

5 'Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht.  
Ewig verlorn'es Lieb, Ewig verlorn'es Lieb!'

Dakle, nakon prvog stiha, sledi repetitivnost u tekstu koja je na muzičkom planu praćena ponavljanjima melodijskih segmenata - dvotakata. Drugi stih „Večno izgubljena ljubav, večno izgubljena ljubav!“ pokazuje porast tenzionog nivoa u suočavanju i neverici protagoniste, dok u daljem tekstu „Ne ljutim se, ne ljutim se“ kao da se miri sa neminovnošću situacije. Gradacija, odnosno *klimaks*, se u prvom delu postiže figurom melodijskog (a ne samo tekstualnog) ponavljanja. Melodijska fraza (dvotakt) se ponavlja na novoj visini – za kvartu više dok u drugom delu sledi antiklimaks i ponavljanje melodijske fraze (dvotakta) za kvartu naniže. Melodija u solo-pesnama nije puka ilustracija teksta već, predstavlja i sadržajno-psihološku pozadinu teksta.

## UTICAJ VOKALNOG STILA NA INSTRUMENTALNI

Transfer vokalnog stila u instrumentalni medijum značajno je uticao na sve elemente muzičkog izraza. Uticaj se svakako ogleda u oblikovanju forme, te su Šubert i Šuman u lirskim klavirskim komadima težili ka jednostavnosti forme. Tendencija prema jednostavnosti formalnog modela, kako se manifestovala u lidu, pokazala se u slučaju klavirske muzike u čestoj trodelnoj **ABA** formi koju je Adolf Bernhard Marks (Adolf Bernhard Marx) nazvao „Liedform“<sup>6</sup>, kao i ostale formalne obrasce, koje u svom nazivu na nemačkom (kao i srpskom jeziku) nose naziv pesma.

Šumanove i Šubertove instrumentalne kompozicije nadovezuju se na tradiciju solo-pesme prethodnih kompozitora, i vokalni stil uopšte, poprimivši od njega bitna estetska obeležja. Kamerni zvuk i intimnost izraza, lirski sadržaj, subjektivizam, romantična inspiracija, da se sa malo muzičkih (i melodijskih) sredstava predstave različite sfere ljudske prirode i emocije, elementi su izraza vokalnog stila koji je dejstvovao na instrumentalni i omogućio da se najupečatljivije melodije upravo nalaze u instrumentalnim delima. Mnoge lirske melodije u klavirskim minijaturama ili melodije sa tematskom funkcijom, imaju elemente vokalnog stila. Na njih je uticao formiran melodijski vokalni ‘rečnik’, kao i činjenica da se u instrumentalnoj muzici pojavljuju obrasci deklamacije. Na načelima silabičnog pevanja u solo-pesnama i metro-ritmičkog praćenja teksta formirao se i pojam vokalne ritmike, koja se prepoznaje i kad je primenjena u nekoj melodiji namenjenoj instrumentu. Lirske melodije u instrumentalnom medijumu karakteriše, takođe, kvadratno strukturiranje, koje je dosledno sprovedeno u solo-pesnama.

Mogućnosti primene vokalnog stila na instrumentalni su višestruke. Najočiglednije se vokalni stil očitava u onim instrumentalnim stavovima koji su naslovljeni prema nekom vokalnom žanru. Poznati primeri takve vrste su Šopenove balade pisane za klavir, Šumanove romanse pisane za obou i klavir, Mendelsonove *Pesme bez reči*<sup>7</sup>; ili

---

Ich grolle nicht, Ich grolle nicht.”

6 Prema Dalhausu je ovaj formalni model verovatnije evoluirao iz igre.

7 Prema Dalhausu (Dahlhaus 1989: 105) ono što u slučaju vokalne muzike, kao i lirske klavirske muzike XIX veka, pojedine vrste međusobno razlikuje (balade od romanse i rapsodije, elegije, nokturna i uspa-vanke) u manjoj je meri njihova forma, to je u mnogo većoj meri poseban ton pomoću koga se manifestuju. S ‘tonom’ koji je svojstven nekoj vrsti u tesnoj je povezanosti *odnos prema publici ili slušaocima*; to je aspekt koji ne sme ostati zanemaren da bi bile jasne razlike između balade, lida (u užem smislu reči) i arije. Dalhaus dalje navodi da je balada (ili romansa) neposredno autorovo obraćanje publici. Pevač balade je recitator koji jednom krugu slušatelja iznosi priču. Za razliku od balade kompozitor u slučaju arije publici načelno ostaje skriven, zamisliti autora kako prilikom izvođenja neke opere ili solo-kantate govori u prvom licu, kao da je on taj koji umesto pevača ili preko njih progovara publici, smatra se estetički ilegitimnim. Arija je stalno ‘pesma u ulozu’ koja izrasta iz situacije koja se naznačuje uvod-

se vokalni stil melodije prepoznaje u slučajevima kada se u instrumentalnim delima *citira* melodija iz solo-pesme, a da to nije nužno naslovom sugerisano. Pojedini stavovi u cikličnim kompozicijama, takođe, mogu biti naslovljeni s obzirom na ideju vokalnog porekla melodije (npr. drugi stav Šumanove *Sonate za klavir u fis molu* nosi naziv „Aria“, a središnji stav *Četvrte simfonije* „Romanze“, i slično).

Poetičnost izraza u „Ariji“ iz *Sonate za klavir u fis molu* (primer 8a) potiče prvenstveno iz sveukupne zvučnosti stava. Naime, homofona faktura u kojoj se jasno izdvajaju basova deonica, unutrašnji glasovi kao harmonska podloga i melodija u vodećem glasu; zatim, kantabilnost melodijske linije, harmonska sredstva u službi ‘iscrtavanja’ lirskog izraza – svojstva su vokalnog stila. Struktura melodije je kvadratna, preovlađuju nizovi dvotakata i četvorotakata. Melodijska linija uvodi se sa malim zakašnjenjem, nalik onim počecima u deonici klavirske pratnje koji služe kao intonacija pevaču. Melodijska kontura prve fraze razvija se u više talasa. Preovlađuje postupan pokret i već u trećem taktu se nalazi kulminacija, nakon koje sledi smirivanje melodijskog klimaksa.<sup>8</sup> Česta je upotreba vanakordskih tonova u melodiji „Arije“ (za razliku od deklamacionog stila u solo-pesmama uz odsustvo vanakordskih tonova, gde su čak i alterovani tonovi bili harmonski koncipirani). Zadržice, ali i anticipacije, u Šumanovim lirskim melodijama imaju naglašen sentimentalni potencijal, koji je upravo nasleđe vokalnog stila. Na polju ritmike uočavamo punktirane figure.

Primer 8a (Šuman, *Sonata za klavir*, „Aria“, početak)



„Romansa“ iz *Četvrte simfonije* (primer 8b) ima odlike deklamacionog melodijskog stila, pa na osnovu nje moguće je uspostaviti melodijsko-ritmičke analogije sa lidom. Melodijska fraza je u odnosu na melodiju „Arije“ kraća. Opseg i registar melodije je potpuno prilagođen glasu, pauze su česte, kao i ponavljanja (figure melodijskog ponavljanja). Melodijska fraza počinje predtaktom, a česte su i punktirane figure. Melodija je kantabilna i kulminacija se nalazi već u trećem taktu.

Primer 8b (Šuman, *Četvrta simfonija*, „Romanze“)



nim rečitativom ili scenom. U lidu, naprotiv, govori sam autor, makar to i ne čini kao empirijska osoba već kao „lirsko ja“. Lid je očitovanje koje se ne usmeruje na publiku, nego ga publika u neku ruku samo sluša. Slušaoci, u baladi esencijalni, naspram lida su akcidentalni.

8 U Šumanovim lirskim melodijama se kulminacija većinom nalazi na početku melodije.

Činjenica je da se u drugom stavu Šumanove *Sonate za klavir i Četvrtoj simfoniji* melodizacija žanra javlja na mestu središnjeg, laganog stava sonatnog ciklusa, koji većinom karakteriše izrazita melodičnost i lirski izraz. Međutim, i u melodijama sa tematskom funkcijom na mestu prvog ili završnog stava ciklusa često se prepoznaju elementi vokalnog stila, što doprinosi opštoj lirizaciji žanrova u ranom romantizmu. Obe melodije sa tematskom funkcijom u prvom stavu Šumanovog *Klavirskog trija* Op. 63 su lirske i kantabilne. Zatim, u prvom stavu *Koncerta za klavir i orkestar u a molu* melodije su zasnovane na temeljima vokalnog stila. Prva tema *Koncerta za klavir i orkestar u a molu* je jedna od najupečatljivijih i najekspresivnijih melodija u Šumanovom opusu, a brojni su primeri takve vrste i u delima njegovih savremenika.

Specifični su primeri vokalnog stila melodije kada u instrumentalnim delima rani romantičari upotrebe određene segmente iz sopstvenih vokalnih kompozicija. U solo-pesnama melodija je udružena sa tekstem, te stoga prilikom njenog prenošenja u nov instrumentalni kontekst 'otrgnuta' od svog teksta, ona zadržava svoja obeležja (uz učešće retoričkih figura koji lako prenose originalno značenje i raspoloženje). Melodija, dakle, prilikom transfera iz vokalnog medijuma u instrumentalni zadržava svoja osnovna obeležja.

Šubertov *Klavirski kvintet u A duru* D 667 (1819, objavljen 1829) poznatiji je po nazivu „Pastrmka“ nastao prema njegovoj, u to vreme popularnoj, solo-pesmi „Pastrmka“ (1817), jedan je od poznatijih primera te vrste. U četvrtom stavu kvinteta, vokalna melodija iz pomenute solo-pesme ima funkciju teme u varijacionom stavu, dok se u poslednjoj varijaciji izlaže i prepoznatljiv materijal iz pratnje (tonsko slikanje pastrmke koja se pojavljuje i nestaje u vodi). Zatim, Šubertova *Fantazija u C duru* Op. 15 (1822), često je navođena i kao „Vanderer fantazija“. U drugom stavu fantazije melodiju, koja se dalje u toku stava varira (u pitanju je, dakle, tema sa varijacijama), Šubert je preuzeo iz solo-pesme „Der Wanderer“ (komponovana 1816, a objavljena 1821), prema tekstu Georga Filipa Šmidta (Georg Philipp Schmidt). Šubert citira melodiju treće strofe svoje solo-pesme (primer 9a), gde se izlaže misaona kulminacija pesme „Ja sam svuda stranac“<sup>9</sup>. U drugom stavu fantazije za klavir (primer 9b), Šubert jasno upućuje na pomenutih 8 taktova solo-pesme. Prema tome tonalni plan fantazije, odnosno tonalitet drugog stava – cis mol, nakon C dura u prvom stavu, upravo je posledica ove logike citata (u pitanju je originalni tonalitet iz solo-pesme). „Upad“ cis mola u kontekst C dura stvara tonalni konflikt koji snažno reprezentuje smisao „otuđenja“ vanderera.

**Primer 9a** (Šubert, solo-pesma „Der Wanderer“)

9 „Njihovo sunce čini mi se tako hladno, njihovi cvetovi uveli, a njihov život toliko starački; a kada o nečemu govore, sve je to ispunjeno prazninom, svuda sam stranac“.

Primer 9b (Šubert, *Fantazija u C duru*, drugi stav)

Adagio.

Praksa autocitata svojstvena je i Feliksu Mendelsonu.<sup>10</sup> U *Gudačkom kvartetu* Op. 13 No. 2 (primer 10a) Mendelson je uključio citat iz njegove pesme „Je l' istina?” (“Ist es wahr?”) Op. 9 No. 1. (primer 10b), koja je komponovana par meseci ranije, za bariton i klavir, na stihove Johana Gustava Drojzena (Johann Gustav Droysen). Od početnog stiha pesme, u uvodu kvarteta citirao je samo početni motiv od tri tona “Je l' istina?” - dvaput ponovljen lament.

## Primer 10a (Mendelson, solo-pesma „Ist es wahr“)

Con moto.

<sup>10</sup> Postoje i brojni drugi primeri autocitata kod ranih romantičara. Između ostalog, u *Trećoj sonati za orgulje* (1845) Feliks Mendelson citira melodiju iz čuvene „Stražar” (Watchman) scene *Druge simfonije* (1840) za soliste, hor i orkestar, zatim Klara Šuman (Clara Schumann) je, tako, solo-pesmu na Hajneov tekst („Sie lieben sich beide”) komponovala na osnovu melodije za rondo svoje *Klavirske sonate* u g molu (1842) i slično.

Primer 10b (Mendelson, *Gudački kvartet* Op.13 No. 2)

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and G major. The dynamics are marked as follows: Violin I (cresc, f, mf, dim, p, pp), Violin II (cresc, mf, dim, p, pp), Viola (cresc, f, mf, dim, p, pp), and Violoncello (cresc, f, mf, dim, p, pp). The score shows a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, followed by a gradual decrescendo through mezzo-forte (mf), piano (p), and finally pianissimo (pp).

U melodiji „Ave“, sedamanaestog komada iz ciklusa *Karnevala* Roberta Šumana (primer 11), nivo srodnosti sa vokalnim stilom, konstatovan u prethodnim primerima, dejstvuje i na pomenutu melodiju iz *Karnevala* (iako se direktno ne sugeriše vokalno poreklo). U melodiji su upečatljive brojne pauze, koje prekidaју liniju melodijskog pokreta (u vokalnoj muzici se na sličan način prekida melodija pauzama da bi se naglasio tekst). Dakle, retorička figura *suspiratio* (kao svojevrsan gest uzdaha) muzički je transponovana iz vokalnog stila.

Primer 11 (Šuman, *Karneval*, „Ave“)

The image shows a musical score for Violin and Piano. The piece is marked 'Passionato'. The music is in 3/4 time and G major. The violin part features a melodic line with several pauses, characteristic of the *suspiratio* figure. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f).

Solo-pesme Šuberta i Šumana aranžirane su i transkribovane od strane drugih autora i za različite instrumentalne sastave. Tako se Šubertove pesme izvode u aranžmanu za violinu (ili violoncelo) i klavir, ili samo za klavir. Smetana (Bedřich Smetana) je transkribovao Šubertovu pesmu iz ciklusa *Lepa mlinarica*, Rahmanjinov (Сергей Васильевич Рахманинов) 2. pesmu iz pomenutog ciklusa i slično.

Lirska melodija u instrumentalnim delima ranih romantičara, kantilena, poseduje mnoga obeležja vokalnog stila. Periodične je, kvadratne strukture. Melodijska kontura je kantabilna, talasasta, uz obilje vanakordskih tonova (najčešće zadržica i anticipacija) koji nisu dekorativni, već krajnje ekspresivni i naglašeni, a uz to prepoznajemo i retoričke figure transponovane iz vokalnog stila. Na načelima pevanja u solo-pesnama formirao se i pojam vokalne lirike koji se prepoznaje i kada su u pitanju instrumentalna dela. Harmonija je većinom dijatonska, a opseg i pokretljivost melodije, često i registar u deonici intrumenta je neretko onaj koji odgovara ljudskom glasu. Značaj melodije je istakao Dalhaus u pomenutoj knjizi *Nineteenth-Century Music* što je u ovom radu podvučeno: „Bit pesme je melodija a ne slika: njena je savršenost u melodijskom hodu strasti ili osećanja što bi se moglo nazvati starim odgovarajućim izrazom – napev (=Weise), ako on pesmi nedostaje onda ona nema tona, nema poetske modulacije,

nema njenoga suzdržana hoda i protoka – a ima li sliku i sastav i zgodnost boja koliko god joj drago, to više nije pesma.’ (Dahlhaus 1989: 99)

## LITERATURA

Dahlhaus 1989: C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

—, Melodie u: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 9, Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle, 19–54.

—, Romanticism u: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume XXI, New York: Oxford University Press, 596–602.

Donovan 2004: S. Donovan i R. Elliott, *Music and Literature in German Romanticism*, New York: Camden house.

Edwards 1956: A. Edwards, *The Art of Melody*, New York: Philosophical Library.

Mazelj 1951: Л. Мазель, *О мелодии*, Москва: Музыка.

Ringer 2001: A. Ringer, Melody u: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume XVI, New York: Oxford University Press, 363–371.

Rozen 1998: Ch. Rosen, *The Romantic Generation*, New York: Harvard University Press.

Vilson 2001: B. Wilson i dr., Rhetoric in Music u: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume XXI, New York: Oxford University Press, 260–275.

## VOCAL AND INSTRUMENTAL MELODIES OF THE EARLY ROMANTICISTS

### Summary

The paper analyzes the characteristics of the vocal melody in solos (solo-songs) of the early Romanticists (especially Schubert and Schumann), the relationship between melody and text (given the specificity of the medium), the ratio between vocal and instrumental melodies (piano accompaniment in the solo-songs). Special attention in this paper is paid to the vocal style of melody which does not relate to the vocal medium. The poetics of the Lied, simplicity of form and distinctive lyrical ‘tone’ which is present primarily in the Lied, expands the genre field through the medium. The vocal style influenced the cantabile of many melodies in instrumental genres, and can be included in specific forms of non-vocal Lied.

*Key words:* Early Romanticism, solos, vocal style melodies, lyrical genres instrumental melodies

Aleksandra P. Ivković





Гарун П. МАЛАЕВ<sup>1</sup>  
*Факултет музичке уметности, Београд*

## ХАРМОНСКА ВЕЖБА И МУЗИЧКИ СМИСАО

И европска музичка наука, и њене теоријске дисциплине, и систем музичке едукације имају једну заједничку особеност – а то је посве конфузна интерпретација феномена, који се налази у њиховом средишту. Управо зато кључне категорије и појмови уметничке музике – *смисао, лепота, квалитет, логика, техника* итд. – немају нити задовољавајуће теоријско тумачење, нити примерену теоријску дефиницију. Из истих разлога студирање хармоније нема јасно одређен циљ, а уникатни спознајни потенцијал хармонске вежбе остаје неискоришћен.

*Кључне речи:* реализам теорије, музички смисао, хармонска вежба, емпиријска методологија, експресија, експресивни план, експресивна стратегија

*Најбоље што се може пожелити француској музици је укидање конзервативског курса хармоније. Не постоји смешнији начин манипулације њеном.*

К.Дебиси

*Задашке из хармоније сматрао сам досадном обавезом, чак и мање занимљивом од часова географије.*

*Оно што сам научио из хармоније нисам ни покушавао да користим у својим композицијама.*

С.Прокофјев

### 1

Од сваке научне теорије очекујемо да је реалистична. Реалистичност теорије одређује се веома једноставно: теорија, која је реалистична усмерена је на есенцијална својства свог централног објекта и, самим тим, омогућава његову објективну интерпретацију. У бројним случајевима теорији се може опростити одсуство предиктивне, а често и прескриптивне функције, али одсуство дескриптивне функције се не опрашта: теорија без дескриптивне функције је једноставно „промашила“ свој објекат. У овом случају теорија постаје бескорисна и могла би бити прихваћена искључиво из два разлога: или због поремећеног осећаја за реализам код оног, ко је прихвата или због постојања неких спољашњих стимула, односно, принуда.

И у музици се реалистички став базира на подударним принципима и дефинише се на сличан начин: реализам у музици значи да се свака расправа о њеним теоријским, аналитичким, извођачким, техничким, едукативним или термилошким аспектима доводи у релацију са њеним есенцијалним својствима. А пошто су есенцијална својства музике њена *хумана* својства, реалистички став у музици постаје нека врста *хуманог реализма*. Другачије речено, ово значи да расправа о било ком музичком појму, феномену или радњи – било да је у питању

<sup>1</sup> garun@beograd.com

клавирска или композиторска техника, рутинска вежба из контрапункта, хармоније или солфеџа, хармонска или формална анализа, вођица, тоналитет, реченица или алтерација – треба стриктно да се доведе у везу с одговорима на питања *шта је за нас музика? зашто и како слушамо музику? шта очекујемо од музике? зашто музику проучавамо?*

Ни музичка теорија не би требало да представља изузетак – и њена реалистичност би требало да се базира на истим полазним пропозицијама. Но управо овде се суочавамо с одавно познатим проблемом, чији корени сежу у далеку прошлост, но чије смо бројне консеквенце принуђени да трпимо и данас, свакодневно и на различите начине. Да није овог проблема, музичка теорија би имала сасвим другачији, готово непрепознатљив изглед, а њена дескриптивна функција и спознајни потенцијал не би били до те мере занемарљиви, да теоријско знање за музичара фактички има статус опционалног<sup>2</sup>. Суштина овог проблема је једноставна: сви теоријски појмови, категорије, дефиниције, одреднице или радње треба да се сагледавају у контексту хуманог реализма, односно, да се доведу у релацију са горе наведеним фундаменталним музичким питањима. Испоставља се, међутим, да управо с хуманим реализмом теорија има озбиљне и хроничне потешкоће: уместо хуманог реализма, музичка теорија следи принципе *научног реализма* који – зарад у овом случају потпуно апсурдне објективности – захтева да се ми, људска бића, из теорије неповратно елиминисемо.

И тако се наука о облицима на „нехуман начин“ бави облицима; наука о контрапункту се на „нехуман начин“ бави контрапунктом; наука о хармонији – хармонијом. Природно је да нигде у оквиру ових наука не успевамо сазнати зашто радимо све оно, што радимо и какву све ово има везу са нама, хуманим субјектима музике. Не успевамо да сазнамо како пребројавање тактова и цртање структурних шема појашњава *хуману форму* музичког дела. Не успевамо сазнати каква је стварна корист од анахроних, беживотних вежби из вокалног контрапункта и како оне доприносе бољем разумевању неког Шопеновог Ноктурна. Не успевамо да сазнамо како, бришући квинте и октаве у хармонским задацима, постајемо на корак ближи Бетовеновим симфонијама. Не успевамо сазнати шта значи „правило“ и на основу каквог критеријума је оно формулисано. Најзад, не успевамо сазнати да ли управо због свих ових напора боље разумемо музику – или је, ипак, почињемо да нешто боље разумемо сасвим узгред, нехотице, пошто током студија чешће долазимо у директан контакт с самим музичким делима. Немамо, дакле, одговор на питање зашто радимо све оно, што радимо из једноставног разлога: ми се овде и не питамо, јер смо ми, људска бића, из музичке теорије елиминисани од самог њеног настанка.

Научни реализам и њим у систему музичке едукације проузрокована епистемолошка летаргија, по свему судећи, никоме посебно не смета, а многима и одговара, јер упоредо са склањањем од незгодних парадокса и контрадикција омогућава било коме – чак и ономе, ко нема елементарни музички слух – да се бави Високом Уметношћу. Научни реализам не изискује *стваралачки потенцијал, креативност и хеуристичка озарења*: њих замењује равнодушно, креативних импулса лишено „препарирање тонског објекта“. Научни реализам не тражи од

2 При томе се не мисли на елементарну писменост – познавање назива тонова, октава, ритмичких дужина и артикулационих ознака – премда чак и овде има изузетака, али у жанровима музике, у којима се не практикује нотна фиксација. Само због једне забуне ова врста елементарног знања проглашава се „елементарном теоријом“ и поистовећује с теоријским знањем.

научника *поетску вештину*: више му одговара марљиви бирократа. Научни реализам допушта неуочавање и потпуно несхватање уметничких закона, јер ове законе његова „апаратура“ није у стању да детектује. Научни реализам толерише одсуство *емоционалне културе* и *укуса*: важно је само „умети бројати“ и „равно држати лењир“. Коначно, научни реализам – управо због његове потпуне неповезаности с објектом – омогућава неометано упражњавање оног у свету највише распрострањеног људског својства, за које у академском говору треба мукотрпно тражити примерени еуфемизам (ограниченост? кратковидост? дефицит интелигенције? ментална инсуфицијенција?).

Но научни реализам има и своју цену, на коју вреди овом приликом кратко подсетити – свакако не због свих оних, који су похитали да на њему спретно изграде импозантне научне каријере – но пре свега због системом неконтаминираних младих музичара, који због недостатка искуства и хроничног одсуства алтернативе мисле да је „све у најбољем реду“ и да су ствари „управо онакве, какви и треба да буду“. Заправо, ствари ни изблиза нису онакве, какве би требало да буду. За ову тврдњу не треба тражити неко компликовано епистемолошко образложење – довољно је само објективно сагледати евидентне консеквенце стратегије научног реализма у музици:

- теоријски апарат није у стању да разликује музику од немусике. Према томе, *све је музика*
- теоријски апарат није у стању да разликује некавалитетну музику од квалитетне музике. Самим тим, или је сва постојећа музика подједнако добра, или је подједнако лоша. А пошто се (за сада) још не усуђујемо рећи да је Бахова, Моцартова или Шуманова музика лоша, онда *уопште нема лоше музике*
- теоријски апарат није у стању да разликује уметност од неуметности. Самим тим, уметношћу можемо прогласити (а данас и проглашавамо) практички било који збир акустичких надражаја
- збир тонова, који *нико не жели да слуша* има право на постојање – штавише, и њега можемо прогласити (а данас и проглашавамо) музиком
- пошто теоријски апарат није у стању да уметност разликује од неуметности, поред уметничких у музици постоје и некакви физички, математички, лингвистички закони; дакле, закони, по којима *никад није створено, ништа је икад створено уметничко дело*
- музичка наука нема јасно одређене циљеве, аксиоматику и методологију истраживачких поступака
- кључни проблеми музичке науке нису прецизирани. Није јасан однос између теоријског и примењеног знања; између дедуктивних и индуктивних процедура
- наука о хармонији нема циљ – почев од XIX века, ниједан уџбеник хармоније не разјашњава сврху њеног студирања
- наука о хармонији нема теорију: теорију замењује непрецизан, често тенденциозан попис одређених поступака
- сврха хармонске вежбе није позната: није јасно чему служи све оно, што се у вежби „увежбава“<sup>3</sup>

3 Одговор, који гласи да вежба служи за „уознавање закона хармоније“ није прихватљив, јер представља чисту таутологију: не читамо књиге да бисмо вежбали читање.

- појам музичке логике нема дефиницију, а пошто научни апарат није у стању да разликује музику од немусике, данас се музичком проглашава *било која логика*. Из истих разлога није прецизирана разлика између музичке логике, хармонске логике и функционалне логике. Није разјашњено у каквим релацијама су ове логике с музичким смислом
- нити појам композиторске технике, нити појам хармонске технике нема дефиницију
- наука о хармонији се не бави музичким смислом – тиме се баве далеке од музике дисциплине, које немају никакве инструменте за његово истраживање. И зато хармонској вежби није забрањено да буде бесмислена (што она у великој већини случајева и јесте)
- наука о хармонији се не бави питањем естетске вредности (лепоте): и овај је проблем пренет на ванмузичка подручја, на којима нема инструментата за његово истраживање. И зато хармонској вежби није забрањено да представља ружну комбинацију тонова (што она у великој већини случајева и јесте)

У ствари, све досад наведено треба да појасни зашто актуелна наука о хармонији и њене вежбе ни изблиза нису оно, што би требало да буду – а то је најсвајнији, уникатан и посве јединствен инструмент за истраживање закона, који на другачији начин не могу бити нити предочени, нити проучени. Циљеви науке о хармонији и њених вежби директно произилазе из већ познатих питања *шта је за нас музика? шта очекујемо од музике? зашто и како слушамо музику? зашто музику проучавамо?* – и треба одмах рећи да ова питања за музичара чак и данас, у густој магли постмодернизма, нису праћена недоумицама. Сваки музичар веома добро зна зашто слуша музику – јер је слуша из истих разлога, из којих су је слушали и пре двеста година – дакле, због *чулног задовољства, лепоте и смисла*. Не постоји нити један други разлог зашто би још музичар желео да слуша музику: у аматерским митовима XX столећа о тобожњем „уживању у структурама“ има исто толико истине, колико истине има у тврдњи да један добар роман читамо да бисмо „уживали у структури“ његових поглавља. И музички смисао, и музичка лепота имају своје засебне законе – и управо ови закони треба да се истражују у хармонији с обзиром на њену стриктно *посредничку* функцију. А пошто хармонска вежба треба да се бави истраживањем закона музичког дела, она и сама треба да *максимално личи на музичко дело*, представљајући његову минијатурну копију. Хармонска вежба, самим тим, и сама треба да поседује *смисао* и у најмању руку две (од укупно три) врсте лепоте: *базичну естетску вредност* и ону врсту лепоте, која би се могла назвати *лепошом целине*<sup>4</sup>.

Но како хармонија и њене вежбе могу допринети проучавању музичког смисла? И шта је, на крају крајева, музички смисао?

У једном старом биографском филму, снимљеном средином прошлог века постоји занимљива епизода: у посету познатом музичком критичару (иначе композитору) долази његов пријатељ (такође композитор) с намером да га упозна с делом једног младог аутора. Читава наредна сцена се одвија у потпуној тишини,

4 Сасвим је засебно питање како вежба треба да буде састављена – овај нимало једноставан процес извршава се по засебној методологији, која се овде не разматра како због опширности описа, тако и због потребе увођења и подробног образложења категоријалног и појмовног апарата, који традиционална хармонија не поседује.

без иједне одсвиране ноте или изговорене речи: у крупном плану видимо само лица двојице музичара, који ћутке посматрају партитуру. Након пар страница на лицама се јавља заинтересованост. Постепено заинтересованост расте: странице партитуре листају све брже и са нарастајућим нестрпљењем. Повремени осмеси и једва приметни покрети глава сведоче о разумевању и одобравању. Након извесног времена музичари доспевају у еуфорично стање, окрећу се један према другом, загрле се, зграбе партитуру и истрче из собе – да би пожурили да честитају младом аутору изузетан успех...

Описана овде епизода није плод нечије нездраве маште, нити је једна од оних сладуњавих фикција, на које смо навикли у жанру биографског филма: ради се о посве реалном догађају који је, додуше, несхватљив за немузичаре – исто како је за њих несхватљиво како неко може да задржи у меморији читава симфонију или клавирски концерт. Ради се о сасвим рутинској ситуацији: постали смо сведоци *рецепције музичког смисла* (и, вероватно, пратеће овај смисао лепоте). Епизода није само реалистична, но и изузетно важна, јер расветљава једно суштинско својство музичког смисла: за музичаре музички смисао *уошћити није онолико компликован*, колико је компликован за све оне, који се баве његовом концептуално-теоријском обрадом. Заправо, „проблем“ музичког смисла настаје чим покушавамо да га решимо неадекватним, немузичким средствима. Смисао музике, дакле, није сумњива, спорна, езотерична, метафизичка апстракција – смисао музике је итекако *реалан феномен*. Говорећи о квалитативним аспектима музичког дела или његовој интерпретацији музичари мисле управо на различите *нијансе смисла*, чак и онда када расправа, као таква, наизглед не садржи ништа осим конструктивно-структурних појединости. Када неки музичар исказује речи подршке или одобравања свом колеги, он сасвим сигурно не мисли на ма коју врсту структурално-техничке вештине – музичари нису архитекте, нити су машински инжењери! – већ пре свега на на његову способност да *остварује* музички смисао и да *ујравља* смислом. Проблем музичког смисла (и музичке лепоте) до те мере није компликован, што чак лежи у темељима историјске селекције: заиста, чиме би се још Моцартова музика разликовала од музике Салијерија, засноване на веома сличним мелодијским, хармонским, ритмичким и формалним структурама? Према томе, теоријску помоћ не треба пројектовати на сам појам: практично искуство наводи на закључак да проблем није у музичком смислу, већ у методима и инструментима, усмереним на његово проучавање.

А што се метода и инструмената тиче, вреди напоменути да смисао музике и данас снажно провоцира освајачку окциденталну свест: „загонетку“ музичког смисла перманентно атакује читава научна и псеудо-научна „машинерија“; на њему се опробава свака нова, помодна концепција, сваки нови теоријски изум – од некадашње херменеутике, психологије, антропологије, социологије и феноменологије до аналитичке филозофије, лингвистике, психолингвистике, неурологије, семиотике, наратологије, психофизике, најновијих постпозитивистичких, когнитивних, статистичких и математичких теорија, компјутерске топографије, компјутерске 3D-геометрије итд. Но и овде пре или касније долази до изражаја оно незгодно за дефиницију хумано својство и од њега потекле особености научног рада: слично човеку, који не успева да откључа браву погрешним кључем, али слепо верује да све зависи само од његове вештине, истраживачи музичког смисла не само не уочавају неадекватност властитих метода, но и тврдоглаво следе традицију доследног научног радикализма, жртвујући при томе реализам. Позната научна заслепљеност и њом проузроковано парадоксално губљење

контакта с реалношћу – парадоксално, јер је иницирано потрагом за објективношћу – имају неколико узрока: погрешан одговор на примарна, фундаментална музичка питања (*шћта је за нас музика? шћта очекујемо од музике? зашћто и како слушамо музику? зашћто музику проучавамо?*), хроничан мањак логике и, наравно, нашироко распрострањен аматеризам.

А исправан одговор на малочас постављена питања намеће извесне дистинкције и пре или касније доводи у питање идеју музичког прогреса: савршено је јасно да на исту линију музичке хронологије не могу бити смештена такорећи „традиционално-музичка“ дела XVIII-XX stoleћа и модернистичка (постмодернистичка) продукција XX stoleћа почев од Шенберга: узалудно је тражити заједнички смисаони именуитељ између једне Цвајгове новеле и логаритамске таблице, а да и не говоримо о томе да феномен еволуције у музици не демонстрира једнозначне релације с научно-техничким развојем. С друге стране, емпиријски огледи, изузетно популарни на бројним истраживачким подручјима махом западне хемисфере не могу да се обављају без строге селекције испитаника и са становишта потпуно неумесног егалитаризма: рецепција музичког смисла условљена је квалитетом музичке едукације, а квалитет музичке едукације – и квалитет неке националне музичке школе – зависи од бројних фактора и, у сваком случају, није у директној вези нити с економском снагом земље, нити с обимом уложених финансијских средстава, нити чак с историјским достигнућама у другим сферама културе. С треће стране, сама чињеница да музичари успевају да лако „производе“ музички смисао и да непогрешиво детектују његово одсуство без опширних филозофских екскурса и познавања замршених (лингвистичких, семиотичких, математичких, психолошких, когнитивних итд.) теорија сигнализира неопходност промене „кључа“ – уколико се врата не отварају, не треба их „прилагођавати“ кључу, већ обрнуто. Једино губљењем контакта с реалношћу, одсуством логике и површним познавањем уметничке музике може се објаснити настанак површних, фиктивних антиномија *форма-садржај, експресионизам-формализам, референцијализам-формализам, експресија-контент, емоционализам-рационализам, импресионизам-експресионизам, айсолућна-програмска* музика итд., које су данас толико дубоко и чврсто инсталиране у саме темеље дискурса о музици, што онемогућавају сваки покушај рестаурације његове фасаде без комплетне деконструкције.

Многима је, ипак, мање-више јасно да формализација нејавног, тацитног знања музичара изискује разраду методологије, засноване на интегралним, а не дезинтегративним, традиционално-научним процедурама. Постоји, такође, извесна сагласност око тога да на најнижем нивоу музички смисао није ништа друго до смењивање тензије и релаксације, као и схватање чињенице да управо ово смењивање тензије и релаксације изазива настанак бројних феномена, изоморфних реалном животу: метафоричких „гестова“, појединих ономатопејских сигнала и знакова, културолошких алузија, физиолошких и визуалних аналогича, специфичних музичких афеката, емоција итд. Но овде се поновно суочавамо с недостатком елементарне логике: истраживачима музичког смисла никако не полази за руком да схвате да управо због холистичке природе ових феномена – као и потпуне немогућности „мерања“ тензије и релаксације – ова комплексна, „холистичка смеша“ ће увек измицати свакој теорији, заснованој на сингуларном параметру (гест, метафора, симбол, емоција итд.) аналогно томе како појединачно узете анатомија, ендокринологија, психијатрија или социологија нису устају да објасне сложеност људских интенција и мотивација.

Све ове дебате, међутим, одвијају се негде веома далеко од подручја едукативне хармоније, у којој се и даље, под утицајем доктрине научног реализма, наставља неометано упражњавање бесмислица. Уникатан спознајни потенцијал хармоније и њеног практичног сегмента остаје неискоришћен, премда ова евидентна истина није очљива у едукативном амбијенту, традиционално навикнутом на одсуство сваке телеологије. Чак штавише, има много оних, који су убеђени у то да је хармонија „изузетно занимљива“ наука и академска дисциплина. Но ово је само још једна у низу бројних аберација реалности: уколико хармонија заиста има нешто већи „рејтинг“ у односу на друге академске дисциплине, она га сасвим сигурно не дугује нити својој теорији, нити својим практичким вежбама већ, пре свега, великој *естетској привлачности* историјско-стилских периода, који се налазе у њеном фокусу. Да није музике Баха, Моцарта, Бетовена, Шуберта, Шопена, Листа, Вагнера, Чајковског, Мусоргског и Скрјабина настава хармоније би, по речима Прокофјева, била „мање занимљива, него часови географије“. И разлози за то су више него евидентни: *хармонија се не бави оним, што је пошребно музичару*. Проблем музичког смисла није езотерични, маргинални, стриктно научни или замршени филозофско-естетски, већ горући практички проблем, са којим треба да се суочавамо свакодневно, приликом сваког уласка у академске просторије. Елиминација овог проблема из хармоније неумитно елиминира и *њен смисао* – из тог простог разлога што осим музичког смисла и музичке лепоте хармонија, једноставно, *нема што да проучава*. И зато проблем музичког смисла не смемо препустити филозофији, естетици или неким граничним експерименталним областима, удаљеним од система музичке едукације: његовом решавању морамо приступити већ данас, али са неке алтернативне, емпиријске платформе, са подручја неког алтернативног дискурса коме, по свој прилици, припадају активни музичари-практичари – дакле, сви они, који одмах и без засебних напора препознају разлику између смисла и бесмислице.

### 3

Истраживање механизма музичког смисла у хармонији подразумева одређене предуслове:

- Није толико важно вербално дефинисати музички смисао, колико је важно продубити – путем засебних звучних емпиријских огледа – *шацијно* знање о смислу. Значајну улогу у овим огледима има метод *деструкције*: окружујући смисао *бесмислицама*, *пошеклим из њега само* можемо се приближити схватању његових механизма. Самим тим, знање о смислу се не ставља у зависност од вербалног апарата, већ од броја и разностраниности музичких емпиријских процедура: музика треба да решава властите проблеме властитим средствима
- Огледи о музичком смислу подразумевају код извођача огледа способност да „остварује“ смисао и да лако „манипулише“ смислом. У великој већини случајева материјал за огледе се компонује
- Огледи захтевају од свих њихових учесника не само одређене музичке предиспозиције, но и извесно слушно искуство, те неће дати тражени резултат на почетним ступњевима музичке едукације: најпогодније време за то су академске студије

- Огледи се изводе на начин, који обезбеђује максималну објективност резултата
- Теорија има примењени карактер, а теоријска „мрежа“ се логички усклађује с емпиријским подацима. Неопходан категоријални апарат се ствара применом индуктивне логике.

### Оглед бр.1

В.Моцарт, Клавирска соната C-dur, K.279, прва тема (пример А). У примеру В мењамо редослед тактова. Нови распоред тактова је 1-2-9-7-4-3-13-10-5-14-8-4-12-6-11-15-16 (бројеви одговарају тактовима у примеру А).

Из овог једноставног експеримента произилази низ поучних закључака. Важно је нагласити да ротација тактова није насумична (што ће се показати касније). Но шта је, ипак, њен циљ?

Евидентно је да музика није математика, у којој збир не зависи од промене места сабирака: ротација тактова има за последицу изразиту *бесмислицу*, коју одмах и непогрешиво детектујемо. Но како објаснити овај чудан феномен? Заиста, зашто је толико важно *место* одређеног такта и зашто о томе нисмо никад чули у елементарној теорији, теорији хармоније или форме? Прва претпоставка нестанак смисла повезује с прекидима у мелодијској линији. Но да ли ово значи да сваки прекид мелодијског развоја деструктивно утиче на смисао? Ова тврдња је, разуме се, погрешна: да је заиста тако, у сваком развојном одсеку сонатне форме смисао би био угрожен. Истовремено, „одржавање“ смисла би захтевало континуално мелодијско кретање, што је такође у супротности с уметничком праксом: у бројним музичким делима мелодијски фактор нема примаран значај<sup>5</sup>. Уосталом, и у оригиналној Моцартовој теми имамо прекиде мелодијске линије, који нису одузели његовој музичкој теми смисао. Постоји, међутим, још један веома важан за наставу хармоније моменат. Мелодика је саставни део вертикале, а уколико је мелодика у примеру В бесмислена, онда је, по самој логици ствари, бесмислен и хармонски садржај. А управо се овде суочавамо с првим парадоксом: упркос ротацији тактова, хармонска прогресија у примеру В не садржи неке озбиљне функционалне прекршаје:

T-D<sup>9</sup>-T<sup>7</sup>-S<sup>4</sup>-T-D<sup>8</sup>-T<sup>9</sup>-S-D<sup>7</sup>-S-T-VII<sup>6</sup>-VI-S<sup>4</sup>-K<sup>1</sup>-D<sup>7</sup>-K<sup>1</sup>-D<sup>7</sup>-T

Из свега овога можемо закључити следеће:

- Формирање музичког смисла је процес, у коме је пресудно важан *редослед догађаја*. За разлику од језика, где успевамо да препознамо смисао речи чак и онда, када се суочавамо с бројним штампарским грешкама (додуше, само уз непромењено место оквирних слова, на пример, „харомкнса вжеба“), у музици измена редоследа „догађаја“ има снажне разорне последице. Из овога следи да је конституисање музичког смисла

<sup>5</sup> Довољно је споменути само два примера: Бахов прелудијум C-dur из прве свеске ДТК и Шопену етиду C-dur оп.10 бр.1.



чулни, а не церебрални процес (савршено је јасно да је реконструкција слова у горе наведеном примеру извршена путем церебралних напора). А ово значи да *никакве церебралне процедуре не гарантују настајанак музичког смисла*: музички смисао је редослед чулних догађаја. Између осталог, ово значи да ниједна од актуелних теоријских дисциплина не испуњава своју функцију, јер се не бави *дескрипцијом чулних података*. Све док је тако, начини остваривања музичког смисла се могу научити једино из саме музике. И све док је тако, у академском амбијенту – а и шире, у музичкој пракси – суочаваћемо се с бројним обрасцима музичке *бесмислице*

- Антиномија формализам-референцијализам и њени деривати (апсолутни формализам, референцијални формализам) представља типичан образац научне заслепљености. Наиме, одсуство смисла у примеру В *осетили* смо одмах, без извршавања ма каквих церебралних процедура (тематска анализа, хармонска анализа, анализа форме итд.), и оно је изазвало чулну реакцију у нама (у прилог референцијализму, супротно формализму). С друге стране, ова реакција није праћена никаквим ванмузичким асоцијацијама (у прилог формализму, супротно референцијализму). Пример В схватамо као „неправилан“, „бесмислен“ зато што *распоред тензија и релаксација не одговара одређеним нормама*.<sup>6</sup> И зато пример В није „реалистичан“, али је важно нагласити да се у овом случају ради о кршењу сасвим засебног, „артифицијелног“ реализма: распоред тензија и релаксација у примеру В не одговара *артифицијелним експресивним стратегијама класицизма*. А пошто артифицијелни реализам има естетску генеологију и представља обавезну, неизоставну компоненту сваког музичког смисла, процес рецепције смисла увек спада у домен естетског<sup>7</sup>. Између осталог, из свега овога следи фиктивност поделе на апсолутну и програмску музику: смисао музике никад не зависи од програма, који може бити уклоњен без икаквих после-

6 Ово не значи истиност Мајерове (Meyer) тезе о „ишчекивању разрешења“: бројне тензије у примеру В (тактови 2-3, 4-5, 9-10, 12) имају посве очекивано разрешење, што очито није утицало на *бесмисленост* целине.

7 Управо несхватањем ове чињенице се објашњава површна критика најпре Лангерове (Langer) експресионистичке доктрине, а онда и Рајмерове (Reimer) „филозофије музичке едукације“ – иако овде споменути аутори треба одати највеће признање за допринос разумевању природе музике и суштине музичких процеса. Међутим, свако ко спомиње изоморфизам музике реалном животу треба да има у виду „дуализам“ музичког реализма (артифицијелни/објективни). Узгред, елементе стилске артифицијелне стратегије можемо (ако баш морамо) условно назвати „симболима“ – следећи у томе Лангер – али само уз наглашавање њихове интерналистичке генеологије и чисто музичке специфике. И, наравно, морамо бити свесни чињенице да су ови симболи *створени контекстом* и стриктно везани за контекст – и да се у већини случајева иза њих *не крију емоције*. Све овде наведено се не уклапа у концепције апсолутног формализма, апсолутног референцијализма или апсолутног експресионизма – пре свега због непомирљивости и екстремног радикализма ових доктрина. Већ је било речи о томе да субјективни аспекти научног рада исувише често утичу на објективност: управо је ово разлог зашто у науци постоји штетан антагонизам идеја, вештачко заостравање и поларизација ставова, феномен научних „секти“ и „табора“ и, као последица свега споменутог, деформисана рецепција реалности. Нажалост, многи „научни ратови“ неодољиво асоцирају на вишегодишњи исцрпљујући рат лилипутанаца у Свифтовом роману „Гуливерова путовања“, покренут спором о томе са које стране треба љуштити кувана јаја.

дица по музичко дело. Штавише, не би било претрано рећи да чим смисао дела у потпуности зависи од програма, дело је *музички бесмислено*

- Форма *не утиче на смисао*: први двотакт и последњи такт у примеру В остали су на својим првобитним локацијама. За разлику од језика, где „форма“ потпомаже реконструкцију смисла речи (зато је важна локација првог и последњег слова), у музици то није случај. А ово значи да је у музици (композицији, интерпретацији, хармонској вежби) сасвим могућ феномен „перфектно уобличене бесмислице“
- Хармонска шифра је *индиферентна* према музичком смислу, из чега следи да је у едукативној хармонији сасвим могућа (и веома често присутна) ситуација, када се иза „исправне“ функционалне шифре скрива *бесмислица*. И овде нема никакве мистерије: словне функционалне ознаке указују само на положај баса, али не прецизирају кретање преосталих гласова. А пошто је и музичка, и хармонска логика последица симултаног кретања *свих гласова*, исправност функционалних ознака *не гарантује остваривање смисла* и, уопште узев, није синоним за хармонску логику

## Оглед бр.2

У другом огледу ротација тактова се извршава у четворогласној хармонској вежби (вежба из циклуса „Класицизам“). Од аудиторијума се тражи да упореде хармонизације и да изнесу процене њиховог смисла. Иако је сличан првом, други оглед разјашњава неколико додатних момената, важних пре свега са становишта едукативне хармоније.

Рецепијенти одмах и практички непогрешиво констатују одсуство смисла у примеру В, иако наилазе на потешкоће у проналажењу узрока: мелодика је континуална, функционална логика је „исправна“, док анализа ритмичке грађе не саопштава ништа одређено. Пре или касније се стиже до закључка да *дезинтегрална* анализа не даје никакве резултате. Истовремено, показује се да актуелна музичка теорија не поседује практички никакав категоријални и појмовни апарат, неопходан за опис настале ситуације.

Самим тим, закључцима из првог огледа додају се нови закључци концептуалне и практичке природе:

- Музички смисао је збир *чулних интенција*, које можемо назвати *експресивним јединицама*. Свака експресивна јединица је холистичка формација; недељив спој мелодијско-хармонско-ритмичких елемената (уобичајене димензије јединице су 1-2 такта)
- Експресивне јединице стварају *експресивни план*, који припада одређеном *пољу стилских експресивних стратегија* – и управо зато редослед експресивних јединица није произвољан (у датом случају се ради о експресивним стратегијама класичарског жанра Adagio). Стилске експресивне стратегије одређују експресивни план, састављен од експресив-

них јединица – и распоред ових јединица није нимало једноставан по-  
духват!

- Форма *не ушиче* на музички смисао
- Исправност функционалних ознака *не ушиче* на музички смисао
- Квалитет вођења гласова не гарантује музички смисао<sup>8</sup>
- Стилски идентитет не гарантује музички смисао

#### 4

Два горе описана огледа су део иначе опширне понуде разноврсних по циље-  
вима и начинима извршавања компаративних процедура, утемељених на прин-  
ципима, познатим и описаним у епистемолошкој и филозофској литератури:

- Разумети ствар значи је реконструисати (Б.Спиноза)
- Разумети ствар значи дефинисати је (Г.Хегел)

Веома је важно нагласити да се експликација феномена музичког смисла  
остварује *интерним средствима саме музике*, без интервенције на њен простор  
неумесних наука и дисциплина и без унапред припремљеног, страног и по пра-  
вилу замршеног интерпретативног апарата.

У настави хармоније *смисао* и *лејоша* представљају својеврстан „остина-  
то“ – два неизоставна „стожера“, око којих се одвија упознавање и проучавање  
свих преосталих аспеката ове дисциплине: закона функционалне логике, нор-  
матива вођења гласова, експресивне конотације хармонских средстава, особено-  
сти стилских експресивних стратегија итд. О оправданости оваквог концептуал-  
ног уређења курса хармоније говори његова неконтрадикторност, конзистент-  
ност и високи „центрипетални“ потенцијал: показује се да управо захваљујући  
смештању у средиште теоријске „мреже“ феномена *музичке експресије* и њених  
деривата (*смисао*, *лејоша*) бројне међусобно неповезане, а каткад за традицио-  
налну теорију опскурне појаве (композиторска техника, хармонска техника, му-  
зичка логика, хармонска логика, функционална логика, електика, проблем фо-  
на-рељефа итд.) не само постају део логичног, конзистентног појмовног система,  
но и по први пут добијају дефиницију и адекватно тумачење. Управо на овај на-  
чин и едукативна хармонија, и њени аналитички и практички сегменти добијају

<sup>8</sup> Важно је, међутим, нагласити да *неквалифетно* вођење гласова и њим изазвана акустичка  
„оштећења“ експресивног плана могу постати разлог његове невалидности: приближно од XV  
столећа *квалифетна звучност* у европској музици почела да се третира као кључни предуслов  
професионализма (занимљиво је да је у питању један имплицитно *естетски* захтев!). Иначе,  
утицај вођења гласова на експресивни план се лако открива путем једноставног експеримен-  
та: довољно је само направити „школски правилну“ хармонизацију неке Шопенове мелодије и  
упоредити њен „нови смисао“ с изворним смислом. Иако „школски правилна“ хармонизација у  
већини случајева не узрокује фатална оштећења експресивног плана, *квалифетивна* оштећења  
су увек уочљива. Све у свему, од експресивних јединица очекује се у најмању руку акустичко са-  
вршенство, премда оно, као такво, ништа не гарантује и представља тек један од примарних пре-  
дуслова.

циль, који немају од тренутка конституисања ове дисциплине у систему музичке едукације. Овај циль, међутим, не произилази из тренутно актуелног теоријског дискурса: заправо, он је последица *реалистичког* виђења улоге музичке теорије. Овај циль хармоније и њених вежби се уочава једино из паралелног, *уметничког* дискурса; дискурса, који је једини релевантан све док постоји уметност и све док се студирање музике обавља на уметничким делима.

## ЛИТЕРАТУРА

Крос-Толберт 2008: I.Cross, E.Tolbert, *Music and Meaning*, u *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford: Oxford University Press

Панаяотиди 1998: Э.Панаяотиди, *Философия музыкального восприятия Б.Реймера: „за” и „против”* и *Современные концепции эстетического восприятия*, Москва: РАН, str.150-172

Приступи тумачењу музичког значења 2006: V.Almén, E.Pearsall (ed.), *Approaches to meaning in music*, New York: Indiana University Press

Рутлеџ: Филозофија и музика 2011: T.Gracyk, Andrew Kania (ed.), *The Routledge companion to philosophy and music*, New York: Routledge

Холопова 2012: В.Холопова, *Эмоции и смысл музыки*, Москва: Вестник РАМ им.Гнесиных, №1

Чуа 2003: D.Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing)

## ЗАДАЧИ ПО ГАРМОНИИ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ

### Аннотация

И европейская наука о музыке, и её теории, и на них опирающаяся система музыкального воспитания представляют герметически закрытую резервацию формализма, из которой „выдворены” две центральные музыкальные категории: *музыкальный смысл* и *музыкальная красота*. Возможно именно поэтому у науки о гармонии нет ни ясно поставленных целей, ни строго научно выработанных исследовательских программ и методов. Соответственно, и задачи по гармонии – вместо того чтобы стать уникальным и мощным инструментом в исследовании фундаментальных, но традиционной теории недоступных законов музыки – превращаются в сомнительную формалистическую эквилибристику ради приобретения настолько же сомнительной „техники”. В статье кратко рассмотрены два (из числа многих) эмпирических опыта, позволяющих приблизиться природе и сущности музыкального смысла – и важная роль в этих опытах принадлежит специальным стилистическим задачам по гармонии.

*Ключевые слова:* Теория Реализм, музыкальный смысл, гармоника практика, эмпирическая методология, выражение, выразительный план, выразительные стратегии

Оглед бр.1

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase that includes a trill. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), providing harmonic support for the vocal line.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line maintains its melodic flow with various rhythmic values, while the piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

The third system of the score shows further development of the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line features a trill and continues with a series of notes. The piano accompaniment remains consistent in its harmonic role.

T- D<sup>5</sup>- T<sup>1</sup>- S<sup>1</sup>- T D<sup>1</sup> - T<sup>1</sup> - S-

The fourth system concludes the musical piece. The vocal line ends with a final melodic phrase, and the piano accompaniment provides a concluding harmonic texture.

D<sup>1</sup>- S- T- VII, VI S<sup>1</sup> K<sup>1</sup>D' K<sup>1</sup>D' T

Оглед бр.2

*Allegro*

A

B

1 7 5 3 2 6 4 8

T- D<sup>3</sup>-T<sup>4</sup> -s- II D<sup>7</sup> - VI -D<sup>3</sup> -s<sup>6</sup>- s-VII<sup>3</sup> - II<sup>6</sup>-

S- T<sup>4</sup>- D-D<sup>3</sup>-T -T<sup>4</sup>-D<sup>7</sup>- T - II<sup>6</sup>- D<sup>7</sup>T

Наташа В. НАГОРНИ ПЕТРОВ<sup>1</sup>

Универзитет у Нишу  
Факултет уметности

## ЦИКЛУСИ СОЛО-ПЕСАМА ФРАНЦА ШУБЕРТА – ЛЕПА МЛИНАРИЦА, ЗИМСКО ПУТОВАЊЕ, ЛАБУДОВА ПЕСМА – СПОЈ ТЕКСТА, ТОНА, РАНОРОМАНТИЧАРСКИХ ХАРМОНСКИХ НОВИНА И КРЕАТИВНОГ ДУХА

Кратак животни и стваралачки век Франца Шуберта обележен је несразмерно обимним стваралаштвом кога репрезентују жанровски различито профилисана дела. Пребогат опус на пољу соло-песам чине и песме циклуса *Лепа млинарица*, *Зимско путовање* и *Лабудова песма*. Лепота и снага поетског текста, начин тумачења и примењена хармонска изражајна средства пут је ка креирању нове раноромантичарске минијатурне форме. У њој глас и клавира, са свом својом различитошћу у снази, изражавају и улози, сложено граде танане музичке слике. У раду су дати хармонски прикази интересантног дешавања у структури соло-песам наведених циклуса. Рад представља начин да се синтетички препознатљиви елементи хармонског израза Ф. Шуберта.

*Кључне речи:* соло-песма, хармонски израз, експресивност, текст,

Франц Шуберт (*Franz Peter Schubert*, 1797-1828) припада генерацији музички едукованих и стваралачки широко оријентисаних композитора прве половине XIX века.<sup>2</sup> Кратак живот и стваралаштво Шуберта природно воде из класичарских у романтичарске воде, које својим вртлозима представљају прави изазов за младог, талентованог, хировитог музичара. Шубертов стваралачки пут испуњен је непрекидним радом на формирању и развоју немачке соло-песме. Прва соло-песма (*Hagens Klage*) настала је у композиторским дечачким годинама (1811). Почев од 1814. године настају песме - нове, другачије по садржају и облику (*Adelaide*, *An Emma*, *Das Mädchen aus der Fremde*, *Gretchen am Spinnrade*...)<sup>3</sup>. Следе године плодног и креативног рада у којима се искристалисала личност великог и суптилног песника природе и људских осећања, који је поседовао и испољавао дар за психолошку карактеризацију али и реалистично дочаравања најразличитих расположења.

„Шуберта је његова умјетничка нарав упућивала к соло-пјесми. Свестран у разумијевању и осјећању животних манифестација, осјетљив на побуде из вањског свијета, које су његову стваралачку снагу брзо и лако покретале, способан да се докраја уживи у пјесникову ријеч и тоновима прецизира и појача њен домет, а уз то и изразит мелодичар, раскошан у свом богатству – Шуберт је почео стварати пјесме имајући у великој мјери све нужне предувјете.“ (Andreis, J. 1976:216)

1 cairni@junis.ni.ac.rs

2 Свирао је на виолини, клавиру, оргуљама. Хармонију је учио код Холцера, контрапункт код Сехтера, генералбас код Салијерија.

3 1814. година сматра се годином рађања *лига* у Немачкој.

Богатом опусу Шуберта припада и преко 600 соло-песама. Одређени број песама (20+24+14) саставни је део циклуса инспирисаних стваралаштвом признатих и мање признатих песника:

*Лепа млиларица* (*Die schöne Müllerin*, оп.25, 1823), циклус песама настао на стихове Милера (*Wilhelm Müller*). Стихови наведеног песника привукли су Шуберта једноставношћу и непосредношћу, призвуком романтичарске сентименталности и повезаношћу са природом (како се у самом називу циклуса може да наслути, главни прогониста је поток, млинар, млиларица, љубав, туга, пролећна ведрина у којој млади млинар доживљава љубав и разочарење...) Циклус *Лепа млиларица* обликује 20 соло песама. У њима препознајемо Шуберта лирика, његову блискост с фолклором...

- *Зимско путовање* (*Winterreise*, оп.89, 1827), циклус песама настао на стихове Милера. У овом циклусу приказана су нека друга песникова и Шубертова расположења. Сведоци смо зиме, хладноће, туге, неспокоја који осваја широка пространства несрећне душе, неспокојство, лутања без наде и утехе...Превлађујуће сивило повремено је обојено смирењим, светлијим хармонским бојама. Све песме циклуса *Зимско путовање* су прокомпоноване.
- *Лабудова песма* (*Schwanengesang*). Свих 14 последњих Шубертових песама настало је 1828. године на стихове различитих песника (Rellstab, Heine i Seidl). Песме су постхумно обједињене и објављене под симболичким називом.<sup>4</sup>

Соло-песме Шуберта исказују свестраности композитора – како у тематици, тако и у атмосфери. Својим једноставним, природним вокалним стилем, без жеље за истицањем виртуозитета, Шуберт је успевао да ослика танане музичке слике.

Време настанка свих Шубертових соло-песма поклапа се са доминацијом дурско-молског тоналног система.

Тонални план циклуса песама *Лепа млиларица* обухвата следеће тоналитете: В, G, C, G, a, H, A, C, A, A, D, B, B, c, g, h, H, e, g, E. Тоналитети прве и последње песме стоје у поларном односу, без тоналног заокружења циклуса (В-Е).<sup>5</sup> Тонски род појединих песама повезан је са садржајем и расположењем. У претежно ведром циклусу *Лепа млиларица* од 20 песама 14 је у дурском тоналитету. Једна од молских песама своју тоналну структуру усмерава на истоимени, завршни дур (бр.19).

Туробни, меланхолични циклус *Зимско путовање* у 16 од 24 песама за основни тоналитет има молски. Једна од песама у дурском основном тоналитету завршава у молу – контраст расположења и тонских родова (бр.11). Тонални план песама наведеног циклуса обликују следећи тоналитети: d, a, f, c, E, e, e, g, h, c, A, h, Es, c, c, Es, D, d, A, g, F, g, A, a. Изостаје тонално заокружење унутар циклуса. Молски тоналитети прве и последње песме у доминантном су односу (d-a).

4 Прича о лабудовој песми - последњој, најлепшој нашла је место у делима многих писаца и песника (Шекспир) и била инспирација многих сликара. Песма лабуда симболизује музику и поезију, посебно ону божански инспирисану, страствену или трагичну. Христова лабудова песма описана је у Јеванђељу по Ивану 14-17.

5 Тонално заокружење као реално стање или традиција у поступку тоналне организације композиције сматра се чиниоцем опште заокружености и целовитости форме.



Тонални план постхумно осмишљог и обликованог циклуса *Лабудова пјесма* чине: G, c, B, d, e, h, Es, g, b, As, c, C, h, G. Остварено је тонално заокружење песама циклуса.

Анализа песама наведених циклуса Франца Шуберта указује на присуство свих *традиционалних* начина модулирања (дијатонски, хроматски, енхармонски) уз превласт хроматског и дијатонског, тоналног скока и мутације. Новину представља употреба једнакотерцијних акорада као средстава промене тоналитета. Истозвучна терца дурског и молског акорда може се применити и енхармонским (истозвучним) заједничким тоном. Повезивање значајног текстуалног и хармонског момента у функцији је експресивности (бр.5, бр. 6 – *Лабудова пјесма*).

Избор тоналитета, контраст који се постиже његовим дејством значајан су фактор у организацији и реализацији музичког тока, у распореду и међусобном односу његових крупнијих сегмената.

Анализа наведених Шубертових песама указује на присуство дијатонских и хроматских акорада терцијне структуре (најчешће трозвучних и четворозвучних). Лепоту и богатство раноромантичарског благо проширеног тоналитета препознајемо кроз присуство дијатонских и хроматских варијанти акорада из групе вантоналних доминанти и заменика, датих у свим обртајима, очекиваном и одложеном разрешењу...

Осим присуства карактеристичних обртаја и разрешења, наилазимо и на велики број слободно примењених акордских склопова хроматског карактера. У песми бр. 11 *Пролећни сан*, (*Зимско путовање*) наилазимо на тврдо умањени септакорд II ступња у основном облику и експресивној улози (илустрација кукураикања).<sup>6</sup> Разрешење у ослабљени тонични сектакорд доводи до обликовања плагалног хармонског обрта (т.16, 18).

Пример бр.1, (т. 13-21)

6 Звучност и дејство прекомерне сексте испољава се умањеном терцом.

Осим већ присутне тоникализације доминанте, долази и до њене појачане хроматизације учесталијом применом акорада хроматског типа. У песми *Двојник* (бр.13, *Лабудова пјесма*) наилазмо на акорде хроматског типа (двоструко и тврдо умањени септакорд) на VII ступњу и D тоналитета. Традиционални карактеристични обртај, симултана поставка и *fff* динамика ефектна су средства у функцији жељене експресивности.

Лепоту и богатство Шубертовог хармонског изражавања ствара читав низ различитих, класицизму страних поступака. Идентични почетни и завршни акорди песме *На мору* (бр.12 *Лабудова пјесма*) представљени су плагалним хармонским обртом кога гради мекоумањени септакорд на повишеном II ступњу A-дура и потпуна тоника тоналитета. Акорд хроматског типа дат је у последњем обртају ради истицања лежећег, педалног тона на фону тонике. Акорд хроматског типа може слободније да се третира као трострука хроматска задржица пред тоником тоналитета. Једина разлика у истоветној поставци хармонског обрта и завршне плагалне каденце огледа се у динамичком нијансирању (*p* (почетак), *pp*, *ppp* (завршетак песме)), уз обавезни декрешендо.

Песма *Двојник* (бр. 13 *Лабудова пјесма*) јединствена је по фактурној једноличности, изразито експресивној улози клавирске деонице, хроматизованој доминанти. Криси је и завршна плагална каденца. Субдоминантна функција завршног каденцирајућег плагалног обрта представљена је фригијским квинтакордом, доминантом за субдоминанту и очекиваном субдоминантом тоналитета у *ppp* клавирске деонице. Песма завршава потпуном дурском тоником g-mola.

Пример бр. 2, (т. 42-63)

The image shows a page of a musical score for Schubert's 'Der Doppelgänger'. It consists of four systems of music. The top system is the vocal line with lyrics in German. The second system is the piano accompaniment, showing a chromatic progression of chords. The third system continues the vocal and piano parts. The fourth system shows the final chords, including a chromatic chord (D7b9) and a diminished seventh chord (F7). The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'ppp', and performance instructions like 'accelerando'. There are also handwritten annotations in the piano part, such as 'F7' and 'D7b9', and a 'g: tonus prima' marking at the bottom left.

Стилску хармонску карактеристику раног романтизма, као и Шубертовог начина изражавања у наведеним песмама представља учесталије, лагано доминирајуће присуство медијантних акорада, превасходно високе медијанте. Степен експресивне снаге медијантног акорда јаче је испољен у дијатонском окружењу.

Једну од хармонских црта коју истичу рани романтичари је богат избор алтерованих акорада субдоминантне групе, проширене учесталијом применом молдура, плагалних обрта и каденцирајућих процеса.

У омиљене хармонске поступке раних романтичара спада још и:

- Постизање начела мелодијско – хармонске комплементарности: статична деоница вокала речитативног карактера, снажне драматике, и клавирска деоница богатог хармонског тока уз низање акордских склопова дијатонског и хроматског карактера (бр. 20, *Зимско путовање*);
- Постојање једног занимљивог хармонског обрта, обично пред крај минијатурне форме, којим се или модулира или наглашава експресивни моменат.

„И романтизам је, додуше, све више замагљивао функционалност акорада и избегавао разрешења дисонанце, али на други начин и са другим циљем: да се трајном лабилношћу музичког тока, без дужих и чврстих тоналних упоришта, као и што дужим одлагањем разрешења – путем прелажења из дисонанце увек у нову дисонанцу – одржава и потенцира готово непрекидна напетост (хармонија напетости), као чинилац наглашене изражајности, што ће свој директни наставак наћи у експресионизму“ (Деспих, *Контраст тоналитета*, 131).

Поједина емотивна стања, ванмузичке слике и садржаји<sup>7</sup> најбоље се у Шубертовим соло-песмама испољавају статичношћу музичког дешавања у различитим варијантама: педалним тоновима, лежећим или ритмизованим, који могу да осликавају зимску идилу, мир, спокојство... али и немоћ и незнање (песма бр.24, *Верглаш* (*Зимско путовање*) управо константном појавом двоструких лежећих тонова (педалних квинти) дочарава монотони хармонски фон вергла); напроменљивошћу лествично-тоналне основе; речитативно статичном мелодиком; остинатом...

Фактура Шубертових соло-песамa варира од једнообразне у којој је дефинисана улога вокала као главног носиоца мелодијско-хармонског дешавања и пратеће клавирске деонице, па до фактуре прокомпонованих песамa у којима је фактурна смена неопходни чинилац контраста али и јединства минијатурне музичке целине.

Посебно интересантно поглавље у анализи песамa наведених циклуса Франца Шуберта представља улога клавира. Карактер клавирске деонице варира од доминирајуће, водеће деонице, до деонице у сенци вокала, праве пратеће (хармонске). Клавирска деоница је веома често подвлачила и продубљивала богату фактурну разуђеност и осцилације у карактеру и садржају песме. Повремено сензибилна, префињена и лепршава колико и тремолурајући узбуркана, равноправна у психолошком тумачењу текста и остваривању наглих обрта, креирају дубоке драмске позадине, фантастичних слика...Клавирска деоница често је у улози пратиоца комплетног мелодијског и хармонског тока, тихог, ненаметљи-

<sup>7</sup> Према његовим мелодијама Heinrich Berthe је написао оперету *Три девојчице*, прославивши своје и Шубертово име на сцени многих светских музичких метропола. Вилнер и Рајшел

вог, правог ослонца. Улога клавирске деонице у комплетној концепцији соло песама још један је аспект Шубертове раноромантичарске оријентације, инвентивности и уметничке мере. Шуберт је поседовао вештину максималног коришћења свих потенцијала клавира у обликовању потребне атмосфере.

Снага и лепота соло-песама циклуса *Лейа млиларица*, *Зимско пушовање* и *Лабудова песма* Франца Шуберта превазилазе оквире овог кратког хармонског приказа. Детаљна анализа наведених песама и покушај систематизације понуђених хармонских карактеристика упућују на стваралаштво типичног музичког ствараоца с' почетка XIX века. Уметника који је лепоту поетског текста пренео у велики број соло песама, минијатурне форме која ће кроз читав XIX век бити омиљен начин изражавања композитора. Уметника који је снагом своје младости, талента, упорности прешао кратак животни пут и заузео значајно место као творац немачког лида и плодан композитор у осталим областима музичког стваралаштва. Уметника који је прихватио тековине претходних стилских епоха и снагом свог иноваторског духа дао смернице новом погледу на уметност и човека у њему. Уметника, весника новог музичког доба, уметника који је тежио једноставности, поетици, благој експресивности, мелодичности, али и драматичности.... Уметника вечито младог, недореченог, у животу и стваралаштву заустављеног.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Abraham 2004: *Oxfordska istorija muzike III*, Beograd: Clio.  
Andreis 1976: *Povijest glazbe*, knjiga 2, Zagreb: Libres mladost.  
Деспић 1989: *Конџурасиѝ националистѝа*, Београд, ФМУ.  
Einstein 1977: *The Men and His Music*; Hertz: Granada Publishing Ltd Panther Books, Ltd.  
Gal 1974: *Franz Schubert and the Essence of Melody*, London: Victor Gollancz Ltd.  
Whittall 1987: *Romantic Music – A romantic history from Schubert to Sibelius*, London.

### SONG CYCLES BY FRANZ SCHUBERT – *THE FAIR MAID OF THE MILL, WINTER JOURNEY, SWAN SONG* – THE BLEND OF TEXT, SOUND, EARLY ROMANTIC NOVELTIES AND CREATIVE SPIRIT

#### Summary

The short life and work of Franz Schubert was marked by disproportionately large opus which was characterised by works of various genres. The rich opus of song cycles includes *The Fair Maid of the Mill*, *Winter Journey* and *Swan Song*. The beauty and strength of poetic text, interpretation, and harmonic expression form a miraculous union in creating the new early Romantic miniature form. The voice and piano with all their diversity in strength, expression and role, together form delicate music images. The paper presents harmonic representations of interesting elements in the structure of the songs of the aforementioned cycle. The paper also presents a way of synthetising recognisable elements of Franz Schubert's harmonic expression.

*Key words:* song, harmonic expression, poetic text.

Nataša V. Nagorni Petrov

Милена Ч. ПЕТРОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет уметности у Београду*  
*Факултет музичке уметности*  
*Катедра за солфеђо и музичку педагозију*

## ПОРЕКЛО МУЗИКЕ – МУЗИКА И ЈЕЗИК КРОЗ ЕВОЛУЦИЈУ ЉУДСКЕ ВРСТЕ

Порекло и развој музике и језика огледа се у сличностима између звучних комуникацијских система код људи и животиња: узани опсег песме и певање у малим интервалима, реприза, симетрија, варијација, рефрен, осећај за тоник (Мартинели 2005: 4, 15), склоност ка консонантној музици и способност апсолутног слуха (Митхен 2005: 43). Док су звуци код животиња анатомски одређени, биолошки фиксирани и узроковани репродукцијом врсте (Гајсман 2000: 105), докле је људска врста временом створила препознатљиве и универзалне музичке категорије које изражавају осећања, тј. сликају телесне промене које настају услед дејства емоција.

*Кључне речи:* порекло музике, звучна комуникација, ономатопеја, звучна синестезија, емоције

### Порекло музике и језика

У почетку беше реч (Спенсер 1911: 320), а музика се развила из говора (Пинкер 2005: 2) као плод когнитивних активности (Штумпф 2012: 14). Холистички протојезик био је састављен од порука (Реј 2013: 2200), а првобитна звучна комуникација имала је социјалну функцију (Чомски 1965: 3-5). Међутим, друга група научника сматра да се језик развио од музичких израза (Јесперсен 1922: 433) и универзалних афеката: крици су биле прве речи, а први језици страствени и певајући (Русо 2001: 17; Хердер 1989: 31). Ово афективно исказивање емоција (тзв. *sing-song speech*) имало је функцију опстанка врсте и њеног прилагођавања условима средине (Дарвин 1871: 133). О првобитном језику се на сличан начин говори као комуникацији произашлој из музике – музика као прото-језик (Митхен 2005: 170) или *musilanguage* (Браун 2000: 271). Језик „прамајка“ настао је у тежњи за имитирањем природних звукова кроз ономатопеју, мимикрију и звучну синестезију – нека реч звучи слично као што изгледа, креће се или осећа референтни објекат. Традиционални народи, који су живели у блиском контакту са природом, користили су ономатопеју приликом именовања живих бића. У језику народа Хуамбиса у шумама Перуа, трећина од укупно 206 имена птичијих врста по пореклу је ономатопејска (Митхен 2005: 169). Звучни симболизам или звучну синестезију открио је Ото Јесперсен двадесетих година 20. века. Овај лингвиста је веровао да је језик настао од музичких израза: да глас *И* асоцира на нешто мало, а гласови *У* или *О* на нешто велико, а услед мање или веће отворености уста. Звуци су дакле производ физичког покрета усана и језика чиме се постиже мимикрија величине именованог објекта (Митхен 2005: 170). У четрнаест од деветна-

1 p.milena@eunet.rs

ест јужноамеричких језика, речи које се користе да означе тапира, велику и трому животињу, садрже вокале Е, А, О и У, док се вокал И користи у речима које означавају веверицу, малу и брзу животињу. Имена птица у језику народа Хуамбиса садрже сегменте високе акустичке фреквенције које денотирају брз покрет птице, док се имена риба изговарају ниским фреквенцијама (Митхен 2005: 171).

Током протеклих векова вођене су бројне расправе о питању порекла језика и трагања за језиком којим је говорио први човек: да ли су гласови настали у тежњи за имитирањем природних звукова, као одговор звуковима природе или у спонтаном вриску. Примитивни систем комуникације могао да буде заједнички за све сисаре: стара је Демокритова идеја (шести век пре нове ере) о томе да је музика настала имитацијом песама птица. Ова теорија би могла да објасни зашто толики број врста сисара, укључујући и човека, може да разуме вокализацију других врста. Постоји студија која је показала да мала деца могу да идентификују једноставније емоције макаки мајмуна (Линанкоски 1994: 185). Научници су дошли до закључка да може да постоји сличност између звучне комуникације афричког сивог папагаја и врсте Бонобо мајмуна (Пирс 1987: 255). Истраживање обављено у Мађарској са мађарским овчарским псима и људима који имају искуства са псима, резултирало је описом и препознавањем неколико различитих врста лавежа у односу на емотивна стања: агресивност, страх, очајање, позив на игру, радост (Понграц 2011: 8). Тим научника је пратио акустичке особине лавежа и открио разлике у три основна квалитета звука: тону, фреквенци и паузи између два оглашавања. Повезаност између квалитета звука и одређених емоција заједничка је за све врсте сисара. Чини се да је прајезик, језик прамајка, био у тесној вези са природним окружењем човека, а понајвише животињама. И човеку и животињама заједничко је изражавање осећања прозодијским, емоционалним говорењем, тј крицима. Крик је праизвор говора, било да је изражавао бол, очајање и патњу, било да је желео да искаже радост, усхићење, радозналост или љубав (Хердер 1989: 8).

### **Крик као почетак звучне комуникације**

Зачетак говорне комуникације започиње криком новорођенчета. Анализом првог крика по рођењу утврђено је да он садржи све елементе акустичке структуре говора, тј. опште говорне универзалије (Суботић 2004: 72). Истраживања су такође показала да се трајање првог крика (тзв. експираторни крак) поклапа са трајањем сложене реченице и може да се назове "архетипални издисајни крак" који се формира синхронизацијом мишића ларинкса и резонаторног простора у којој се опадање фреквенције и амплитуде основног тона поклапају са крајем реченице (Алексић 2004: 116). Ове чињенице указују да први крик представља основу за развој било ког језика. Крици који се спонтано јављају код животиња, као и код деце, изражавају снажна узбуђења, што значи да су увек везани за јаке мотиве и изузетно значајне ситуације: са променом ситуације мења се и карактер експресије (Панић 1989: 89).

Генерализација значења у облику почетне денотације огледа се у чињеници да дете најпре са једном речју именује све предмете који су слични или су у додиру. Прве и најопштије речи су најчешће детерминисане емоцијама (све што је за дете пријатно означено је једном те истом речју, а све непријатно другом), а тек касније ствари почињу да се именују по функцији (Панић 1989: 92). Периоди развоја говора и језика могу се поделити на три условне целине: прелингвални

развој (гукање, вокализација, брбљање, удвајање слогова), лингвални развој - проговарање (фонолошки, граматички и семантички развој) и усвајање вештина читања, писања и рачунања (Суботић 2004: 74). Период брбљања представља нуклеусну форму целокупног језика и улазак у структуру језика, а после петог месеца формира се зачетак будуће реченичне мелодије, динамика тона и нагласак. Занимљиво је поменути да се са фазом брбљања поклапа период проходавања, а да у прелазном периоду између гукања и брбљања, дете распознаје само самогласнике матерњег језика, тј. дете постаје чврсто повезано са околином у којој расте (Суботић 2004: 75). Родитељи ипак разумеју дететов прелингвални «говор» помоћу којег оно комуницира са окружењем на основу "мелодија реченице", тј реченичне интонације, али и дужине, висине и интензитета као елемената звучног значења у говору. На узрасту између дванаест и петнаест месеци дете користи једну реч за више појмова, а на основу акцената и интонације, ритма и интензитета речи, окружење зна о којем је појму реч. У већини дијалеката тонских језика као што су Кинески или Вијетнамски, или у Јоруба и Мамбила језичким групама у Африци, значење једне те исте речи зависи од њене тонске висине (мандарински садржи четири тонске варијације, вијетнамски чак шест варијација, итд.) (Дојч 2013: 165). У тибетанским језицима се једна реч изговара на истој висини и то различитим данима. На сличан начин, код животиња (слепих мишева, вукова, птица, мајмуна) одређена тонска висина или звучни образац увек је у вези са тражењем партнера или хране. Зато можемо говорити о категорији апсолутног слуха као урођеној способности човека и животиња (Шафран 2005: 3) која се код људи временом изгубила највероватније услед појаве транспозиције у музици (Ват 1917: 41). Иако је апсолутни слух способност неопходна за проговарање, ова способност нестаје управо у фази проговарања код људи (Вард 1999: 271), када нестаје и способност разликовања гласова нематерњег језика (Суботић 2004: 77).

Фаза проговарања припада периоду од краја прве године и везује се за појаву прве социјализоване речи којом дете свесно именује предмет или биће. Тада дете открива да гласом може да означи предмете или појаве. Међутим, у тренутку проговарања, потпуно нестаје способност детета да разликује гласове који не припадају његовом матерњем језику (Суботић 2004: 74). Развој говора је дакле условљен физиолошком зрелошћу нервног система и стимулативним утицајима околине, а нека истраживања указују да говор боље корелира са моторним развојем него са узрастом. Откривени ген FOXP2 има кључну улогу у сложеним оралним и фацијалним покретима при говору. Само две аминокиселине чине да се овај ген налази само код човека, али не и код шимпанзи и примата. Код птица овај ген има важну улогу у процесу учења песме, док код људи мутације овог гена изазивају проблеме у говору, али не и у певању (Фич 2011: 383).

Језик је изникao из потребе за сигнализацијом, религијом и ритуалом, те су се првобитно формирали гестовни знаци (Штумпф 2012: 47). Значајно је истаћи да још у лепенско-вирској култури постоји методолошка основа за успостављање кореспонденције између визуелних и звуковних облика – графема и фонема, писма и говора, тј. одређени знакови представљали су воду, извор, кишу, облак итд. (Милосављевић 2004: 145). У животињском свету проналазимо рудиментарне знаковне системе који имају друштвени карактер – код животиња које живе у заједницама и обављају заједнички рад, као што су нпр. пчеле и мрави, произведени су први вештачки знаци у еволуцији (Панић, 1989: 90). Да би обавестила остале где се налази храна (тј. цвет), пчела располаже са више вештач-

ких знакова: она прави мале кругове уколико је храна у близини, а „осмице“ уколико је храна далеко. Дакле, круг и осмица (као спој два круга) јесте први откривени знак у биологији и важан биолошки доказ да је круг први симбол (кружни плес шимпанзи или коло као типични српски кружни плес), а да је друштвена пракса одлучујућа за настанак вештачки произведених знакова (Петровић и Љубинковић 2011: 114). Уколико кренемо од теорије да је ритуал колевка језика (Лангер 1948: 169), можемо да разумемо зашто тек у заједници извесни гласови и покрети добијају значење за друге, тј. комуникативну улогу (Панић 1989: 91). Баш као и људски, комуникацијски систем афричких мајмуна садржи вокализацију, али и гестове (Митхен 2005: 120): шимпанзе изводе тзв. „кишни плес“ како би отерали кишу коју не воле (Гудал 1971: 54), додоле ритуалним песмама у току сушних летњих периода призивају кишу, док Тувани, имитирају врону у ишчекивању да ће киша пасти.

### **Спуштен ларинкс – физиолошки или социолошки разлози?**

Еволуција говора повезана је са механизмом производње и перцепције звука. Проучавање људског комуникацијског система немогуће је без познавања акустичких законитости говора и анатомије говорног апарата, али се еволуција људског говора боље разуме уколико се стекне увид у животињску комуникацију и звучну продукцију. Шездесетих година 20. века, започело је научно изучавање акустике и перцепције говора, а први, одлучујући корак био је препознавање важне улоге вокалног тракта – форманта у људском говору. Приближно пре шест милиона година данашњи човек се одвојио од свог претка шимпанзе. Паралелно са овим одвајањем, настале су промене у вокалној анатомији и фонологији, као што су спуштање ларинкса и способност имитације нових звукова (Фич 2001: 1669).

Сви сисари производе звук на исти начин, користећи ларингеалну и вокалну анатомију, сви имају вокални тракт и форманте. Код човека, око трећег месеца, ларинкс почиње постепено да се спушта, а своју доњу позицију, као код одраслог човека, заузима између треће и четврте године живота. Спуштен ларинкс омогућава човеку да ствара богату палету форманата у односу на друге сисаре (Фич 1994: 14). Тако, позиција ларинкса шири наш фонетски репертоар, јер се језик сада вертикално и хоризонтално слободно креће. Код других сисара језик се налази у дугој усној шупљини, те није у стању да производи самогласнике (Фич 2001: 1673). Људски говор захтева софистицирану контролу нервног система, моторну контролу језика, усана и вилице, док покрети језика који модификују фреквенце форманата морају да буду синхронизовани са уснама, као и са вибрацијама ларинкса. Следећи ниво контроле односи се на хијерархијску организацију сегмената говора (консонаната и вокала) у структуре вишег реда, као што су слогови, речи и реченице. Неандерталац није имао спуштен ларинкс, те су његове фонетске способности биле ограничене: спуштање ларинкса започиње тек од *homo erectus*, а последица је дисања на уста у току екстемног физичког рада (Либерман 1984: 294).

Спуштен ларинкс запажа се и код неких других врста сисара – јелена и јелена лопатара, и то у току јесени, за време рике која претходи парењу. Приликом прављења ових звукова, ларинкс се спушта испод анатомских граница, те се чини да ове врсте увећавају своју телесну масу спуштањем резонанце вокалног тракта (Фич 2000: 264). Звучна оглашавања код ових врста сисара запа-



жају се код мужјака који је у близини женке или је окружен другим мужјацима. Спуштање ларинкса тако одговара звучним обрасцима мужјака који се бори око женке (Клатон-Брок и Албон 1979: 230) или својом риком утиче на овулацију код женки (Меккомб 1987: 650). Варирајући позицију ларинкса у току вокализације, сисари су у стању да мењају конфигурацију вокалног тракта, стварајући назалне или оралне звуке, као и комбинацију ова два звука. Гласни се звуци тако производе кроз уста код свих врста сисара (пси, козе, свиње, мајмуни), док се неки тиши звуци производе кроз нос (Фич 2000: 261).

Услед морфологије вокалног тракта, производња вокала (нарочито *И* и *У*) могућа је једино код човека (Либерман 1984: 318). Форманти, резонантна фреквенција вокалног тракта, повезани су са дужином вокалног тракта и телесном масом: најнижа фундаментална фреквенција обрнуто је сразмерна дужини гласница (што су дуже гласнице, то је нижа фундаментална фреквенција). Нижа фундаментална фреквенција јесте индикација величине телесне масе (Аугуст и Андерсон 1987: 3): мишеви стварају вишу фундаменталну фреквенцију од паса, а слоновии много нижу. Велики ларинкс се може наћи код многих врста сисара: код дрекаваца (*genus alonatta*) су ларинкс и хиоидна кост срасли и испунили простор између мандибуле и стернума, што омогућује овим малим мајмунима да производе веома ниске/дубоке звуке. Код једне врсте слепог миша (*hypsognathus monstrosus*), ларинкс мужјака испуњава читаву торакалну шупљину. На сличан начин, увећање ларинкса уочава се код мушкараца у периоду пубертета када вокални тракт мушкараца постаје дужи, а форманти нижи (Фич 1999:1517).

### **Инфра/ултра звучна комуникација код животиња**

Животињска звучна комуникација представља пренос сигнала од једне до друге животиње (Пирс 1987: 252). Природна животињска комуникација укључује: хемијске сигнале (код протозоа), мирис, додир, покрет, положај тела (код паса и гусака), гестове лица (режање паса), визуелне сигнале, звук. Сви наведени комуникацијски сигнали имају за циљ да: привуку или одбију супротни пол, покажу доминацију или потчињеност, упозоре остале на опасност или место на коме се налази храна. Овакви сигнали могу да буду инстинктивни (генетски програмирани), и научени од осталих чланова врсте.

Не изненађује чињеница да најниже звуке стварају највеће животиње, које могу да стварају инфразвуке, тј. звуке чија је фундаментална фреквенција испод опсега који може да перципира људско уво. Како се ниске фреквенције преносе даље него оне високе, инфразвучна комуникација је највероватније најшире распрострањена животињска сигнализација-вокализација. Слонови производе и чују екстремно ниске фреквенције које се у саванама, у којима дневне и ноћне температуре осцилују, преносе чак и на даљину већу од десет километара. На сличан начин, поједине врсте китова (*balaenoptera physalis*) стварају ниске фреквенције звукова од 20 херца фундаменталне фреквенције. Оваква звучна комуникација може да испуни читав океан, а познато је да ове врсте китова имају огроман ларинкс и масивне гласнице (Фич 2006: 86). С друге стране, поједини глодари, примати и слепи мишеви, производе ултразвучну вокализацију са фундаменталном фреквенцијом од око 40 кило-херца. Већина сисара чује звуке високе фреквенце (преко 10 кило-херца) које не чују птице и рептили. Чини се да способност производње звукова на овим високим фреквенцијама ствара тзв “приватни канал” за комуникацију мањих врста сисара. Ова способност можда има

одлучујућу улогу у еволуцији вокалне перцепције и продукције код раних врста сисара у периоду мезозоица (251-65 милиона година), у време доминације птица и диносауруса (Фич 2006: 87). Овај “приватни канал” и данас користе бројни глодари нарочито у време парења и комуникације између мајке и младунаца (Сејлс и Пајл 1974: 84).

### **Музички елементи у песми првобитних народа и животињској звучној комуникацији**

Првобитне песме биле су малог амбитуса, са кратким мелодијским мотивима и употребом консонантних интервала октаве, квинте и кварте: музика се родила онда када су откривени консонантни интервали, а нарочито октава која је фиксирала простор за стварање мањих интервала (Штумпф 2012: 60). Употреба фалсета била је честа међу примитивним народима, а сматра се да је разлог настанка фалсета (баш као и транспозиције) био жеља за имитацијом гласа партнера, а да је резултат био певање у паралелним консонантним интервалима (навише или наниже). Песме примитивних народа тако најчешће доносе певање у паралелним секундама, бордун, остинатни бас и дискант (Штумпф 2012: 59). Убрзо се централизовао тонални материјал: развила се потреба за центром и настала је тоника (данашње осећање за тонику разликује се од оног заступљеног код Индијанаца) (Штумпф 2012: 159). Од скала доминирају пентатонска и септатонска скала (сијанска и јаванска), док је хетерофонија један од најстаријих феномена од којих је музика настала, тј. неизбежна последица сарадње неколико музичара који изводе исту мелодију: када певачи или свирачи са различитим опсезима својих гласова тј. инструмената, хоће да свирају заједно исту песму, тада настају паралелне квинте или октаве (Штумпф 2012: 104). Портаменто је уобичајена пракса међу примитивним народима, а увођена је ради постизања одређених ефеката (Штумпф 2012: 41). Чести су орнаменти, нарочито апођатура, употреба четврт тонова, глисанда и трилера на последњем тону (као имитација грмљавине). Наилазимо и на меру 5/4, али и на полиритмију, тј. смену мере 5/8 са мером 3/4 која је уобичајена у песмама Индијанаца и међу српским народним песмама. Непрецизна интонација је одражавала жељу примитивних народа да не фиксирају тонове, те да постигну експресивна средства примитивне музике. Песме које су се певале у току рада (радничке песме) имале су мали амбитус и биле су врло честе међу примитивним народима, док се планинско дозивање сматра првим кораком ка певању. Такође је значајна била појава културне трансмисије, тј. преношења песама од племена до племена на велике удаљености (традиција Аборицана). У културама у којима су људи имали интензивну интеракцију са животињама и природом, музика је често служила за комуникацију са животињама због практичне, спиритуалне, ритуалне, магијске, забавне или неке друге функције (Дулитл 2008, 1). Сличности међу људском и животињском звучном комуникацијом су стога бројне: гестовни знаци, антифоно и унисоно певање, хетерофонија, дуети, имитација, организација и форма (тема и рефрен, осећај за тонику), репетиција и варијације, интервали и скале, ритам и темпо, звуци и тембр – динамика и интензитет (Мартинели 2005: 7). Птице у својој песми користе мале мелодијске помаке, кратке мотиве, понављање, рефрен, симетрију и репризу (Мартинели 2005: 9).

## Закључак

Како језик не оставља фосилне трагове, нити се анатомија вокалног тракта добро очувала у фосилима, поједини научници тврде да је говор настао релативно скоро, у току последњих сто хиљада година (Фич 2000: 263). Људски је говор научена или урођена категорија, развија се паралелно са развојем мозга и културном еволуцијом (Фич 2011: 376). Иако животиње поседују знање о родбинским везама, о томе ко је доминантна, а ко подређена јединка, њихова вокализација само делимично одржава ова знања: звучне поруке су генетски лимитиране, тј. звучни репертоар одређене врсте је ограничен (вервет мајмуни производе три врсте алармних звукова, док резус макаки мајмуни стварају звуке који су везани за храну) (Фич 2001: 1673). Насупрот предвидивости музичког тока, непредвидивост звучних мотива код животиња ствар је опстанка врсте: звучне мотиве који су тешки за окривање и игнорисање предатор није у стању да открије, научи и препозна (Драјвер и Хемфрис 1988: 54). Тако се, на пример, гласни звуци теже игноришу, а производе их најчешће животиње које су у опасности.

Поједини лингвисти расправљају о томе да је језик јединствено понашање људи: људи поседују урођену универзалну граматику коју немају друга жива бића (Чомски 1965: 207). Да би животињска комуникација могла да се сматра језиком, она мора да задовољава одређене услове, као на пример, кратко трајање звука, непроменљивост звучног сигнала, семантичност, везу између сигнала и значења, комуникацију на даљину, генетски одређене сигнале, итд. (Хокет 1960: 7). Стога ни један животињски комуникацијски систем, па ни онај код мајмуна, папагаја и делфина, не испуњава критеријуме који важе за језик. Међутим, то не значи да ове и друге животињске врсте нису у стању да се служе језичким системом. Тешко је, па и немогуће очекивати да животиње науче људски језик, а услед структуре њихових вокалних органа. Мајмуни нису у стању да произведу вокале, а тешкоће би им причињавао и изговор консонаната, и то не само због морфологије вокалног тракта, већ и због неразвијености моторичких центара у мозгу који контролишу ове органе. Поједине врсте птица, као што су папагаји, у стању су да имитирају људски говор са великом прецизношћу и јасноћом. Делфине је немогуће научити да говоре, али су они способни да разумеју звуке и гестове, као и да одговоре на питање притискањем специјално дизајнираних полуга. Китови и делфини могу да се науче да одговарају на гестове, вербалне и акустичке команде, а претпоставља се да они могу да науче и да разумеју језик како уз помоћ гестова, тако и одговарајућих звучних сигнала који личе на оне које те исте животињске врсте производе (Херман 1984: 129).

Језик и музика деле три модалитета изражавања: могу да буду вокални (говор и песма), гестовни (плес и језик знакова) и могу да се записују (Митхен 2005:15). И језик и музика имају хијерархијску структуру, а изграђени су од акустичких елемената (речи и тонови) који се комбинују у фразе. Музика је настала у процесу прилагођавања, такмичења и бирања партнера, са основном функцијом да се полови међусобно допадне (Митхен 2005: 178), а у готово свим културама родитељи певају својој деци (*Mother tongue хипотеза*). Музика је стари облик људске комуникације: холистички протојезик био је комуникацијски систем састављен од порука, а не речи (Реј 2013: 2201). У току своје еволуције, језик је прошао кроз тзв. музичку фазу (Дунбар 1997: 111) или *musilanguage* (Браун 2000: 271), а први језик је био врста песме (Русо 2001: 52). Прелингвистичка фаза запажа се код аустралопитекуса и *homo erectus*, код којих се развила спо-

собност имитације и мимезиса, а које су означиле прелаз од мајмунске до комуникације модерног човека (Митхен 2005: 167). Последња лингвистичка фаза вежана је за хомо сапиенса, и тада се догодила транзиција ка референцијалном говору.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аугуст и Андерсон 1987: P. August & J. Anderson, Mammal sounds and motivational-structural rules: a test of the hypothesis, *Journal of Mammalogy*, 68, 1-9.
- Браун 2000: S. Brown, The "musilanguage" model of music evolution, In N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown (eds) *The Origins of Music* (p. 271-300), Cambridge, MA: MIT Press.
- Вард 1999: W. D. Ward, Absolute pitch, In: D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music*, San Diego: Academic Press, 265-298.
- Ват 1917: H. J. Watt, *The Psychology of Sound*, 1917, London: Cambridge University Press.
- Гајсман 2000: T. Geissmann, Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective, In: *The origins of music*, Wallin N. et al (eds.), p. 103-123, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Гудал 1971: J. Goodall, *In the shadow of man*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Дарвин 1871: C. Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, London: John Murray.
- Дојч 2013: D. Deutsch, Absolute Pitch, In: D. Deutsch (ed.) *The Psychology of Music*, 3<sup>rd</sup> edition, (141-182), San Diego: Elsevier.
- Драјвер и Хемфрис 1988: P. Driver and D. Humphries, *Protean Biheaviour: The Biology of Unpredictability*, Oxford: Clarendon Press.
- Дулитл 2008: E. Doolittle, Crickets in the Concert Hall: A History of Animals in Western Music, *TRANS* 12.
- Дунбар 1997: R. Dunbar, *Grooming, Gossip and Evolution of Language*, Harvard Univ. Press.
- Јесперсен 1922: O. Jespersen, *Language, its nature, development and origin*, London: George Allen and Unwin, Ltd.
- Клатон-Брок и Албон 1979: T. H. Clutton-Brock & S. D. Albon et al, The Logical Stag: Adaptive Aspects of Fighting in Red Deer (*Cervus Elaphus*), In: *Animal Behaviour*, 27, 211-225.
- Лангер 1948: S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, New York: New American Library.
- Либерман 1994: P. Lieberman, *The Evolution of Human Speech: The Fossil Record*, Cambridge: Harvard University Press, 287-329.
- Линанкоски 1994: I. Linnankoski et al, Recognition of emotions in macaque vocalization by children and adults, *Language and Communication*, 14, 183-192.
- Мартинели 2005: D. Martinelli, A whale of a sonata – Zoomusicology and the question of musical structures, In: *SEED* 2005/1, electronic publication.
- Меккомб 1987: K. McComb, Roaring by red deer stags advances oestrus in hinds, *Nature*, 330, 649-684.
- Милосављевић 2004: В. Милосављевић, *Чувари имена*, Београд: Издавачко прометна агенција "Мирослав".
- Митхен 2005: S. Mithen, *The Singing Neanderthal*, London: Weidenfeld & Nicholson.
- Панић 1989: В. Панић, *Психолошка испрживања уметничког стваралаштва*, Београд: Научна књига.
- Петровић и Љубинковић 2011: M. Petrovic and N. Ljubinkovic, Imitation of Animal Sound Patterns in Serbian Folk Music, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, vol.5, issue 2, 101-118.
- Пинкер 2005: S. Pinker, So how does the mind work? In: *Mind and Language*, 20 (1), 1-24.

- Пирс 1987: J. M. Pearce, *An Introduction to Animal Cognition*, Lawrence Erlbaum Associates, Chapter 8, Communication and Language, 251-283.
- Понграц 2011: P. Pongracz et al, Do children understand man's best friend? Classification of dog barks by pre-adolescents and adults, *Applied Animal Behaviour Science*, 1-8.
- Реј 2013: A. Wray, Formulaic sequences, In: Chapelle, C. A. (ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, Oxford: Wiley-Blackwell, vol. 4, 2200-2205.
- Русо 2001: Ž. Ž. Ruso, *Ogled o poreklu jezika*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Сејлс и Пај 1974: Sales & Pye, *Ultrasonic communication in Animals*, London: Chapman&Hall.
- Алексић 2004: M. Aleksić, M. Sovilj i T. Adamović, Razvoj govora i segmentacija reči, u: S. Jovičić, M. Sovilj (urednici), *Govor i jezik: interdisciplinarna istraživanja srpskog jezika*, I, Beograd: Institut za eksperimentalnu fonetiku i patologiju govora, 116-135.
- Спенсер 1911: H. Spencer, On the origin and function of music, In: *Essays on Education and Kindred Subjects*, London: J. M. Dent & Sons, 312-330.
- Суботић 2004: M. Subotić i ostali, Govorna baza za rehabilitaciju i rehabilitaciju dece sa poremećajima verbalne komunikacije, u: S. Jovičić, M. Sovilj (urednici), *Govor i jezik: interdisciplinarna istraživanja srpskog jezika*, I, Beograd: Institut za eksperimentalnu fonetiku i patologiju govora, 70-98.
- Фич 1994а: T. Fitch, *Vocal tract length perception and the evolution of language*, doctoral dissertation, Department of cognitive and linguistic sciences, Brown University, 95 p.
- Фич 1999b: T. Fitch, Morphology and development of the human vocal tract: A study using magnetic resonance imaging, *Journal of Acoustical Society of America*, 106 (3), 1511-1522.
- Фич 2000c: T. Fitch, The evolution of speech: a comparative review, In: *Trends in Cognitive Sciences* 4(7), 258-267.
- Фич 2001d: T. Fitch, The descended larynx is not uniquely human, *Proceedings of the Royal Society, B*, 268 (1477), 1669-1675.
- Фич 2006e: T. Fitch, The biology and evolution of music: A comparative perspective, *Music Perception*, Vol. 24, Issue 1, 85-88.
- Фич 2011f: T. Fitch, Unity and diversity in human language, *Philosophical Transactions of The Royal Society B: Biological Sciences* 366, 376-388.
- Хердер 1989: J. G. Herder, *Rasprava o poreklu jezika*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Херман 1984: L. Herman et al, Comprehension of sentences by bottlenosed dolphins, *Cognition*, 16, 129-219.
- Хокет 1960: C. Hockett, The Origin of Speech, *Human language and animal communication*, I, 4-12.
- Чомски 1965: N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Шафран 2005: J. Saffran et al, Changing tune: Absolute and relative pitch processing by adults and infants, In: *Developmental Science*, 8, 1-7.
- Штумпф 2012: C. Stumpf, *The Origins of Music*, Oxford University Press.

## THE ORIGIN OF MUSIC – MUSIC AND LANGUAGE THROUGH THE EVOLUTION OF THE HUMAN KIND

### Summary

Music is the oldest form of human communication: the holistic protolanguage has gone through the so-called music phase or musilanguage, and the first language was song-like. Song and speech share vocal (speaking and singing), gestural (dancing and sign language) and written expression modalities. They both have hierarchical structure and are made of acoustic elements (words and tones) combined in phrases. Highly developed thoracic respiratory control in humans enables vocalizations synchronized with complex vocal tract movements. This ability is absent in other animal species and maybe the reason for animals' reduced repertoire of sound messages is due to the fact that they are genetically restricted. However, most aspects of human speech acoustics, physiology and neural control are similar to animals. For modern human speech abilities, the modification of vocal tract morphology and development of vocal imitative ability is more than necessary. A crucial cue in human speech is the usage of formants and investigation of the vocal tract anatomy. The descended larynx of adult humans has been considered unique to our species, representing an adaptation for articulate speech – a lowered larynx is diagnostic of speech, language and music. However, laryngeal descent is not uniquely human – it serves to elongate the vocal tract, allowing callers to exaggerate their body size by decreasing vocal-tract resonant frequencies (in humans, birds and mammals).

*Key words:* music, language, vocalization, acoustic, formant frequencies.

*Milena Č. Petrović*

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за музичку уметност

## УПОТРЕБА И ЗНАЧЕЊЕ ОДРЕДНИЦЕ 'ТЕНОР МИСА'

Међу ренесансним мисама, писаним техником кантус фирмуса, можемо наћи „тенор мису“ као један од најранијих типова. Под одредицом 'тенор миса' подразумева се да је мелодија кантус фирмуса пласирана у једној деоници читавим њеним током. Овакав начин поставке кантус фирмуса своје корене налази још у најранијим видовима полифоније.

Многи музички теоретичари, попут Киркмана и Еванса, наводе важност тенор мисе у обједињењу свих ставова мисе у циклус (понављањем изабране мелодије током композиције), као и у повезаности овог типа миса са друштвеним догађањима.

Општа карактеризација тенор миса је дата, пре свега, због историјског прегледа развоја технике кантус фирмуса, али и због актуализације ове теме на нашем језику.

*Кључне речи:* контрапункт, миса, кантус фирмус (*cantus firmus*), порекло, елаборација, компоновање на кантус фирмус.

Ренесансна миса је истраживана од стране многих музичких теоретичара и музиколога, па постоје велики број радова, како о историјском развоју, тако и о самој грађи мисе и контрапунктским техникама које су примењене у њеној изради (Локвуд 2007: „Tenor mass“, Букофзер 1950, Спаркс 1963, Рис 1959). Велики број студија у светској, па и домаћој музиколошкој и контрапунктској литератури, већином се бави историјским аспектом мисе (Рис 1959, Букофзер 1950, Беселер 1931). У овим истраживањима, миса налази своје место у оквиру праћења развоја професионалне музичке праксе и у оквиру биографских података истакнутих композитора (попут радова Беселера 1931, Брауна 1976, чланака Локвуд 2010: „Palestrina [Prentino, etc.], Giovanni Pierluigi da [‘Giannetto’]“, Локвуд 2010: „Josquin (Lebloitte dit) des Prez [Josse, Gosse, Joskin, Jossequin, Josquinus, Jodocus, Judocus, Juschino; Desprez, des Près, des Prés, de Prés, a Prato, de Prato, Pratenis]“). Миса је, највише проучавана у оквиру изучавања контрапунктске технике примењене у њој, будући да је већина ренесансних миса писана кантус фирмус техником (лат. *cantus firmus*, утврђени напев).

Аутори англосаксонске литературе која се бави изучавањем примене технике кантус фирмуса у мисама, обухвата преглед више типова миса, издвојених према одабиру, обради и пласману кантус фирмус мелодије, а 'тенор миса' своје место налази ту као један од најранијих и најједноставнијих типова. Поделу миса на типове према третману кантус фирмус мелодије можемо наћи већ у студијама Букофзера (*Manfred F. Bukofzer*, Букофзер 1950) и Мориса (*Reginald O. Morris*, Морис 1934). У њиховим студијама, разлика која се поставља између миса и мотета компонованим према техници кантус фирмуса, заснована је у потпуности на различитом третману кантус фирмус мелодије (различити начини излагања, измене и поставке кантус фирмус мелодије). Међу студијама

1 radiivojevic.maja@yahoo.com

посвећеним истраживању кантус фирмус технике (као једној од најистакнутијих контрапунктских техника у ренесансној композиционој пракси и кроз истраживање начина примене ове технике), као једна од најкомплетнијих, истиче се Спарксова (*Edgar Sparks*) студија о кантус фирмусу, где је заступљена поделе миса према начину примене кантус фирмус технике (Спаркс 1963). Од великог значаја за разумевање технике кантус фирмуса је и студија Репанића (Предраг Репанић) о принципима рада са кантус фирмусом у ренесансној музици, у којој се представљањем начина примене кантус фирмус технике исто може сазнати о различитим типовима миса (Репанић 2004: 52–71). У свим поменутих радовима, тенор миса налази своје место као засебан тип захваљујући карактеристикама о којима ће бити речи у даљем тексту.

Тенор миса, као најранији тип, своје место налази у стваралаштву већине ренесанских композитора и представља полазну тачку у развоју кантус фирмус технике. У даљем тексту ће се говорити о термину и значењу термина „тенор миса“, њеном историјском развоју и значају, као и карактеристикама овог најранијег типа миса.

### ЗНАЧЕЊЕ ТЕРМИНА ‘ТЕНОР МИСА’

Уопштено значење одредице „тенор миса“ подразумева карактеризацију оног типа миса где је мелодија кантус фирмуса пласирана у једној фактурној деоници читавим њеним током. У овом контексту, термин „тенор“ (лат. *tenere*, држати) се користи у ширем значењу, означавајући тиме слој контрапунктске фактуре у коме се налази мелодија кантус фирмуса, а не као назив одређеног гласовног регистра.

Термин „тенор“ своју прву употребу налази још код Сисера (*Marcus Tullius Cicero*) у значењу „издржати“ или још и „непрекинут ток“, а у раној теорији музике (код Гвида /*Guido*/ и Касиодоруса /*Cassiodorus*/), повезиван је и са трајањем тона и висине (Локвуд 2010: „Tenor“).

Овај термин је, у раној музичкој теорији, употребљиван као означитељ финалног тона модуса, код Јакобуса од Лијежа (*Jacobus of Liège*), мада је од Аурелијана од Реоме (*Aurelian of Réôme*), па све до шеснаестог века, уобичајније значење било повезивано са врстом ‘мелодијске формуле’, тако што је тенор важио за мелодијску прогресију или завршетак фразе у мелодији (Локвуд 2010: „Tenor“). Значење термина ‘тенор’ се још може односити и на то што је, при компоновању, тенор писан први, као носилац хармонске структуре полифног дела, тј. као темељ, а суседни гласови били називани ‘контра-тенором’ и ‘бас контра-тенором’, у зависности од позиције према бази фактуре (виши и нижи глас у односу на тенор).

Током средњовековне и ренесансне полифоније, сви гласови контрапунктске фактуре су садржајно и интонативно били одређивани према постојећем тенору као према бази. Тенор би преузимао дуже нотне вредности мелодијског покрета, а кантус фирмус би скоро увек своју позицију нашао баш у овој деоници (све до 1400. године, а често и након тога). Чак и након 1400. године, остала је навика да се фундаментални глас контрапунктске фактуре, као носилац кантус фирмус мелодије, означава тенором (Локвуд 2010: „Tenor“).

Термин ‘тенор’, као фундамент полифоне структуре, развојем технике кантус фирмуса, своје значење задржава само у случају композиција које имају истакнуто излагање мелодије кантус фирмуса у једном гласу тј. у ‘тенор мотетима’



и ‘тенор мисама’ (с обзиром на могућности пласирања мелодије у више гласова или употребе вишегласног музичког материјала као кантус фирмуса).

Данашња употреба и схватање термина „тенор миса“ односи се на карактеристику тенора као базе контрапунктске фактуре у полифоном делу, тј. миси, како хармонске, тако и тематске у виду истакнутог носиоца мелодије кантус фирмуса.

## ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ТЕНОР МИСЕ

Како је током средњовековне службе, миса представљала једногласно певање молитви преузетих из грегоријанског корала, са развојем вишегласја мисе попримају полифони израз. Најранији видови полифоније представљају корене тенор миса, будући да је поставка мелодије употребљиваних молитви била у једном гласу током читаве композиције. Вишегласне мисе се први пут јављају у четрнаестом веку, док се компоновање полифоне мисе на основу кантус фирмуса установило у петнаестом веку у раду фламанских мајстора.

Тенор миса, према Робу Вегману (*Rob Wegman*), своје порекло налази у тенор мотету, наслеђујући истакнуто излагање мелодије кантус фирмуса у једном од гласова хорске фактуре, док корене тенор мотета можемо наћи у стваралаштву француских композитора за време Арс антике (*Ars Antiqua*). Главна карактеристика ове врсте мотета је обликовање музичког садржаја према преузетим мелизмима из *Грегоријанског корала*. У оквиру теоријског разматрања овог вокалног жанра, већ средином тринаестог века, сваки поновљени мелодијско-ритмички покрет је наглашавао улогу тенора као базе читаве структуре контрапунктске фактуре. Тек касније је ова карактеристика пренешена у потпуности на жанр мисе (Локвуд 2010: „Tenor mass“).

Као и код тенор мотета, тенор мисе су, у већини случајева, повезиване са посебним догађајима у виду празника, крунисања или славља неке врсте, према Вегману. Многа истраживања спроведена у последњих пар деценија, везана за тенор мисе и мотете, дотакла су социолошки аспект ових композиција, тражећи ослонце у проучавању политичке и културалне историје, архивских докумената, школске и теолошке доктрине и других списа. Ова истраживања се углавном воде изучавањем околности под којима је миса настала, а тиме и утицајем на њену структуру и употребу, уместо посматрања мисе као јединственог дела неког од композитора. Као једну од првих студија овог типа, Киркман наводи ону спроведену од стране Џофрија Чуа (*Geoffrey Chew*), који је пробао да повеже избор кантус фирмус мелодије са специфичним околностима (Чу 1972: 254–269). Он је сматрао да је ово прави начин којим ће се доћи до суштинског значења поједине мисе, и да ће се овако добити јасније порекло кантус фирмус мелодије (Киркман 2001: 2–4).

У називима многих дела садржана је њихова намена (нпр. у означавању неког празника или догађаја). Будући да мисе представљају један од главних облика службе католичке цркве, већина је писана у сврху извођења за време посебног празника или молитви. Оне су компоноване често по наруџбини поводом обележавања празника, мада има и оних које су красиле свакодневне службе у храмовима које су приређивали сами композитори. Молитве у улози кантус фирмуса су често преузимање из црквених списа и молитвеника (збирке *Грегоријански корал*, *Old Hall Manuscript* итд, слика 1), мада тематски материјал неких од миса представља и израз композитора, било да користе своје мелодије

(компоноване у ту сврху или преузете из сопствених композиција) или их преузимају из дела других композитора.

Избор кантус фирмус мелодије представља први корак у компоновању кантус фирмус миса. Већина композитора је директно била укључена у црквене манифестације, било као хоровађе или композитори извођених дела, те су многи од њих настојали да сваки избор материјала кантус фирмуса буде у политичком или црквеном контексту. Како је у тенор мисама мелодија истакнута, истраживање порекла ових мелодија је посебно zgodно у оквиру овог типа миса.

Слика 1: Збирка кантус фирмус мелодија из Сикстинске капеле:



Ова збирка је једна од најлепше илустрованих збирки напева из колекције Сикстинске капеле. Написана је за великог покровитеља уметности, Папу Леа Десетог (Ђованија Медичија 1513–1521). Прве странице су богато украшене јарким бојама, а почетно О обухвата Христа и његове апостоле. Доња ивица показује грб Медичијевих, док глава лава симболизује самог Папу Леа Десетог.

### ЦИКЛИЧНО ОБЈЕДИЊАВАЊЕ МИСЕ ('ЦИКЛИЧНА МИСА')

Многи музички теоретичари, попут Киркмана (*Andrew Kirkman*) и Жан-Марка Еванса (*Jean-Marc Evans*) наводе, међу поменутих одликама тенор миса, и историјску важност цикличног обједињења свих ставова мисе током њеног развоја, што је представило епохално откриће у Западној музичкој пракси. Већ при првим разматрањима различитости жанрова вокалне музичке праксе мисе, мотета и песме, миса добија посебно место и бива називана кантус магнусом (лат. *cantus magnus*, велика песма) баш због већ поменуте социјалне функције овог

жанра (Киркман 2001: 2–4). Као занимљив податак остаје различитост данашњег увида у изглед мисе као циклуса у односу на онај из четрнаестог и са почетка петнаестог века.

Наиме, у поменуто доба, миса није била циклично обједињена, као што је то случај у каснијем поимању овог типа композиција. Са литургијске стране није било потребе да се сви ставови ординаријума мисе обједине, зато што они и нису били сукцесивно извођени/певани у току службе (Букофзер 1950: 217–226), изузев ставова *Kyrie eleison* (Господе помилуј) и *Gloria* (Слава). Стога, постојао је велики број збирки које су служиле за обављање литургије, а оне су садржавале како поједине ставове или парове ставова мисног ордијаријума, тако, понекад и непотпуне мисе, а често су своје место налазили овде и мотети засновани на појединим молитвама (Киркман 2001: 4–16). Поменуте збирке су биле различитог садржаја и често се дешавало да се груписани ставови из једне, не налазе у истом саставу у другој збирци. Ставови миса су обједињавани на различите начине (Госет 1966: 205–208):

- Према намери композитора (исти композитор је написао ставове у исто или различито време намеравајући да они формирају групу; један композитор је написао став или ставове са намером да се групишу са ставом/ставовима другог композитора);
- Према музичком садржају (ставови садрже исти карактеристични почетни мотив тј. мото (лат. *motto*); кантус фирмус у тенору; ставови се подударају по употреби истих кључева, мензурације, финалиса и броја гласова или других употребљених музичких карактеристика; ставови су писани сличним стилем);
- Према повезаности са другим музичким материјалом (ставови садрже заједнички полифони модел; део става садржи део другог става; оба става/сви ставови садрже музику или текст (нпр. тропе) који упућују један на други како литургијски, тако и на неки други начин);
- Узевши збирку као показатељ (ставови су поређани према литургијским током; ставови су потписани од стране истог композитора).

Временом, две методе груписања ставова су постале чешће од осталих и развијале су се паралелно једна са другом. Прва се односила на спајање по два става и то најчешће ставова *Gloria* (Слава) и *Credo* (Верујем) и са друге стране ставова *Sanctus* (Свети) и *Agnus dei* (Јагње Божје). Ови ставови су груписани према тексту који садрже, будући са свака група има сличну структуру текста, тј. прва група је заснована на наизменичним линијама текста у стилу псалмодије, а друга група садржи троделну структуру (Букофзер 1950). Друга метода се заснивала на спајању ставова који садрже мото и кантус фирмус као обједињујући фактор, с тим што се сматра да је метод обједињавања кантус фирмусом нешто касније био у употреби (Букофзер 1950: 217–226). Груписање ставова овом методом је било широко распрострањено и може се наћи у великом броју збирки.

Употреба кантус фирмуса, као повезујућег елемента ставова, односила се на пласирање мелодије у тенору. Почетна тачка у овом процесу је било преузимање карактеристика изоритмичног мотета у миси (Букофзер 1950: 217–226). Наиме, у почетку, обједињујући фактор комплетног ординаријума мисе је био независан тенор чија литургијска функција није била повезана са ординаријумом. Даљим током, тенор је садржавао и мелодије повезиване са ординаријумом, а остали

гласови су полако напуштали изоритмичан изглед (Букофзер 1950: 217–226). Како се ова метода повезивања ставова развијала, све већи број ставова је бивао груписан, све до појаве комплетне тенор мисе.

Међутим, елемент повезаности ставова у циклус носи са собом и потенцијални проблем засићености и монотоније у оквиру новонасталог циклуса. Према једном од најистакнутијих музичких теоретичара, Тинкторису (*Johannes Tinctoris*), умешност композитора се огледала у избегавању једноличности које је могло настати понављањем исте мелодијске линије током свих пет ставова мисе (Киркман 2001: 14–15). Начина које су композитори користили у композиционом поступку има много и они се односе, како на ритмичке, тако и на мелодијске измене постојеће мелодије. Те измене су се увек обазриво примењивале, не нарушавајући њен изглед у потпуности и увек са повременим повратком на базични изглед употребљене мелодије, пре свега у смислу ритмичког покрета. Измене које су композитори уносили могле су да обухвате како читав ток мелодије кантуса фирмуса, тако и само поједине њене делове.

Циклично уједињене тенор мисе је доживело велики успех и широку примену у раду композитора, поготово при крају петнаестог века. Сматра се да је циклично уједињење миса утицало на сву даљу композициону праксу, те да је момент његовог настанка уобличио вишеставачне композиције будућих стваралаца. Међутим, поред те важне и широке примене, даљим развојем контрапунктске технике, овај тип миса брзо бива потиснут од стране других типова миса, те, у опусу једног од најплоднијих композитора мисног опуса, Палестрине (*Giovanni Pierluigi da Palestrina*), можемо наћи само седам миса овог типа.

## ФОРМА И СТРУКТУРА ТЕНОР МИСЕ

Физиономија мелодија и начини на који су пласиране, према Спарксу (*Edgar Sparks*), показују различите видове компоновања овог типа миса у стваралаштву композитора током петнаестог века (Спаркс 1963: 7–41). Наиме, Спаркс наводи да се могу идентификовати две велике тенденције током петнаестог века у стварању тенор миса: једна која фаворизује буквални цитат односно рационални приступ обликовању музичког материјала, и друга у којој су преузете мелодије слободно ритмизоване и мелодијски измењене, понекад готово до непрепознатљивости, што се може назвати ирационалним приступом. Није необично да се преузета мелодија јави без икаквих измена, што свакако много олакшава утврђивање њеног порекла; чак су композитори понекад, на почетку мисе, испод вокалне деонице где се кантус фирмус налази исписивали и њен првобитни наслов. Међутим, тенор миса као главну своју карактеристику има излагање мелодије кантуса фирмуса у дугим нотним вредностима и, према тој карактеристици, се најлакше и проналази.

У великом броју композиција (макар на битним местима композиције, тј. у почетним и завршним ставовима) мелодију представља миран покрет једнаких дугих нотних вредности, што при тетману и поставци кантуса фирмуса мелодије често захтева поједностављење њене првобитне физиономије (пример 1, Палестрина, миса *Ecce sacerdos magnus*, кантус фирмус у кантусу). Иако уједначени ритмички ход ових мелодија преовлађује током мисе, није необично сусрести се и са одређеним ритмичким изменама мелодије, поготово у хомофонизованим деловима форме.

Тенор миса (Палестрина, *Ecce sacerdos magnus*)

**Missa: Ecce sacerdos magnus.**

4 VOCUM

Kyrie

The musical score is arranged in four staves: CANTUS (Soprano), ALTUS (Alto), TENOR (Tenor), and BASSUS (Bass). The Tenor part is circled in red in the original image. The lyrics are written below the staves, with Cyrillic transliterations provided for the Tenor part. The score is divided into three systems, with measures 5, 10, and 15 marked. The Tenor part is particularly prominent, often carrying the main melodic line.

Поменућа карактеристика тенор миса често се повезује са *структурним кантус фирмусом* (Спаркс 1963: 83–93). Структурни кантус фирмус представља усклађеност структуре мисе и мисних ставова са излагањем мелодије кантус фирмуса, тј. обликовање структуре мисе и њених ставова према дужини и физиономији кантус фирмус мелодије или њених делова. Техника кантус фирмуса свакако даје примарну улогу преузетој мелодији, те се остатак музичког садржаја обликује по узору на њу, како тонално тако и садржајно, а структура форме мисе

је често условљена и обликована структуром или пак начином излагања базичне мелодије. Међутим, ова структурна условљеност не мора увек бити доследна, па у тенор мисама има и пласираних мелодија чија структура не утиче директно или пак не у потпуности, на структуру форме мисе.

## ЗАКЉУЧАК

Тенор миса, као један од најстаријих вокалних жанрова прошла је кроз много измена током свог развоја. Само значење одреднице 'тенор' и 'тенор миса' мењало се временом. Највећа њена карактеристика у виду преузете мелодије (кантус фирмуса) као базе структуре композиције остала је од најранијих до најкаснијих периода развоја овог типа композиција.

Овај тип миса своје место налази у многим истраживањима музичких теоретичара базираним, како при изучавању овог вокалног жанра, тако и при изучавању развојних периода професионалне музичке праксе, при изучавању разних композитора и њихових опуса, али и контрапунктске технике.

Тенор миса је показала изузетну важност у обликовању цикличних композиција, будући да је један од најчешћих начина повезаности ставова мисе у то доба било истакнуто излагање кантус фирмус мелодије (што је главна карактеристика тенор миса). Такође, показало се да је већину ових миса могуће повезати са специфичним друштвеним и црквеним догађајима, будући да је већина композитора материјал кантус фирмуса бирала у складу са њима.

Имајући у виду претходно речено, може се закључити да је тенор миса оставила посебно место и имала посебну улогу у развоју кантус фирмус технике и композиционе праксе генерелно.

## ЛИТЕРАТУРА

Репанић 2004: Репанић, П. Основни принципи рада са кантус фирмусом у ренесансној полифонији у: М. Живковић (ред), *Музичка теорија и анализа 1*, Факултет музичке уметности, Београд, 2004, 52–71.

Беселер 1931: Besseler, H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1931.

Блоксам 1991: Bloxam, J. In Praise of Spurious Saints: The 'Missae Floruit egregiis' by Pipelare and La Rue, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2 (Summer, 1991), University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1991, 163–220.

Блоксам 1992: Bloxam, J. Sacred Poliphony and Local Traditions of Liturgy and Plainsong: Reflections on Music by Jacob Obrecht, *Plainsong in the Age of Poliphony*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1992, 140–177.

Браун 1976: Brown, H. M. *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, 1976.

Букофзер 1950: Bukofzer, M. *Studies in Medieval & Renaissance Music*, W.W. Norton & Company, New York, 1950.

Чу 1972: Chew, G. The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy, *Music and Letters*, No. 53 (1972), Oxford University Press, 1972, 254–269.

Госет 1966: Gosett, P. Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pair, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 19, No. 2 (Summer 1966), University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1966, 205–231.

Киркман 2001: Kirkman, A. The Invention of the Cyclic Mass, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, No. 1 (Spring 2001), University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 2001, 1–47.

Локвуд 2010: Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Josquin (Lebloitte dit) des Prez [Josse, Gosse, Joskin, Jossequin, Josquinus, Jodocus, Judocus, Juschino; Desprez, des Près, des Prés, de Prés, a Prato, de Prato, Pratensis. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.

Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Palestrina, Giovanni Pierluigi da. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.

Локвуд 2010: Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Tenor. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.

Локвуд 2010: Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Tenor mass. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.

Лонг 1989: Long, M. P. Symbol and Ritual in Josquin's "Missa di Dadi", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 42 (1989), University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1989, 1–22.

Рис 1959: Reese, G. *Music in the Renaissance*, W.W. Norton & Company, New York, 1959.

Спаркс 1963: Sparks, E. *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.

## USE AND MEANING OF THE “TENOR MASS” DETERMINANT

### Summary

Renaissance *cantus firmus* masses are divided into several types in Anglo-Saxon literature, according to the selection, processing and placement of the *cantus firmus* melodies.

Among them, there is “Tenor Mass” as one of the earliest types. “Tenor Mass” determinant means that a melody of *cantus firmus* is placed in one section of its entire course in composition. In this context, the term “Tenor” tenor (lat. *tenere*, to hold) is used in a broader sense, marking the contrapuntal layer which contains the melody of *cantus firmus*, and not as the name of a particular voice register.

This way of treatment of *cantus firmus* (the established voice) is rooted in the earliest forms of polyphony, starting with the one additional voice (organum), which over time developed into complex polyphonic compositions of Renaissance masters.

Many music theorists like Andrew Kirkman and Jean-Marc Evans emphasised the importance of uniting all the movements of a mass into an integrity of the cycle, allowing the repetition of *cantus firmus* melody through the composition. Another important feature of tenor mass was introduced through the study of the origin of the *cantus firmus* melody, bearing in mind that most composers required that every melody material selection belonged to a political or ecclesiastical context.

This general tenor mass characterization is needed primarily because of the historical review of the *cantus firmus* technique development. Special conditions for the treatment of this subject are required due to the lack of actualization in the Serbian language.

*Keywords:* Mass, *cantus firmus*, origin, elaboration, composing the *cantus firmus*.

Maja V. Radivojević





Јасна С. ВЕЉАНОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за музичку уметност  
 Катедра за музичку теорију и педагозију

## УТИЦАЈ ИГРЕ У ГЕНЕЗИ СОНАТНОГ ОБЛИКА У ОРГУЉСКИМ ТАБЛАТУРАМА И КЛАВИРСКИМ СВИТАМА У НЕМАЧКОЈ ОД НАСТАНКА ДО БАХА

У раду ће се укратко, на основу неколико одабраних примера, сагледати специфичности генезе сонатног облика у жанру игре у клавирској музици у Немачкој од настанка до Јохана Себастијана Баха (*Johann Sebastian Bach*), што представља период од скоро два века. За овим разматрањем се јавља потреба јер се у Баховим свитним ставовима могу уочити како сонатност, тако и Скарлатијев сонатни облик, па чак и минијатурна сонатна форма и стога ће се истражити порекло тог принципа и формалног обрасца и код његових претходника. Први плесни ставови (шпанског порекла) су били сабрани у збирке које су се називале оргуљске таблатуре, иако постоји теоријска могућност да су поједини комади били компоновани специјално за чембало, поготову они који су се односили више на кућну употребу, а не употребу у цркви, попут игара које ће се разматрати у овом раду. У оргуљским таблатурама су се оне појављивале појединачно, док су се први свитни циклуси настали пре тачно пет векова у форми немачке варијационе свите (Хуго Риман чак тврди да су то први примерци свите уопште). У овом раду ће се најпре приступити изучавању таблатура и првих игара које се у њима јављају, где ће се истраживати генеза типова барокног дводела, а затим и Скарлатијевог сонатног облика, који се може уочити у свитним ставовима Бутштета (*Johann Heinrich Buttstett*), Матезона (*Johann Mattheson*) и Граупнера (*Christoph Graupner*). На крају ће се приказати сонатни облик типичан за свитне ставове на примеру игре из циклуса *Француске свите* Баха (*Johann Sebastian Bach*). Циљ овог рада је да укаже на допринос игара у раздвајању клавирске литературе од оргуљске и на генезу сонатног облика из барокног дводела – типичне форме игре. Такође, жели се да се прикаже да се решења по питању форме, која се налазе код Баха, могу уочити и код његових претходника. Рад је део ширег истраживања које има за циљ да открије који су били главни утицаји на Баха по питању увођења сонатности у свитне ставове као и утицај игре у развоју типова сонатног облика.

*Кључне речи:* музички облици, оргуљске таблатуре, генеза типова барокног дводела, свита, сонатност, Скарлатијев сонатни облик, генеза сонатног облика.

### ИГРА КАО ОСНОВА КЛАВИРСКОГ СТИЛА И ЊЕНО ИЗДВАЈАЊЕ ПО НАМЕНИ ИЗВОЂЕЊА ОД ОСТАЛИХ КОМАДА У ОРГУЉСКИМ ТАБЛАТУРАМА

Порекло свитног циклуса, и свитних игара уопште, питање је које интригира многе музикологе. По мишљењу Хуга Римана (Риман 1905: 501), на пример, свита није откриће француских лаутиста и клавириста друге половине 17. века, већ он сматра да се први примерци могу наћи у Немачкој још почетком века „у форми слободног варирања истих тема које је заступљено наспрам карактера

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

различитих игара.“ Он тврди да немачка варијациона плесна свита датира уназад чак до 1611.

Први плесни комади за клавир у Немачкој могу се уочити у тзв. оргуљским таблатурама, које се јављају у 16. и почетком 17. века, паралелно са таблатурама за лауту и „књигама за свирање“ за остале инструменте. По мишљењу Меријана (Меријан 1927: V) оне садрже „најважнији материјал за историју песме, игре и инструменталне композиције уопште као и специфичности инструменталног стила, а осим тога и материјал за упоређивање, који омогућава интересантне увиде, не само у обраде и праксу интабулације<sup>2</sup> већ и у музичку концепцију времена уопште, у питања укуса и форме и у неке појединости индивидуалне природе.“ Иако се таблатуре називају оргуљским, Меријан сматра да се оне тако уопштено одређују, а да је велико питање да ли су апсолутно сви комади писани оригинално за оргуље или су поједини нарочито замишљени за неки други клавијатурни инструмент, нпр. чембало (Меријан 1927: 1)? Наиме, познато је да се, док није постојао специфичан репертоар за чембало, на том инструменту свирала оргуљска литература. Веома битна чињеница јесте да је музика за оргуље најчешће била прилагођена црквеним наменама. И стриктна полифона музика (у жанру фуге) је такође била везана за цркву и приписује се оргуљама. Међутим, Меријан промућурно констатује и да се “поред (ње) такође од почетка истиче један слободан тип ставова, који има прелудирајући карактер и такође налази примену у служби Богу“ (Меријан 1927: 2). Он тврди да су ти слободни ставови могли бити намењени и у „друштвене сврхе“, а самим тим, да су се свирали и на клавиру. Кључна његова констатација, а тиче се ове теме, је да: „најсигурнију основу за измамљивање једног аутентичног клавирског стила или макар пијанистичке карактеристике креира, међутим, један други род – игра. Игра је најизраженија форма кућне и друштвене музике.“ Игре су уведене у оргуљску литературу још око 1400. године, али су то углавном заправо биле вишегласне, полифоне обраде игара. Овакве игре се могу пронаћи и у оргуљским таблатурама. Међутим, међу њима се може уочити и изванредан број у потпуности хомофоних. За ове игре Меријан сматра да су намењене чембалу и да је њихово формирање у тесној вези са лаутом. Он је у неколико црта описао везу између лауте и чембала: кратко трајање тона (чак и клавикорд дуж задржава тон), склоност ка акордици и фаворизовање једног мелодијског водећег горњег гласа. Управо на том путу су се оргуљски и чембалистички стил све више разилазили. За разлику од тога, код лауте и чембала су, због сличне проблематике трајања тона, као и чињенице да су оба инструмента служила углавном за ‘кућну’ употребу, заступљене сличне форме и често се дешавало да се композиције оригинално писане за лауту, пренесе у клавирске свеске.

Овај рад ће се усмерити искључиво на композиције за клавијатурне инструменте (чембало и клавикорд, у даљем тексту ће бити коришћен термин клавир), а не оргуље, јер су форме игара – појединачно као и у свитном циклусу и развој хомофоног става у њима (иако се донекле одступа од мишљења Меријана да су оне искључиво хомофоне) главни фактор настанка и развоја сонатности.

2 Интабулација представља аранжман за клавир комада написаног за неки други инструмент или ансамбл представљен у форми таблатуре, на супрот стандардној нотацији помоћу нотне система. Таблатуром се назначавало прсторед уместо нотних висина. То је била уобичајена пракса клавирске и лаутске литературе од 14. до 16. века.

## АНАЛИЗА ИГАРА ЗАСТУПЉЕНИХ У КОТЕРОВИМ И ПАИКСОВИМ ТАБЛАТУРАМА, КАО И У ПОЈЕДИНИМ СВИТНИМ СТАВОВИМА ПАХЕЛБЕЛА, БУТШТЕТА, МАТЕЗОНА, ГРАУПНЕРА И БАХА

Џон Бат (Бат 2004: 151) тврди да се први примери плесне музике могу уочити још код Ханса Бухнера (*Hans Buchner*, с. 1483 – 1538) у композицији *Dantz Moss. Benczenauer* у Котеровим (*Johann Kotter*, 1480 – 1541) таблатурама (прикупљеним у периоду између 1513. и 1532), припремљеним за Бонифацијуса Амербаха (*Bonifacius Amerbach*, 1495 – 1562). Композиција (пример 1)<sup>3</sup> је написана у **простом барокном дводелу** (више о типовима барокног дводела види у Вељановић-Ранковић 2012: 420). Други део је скоро двоструких димензија у односу на први. Иако у хармонском погледу осцилира између модалности и тоналности, модулациони план  $\parallel : T - D : \parallel : D - T : \parallel$  барокног дводела у њој је транспарентан. Штавише, нема других каденцирања осим у ова два тонална центра. Издвајају се два мотива на којима је цела композиција изграђена. Први, одмах након уводног акорда са осминским узмахом. Он се јавља и на почетку друге реченице првог дела. Другим мотивом започиње други део и прве три улачане реченице имају исти чеони мотив,<sup>4</sup> док је последња на мотиву из првог дела. Ову игру краси кода у којој долази до каденцирања више пута, прво у Це-дур, а затим у Еф-дур.

Претеча форме **избалансираног дводела** – са подударним крајевима дела – може се уочити већ у Котеровим таблатурама код композитора Паула Хофхајмера (*Paul Hofheimer*, 1459 – 1537) у композицији *Min Ainigs A* (пример 2). Наиме, у овој игри тонски род је означен као Еф-дур, али је то уједно једини тоналитет који је потврђен, док су остали пре модуси: дорски ин ге, еолски ин де (20-24. такт). Први део овог дводела састоји се из две реченице. Обе тематски израстају из једнотактног почетног чеоног мотива, прва са полузавршетком на доминанти, а друга потпуним аутентичним каденцирајућим обртом, па се цео први део може сматрати периодом. Други део је дељив на два одсека. Први одсек садржи две реченице, а други једну. Још на крају првог је успостављен основни тоналитет, тако да други представља тоналну ‘репризу’. Што се тематизма тиче, подударна су последња два такта првог и другог дела. Оно што овом ставу не дозвољава да се сврста у типичан избалансирани барокни дводел јесте одсуство тоналног завршног ‘римовања’ које подразумева да се први део заврши у доминантном тоналитету (уколико је у питању мол долази у обзир и паралелни дур), а други у основном. Та хармонска појава, као и тематска подударност, представља основну специфику избалансираниог барокног дводела. Чињеницу да композитори тог времена још нису имали устаљени модулациони план композиције доказују и Амербахова дела (*Elias Nikolaus Ammerbach*, с. 1530 – 1597). У примеру 3 представљена је његова немачка игра *Die Megdlein sind von Flandern*. Први део овог кратког дводела завршава аутентичном каденцом у основном тоналитету, а други у доминантном, дакле, обрнуто од онога што би се очекивало у једном избалансираним ба-

3 У овом примеру преузетом од Меријана име композитора је означено са *H. V. Constantz*. То је један од два псеудонима Бухнера (други је сличнији његовом правом имену – *Joannes Buchner*).

4 Под чеоним мотивом или темом се подразумева мотив или група мотива од којих зависи читав наредни музички ток (а у условима барокног монотематизма као одлике стила често и читава композиција). Овај термин је заступљен у нашој музичко-теоријској уџбеничкој литератури (Сковран и Перичић 1991: 187. и Деспић 1973: 200), док се у руској користи израз језгро (Кјурегјан 1998: 144), који се може уочити и у поменутој књизи Деспића. Уколико су ови мотиви или теме на почетку композиције онда се називају и почетним чеоним мотивом, темом или полазним мотивским језгром.

рокном дводелу. Први прави пример ове форме може се наћи у игри *Aus frischem freyem tuth* из *Књиже орџуљских шаблатура* Јакоба Паикса (*Orgel Tabulaturbuch, Jacob Paix, 1556 – 1623*), објављене 1583. године, композитора Хофхајмера (пример 4). Из основног ге-мола у првом делу је извршена модулација у де-мол, док у другом долази до повратка у основни тоналитет. Овакав модулациони план, уз мотивску подударност каденци, чини ову форму комплетном.

**Заокружен дводел** такође представља важну форму на развојном путу до сонатног облика. Наиме, поновљен почетни чеони мотив на средини или у другом одсеку другог дела представља импулс према репризи прве теме. У игри *Intrata* таблатуре непознатог аутора из 1593. године може се уочити пример дводела, где се у такту 17 (пример 5), јавља чеони мотив с почетка композиције. Међутим, тонални план композиције не подржава ову замисао, јер је у потпуности у основном тоналитету, Ге-дуру.

У специфичан вид заокруженог дводела (који се и иначе ређе јавља од простог и избалансираног) спада *Aria Quinta* Јохана Пахелбела (*Johann Pachelbel, 1653 – 1706*) из његове збирке *Hexachordum Apollinis* (коју чини шест арија са варијацијама за клавир), у којој се почетни чеони мотив понавља на почетку друге реченице првог дела, на почетку другог дела и у каденци другог дела, али не и на почетку последње реченице, као што би се то очекивало у односу на претходни ток (пример 6). Тонални услови су овде задовољени.

Форма блиска **Скарлатијевом сонатном облику** може се уочити у *Арији* из Прве свите Јохана Хајнриха Бутштета (*Johann Heinrich Buttstett, Buttstedt, Buttstädt, 1666 – 1727*) из једине његове сачуване збирке *Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths-Kammer* из 1713. године, која се састоји из комада доступних у рукопису, попут фугета, фантазија, фуга и ричеркара, каприча, прелудијума итд, а такође из две свите, чија је *Арија* из Прве предмет разматрања. У овом ставу (пример 7) је јасно издиференцирана друга тема (такт 6). Међутим, тематску упечатљивост ослабљује прелаз, који започиње након каденце и цезуре управо тематским материјалом друге теме. Овај сегмент (3-5. такт) не може чинити њену прву реченицу, јер између њега и друге теме нема каденце, па самим тим ни заокружене мисли већ само извесног ритмичког застоја мотива (тактови 4 и 5). Тонални план такође ослабљује функцију друге теме, јер се циљни тоналитет достиже тек у њеном току.

Први Скарлатијев сонатни облик се може уочити код Јохана Матезона (*Johann Mattheson, 1681 – 1764*), у *Арији* из његове Свите бр. 2 (пример 8). Ове свите припадају збирци *Pièces de Clavecin en Deux Volumes* из 1714. године која се састоји из увертира, прелудијума, фуга и 12 светних циклуса за чембало. У експозицији се јављају прва и друга тема, али и јасно издиференциран прелаз, што је јако битно, јер је овај тип са прелазом много карактеристичнији за Скарлатија (*Domenico Scarlatti*). Развојни део испољен је у две реченице, а реприза друге теме је комплетна. За разлику од овог Скарлатијевог сонатног облика, заступљеног у Матезоновој *Арији*, у Граупнеровој (*Christoph Graupner, 1683 – 1760*) трећој *Арији* из Партите GWV 850 у А-дуру (пример 9), у експозицији изостаје прелаз, што је типична грађа Скарлатијевог сонатног облика у Баховим (*Johann Sebastian Bach*) свитним ставовима. У обе поменуће арије је тематски материјал друге теме веома изразит.

У Арији из 4. *Француске свите* Баха јавља се **сонатни облик**, јер се обе реченице првог дела, које образују прву и другу тему, понављају у репризи (пример 10). Сонатни

принцип<sup>5</sup> у овом ставу испољава се у прожимању песмености и сонатности. Наиме, први део је написан у структури низа од две реченице са истим почетним чеоним мотивом али са различитим наставком и стога различитом структуром, што је у условима монотематизма довољна разлика за обликовање прве и друге теме. Испуњен је и тонални услов – друга реченица отпочиње нагло у тоналитету ‘друге теме’, као и да се тај сегмент који је изложен у циљном тоналитету понавља у репризи у основном (дефиниција сонатности). Али, чињеница је да су обе реченице изграђене од истог чеоног мотива отежава перцепцију са тематског становишта, па се оне довољно јасно не диференцирају као две теме. Међутим, у прилог сонатности овог става иде структура развојног дела, где се у минијатурном виду диференцирају сви његови одсеци (шема 1).

## ЗАКЉУЧАК

Овај рад је представио кратку аналитичку пројекцију генезе сонатног облика у жанру игре у клавиранској музици у Немачкој, на основу неколико одабраних примера композитора 16. и 17. века. Разлог оваквог покушаја је да се укаже да је допринос увођења жанра игре у клавирански репертоар велики, не само због подцртавања његовог раздвајања од оргуљског (по питању технике, али и карактера и друштвене примене), већ и са тачке гледишта форме, јер се у овом жанру малих оквира, може сагледати ток еволуције сонатног облика, који се пратио најпре у изолованим примерима, а затим у оквиру ставова из свитних циклуса. Као основа за генезу сонатног облика послужио је барокни дводел, типична форма игре. Диференцирањем његових типова, издвојили су се они у којима је сонатност наговештена у тематском плану: избалансирани, који је даљим развојем, првенствено структуре, прерастао у Скарлатијев сонатни облик, док је заокружени дводел веома важан за развој сонатног облика јер је у њему наговештена реприза прве теме. Након тога је дато неколико формалних решења Скарлатијевог сонатног облика композитора рођених пре самог Скарлатија и Баха. И најзад, као својеврсно формално заокружење, уследио је приказ сонатног облика Баха са специфичностима и оквирима жанра барокне игре. Циљ овог рада је, осим приказивања кратке пројекције тога како је текла генеза сонатног облика, обелодањивање чињенице да се иста решења по питању форме која се налазе код Баха могу уочити и код његових претходника. Као део ширег истраживања, рад представља сажет допринос у разоткривању главних утицаја на Баха по питању увођења сонатности у свитне ставове као и утицај игре у генези сонатног циклуса у клавиранском жанру.

5 Сонатни принцип (ако се термин преведе са енглеског језика – *sonata principle*) или сонатност (ако се термин преузме са руског језика – *сонатност*) је први увео Едвард Кон (Кон 1968: 76) дефинишући га једноставно као потребу „да важна излагања која су направљена у другом тоналитету у односу на основни, морају бити или репризирана у основном тоналитету или доведена у ближи однос са основним тоналитетом пред крај става. Изражен на тај начин, принцип покрива много аспеката формалне обраде. Он указује, наочигледније, на улогу ‘друге теме’ у експозицији и репризи“.

Пример 1

Dantz moss Benczenhauer

Hann Buchner  
 (c. 1483 - 1563)  
 Копировано радиотипом

The image displays a musical score for a piece titled "Dantz moss Benczenhauer" by Hann Buchner (c. 1483 - 1563). The score is presented in a system of six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes several melodic motifs: "MOTIF 1" (measures 1-4), "MOTIF 2" (measures 10-13), and "AKS" (measures 16-17, 24-25, 31-32). The figured bass notation is extensive, with figures such as "F", "C", "S", "D", "T", "AKS", "VK", and "VI" placed below the bass line. The score is marked with "a" and "b" at the beginning of the first and second systems, respectively. The piece concludes with a "Coda" section starting at measure 34.

Пример 2  
Min ainigs A

Paul Heßheimen  
(1459 - 1537)  
Копирене таблатуре

The musical score is presented in a lute tablature format, consisting of six systems of a six-line staff. The notation uses letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Y, Z) and numbers (1-6) placed on the lines to indicate fret positions. The piece is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system is marked with a 'a' and a 'P' below the bass line. The second system includes a 'PK' marking. The third system is marked with a 'b I' and includes 'H D' and 'AKS' markings. The fourth system includes 'I' and 'VI' markings. The fifth system includes 'II' and 'VK F S' markings. The sixth system includes 'AKS' and 'II D' markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord indicated by 'T'.

Пример 3

Die Megdlein sind von Flandern  
(Deutscher Tanz)

Elias Nikolaus Ammerbach  
(c. 1530 - 1597;  
Андріа́но́вська табулатура

Musical score for 'Die Megdlein sind von Flandern' (Deutscher Tanz) by Elias Nikolaus Ammerbach. The score is in 3/4 time and consists of two systems, 'a' and 'b'. System 'a' starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass line features a sequence of chords: C, D, F, A, and G. System 'b' continues the piece with similar rhythmic patterns and chord progressions. The notation includes treble and bass staves with various note values and rests.

Пример 4

Auß frischem freyem muth

Paul Hofheimer  
(1459 - 1537)  
Паніа́но́вська табулатура

Musical score for 'Auß frischem freyem muth' by Paul Hofheimer. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'a' and the second 'b'. The key signature is one flat (B-flat). The bass line features a sequence of chords: D, F, A, and G. The notation includes treble and bass staves with various note values and rests. The score is annotated with 'D' and 'PAK S' in the bass line, and a 'd' with a box around it in the second system.



Пример 5

Intrata

Таблатура немачког аутора

Музички нотни запис за "Intrata" у таблатури. Нотни запис је подељен у две системе, 'a' и 'b'. Систем 'a' садржи прва четири такта, а систем 'b' садржи остатак. Таблатура је изражена у облику слова и бројева испод нотних линија. У систему 'a' постоје ознаке G-c, D, T<sup>3</sup>, II<sup>4</sup>, D, T<sup>3</sup>. У систему 'b' постоје ознаке AK/N, PAK/S, II<sup>4</sup>, D, T<sup>3</sup>.

Пример 6

Aria Quinta

Johann Pachelbel

(1653 - 1706)

*Hexachordum Apollinis*

Музички нотни запис за "Aria Quinta" у таблатури. Нотни запис је подељен у две системе, 'a' и 'b'. Систем 'a' садржи прва четири такта, а систем 'b' садржи остатак. Таблатура је изражена у облику слова и бројева испод нотних линија. У систему 'a' постоје ознаке C, VI, S, D, T<sup>3</sup>, II<sup>4</sup>, D, T<sup>3</sup>. У систему 'b' постоје ознаке I, VII<sup>6</sup>, D, PK, II<sup>4</sup>, K, D, T<sup>3</sup>.

Пример 7

Aria

Johann Heinrich Buttstien  
Musicalische Classen-Kunst und Fortschritts-Kammer  
I cembalo  
(1666 - 1727)

**a** (ЭКСТРАДИЦИЈА)  
(Prva tema) (Прва тема) (Првот)

D: II<sup>4</sup> IV<sup>4</sup> D I<sup>4</sup>  
PAK'S

3 (Druga tema) (Друга тема)

A: VI II  
PAK'S

5 **b** (РАЗДОЛНИ ДГО)

I<sup>4</sup> II<sup>4</sup> D I<sup>4</sup> D c  
PAK'S

12 **II** (PEHИHИJA) (ДРУГА ТЕМА)

D IV D VI  
PAK'S

15

II<sup>4</sup> D I<sup>4</sup>  
PAK'S

Пример 8  
Air

Johann Sebastian Bach  
Pianos de Clavecin en Deux Tons  
Suite Op. 2, A-dur  
(1685 - 1750)

**ЕКСПОЗИЦИЈА**  
Прва тема

Презам

А

II K<sup>4</sup> D T<sup>4</sup>

BAK S

11 Дрuga тема

I: S<sup>4</sup>

K D T<sup>4</sup>

D T<sup>4</sup>

17 РАЗВОЈНИ ДЕО

A D

III: II<sup>4</sup>

K<sup>4</sup> D

AK S

AK S

23

I: II<sup>4</sup>

A T<sup>4</sup> D<sup>4</sup>

D<sup>2</sup> T<sup>4</sup>

AK N

28

II<sup>4</sup> D<sup>4</sup> T<sup>4</sup>

BAK S

D T<sup>4</sup>

AK S

AK S  
РЕПРИЗА  
Дрuga тема

Пример 9

Агія

**ΕΚΣΤΟΙΧΗΘΕΙΑ**  
Πρώτη τόση

Christoph Graupner  
Παράδειγμα G#mV 870 у Α. Λούρη  
(1683-1700)

Δεύτερη τόση

**ΡΑΖΒΟΙΜΗ ΔΕΟ**

**ΡΕΠΡΗΝΑ**  
Δεύτερη τόση

The image displays a piano score for the piece 'Αγία' (Agiá) by Christoph Graupner. The score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'ΕΚΣΤΟΙΧΗΘΕΙΑ' and 'Πρώτη τόση' (First system). The second system is labeled 'Δεύτερη τόση' (Second system). The third system is labeled 'ΡΑΖΒΟΙΜΗ ΔΕΟ'. The fourth system is labeled 'ΡΕΠΡΗΝΑ' and 'Δεύτερη τόση'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also several boxed annotations and chord diagrams: a box with 'II' and 'AKS' below it, a box with 'I' and 'AKS' below it, a box with 'I' and 'AKS' below it, a box with 'I' and 'D' below it, and a box with 'I' and 'D' below it. The piece is in G#mV and is a 1683-1700 work by Christoph Graupner, as noted in the top right corner.

Пример 10  
Air

Johann Sebastian Bach  
(1685 - 1750)  
Француска соната бр. 4, Ес-дур

Шема 1

Шематски приказ анализе Друге из IV француске сонате Ес-дур Ј. С. Баха						
ЕКСПОЗИЦИЈА		РАЗВОЈНИ ДЕО			РЕПРИЗА	
1-6		7-16			17-22	
Прва тема	Друга тема	УО	ПО	ЗО	Прва тема	Друга тема
1-2	3-6	7-8	9-12	13-16	17-18	19-22
2	1+1+2	2	1+1+2	1+1+2	2	1+1+2
Es: D <sup>3</sup> T <sup>1</sup>	B: D <sup>3</sup>	Es: c <sup>3</sup> oD <sup>3</sup>	Es: c <sup>3</sup> II <sup>3</sup> K <sup>3</sup> D <sup>3</sup>	B: Es: K <sup>3</sup> D <sup>3</sup>	A <sup>3</sup> : D <sup>3</sup> T <sup>1</sup>	Es: D <sup>3</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

- Бат 2004: Butt, John, Germany and the Netherlands, у Alexander Silbiger (ред), *Keyboard Music Before 1700*, Routledge, New York, 2004, 140-221.
- Вељановић-Ранковић 2012: Вељановић Ранковић, Јасна, Видови испољавања дводелности и троделности у *Француским свитџама* Јохана Себастијана Баха, у Соња Маринковић и Санда Додик (ред), *Зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композиитор и педагог. Традиција као инспирација* (Бања Лука, 15-16. април 2011), Бања Лука, Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске Министарство науке и технологије Владе републике Српске, 2012, 409-430.
- Кјурегјан 1998: Кјурегјан, Татјана, *Форма в музикуе XVII-XX веков.*, Сфера, Москва, 1998.
- Кон 1968: Cone, Edward, *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York, 1968.
- Деспић 1973: Despić, Dejan, *Melodika*. Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1973.
- Меријан 1927: Merian, Wilhelm, *Der Tanz in den Deutschen tabulaturbüchern*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.
- Риман 1905: Riemann, Hugo, Zur Geschichte der deutschen Suite, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg. H. 4, 1905, 501-520.
- Сковран и Перичић 1991: Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Наука о музичким обличима*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.

## THE IMPACT OF DANCE IN THE GENESIS OF THE SONATA FORM IN ORGAN TABLATURES AND PIANO SUITES IN GERMANY FROM BEGINNINGS TO BACH

### Summary

Some features on the genesis of sonata form in the genre of dance in keyboard music in Germany are presented in this paper, based on a few selected examples of composers from 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century. Namely, although the first dance movements (of the Spanish origins) were organized in the collections named 'organ' tablatures, there is a theoretical possibility that some pieces were composed exclusively for harpsichord, especially those more related to the domestic use (versus usage in the church), like the dances that are the subject of consideration in this paper. The key statement for this paper is that of Merian: that the firmest foundation of the piano style can be found in the dances from these tablatures. It can be observed in the form as well, not only as a separation from the organ repertoire (in terms of technique, as well as the character and social purpose), because in this genre of small dimensions the course of sonata form evolution is presented, which will firstly be tracked in isolated examples, and afterwards in the movements from the suite cycles, which will firstly be tracked in isolated examples, and afterwards in the movements from the suite cycles. In the paper, the genesis of the sonata form is registered in the organ tablatures and *Air* of Johann Pachelbel, while the Scarlatti sonata form was registered in the *Airs* from the suite cycles of Johann Buttstedt, Johann Mattheson and Christoph Graupner, and the sonata form typical for the suite movements is observed in one *Air* of Johann Sebastian Bach. The purpose of this paper, along with the presentation of a short projection considering how the genesis of the sonata form developed, is to reveal the fact that the same formal solutions which can be seen in Bach, can also be noticed in his forerunners. As a part of a broader research, the paper presents a concise contribution to revealing the main influences on Bach – in terms of introducing the sonata principle in the suite movements as well as the influence of the dance in the genesis of sonata form and even sonata cycle in the piano genre.

*Key words:* musical form, organ tablature, types of baroque binary, suite, sonata, Skarlatti's sonata form, the genesis of sonata form.

Jasna S. Veljanović

Валерија Ж. КАНАЧКИ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Катедра за музичку теорију и педагозију*

## ИЗВОРИ ИНТОНАЦИОНЕ ТЕОРИЈЕ АСАФЈЕВА

Асафјев је креирао интонациону теорију која представља начин промишљања музике. Теорија прати дијалектичку природу музике, њену процесуалност. За Асафјева музика постоји кроз искуство, и као таква се проучава. Она није „окамењена“ у издвојеном посматрању кроз различите теоријске дисциплине, већ представља жив процес међуделовања различитих чинилаца (Јокић 2009: 360). Интонациона теорија осликава активну природу музике кроз интеракцију стваралац – извођач – слушалац. Важно питање је интерпретација коју Асафјев види као стваралачку, извођачку и слушалачку. Извори интонационе теорије потичу практично од самих почетака музичког изражавања, али се у теоријском промишљању чвршће могу повезати тек са бароком као јасно профилисаним музичким стилем. Интензивнији развој интонационог промишљања је у периоду класичарске и романтичарске епохе, са Бетовеновом стваралачком естетиком као упориштем. У раду се наводе најважнија разматрања истакнутих естетичара, филозофа и музичких писаца који су својим ставовима допринели стварању Асафјевљево интонационе теорије.

*Кључне речи:* Асафјев, интонација, теорија, дијалектика, интерпретација

Музика као дијалектички процес, према Асафјеву могућа је само преко интонације и освешћивања процеса интонирања. Другим речима, тон се прихвата музиком кроз процес, па и музика настаје и постоји у времену. Људи музику чују, а потом и прихватају онако како музика тече - од сегмента до сегмента, при чему целина измиче. Целовитост звучних односа, променљивих у складу са местом, временом, епохом и својствима изражајних средстава, омогућава ширу спознају музике. Музика је по својој пророди динамична, а формалне норме су резултат слушне аперцепције, а не визуелне. Асафјевљево промишљање музике подразумева освешћивање музике као звучног покрета. Интонација, према томе, представља осмишљавање звука, а не просто констатовање (не)одступања од норме (тачан или нетачан тон). Асафјев одлучно тврди да без интонирања и ван интонирања музике и нема. Према њему, интонација, поједностављено говорећи, подразумева звук и његов однос са следећим звуком. Два звука могу ступити у низ односа, а сваки следећи такав однос доприноси музичком покрету. Аутор говори о постојању три фактора мелодије: 1. Растојање; 2. Усмереност и 3. Динамичност. Поређењем и уочавањем сличности и несличности освешћује се даљи покрет тонова. Покрет тонова остварује динамизацију тонских односа. Интересантно је да Асафјев за звуковни покрет предлаже низ термина - линија, мелодијско ткање, цртеж, лад, равнотежа – уместо „школских“ – глас, контрапункт, мелодија, тоника, дајући тако и самим терминима пластичност, наместо статичности школских, позивајући на покрет и тако освешћено поимање музике. Покрет који настаје у односу два тона остварује неравнотежу у музичком збивању, док понављање или враћање ка изходној тачки ствара резултира равнотежом. Ови односи равно-

1 vkanacki@kg.ac.rs

теже и неравнотеже тонова који стварају покрет, поређењем и усложњавањем њихових односа и нарочито избором тих односа резултирају формом. Формом се, дакле, може сматрати манифестација противречности одабраних интонативних релација. Сходно овоме, највиши степен логичких веза одабраних интонација и система интонација присутан је у формално заокруженом делу. Различити степен односа равнотеже и неравнотеже условљен је динамиком звуковог покрета по себи, а не субјективним представама. Постојање симболичких интонација условљено је поетским представама и визуелним и моторним осетима, афективним и емоционалним стањима. Овако настале значењске корелације резултирају настајањем формула, тј. препознатљивих клишеа. И овде Асафјев прави разлику између сликовитих представа и симбола. Наиме, симбол је, попут малопре поменутих „школских“ термина статичан и апстрактан и није у складу са „покретном“ природом музике. Асафјев тврди да „у музици нема ничег симболичног“, већ да има смисла говорити о музичкој семантици. Тачније, интонација представља „музички говор“ кроз који се музичка форма једино и остварује.

Суштина интонације се открива као израз садржајне функције музике, а процес (Асафјев 1971) интонирања се освешћује у сва три узајамно повезана вида јављања: композиторском, извођачком мишљењу и мишљењу слушалаца у процесу аперцепције музике (Орлова, 1984: 6).

Основни параметри Асафјевљевог учења о специфичности музике су:

1. Придавање малог значаја ћелији у процесу успостављања музичке мисли.
2. Јављање особености кретања од првих слушних представа до формалног уопштавања (кроз музичку тему)
3. Однос – у том процесу – садржаја и форме и фиксација укупности процеса ка одређеној конструкцији (форме)
4. Узајамна веза музичког интонирања са интонирањем говорним, декламаторним, поетским
5. Социјално-историјске основе различитих типова интонационих јављања и њихове комуникативне могућности
6. Преосмишљавање „интонационог речника“ у процесу развоја музике (постепено сазревање теорије „реинтонирања“)

У разматрању Асафјевљеве теорије треба се усмерити на њену свеукупност, не на различите етапе њеног настајања. Далеко је важније сагледати изворе који су стимулисали рађање његове теорије као и размотрити могућности њеног даљег развоја. Праузроцима будуће интонационе теорије могу се сматрати својства музике као искуства и изједначавање њених изражајних могућности с другим видовима уметничког стварања. У складу са овим Асафјев издваја следећа својства музике:

1. Акустичка својства музичког материјала која се манифестују кроз пажљиво уочавање специфичности тог материјала
2. Утврђивање динамичке (временске) природе музичког изражавања



3. Третман човековог слуха као критеријума смислености музичког звучања (казивања)
4. Разматрање особености раздвојених елемената музичког говора и њихова узајамна повезаност

Извори учења о интонацији могу се уочити у естетској и музичко-теоретској мисли већ у XVII и XVIII веку у делима Јакопа Перија (*Jacopo Peri*), који је говорио о повезаности речи и тона; Декарта који је афирмисао учење о афектима и музику посматрао из тог угла; Мерсена (*Mersen*) који разликује музичку од говорне интонације, те Корењева који посматра музику као искуство. Сазревање схватања интонационог музичког мишљења, у XVII веку има упориште у религији, а два момента су за интонациону теорију битна: 1) придавање овог или оног карактера изражајности музике по вољи разума и 2) утврђеност у томе да се „музика, као и говорна граматика, јавља као граматика организације звука. Корењев истиче неопходност унутрашњег слушања, „не толико у речи и звуку него у уму“ (Орлова, 1984: 23). У XVIII веку је водеће питање однос говора и музике, што је у својим промишљањима темељно разрадио познати француски писац и композитор Жан Жак Русо (*Jean Jacques Rousseau*, Француска). Процесуално – временску специфичност уметничког мишљења изучава Лесинг (*Lessing*, Немачка. Акустичком страном музике се бави Ејлер (*Eiler*, Русија) и то представља наставак Питагорејске школе. Русо сматра да је ритам за мелодију оно што је синтакса за говор. Код њега је интонација повезана са преношењем смисла у музику (а баш такво је и поимање интонације код Асафјева). Русо дели музику на „естетску“ и „подражавајућу“ (Орлова, 1984: 26–28). Значење појма „изражајност“ дефинише као јединство „идеје и осећања“. Асафјев каже да Русо одлично схвата да „језик пева“ а „мелодија говори“, те да то представља јединство (Орлова, 1984: 29). Гретри (*Grétry*, Француска): даје значај говорној интонацији, тражи синтезу декламације и певања. По њему, музика је говор.

Поред ове тенденције француских музичких естетичара који указују на тесну везу музике и говора, постоји и друга која разматра смисао музике саме по себи. Шабанон (*Chabanon*, Француска), писац, композитор, естетичар, сматра да музика не подражава (говор), него изражава (себе). Музика се разликује од речи. Развија се по сопственим законитостима и не зависи од изговора речи. Тиме се даје приоритет инструменталној музици. Под интонацијом подразумева мелодију (као комбинацију тонова). Матесон (*Mattheson*, Немачка) сматра музику изразом душевног састава, а циљ музике је да покрене чула. Опире се чисто математичком поимању музике и приближава реторичком. Лесинг говори о процесуалност музике, што је блиско поимању интонације као покрета. Реторички принцип музике развија и Тредјаковски (Русија) и, идући корак даље, по њему, музика је изнедрила поезију. Радишћев указује на везу физиолошке перцепције звука и њеног осмишљавања. Продубљује везу звука са човековом унутрашњошћу. Ово „поунутрење“ звука и јесте пут ка Асафјевљевој интонационој теорији. Звук је својствен и животињама (птицама), али човек га не учи од њих већ се људска мисао везује за звук. Посебно је важно и питање које Радишћев разматра а то је однос делова и целине у природи, пренесено на музичка збивања. Указује да одсуство усаглашености, сразмерности међу деловима може резултирати њиховим схватањем као целине.

У XIX веку пут развоја интонационе теорије производи из:

1. Истраживања стилских аспеката специфичног музичког мишљења
2. Проучавања уметничког израза појединачних музичких дела и опуса композитора у целини из угла националних специфичности
3. Појаве националних и индивидуалних специфичности у извођачкој пракси, интерпретације као поимања интонације у композиторском или народном стваралаштву
4. Индивидуалног и разноликог посматрања (музике) надређеног слушној перцепцији
5. Аналитичког изучавања појединачних средстава интонационог изражавања из угла њиховог садејства а такође и свеукупног значења у контексту музичког дела као уметничке целине
6. Појаве специфичности музичког изражавања кроз поређење музике са другим искуствима уметничког мишљења као таквог и разликовање од научног
7. Специфичности музичког мишљења са становишта музичких жанрова
8. Истраживање музике као посебног „језика“, проучавање законитости њене „граматике“ и „синтаксе“.

Главна интересовања романтичарског композитора - мислиоца могу се сажети у следећа питања: Како су представници музичке мисли XIX века третирали сам музички материјал, како су тумачили однос садржаја и форме, како су разматрали појединачни „језички“ смисао изражајних музичких средстава и њихову синтезу, које су преовлађујуће тенденције у процесу интонирања као вида уметничке интерпретације креиране од стране композитора и преиспитане од стране слушалаца.

Бетовен у свом стваралаштву спаја етику и лепоту. Његово стваралаштво представља један од водећих стимуланса за рођење интонационе теорије Асафјева и посматрање симфонизма као *метода* музичког мишљења. По Гетеу „учење о форми је учење о трансформацијама“ (Орлова, 1984: 43). Хердер (*Herder*) немачки естетичар и филозоф, афирмише идеју „органског“ и „организма“ у музици. Музика се разуме путем човековог искуства. Веза тонова, њихова значењска сила, „унутрашње кретање“, нарушавање и успостављање равнотеже“, као и оуска веза музике, плеса и геста, речи и звука - предмет су Хердеровог разматрања музике. За разлику од савременика романтичара који указују на сродност различитих искустава, Хердер истиче посебност сваког појединачног (музичког) искуства а њихово паралелно посматрање непотребним. Круг (*Krug*), близак Канту (*Kant*), сматра да звук (у естетском смислу) може бити диван али да свој значај добија само кад се стави у везу са другим звуцима, и које душа, посредством слуха, усваја и процењује брзо и лако (Orlova 1984: 44). Вебер (*Weber*) сматра унутрашњи слух суштинским и назива га „духовним увом“. Шуман каже да „добар музичар схвата музику и без партитуре и партитуру без музике.“<sup>2</sup> Ово такође указује на унутрашњи слух. Шуман указује и на повезаности целине и на

2 Овај став се наводи како код Орлове (Орлова, 1984: 44) тако и код других аутора који су писали о Шуману, а потиче од самог композитора (Шумана)

ситнијем и на крупнијем нивоу. Такође, он сматра да се, истовремено са мишљу, ствара и форма. Кулминација у музици („центар гравитације“) за њега је од суштинске важности. Он каже да од тих центара гравитације, испољеним у амплитудама тензије и олакшања, зависи и лакоћа или сложеност перцепције музике (Орлова, 1984). Шелинг (*Schelling*) сматра да је архитектура „музика у пластичном“: Овај став је имао знатног утицаја на Асафјевљево схватању музике и архитектуре у процесу разматрања феномена интонације. Романтичаре занима и улога појединачних елемената музике, у првом реду мелодије. Вагнер (*Wagner*) сматра да су музика и мелодија нераздељиви. Мелодија је у основи музике, њен почетак и крај, повезаност музичке мисли реализована је мелодијом.

Берлиоз (*Berlioz*) стоји на становишту да „Знање и инспирација образују искуство“. <sup>3</sup> По њему слика не може да искаже оно што музика може, а обрнуто је могуће – музика може да изрази оно што слика представља. Берлиоз обраћа пажњу како на главне компоненте музичког говора (мелодију, хармонију, ритам), тако и на оне које сам уводи и даје им значење: изражајност, модулација, инструментација, динамика...). При том има у виду не само композиторску делатност него и перцепцију слушаоца и квалитет извођења.

Извори настанка интонационе теорије Асафјева су разнолики и у теоретским промишљањима воде од барокне традиције поимања музике, преко класичарске естетике, до романтичарске интерпретације музичког израза. Кључну улогу у формирању интонационе теорије Асафјева има Бетовенова естетика. То је истовремено пут ка симфонизму – специфичном музичком мишљењу (Николаева 2006: 17331), које је по Асафјеву резултат интонационог процесуирања музике.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Асафјев 1971: Б.Асафјев, *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, Музыка  
 Јокић 2009: О. Јокић, Борис Асафјев и основе „интонационог света“ музике, у П. Шарчевић (ред.), *Трећи програм*, бр. 141–142, I – II, Београд, Радио-телевизија Србије  
 Николаева 2006: Н. С. Николаева, *Музыкальная Энциклопедия*, Москва, Большая Российская Энциклопедия, Директ Медиа Пабблишинг  
 Орлова 1984: Е. М. Орлова, *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*, Москва, Музыка

<sup>3</sup> Упоредити са: Орлова, 1984: 52)

## SOURCES OF ASAFYEV'S INTONATIONAL THEORY

### Summary

Asafyev created intonation theory which represents a way to comprehend music. The theory goes in line with the dialectic nature of music and its processive nature. For Asafyev music exists as experience and is studied as such. It is not 'petrified' through isolated perspectives of various theoretical disciplines, and it represents a live process of interaction between numerous factors (Jokić 2009: 360). Intonation theory depicts the active nature of music through the interaction of the artist – performer – listener. An important issue is the interpretation, which Asafyev sees as creative, performative and auditive. The sources of intonational theory can be traced to the very beginning of musical expression, but they do not get a proper theoretical treatment as a clearly profiled musical style before the Baroque. In 17<sup>th</sup> century, Peri (Italy) and Mersenne (France) indicate that there is a connection between speech and music. Korenev (Russia) understands music as experience. Intensive development of intonational reasoning is prominent in the period of classical and Romantic era, with Beethoven's artistic aesthetics as its basis. In 18<sup>th</sup> century, the main issue concerning speech and music was comprehensively developed in the treatments of a famous French writer and composer Jean Jacques Russo (France). Processual-temporal specificity of the artistic thought was studied by Lessing (Germany). Goethe believed that the teaching about form in 19<sup>th</sup> century represented 'learning about transformations'. Herder promoted the idea of 'organic' music and 'organism' in music. Along with this, the paper presents other very important considerations of renowned aestheticians, philosophers and musical authors whose attitudes contributed to the creation of Asafyev's intonation theory.

*Key words:* Asafyev, intonation, theory, dialectics, interpretation.

*Valerija Ž. Kanački*

Владимир М. ТРМЧИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет Крагујевац*

## ПЕВАЊЕ ПТИЦА КАО КОНЦЕПТУЛНО УПОРИШТЕ У КЛАВИРСКОЈ МУЗИЦИ ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА

У својој музици Оливије Месијан је био врло посвећен истраживању ритма, мелодије и хармоније и у њима посебно место заузима певање птица. Будући да је био страствени орнитолог и да је певање птица записивао где год да се нашао, Месијан је њихову „транспозицију“ изнимно користио у својој музици. Овај рад има за циљ да представи неке од начина транспозиције птичијег певања у савремени нотни и акустички систем, као и да покуша да да самом поступку једно дубље значење.

*Кључне речи:* Оливије Месијан, клавирска музика, певање птица, орнитомузикологија

*Човек је одскора на земљи. Пре нас постојала су праисторијска чудовишта, а у међувремену су биле птице, које су певале вековима. Оне су измислиле хроматске и дијатонске скале, четвртине и шестине тона, а измислиле су чак и групу импровизацију.*

*Ја сам и модалан, и тоналан и серијалан. Како год вам се свиђа... У ствари, ја сам јун боја. И кад помислите да чујете тонове, серије тона или акорде, зрешите. То су боје.<sup>2</sup>(Mille, 2007)*

Оливије Месијан

У својој музици Оливије Месијан је био врло посвећен истраживању ритма, мелодије и хармоније. На тим пољима његова делатност је била изузетно плодна и резултате тог истраживања можемо видети како у његовој музици, тако и његовим теоријским радовима које је оставио иза себе. Такође, у делима насталим након писања његове чувене књиге *Техника мој музичкој језика*<sup>3</sup>, у којој износи своје ставове на пољу истраживања поменутих музичких компоненти, примећује се знатно ширење спектра истраживања ка којем је Месијан усмерен. Ту се пре свега мисли на његов однос ка бојама, како кроз оркестрацију, тако и кроз визуелне атрибуте боја, као и на композиције инспирисане птицама. Његова истраживања у области ритма су кроз призму певања птица, на неки начин, добила још чвршће утемељење, као нешто што заиста постоји у природи. Он је био фасциниран, како ритмичким и мелодијским обрасцима њиховог певања, тако и њиховим различитим бојама гласа, што је на одређене начине и приказивао у својој музици. То се манифестовало, став је аутора овог рада, кроз различите начине приступа звуку инструмената, њиховим комбинацијама, односно у овом

1 trmcho@gmail.com

2 превоо В. Трмчић, према енглеском преводу Розмари Ричио (Rosemary Ricchio)

3 Olivier Messiaen (Ed.). *The Technique of My Musical Language* (translated by John Sutterfield), Volume I, Paris: Alphonse Leduc, 1956

случају, приступа звуку клавира. Дакле, предмет овог рада биће покушај да се прикажу различити начини приступа остваривању боје, звука и форме клавири-ских композиција Оливијеа Месијана насталих истраживањем птица и њиховог певања.

Инспирација у природи која нас окружује, њено имитирање, интерпретирање или реалистично приказивање, је одувек било присутно у уметности, почевши од најранијих дана човечанства. Иако је она транспарентнија у визуелним уметностима и тамо би се свакако дала очекивати, њен удео ни у музици није мали. Ако се присетимо птичијег поја из Вивалдијевог *Пролећа*, звука ветра из Вагенових опера или звука воде у *Одблесцима у води* Дебисија (као неких од најтранспарентнијих примера у музици), сегићемо се да, посебно у импресионизму, природа и њена интерпретација јесу један од најелементарнијих видова инспирације у музици. За Месијана, као композитора који је одрастао на традицији импресионизма, је у неку руку и логично да је наставио путем француских импресиониста у том смислу. Попут каквог импресионистичког сликара у потрази за идеалном светлошћу и бојама, Месијан је уживао у дугим шетњама кроз шуме, чудесним звуцима природе и у птицама, њиховим најразличитијим бојама и гласовима, којима се дивео.

За себе је говорио да је страствени орнитолог који је записивању певања птица приступао научно и врло одговорно. Наравно, у целом процесу записивања певања птица поставља се питање да ли је оно што људско ухо чује, услед своје физичке ограничености, као птичије певање заиста то и јесте? Ту се природно доводи у питање аутентичност самог записа и његове научне валидности, на које је Месијан алудирао, између осталог, и додавањем латинских назива птица у партитуре. На овај проблем је указао Тревор Холд (Trevor Hold) у свом чланку *Messiaen's Birds* (Hold, 1971: 114), као и на то да птице ретко кад певају у ритмички прецизним обрасцима какве је Месијан користио, као једне од најбитнијих. Наравно, ту постоји још и питање спектралне усаглашености или неусаглашености певања птица и онога што свирамо на иструментима, што је такође битно за научно становиште посматрања делатности Оливијеа Месијана на овом пољу.

Сам Месијан је, свакако, био свестан свих проблема транспозиције птичијег певања. „Птице певају веома високо и у веома кратким интервалима. У инструменталној музици, приморан сам да то записујем ниже, често за октаву или две и у дужим интервалима. Али то што радим није ништа мање истинито. Ако птица пева четврт-степен, ја записујем полу-степен. Ако је она три октаве изнад клавира, ја користим последњу октаву. Немам избора. Транспонујем за људско ухо.“<sup>4</sup> (Mille, 2007) Овде се већ јасно види проблематика на коју је Холд указивао. Али, иако ово можда баца једну научну сумњу на цео процес, гледано са аспекта музике то није од неког посебног, а можда би се могло рећи чак и ни од каквог значаја.

У светлу до сада изнесених чињеница, ставова и проблема везаних за птице и њихово транскрибовање у ноте, за Месијанову транспозицију птица се појавио један, можда и најреалнији, израз – *импресионистички веризам* (Demuth, 1960: 627). Иако је сам по себи контрадикторан, схваћен као „истинити утисак“ о нечему, он изражава суштину онога што је Месијан заправо радио. Пропуштени кроз призму његовог сензибилитета и интелекта, звуци птица, као и природе око

---

4 Ibid.

њих, су добили једну потпуно нову димензију, која је у стваралаштву Оливијеа Месијана можда кључна и представља срж његовог односа према музици: то је *боја*.

Боја у музици одавно није новина и многи су се њоме бавили на најразличитије начине. Као што знамо, боје звука свих инструменти су различите, услед различитог интензитета аликвота у њима. Али Месијан је третман боје, или боље рећи њен статус, подигао на један виши ниво. Иако његова оркестрација обилује најразличитијим бојама и комбинацијама инструмената, она на једном другом нивоу постаје крајње субјективна, могло би се чак рећи и приватна и у неком смислу недоступна потенцијалном аудиторијуму. Његови модуси са ограниченим транспозицијама су јасно дефинисани у смислу боја које представљају. То нам указије на Месијанов приступ звучној материји и његовом концепту *звук-боја*, који јесте манифестација појаве која нам је позната као *синестезија*. Иако никада није имао ту „величанствену болест“, како ју је називао, Месијан је створио своју личну *интелектуалну синестезију* коју је оваплотио у својој музици. И поред тога што је она један од главних концептуалних полазних тачака и упоришта Месијанове музике, не можемо је посматрати као аналитички релевантну категорију за истраживање оваплоћења птичијег певања у музици, услед њене крајње субјективности, иако несумњиво има велику улогу у коначном звучном резултату. Оно што нам се у овом тренутку отвара и указује као логични пут јесу начини транспозиције певања птица како кроз мелодијско-римичке аспекте музике, тако и кроз концепт *звук-боја*, али не у смислу онога што би смо могли назвати стандардним примером „Месијанове синестезије“, већ кроз призму физичких особина звука и њиховог искоришћавања у циљу прављења различитих спектра звука и звучних боја, као и поље реализације музичке форме условљено понашањем птица у свом природном окружењу, а које има директну транспозицију у музици са којом ћемо у овом раду сусрести.

Прво чега ћемо се у овом раду дотаћи јесте његово истраживање на пољу боје у музици, сагледане кроз Месијаново истраживање птица.

Као што смо већ видели, основни проблеми који се тичу самог певања птица су већ поменути: опсег у ком птице певају, њихови ритмички обрасци, нетемперованост, као и брзина њиховог певања представљају озбиљане изазове за свакоме ко покушава њиме да се бави. Месијан је, као што смо и видели из горе наведеног цитата, на разне начине транспоновано певање птица у савремену нотацију, са свим њеним врлинама и манама.

Месијан је посматрао птице како кроз њихове личне одлике, као што су физички изглед и начин певања, тако и кроз окружење у ком се налазе. И један и други аспект посматрања су директно утицали на на Месијана као композитора. Оно што су неке од првих ствари које Месијан наводи везано за птице јесте чињеница да оне певају у одређено доба дана, као и то да готово никад не певају саме, већ увек у друштву других птица (њихова такозвана „групна импровизација“), што јесте једна од битних ствари која утиче на формално остварење композиција са птицама, а о чему ће се касније бити речи.

У *Каталогу птица* кроз своја разматрања о птицама, која даје у писаној форми пре сваког става, Месијан нам физички описује и износи своју импресију о певању птица о којима говори. У њима даје описе онога што он чује кроз оне звуке са којима су људи, тј. у овом случају музичари-извођачи, упознати ради лакше идентификације са оним што нам доноси одређена музичка композиција, што ће бити приказано кроз примере који следе. Они ће бити преузети из 13. става *Ка-*

пјалога пјилица, који се зове *Le courlis cendré* (Барска шљука), јер се принципи које овај рад има за циљ да представи појављују у свим ставовима, где у свакоме од њих Месијан користи звучне материјале других птица. Он нам за ову композицију даје следећи увод:

„Острво Уесант у Финистиеру. На пернским шиљцима може се видети велика птица, пругастог перја, ишараног жућкасто-риђом, сивом и смеђом бојом, дугонога, веома дугог, закривљеног кљуна у облику српа или јатагана: барска шљука! Послушајте њен соло: спора и тужна тремола, хроматски успони, дивљи трилери и позив у глисанду, трагично понављан, који изражава сву осамљеност морског пејзажа. На Фонтан-Велену, испресецани буком таласа, вапаји свих морских птица: округли зов црноглавог галеба, разметљиви ритам (у звуцима рога) сребрнастог галеба, флаутска мелодија црвеноноге прутке, поновљене ноте шљуке камењарке, крештави звиждуци и пиштање остригара и остали крици: жалара слепића, сивог галеба, танкокљуне њорке, мале чигре и сендвич чигре. Вода се протеже до краја хоризонта. Постепено, магла и ноћ се шире преко мора. Све је тамно и страшно. Усред оштрих литица, светионик Креаш слуша моћан и суморан урлик: то је звук узбуне! Још неки крици птица, као и јецај барске шљуке који се понавља и удаљава... Хладноћа, потпуни мрак, шум таласа...“<sup>5</sup>

У овом уводу је јасно приказан и описан звук барске шљуке, а такође је описан и пејзаж у коме се поменута птица налази. У наредних неколико примера ћемо видети начин изражавања горе поменутих одлика и начина певања барске шљуке и неких од птица из њеног окружења. У овој композицији „присутно“ је десет птица и Месијан је сваку од њих представио кроз музику. Од тих десет доминирају три: барска шљука, црвенонога прутка и сребрнасти галеб.

Што се тиче барске шљуке, он је њено певање окарактерисао као: спора и тужна тремола (пример бр. 1), хроматске успоне (пример бр. 2), дивље трилере (пример бр. 3) и позиве у глисанду, трагично понављане (пример бр. 4), „који изражавају сву осамљеност морског пејзажа“.

#### Пример бр. 1: *Le courlis cendré* (Барска шљука), t. 1

5 Olivier Messiaen, *Le courlis cendré*, *Catalogue d'oiseaux*, 7<sup>ème</sup> Livre, [partition] Paris: Alphonse Leduc, 1964 (превели Марија Колунџија и В. Трмчић)



Пример бр. 2: *Le courlis cendré* (Барска шљука), t. 10

Пример бр. 3: *Le courlis cendré* (Барска шљука), t. 11

Пример бр. 4: *Le courlis cendré* (Барска шљука), t. 21-27

Уз три од ове четири карактеристике певања барске шљуке, Месијан је додао свој утисак: тремола су тужна, трилери су дивљи, а глисанда трагична. Ово иде у прилог већ изнесеној тврдњи Нормана Демута о импресионистичком веризму

у Месијановој „транскрипцији“ птица у музику. Ова врста сугестије, заједно са сугестијама написаним у самим нотама (*флауџски, шужно; шражично и осамљено, ђоуџи глосанда* итд.), још више наглашавају тај импресионистички приступ и димензију музике. То би се могло схватити као оно што Јароћински код Дебисија назива *осећајном шрансџозицијом невидљивоџ*, а што јесте једна од главних одлика импресионистичког начина размишљања и приступа свету око себе.

Сребрнастог галеба је окарактерисао као разметљивога са ритмом свог певања (пример бр. 5),

**Пример бр. 5: *Le courlis cendré*, t. 21-27 (*Goéland argenté* – Сребрнасти галеб)**



есма црвеноноге прутке *нежна и флауџска* (пример бр. 6), па је по својим описним, али и звучним карактеристикама (интервалским односима унутар акорада) доста слична песми барске шљукe, која је *флауџска и шужна* (пример бр. 1).

**Пример бр. 6: *Le courlis cendré*, t. 55-57 (*Chevalier Gambette* – Црвенонога прутка)**



Кроз ове примере можемо видети на који начин је Месијан приступао транспозицији реалног звука птица. Начини њиховог остварења, као и разлике у бојама гласова птица дати су оквиру онога што инструмент може да пружи, тј. у овом случају различите боје звука су приказане кроз различиту интервалску структуру акорада који их репрезентују, као једног од аспеката Месијановог истраживања транспозиције звука птица, као и истраживања на пољу звука уопште.

Неке од ствари везаних за сам инструмент, тј. клавир, а које нам се саме намећу да буду примећене јесу те да је један од најдоминантних елемената самог изображавања певања птица на клавиру веома велика присутност педала, као и то да скоро ниједна мелодија није једногласна, већ је сачињена од двозвука, па до акорада који садрже и по шест тонова. Став аутора овог рада је тај да је то директан резултат Месијановог концепта *звук-боја*, али кроз већ напоменути аспект физичких особина звука.

Наиме, још је Хелмшоц, када је истраживао и говорио о особинама тонова, извео теорију о простим и сложеним тоновима, о основном тону, који даје висину, и аликвотима, чији различити интензитет даје боју и у коначном збиру представља представља скуп простих тонова које чујемо као масу. У свом приступу птицама, стиче се утисак да је Месијан при „озвучавању“ птица тежио више боји него конкретним тонским висинама. Овде се можемо дотаћи и теорије Роберта Ериксона који говори о фузији звука која настаје у одређеним условима. Иако се Месијан није бавио музиком која је почивала на принципима и знањима добијеним из резултата спектралне анализе звука, јер у време настајања његових циклуса композиција о птицама технологија за тако нешто није постојала, у њој се ипак осећа та тежња ка нечему вишем од, условно речено, просте транспозиције птица. Клавир је јако погодан за овакву врсту експериментисања и потраге за „звучком-бојом“ птица, јер сви тонови, наравно, поседују исту боју звука, што у многеме олакшава могућност фузије. Месијанова обилна употреба педала, као и чињеница да је ретко користио једногласне мелодије за представљање птица свакако иду у прилог могућности за овакву теорију. Ако се подсетимо цитата са почетка да је његова музика боја, може се слободно закључити да аспект музике који је под утицајем птица јесте најпогодније тле за развој концепта *звук-боја* кроз аспект физичких манифестација звука.

У том смислу би се могло рећи да је Месијан сваку птицу „озвучио“ на клавиру на различити начин, не само кроз различити ритмичко-мелодијски поредак, већ и кроз различити звук, односно *боје* којим их је представљао, а које је добијао различитом звучном густином звука, а самим тим и различитим бојама.

Ако погледамо неке од примера, уочићемо да је певање различитих птица приказано различитом акустичком диспозицијом звука. Приказиване су мелодијама које садрже од два до шест вертикално распоређених акордских тонова, али њихов међусобни интервалски однос варира у зависности од птице која се приказује. Ако, рецимо, погледамо црноглавог галеба (*Mouette Rieuse*) у 13. ставу *Каталога птица*, чије је певање описано као „окрутни зов“, додатно наглашено изразом *cruel* у нотама, приметићемо да су сазвучјима мелодије доминира интервал велика секунда, са повременим густим акордима, петозвучима, у којима опет доминира велика секунда и педал који се користи умерено, по кратким фразама (пример бр. 7).

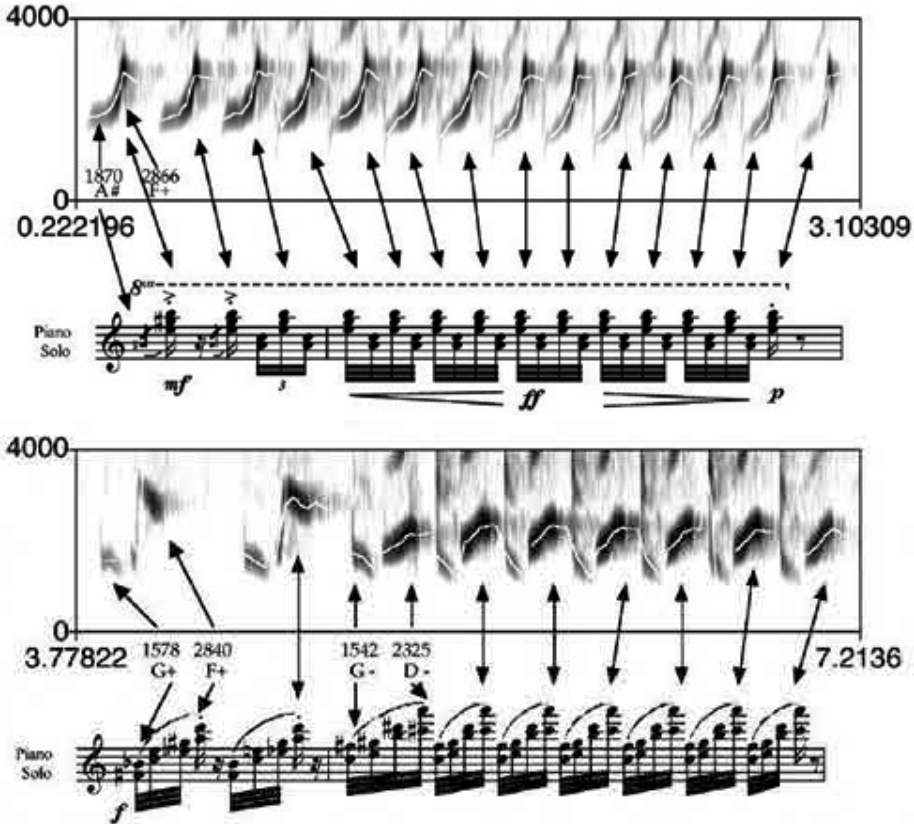
Пример бр. 7: *Le courlis cendré*, t. 42-49

The image displays a musical score for two pieces from 'Le courlis cendré'. The first piece, 'Sterne Caugek', is marked 'Moderé (♩ = 120)' and features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a vocal part with a forte (*f*) dynamic and the instruction '(perçant)'. The second piece, 'Mouette rieuse', is marked 'Un peu vite (♩ = 130)' and includes piano and vocal parts with dynamics *f*, *mf*, and *d*, and the instruction '(d. dessus)'. The score is written on multiple staves, showing complex melodic lines and harmonic accompaniment.

Са друге стране, ту су и сендвич чигра (пример бр. 7, *Sterne Caugek*) у чијем певању доминира интервал терце, као и барска шљука у чијем се певању види велика присутност интервала квинте и сексте сексте (примери 1-4), а педал је такође ширег даха. Посматрајући ове примере у светлу теорије Роберта Ериксона, овде видимо конкретне примере фузије тонова у један звук и једну боју. Различите густине акорада у овим примерима имају за последицу различито остварен звучни спектар и различите густине и боје звука, услед различите диспозиције аликуота у звучном међупростору између акордских тонова. Као што знамо, у шире постављеним акордима звучна енергија је већа због тога што је простор који је направљен између основних тонова акорада већи, па се самим тим ствара шире поље за стапање аликуота који су различитих интензитета. У ужој поставци ситуација је, наравно, обрнута. Тиме је јасно постављена звучна разлика између птица и боја њихових гласова у Месијановом доживљају.

Ово је свакако јако интересантно поље истраживања Оливијеа Месијана, јер боју, као што је већ напоменуто, диже на један виши ниво музичког и когнитивног истраживања управо кроз овај принцип рада са звуком. Као пример могућности остваривања ове теорије може се навести поређење Месијанове реализације звука црвендаћа (*Cardinal*) у клавиру, са спектрограмом направљеним на основу његовог орнитолошког снимка (пример бр. 8).

Пример бр. 8: *Cardinal* (Црвендаћ), спектрограм и исечак из *Еџоџиичних иџиџица* (*Oiseaux exotiques*)



Овде се јасно види однос Месијанове „транспозиције“ црвендаћа и спектралне анализе звука на основу које ју је направио, тј. види се јасна паралела између кривуља спектрограма и оних којим бисмо могли представити деоницу клавира, на основу мелодијских и акордских покрета.

На пољу истраживња музичке форме у композицијама које се баве птицама, Месијан ју је извлачио из природног понашања птица и томе ће бити посвећен наредни део рада.

Наиме, још при самом почетку рада поменуто је да птице скоро никада не певају саме. Ово је значајно из простог разлога што је Месијан своје композиције које се тичу птица конципирао као фрагментарне, а могли бисмо слободно рећи и по *принципиу виштража*, за који је и сам говорио да представља једно од основних полазишта његове музике уопште. У овом случају то се манифестује на тај начин што он остварује форму тако што представа временских услова (доба дана, место итд.), као и сваке птице, како оне која је централни предмет посматрања тако и осталих које се налазе у њеном окружењу, представља само део укупне слике, односно витража. Из тога можемо закључити да је сама форма састављена из мањих делова који, осим чињенице да се налазе у истом подручју

посматрања, нису повезани, чак ни музички у оном смислу у ком бисмо то очекивали.

Ово је у директној спрези са бојом, јер је витраж као такав састављен из мноштва делова различито обојеног стакла, а самим тим и композиција која је рађена тим принципом постаје пуна расутих боја, представљених кроз различите птице, кроз њихову присутност у самој композицији и кроз приказе њиховог окружења, које као коначни резултат дају целовиту слику. Такође, ако се подсетимо увода за 13. став *Кашалога ишшица*, видећемо да нам он даје и опис окружења и промене временских услова, који, заједно са птицама, постају делови целокупне витражне слике.

Пример бр. 9: *Le courlis cendré*, t. 55-64

У овом примеру различити елементи форме су обележени различитом врстом линија: правоугаоник исцртан пуном линијом обележава црвеноногу прутку (*Chevalier Gambette*), испрекиданом сребрнастог галеба (*Goéland argenté*), док елипсе исцртане испрекиданом линијом обележавају елементе представљања окружења, у овом случају, морске таласе (*les vagues*). Овде такође видимо и суштинску витражну (фрагментарну) концепцију форме у погледу на птице, али не и само на њих. Витраж, као део декорације у катедралама са којим је Месијан јако добро упознат, је присутан у скоро свим његовим композицијама, али овде он добија своје „оправдање“ кроз истраживање понашања птица у свом природном окружењу, опет као нешто што постоји у природи, што је дато од Бога кроз њего-

ва створења (што је за Месијана као дубоког верника, могло би се рећи, било од суштинске важности), а самим тим и потпуно исправно.

Пратећи ову линију развоја звука и боја немогуће је не стићи до већ поменуте Месијанове „интелектуалне синестезије“ која се готово сигурно манифестује и у оквиру физичке димензије концепта *звук-боја* изложене у овом раду. То можемо видети како у већ наведеним примерима текстуалних одредница за боју звука, као што је био случај са барском шљуком у црвеноногом прутком и њиховим „флаутским“ звуком, тако и у примеру сребрнастог галеба (пример бр. 10), у коме, поред јасно стављене одреднице боје звука, сада се појављује израз који сугерише и визуелну одредницу боје речима: *cuivré, comme des cors* (бакарне боје, попут хорни)<sup>6</sup>.

Пример бр. 10: *Le courlis cendré*, t. 71-72 (*Goéland argenté* – Сребрнасти галеб)



Међутим, као што је већ напоменуто, то је ипак свет који је свима сем Месијану затворен. Иако је он све своје модусе „обојио“ најразличитијим визуелним бојама, иако је чак имао и боје за одређене акорде, подухват да се тако нешто аналитички примени у овој ситуацији (а вероватно и у свакој другој) би био, могло би се слободно рећи, узалудан, јер би представљао покушај да се на Месијанов свет боја гледа вештачки, оком посматрача који није део тог света, који ће нешто видети, али то неће бити тај свет. Ипак, оно што свакако можемо да видимо јесте то да је вишеслојност Месијанове музике заиста велика и дубока. У овом раду је остварен покушај да се из те вишеслојности извуку и анализирају неки од принципа Месијанових истраживања на пољу звука и форме, сагледане кроз његово истраживање и „озвучавање“ птица на клавиру и представљају само једну од могућности за тако нешто. Оно што нам остаје јесте то откривамо нешто ново и да у њој видимо оно што желимо и можемо.

6 превео В. Трмчић

## ЛИТЕРАТУРА

- Demuth 1960: N. Demuth, Messiaen's Early Birds, *The Musical Times*, No. 1412, Vol. 101, 627-629
- Ericson 1975: R. Ericson, Some Territory Between Timbre and Pitch, *Sound structure in music*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 18-57
- Hold 1971: T. Hold, Messiaen's Birds. *Music and Letters*, No. 2, Volume LII, April, 113-121  
<http://www.oliviermessiaen.org/birdsongs.html>, 06. 04. 2011, 17:51
- Messiaen 1964: O. Messiaen, Le courlis cendré, *Catalogue d'oiseaux*, 7<sup>ème</sup> livre, [partition] Paris: Alphonse Leduc
- Messiaen 1956: O. Messien, *The Technique of My Musical Language* (translated by John Sutterfield), Volume I, Paris: Alphonse Leduc
- Messiaen 1994: O. Messien, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome V, 1<sup>er</sup> Volume: Chant d'oiseaux d'Europe, Paris: Alphonse Leduc
- Mille 2007: O. Mille, *Liturgie de cristal: Olivier Messiaen*, [film, 57 min. 26 sec, Naxos, 2007]
- Riley 1995: C. A. Riley, Color in Music, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, Hannover & London: University Press of New England, 273-297

## BIRDSONG AS A MUSICAL CORNERSTONE IN PIANO MUSIC OF OLIVIER MESSIAEN

### Summary

In his music, Olivier Messiaen was greatly dedicated to exploring rhythm, melody and harmony, and the birdsong had a special place in them. Having been a passionate ornithologist, he was writing down the birdsong wherever he went. Messiaen used its 'transposition' in his works abundantly, and this was perhaps most aptly represented in his piano-cycle *The Catalogue of Birds*, and some of its movements are used as examples in this paper.

In his piano music, and other works in general, the influence of birds is detectable on many levels. What readily comes into view is primarily the use of melodic and rhythmic patterns of their singing, but other influences are visible as well. Colours of bird voices were very important to him and they can be put in a certain relation with the interval and chord structure used in their representation. Also, the behaviour of birds in their natural habitats played an important part in the realization of form and therefore was realized mostly through a 'stained-glass' principle, also present in many of Messiaen's other works.

Use of the birdsong enriched Messiaen's music in many ways and this paper aims to present some of the techniques used in birdsong transposition, as well as their use in modern notation and acoustic system. Additionally, it also attempts to try to point out certain relations between physical and behavioural characteristics of birds and the creation of music which they inspired.

*Key words:* Olivier Messiaen, piano music, birdsong, oritmusicology

Vladimir M. Trmčić



Refik Š. HODŽIĆ<sup>1</sup>  
 Naida E. HUKIĆ  
*Univerzitet u Sarajevu*  
*Muzička akademija*  
*Odsjek za muzičku teoriju i pedagogiju*

## HARMONIJSKI ASPEKTI STVARALAŠTVA VOJINA KOMADINE U SARAJEVSKOM PERIODU – UZ JUBILEJ 80. GODIŠNJE RO- ĐENJA

Moto ovog rada je jedan čovjek, jedan kompozitor, jedno vrijeme. Vojin Komadina, kompozitor i muzički pedagog, ostavio je neizbrisiv trag u bosanskohercegovačkom muzičkom životu. Njegov opus od oko 300 numera odlikuje se pluralističkim stilskim izrazom u kojem dominiraju neoklasični, avangardni, i postmoderni diskursi obojeni elementima folklor. Zbog kratkoće, u fokusu interesovanja su samo neka djela iz sarajevskog perioda, a pisana za različite izvođačke sastave iz svake faze stvaralaštva. Pored Komadinina stilskog usmjerenja, cilj je ukazati i na njegov specifični harmonijski jezik a u kojem je folklorni idiom osnovna nit.

*Ključne riječi:* Vojin Komadina, sarajevski period, stilske faze, harmonijski aspekti.

### Uvod

Vojin Komadina rođen je u Karlovcu (Hrvatska) 1933<sup>2</sup>. Osnovnu školu i gimnaziju završava 1941. u Beogradu. Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu 1960. diplomirao je *Koncertom* za klavir i orkestar br. 1 u klasi Božidara Trudića. U Sarajevu prvobitno radi kao muzički urednik na RTV Sarajevo (1966–1975), ali i na Muzičkoj akademiji od 1968. kao spoljni saradnik a zatim i kao stalni profesor kompozicije, orkestracije i teorijskih predmeta (1975–1983). Od 1986. predaje na Muzičkoj akademiji u Podgorici (Crna Gora), a od 1994. i na tek osnovanoj Muzičkoj akademiji u Istočnom Sarajevu, čiji je bio i prvi dekan. Dobitnik je brojnih priznanja; usavršava se u Darmstadu i Kolnu i posjećivao brojne evropske i svjetske festivale vezane za novu muziku. U njegovom opusu od preko 300 djela primjetna su dva osnovna prosedea: prisutnost bosanskohercegovačkog i srpskog folklor a i otvorenost prema savremenim stilsko-estetskim kretanjima. Namjera ovog rada je ukazati na najznačajnija djela iz domena instrumentalnog i vokalno-instrumentalnog žanra nastalog u sarajevskom periodu u različitim fazama stvaralaštva, ali i na specifični harmonijski jezik koji je podjednako vezan za harmonijsku vertikalu i horizontalu.

### Instrumentalno stvaralaštvo

Kao jedno od najznačajnijih djela iz kompozitorove neoklasične faze (1955–1965), trostavačni **Koncert za klavir i orkestar br. 1** (1960), sadrži mnoge stilske odredni-

1 refikho@yahoo.com

2 Iscrpna biografija Vojina Komadine nalazi se u knjizi Ivana Čavlovića *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, str. 206-209.

ce neoklasicizma: formalnu zaokruženost stavaka, jasnoću melodijsko-tematskih odsjeka, pretežnu tonalnu određenost i slično. Neoklasični harmonijski jezik obogaćen je elementima folklorne i kratkotrajnim atonalnim epizodama, a harmonijska sredstva obuhvataju stečevine tradicionalne harmonije i oblike proizašle iz novijih utjecaja harmonije impresionizma i 20. stoljeća. (Hukić 2011: 221)

Primjer 1, *Koncert za klavir i orkestar br. 1*, III stav, t. 1–10

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is in D major (indicated by two sharps) and shows a sequence of chords: I, VII, I, VII, I. The second system is in F major (indicated by one flat) and shows a sequence of chords: I, VII, I, VII, I<sup>7</sup>. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

Utjecaj folklorne primjetan je već u neoklasičnoj fazi. *Koncert za klavir i orkestar br. 1* započinje sekundno-kvintnim sazvučjem (b-c-f). Pored snažnih folklorističkih, modalnih obilježja (I stavak ima uporište u miksolidijskom modusu na *b*), ovakav trozvuk ipak je bliži varijanti klasičnog, toničkog kvintakorda koji u svom sastavu ima sekundum umjesto terce<sup>3</sup>.

Primjer 2, *Koncert za klavir i orkestar br. 1*, I stav, t. 1–5

The image shows a system of musical notation for strings (CORO STR). It is in D major (indicated by two sharps) and shows a sequence of chords: I, VII, I, VII, I. The notation includes a grand staff with treble and bass staves.

Modalnost je jedna od važnih odlika Komadinina stvaralaštva. Kod *Koncerta za klavir i orkestar br. 1*, u II stavku upotrebljen je plagalni hipofrigijski modus na *e* s porijeklom u starocrkvenom frigijskom modusu *a* notom finalis.

3 Sazvučje istog intervalskog sklopa koristili su i drugi neoklasični opredjeljeni kompozitori, poput I. Stravinskog u klavirskoj *Serenadi in A* (Hukić 2011: 266).

Primjer 3, *Koncert za klavir i orkestar br. 1*, II stav, t. 1–8

fl.

arpa

*p*

in E: I → V →

fl.

arpa

II<sup>6</sup> VI<sup>4</sup> P<sup>4</sup> VI<sup>6</sup> III<sup>6</sup> VII<sup>2</sup> I

Iako ovaj modus prepoznajemo na početku lirične melodije u flautama, polustepeni odnos VII (vodica dis) u I stupanj u kadenci ukazuje i na utjecaj harmonijskog e-mola.

Ljestvice u neoklasičnoj fazi Komadinina stvaralaštva uglavnom su vezane za modalnost. Umanjena ljestvica (stepen-polustepen) u III stavku ovog koncerta javlja se fragmentarno. Tonovi predstavljenog fragmenta druge teme (primjer 4) postepeno se kreću u rasponu tritonusa a-es (a-h-c-d-es), specifičnog obilježja umanjene ljestvice na *a*.

Primjer 4, *Koncert za klavir i orkestar br. 1*, III stav, t. 75–80

pffe.

pffe.

vc.

timp.

*ppp*

in A:

Drugi gudački kvartet **Epeisodios** (1967) je djelo iz vremena autorovog avangardnog stilskog usmjerenja. Očito je ono refleksija njegova stručnog usavršavanja u Poljskoj gdje dolazi u dodir s avangardnim dostignućima Lutoslawskog, Pendereckog i Goreckog. (Čavlović 1984: 81) U svakom od pet stavaka autorov je izraz izuzetno kreativan i avangardan, što se vidi iz njegovog priloženog uputstva.

Primjer 5, *Epeisodios*, upustvo za izvođenje djela

Uputstva za izvođenje - Mode d'interprétation

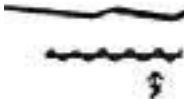
I stav - I<sup>er</sup> mouvement

- izrazite ritmička struktura (structure expressément rythmique)
- taktičana je označena uvek jednako vremensko trajanje, unutar koga se događa sadržaj izražen notnim znacima (les "barres de mesure" désignent une durée de temps toujours égale dans les cadres de laquelle se passe l' action exprimée par les signes de la musique)
- slobodno ritmičko ponavljanje tona, akorda ili grupe tona (répétition libre d' un ton, d' un accord ou d' un groupe de tons)
- sinhron početak, odnosno završetak fraze (un début ou une fin synchrones de la phrase)
- tremolo - (trémolo)



II stav - II<sup>er</sup> mouvement

- homofona konstrukcija - (construction homophone)
- pravac kretanja melodijske linije (direction de la ligne mélodique)
- molto vibrato
- tremolo na jednoj žici iza kobalice (trémolo sur une corde derrière le chevalet)



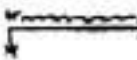
III stav - III<sup>er</sup> mouvement

- melodijska konstrukcija - (construction mélodique)
- ubrzavanje - (accélération)
- usporavanje - (ralentissement)



IV stav - IV<sup>er</sup> mouvement

- punkturnalna konstrukcija sa dodanim glisandima (construction poncturale avec glissandos ajoutés)
- triler prstima leve ruke, bez skidanja žice (uniquement le trille de la main gauche, sans pincement de la corde)



V stav - V<sup>er</sup> mouvement

- organizovano slobodna konstrukcija materijala A, B i C (construction libre mais organisée du matériel A, B et C)
- ▲ - najviši ton instrumenta - (le ton le plus aigu de l' instr)
- ▼ - najniži ton instrumenta - (le ton le plus grave de l' instr)

Da su klasteri važno obilježje Komadinina harmonijskog jezika, govori i primjer iz I stava gudačkog kvarteta *Epeisodios*. Ovdje je homofona zvučna struktura gudača u polustepenom klasteru *h-fis* podložna ideji ritmičkog usitnjavanja. Potpunoj dramskoj gradaciji doprinosi i dinamičko stupnjevanje od trostrukog piana (ppp) do četve-rostrukog fortea (ffff).

Primjer 6, Gudački kvartet *Epeisodios*, I stav

**Svita igara** (1972) je autorovo ogledalo stilske transformacije u kojoj spaja nasljedstvo evropske avangarde s jugoslovenskim folklorom, ali se zbog tonalne osnove nadovezuje i na neoklasičnu fazu, proširujući njena harmonijska sredstva. 'Materijal *Svite igara* najeksplicitnije se služi citatnim folklorom kao jedinim materijalom.' (Bosnić 2010: 67) U početna dva stavka (*Nebesko* i *Ninaj ninaj*) kompozitor stvara u duhu folkloru, dok u preostala tri (*Nemo glamočko kolo*, *Lindō*, *Igra s kupresa*) cilj je prvenstveno njegova harmonizacija, stilizacija i obrada (vješta umjetnička interpretacija izvornih folklornih plesova). Pored preispitivanja odnosa tonika-dominanta, prisutna je uobičajena pratnja folklornih melodija u vidu kvartno-kvintnih i sekundno-kvintnih sazvučja.

Primjer 7, *Svita igara*, *Lindo*, t. 23–29

$$A: \begin{array}{cccccccc} \text{I} & \text{I}^{(4)} & \text{I}^{(2)} & \text{I} & \text{I} & \text{I} & \text{I} & \text{D} & \text{D} & \text{T} \\ \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{D}_4^5 & \text{T} \end{array}$$

U zavisnosti od impresionističke ili ekspresionističke obrade motiva, u *Sviti igara* javljaju se dijatonski ili kromatski klasteri. U II stavku *Ninaj, ninaj*, kako se impresionistička zamučena slika dječije kolijevke postepeno pretvara u ekspresionističku (Delić 2007: 36), tako i dijatonski klasteri prelaze u kromatske. Kao posljedica naslojavanja polustepena u gudačima nastaje dvanaesttonski kromatski total s najdubljim tonom *a* u dionici violončela.

Primjer 8, *Svita igara, Ninaj ninaj*, t. 36–38

U IV stavku (*Lindo*), na vertikalnom sazvučju kvintne građe (e-h-fis) u kontribasima i violončelima, statični simetrični akordi u violinama i violi su proizvod vertikalne simetrije. Njihova skrivena osa simetrije je ton *d1*. Ovo funkcionalno neodređeno sazvučje prelazi u dominantni kvintakord s dodanim intervalima sekste, kvarte i sekunde.

Primjer 9, *Svita igara, Lindo*, t. 43–46

Kao što je bio slučaj u *Koncertu za klavir i orkestar br. 1* i u *Sviti igara* modusi su folklornog porijekla, kao i većina ostalih kompoziciono-tehničkih postupaka. U već spomenutom IV stavku (*Lindo*) nastupi teme se završavaju na II stupnju osnovnog A-dura (karakteristika napjeva balkanskog folklora). Za pomenuti koncert ga veže i upotreba novih ljestvica koje se i ovdje javljaju fragmentarno. Tonovi teme V stavka formiraju tetrahord umanjene ljestvice g-as-b-ces.

Folklorna tema u dionici oboe (primjer 10) kreće se u uobičajenom ambitusu umanjene kvarte od g, a koju podržava harfa s pedalnim tonom *f*. U skladu sa harmonizacijom folklornih napjeva, u ovom kontekstu tonalitet je in F, sa karakterističnim završetkom na drugom stupnju. Prema tome, tonski niz je analogan onom iz *Koncerta br. 1* i sadrži početnih pet tonova umanjene ljestvice u ovom slučaju na *ff*-g-as-b-ces.

Primjer 10, *Svita igara, Igra sa Kupresa*, t. 3–6

Kao djelo Nove jednostavnosti (1976–1997), *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2* (1978) sinteza je avangardnog i neoklasičnog stila. Ovo djelo '(...) ima svoju posebnu historijsku poziciju u muzici južnoslovenskih naroda, jer se smatra možda i prvom kompozicijom koja je komponovana u duhu postmoderne, odnosno *Nove jednostavnosti* kako je to tada terminološki postavljeno.' (Ramović 2006: 162) 'Koncert je rađen po uzoru na koncerte Vivaldijevog tipa, iz čega proizlaze realistički elementi forme, melodije i ritma pa i osnovnih tonalnih obrisa.' (Čavlović 1984: 87) Sintetičnost najbolje iščitavamo iz III stavka, gdje su neoklasična harmonijska sredstva (preplitanje istoimenih tonaliteta, eliptični nizovi umanjenih septakorda, politonalnost) prožeta elementima minimalizma.

Primjer 11, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2*, III stav, t. 50–53

U B dijelu II stavka ovog koncerta sazvučja naslojenih od sekundi na prazne kvinte 1-4-5 i 1-2-5 koja smo imali u spomenutim djelima predstavnika neoklasične i folklorne faze u tonalnom okruženju, ovdje su dio kromatizirane arpedirane pratnje emancipovane od tonalnog klavirskog rečitativa.

Intervali u narednim sazvučjima su široko postavljeni (primjer 12); zbog prebacivanja kvarte (početno sazvučje) i sekunde (posljednje sazvučje) za oktavu više, u prvom slučaju stiže se utisak formiranja sazvučja proizvoljne intervalske građe (1-5-11), ili u drugom slučaju kvintnog sazvučja (1-5-9).

Primjer 12, *Koncert za klavir i gudači orkestar br. 2, II stav, B dio*

Da su klasteri važan dio Komadinina harmonijskog jezika pokazuje i primjer početka I stavka *Koncerta* za klavir i gudački orkestar br. 2. U njemu se nakon izlaganja tematskog jezgra u osnovnom a-molu, a potom istupanja iz istog tonaliteta, formira dijatonski klaster koji uključuje svih sedam tonova prirodne a-mol ljestvice. Nastaje kao posljedica usloznjavanja linearnih pokreta gudača počevši od *a* unisona. Iako je perkusiona podloga temi, njegova dijatonika održava *a* tonalni oslonac. Nasuprot tome, kromatskim totalom na *c* završava se treći stavak *Koncerta* za klavir i orkestar br. 1.

Primjer 13, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2, I stav, tema i nastavak*

Što se tiče simetričnih akorada, u ovom koncertu oni su vezani i za harmonijsku horizontalu i vertikalnu, tako da svoju osu simetrije imaju razne akordske formacije. Horizontalna simetrija se javlja na početku II stavka u klaviru kao posljedica umanjivanja intervala od velike none do umanjene terce. Osa simetrije je ton *a* raspoređen kroz tri oktave A/a1-a2.



Primjer 14, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2, II stav, A dio*

Po završetku teme u I stavku (primjer 13), slobodna atonalnost počinje od unisonog umanjenog septakorda iz kojeg se razvijaju bikordske strukture simetričnih umanjenih septakorada, polustepeno se razilazeći osam puta u protupomaku i završavajući na istom unisonom akordu od kojeg su počele. Taj umanjeni septakord fis-a-c-es je ujedno i osa ovoj vertikalnoj simetriji.

Modalnost u *Koncertu* za klavir i gudački orkestar br. 2 je iskorištena kao 'alat' u postmodernističkoj 'montaži materijala'. Mirnom toku i modalnosti melodije (eolski na *a*) u violi, kojom započinje drugi stavak koncerta, suprostavlja se klavir širokim melodijskim hodom intervala sa tendencijom umanjivanja, koje vodi do intervala umanjene terce (primjer 14). Ovakav različit odnos klavira i viole stvara efekat iznenađenja, što je tipično za 'montažu materijala' u djelima Nove jednostavnosti.

U drugom stavku dolazi i do pojave serijalne tehnike. Na kraju A dijela kao posljedica umanjivanja intervala od čiste oktave do male sekunde obrazuje se dvanaesttonski niz na *a*. Svodeći taj niz na užu, teoretski obim, dobijamo dvostruki kromatski niz u protupomaku. (Čavlović 1984: 88)

Primjer 15, *Koncert za klavir i gudače br. 2, II stav*
**Vokalno-instrumentalno stvaralaštvo - Kantata**

Vojin Komadina je autor i mnogobrojnih vokalnih i vokalno-instrumentalnih djela. Jedna naročita i danas pomalo zaboravljena forma je kantata koja je u prošlom sistemu bivše Jugoslavije bila naročito društveno afirmirana i popularna. Sadržaj tadašnjih kantata bio je kao i u historijskoj prošlosti zapadno-evropskih zemalja npr. u baroku ili klasicizmu, vezan za aktualna društveno-politička ali i socijalna zbivanja. Tematske začetke kantate kod nas poslije II svjetskog rata treba tražiti u popularnoj masovnoj pjesmi. Dakle, ta proširena i na viši umjetnički nivo podignuta koncertna forma jednostavne masovne pjesme, ili pak rađena na književno-poetski tekst, naišla je na širi odjek i kod bosanskohercegovačkih kompozitora. (Hodžić 1983: 115) Vojin Komadina je jedan od najznačajnijih a čije su kantate upravo inspirisane revolucijom i antifašističkom tematikom. To su:

- *Titov naprijed* (Vladimir Nazor), za bas, recitatora, mješoviti hor i orkestar (Sarajevo, 1965).,
- *Iskre* (Petar Petrović Njegoš, narodne poslovice i pjesme, pismo Ivanke Kljajić i citat J.B.Tita) za recitatora, mješoviti hor i orkestar (Sarajevo, 1973).,

- *Zazivam sunce i zemlju* (Derviš Sušić) za sopran i bariton solo, recitatora i mješoviti hor i orkestar (Sarajevo, 1976).
- *Cvijet za čovjekoljublje* (Derviš Sušić), za mješoviti hor i orkestar (Sarajevo, 1978).

One su također podložne već navedenoj klasifikaciji po autorovim vremensko-stilskim odrednicima pa je prva *Titov naprijed* iz neoklasičnog perioda, *Iskre* i *Zazivam sunce i zemlju* folklorističkog i četvrta *Cvijet za čovjekoljublje* u kojoj dominiraju stilski elementi Nove jednostavnosti. Ova podjela svakako nije kruta te se pojedini muzički aspekti isprepliću naročito kada je u pitanju folklorni idiom.

Kada govorimo općenito o harmonijskom jeziku, odnosno muzičko-izražajnim sredstvima, može se reći da oni uglavnom egzistiraju na platformi proširenog tonaliteta. Unutar njega se isprepliću uglavnom već pomenute harmonijske pojave (od akorada terčne građe neoromantičarskog obilježja do nestandardnih vertikalna sazvučja, bikorda, polikorda...), izuzev djela *Epeisodios*. Faktori koji utječu na takav tonski slog u kantatama su sljedeći:

- Prisustvo folklorne tematike kako u razradi njenih motiva tako i u čestim citatima izvornog, narodnog običajnog pjevanja. Kroz to se stvaraju posebna sazvučja različita od zapadno-evropske muzičke tradicije;
- Bogatstvo polifone tehnike uz dominaciju svih vrsta imitiranja do razrađenih vidova fugata, stavlja također harmonijski homofoni slog u drugi plan; Slobodniji tretman disonance, na momente njeno potpuno osamostaljenje te gusta kromatika u potpunosti narušavaju stabilnost tonalne osnove;
- Tonalitet je često zamagljen ili se naslućuje, a otkriti ga možemo po dominaciji nekog tona ili čestog vraćanja ka njemu. (Hodžić 1983: 180)

Navest ćemo samo neke primjere kojima želimo potvrditi stilske, kompoziciono-tehničke i harmonijske odrednice.

U kantati **Titov naprijed** (1965) autor podcrtava tekst skoro rečitativno (pr.16), naglašavajući važnost svakog njegova sloga. Cilj je da se skromna melodija podcrta - podeblja, u ovom slučaju homofono akordima. S harmonijskog aspekta bi to mogli objasniti kao prošireni tonalitet uz progresiju vrlo zanimljivih akorada. Naime oni stoje u polarnim (odnos povećane kvarte) i skriveno-kromatskim tercnim odnosima.

Primjer 16, *Titov naprijed*, I stav, t. 33–35

Najbolji primjer prožimanja tonalne i modalne ljestvične strukture očituje se u sljedećem odlomku iz iste kantate. U jednom skoro tradicionalnom polifonom izrazu u dorskom modusu na 'e' imamo tematski način izlaganja u vidu fugata. Dvotaktna tema uz riječ *Naprijed imitaciono* se provodi od basova do soprana uz unisonu pratnju dije-la orkestra.

Primjer 17, *Titov naprijed*, t. 231-237

Već sam naziv kantate **Iskre** (1973) simboliše bljeske narodne mudrosti. Navest ćemo početak III stava, a cijeli je izgrađen na osnovi narodne pjesme 'Evo braće jedan do drugoga, pogin'o bi jedan za drugoga...' Autor je donosi autentičnim narodnim načinom pjevanja sa uskim melodijskim opsegom i završetkom na intervalu velike sekunde. Radi se o čisto folklornom citatu kojeg ritmički na pedalnom tonu 'g' podržavaju gudači.

Primjer 18, *Iskre*, III stav, t. 96-104

**Zazivam sunce i zemlju** (1976) tematski ne odudara od prethodnih. Ipak, početni tekst u kom se prožimaju različite vjerske konfesije odaje duhovni karakter kantate. Sve se na kraju stapa u završne masovne narodne pjesme.

Prevazilazeći u ovoj kantati dosta slobodnije tonalne granice, Komadina pribjegava na momente i novijim zvučnim rješenjima. Tako gudači provodeći četverotaktni model postupno zaranjaju u glisanda, gradacijski se penjući do najvišeg tona dotičnog instrumenta. Ovoj zvučnoj napetosti pridružuju se i 'klasterski blokovi' kod limenih duhača sa neritmizovanim brzim tremolom. Komadina na ovaj način postiže vrhunac dramskog izraza.

Primjer 19, *Zazivam sunce i zemlju*, t. 53–60



Kantata **Cvijet za čovjekoljublje** (1978) za razliku od prethodnih s višestavačnom formom, oblikovana je u jednostavačnu cjelinu sa šest kraćih kontrastnih odlomaka. Stilska joj je odrednica Nova jednostavnost sa elementima neoklasike. U svrhu muzičkog oslikavanja određenog poetskog izraza autor primjenjuje šarolik harmonijski jezik u rasponu od čisto tradicionalnih tonalnih okvira do modernističkih zvučnih sklopova. U narednom primjeru zastupljeni bikordi formiraju sazvučja iste strukture. Kao što je to bio slučaj za klavirske koncerte V. Komadine, oni su slični klasterima, naročito kad su u njima naslojena sazvučja u razmaku male sekunde.

Primjer 20, *Cvijet za čovjekoljublje*, II odlomak, t. 92–95

## LITERATURA

Bosnić 2010: A. Bosnić, *Simfonijska muzika u BiH, Pregled, analiza, sistematizacija*, Magistarski rad, Sarajevo, Muzička akademija.

Čavlović 1984: I. Čavlović, Vojin Komadina - u povodu trideset godina rada, *Zvuk*, 4, Sarajevo, 76-90.

Delić 2007: A. Delić, *Trenutak u vremenu promjene – Vojin Komadina: Svita igara*, *Muzika*, god. XI. br.1 (29), januar – juni 2007, Sarajevo, 35–37.

Despić 2002: D. Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Fejzić 2011: S. Fejzić, *Elementi ekspresionizma u stvaralaštvu bosanskohercegovačkih kompozitora*, Magistarski rad, Sarajevo, Muzička akademija.

Hodžić: 1983: R. Hodžić, *Formalna obilježja bosanskohercegovačke kantate inspirisane narodno-oslobodilačkom borbom*, Magistarski rad, Sarajevo, Muzička akademija.

Hodžić: 2010: R. Hodžić, *Harmonija: sa zadacima*, Sarajevo, Muzička akademija.

Hukić 2011: N. Hukić, *Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosanskohercegovačke kompozitore*, Magistarski rad, Sarajevo, Muzička akademija.

Kohoutek 1984: C. Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Preveo sa ruskog jezika Dejan Despić, Beograd, Univerzitet umetnosti.

Mikić 2009: V. Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti.

Ramović 2006: A. Ramović, *Forma u postmodernoj muzici, estetske i druge osnove konstrukcije postmodernističkog djela*, Magistarski rad, Sarajevo, Muzička akademija.

## HARMONIC ASPECTS OF VOJIN KOMADINA'S CREATIONS IN HIS SARAJEVO PERIOD – ON THE OCCASION OF THE 80<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

### Summary

The paper is aimed at pointing to harmonic aspects of the creations of the composer Vojin Komadina in his Sarajevo period. His role in the musical life of Bosnia and Herzegovina is irreplaceable, both as a composer and as a music pedagogue. His entire composing opus is permeated with two major creative determinants: focus on the folk music and permanent interest in the modern style and aesthetic expression.

Due to the briefness and purpose of the paper, only some of his works written for different performing ensembles are presented. Although Komadina's creations are characterized by a pluralistic style of expression, in a looser sense they can be classified into more or less four closed stages: neoclassicist, avant-garde, folkloristic, and a stage of new simplicity or sensibility.

With respect to his harmonic language, one can observe the use of similar harmonic devices applied in different stages of his creativity. The presence of the folk idiom as the basic thread results in harmonic pungency. It is particularly revealed through the discourse of harmony in the vertical and linear cross-section of voices. Thus, we obtain the dominance of second interval, chords of non-third structure, bi-chords, clusters. Also, we find extended key, occasional or full atonality, modality, small melodic spans, emphasized rhythm with frequent beat changes, formal flexibility, use of non-music elements, etc.

*Key words:* Vojin Komadina, Sarajevo period, style stages, harmonic aspects.

*Refik Š. Hodžić,  
Naida E. Hukić*

Anica B. SABO<sup>1</sup>  
 Univerzitet umetnosti u Beogradu  
 Fakultet muzičke umetnosti  
 Katedra za muzičku teoriju

## KAMERNA DELA ZLATANA VAUDE<sup>2</sup>

Devedeset godina od rođenja kompozitora, dirigenta i pedagoga Zlatana Vaude (1923–2010) prilika je da se ukaže na njegovo kamerno stvaralaštvo. O Zlatanu Vaudi se uglavnom govori kao o velikom poznavaoocu horskog zvuka i ističe njegov rad sa horovima, posebno dečjim, dok su drugi žanrovi u njegovom opusu neuporedivo manje proučavani. Pisao je za različite, standardne ali i nestandardne kamerne sastave u kojima se neretko nalazi i solo glas. U ovom momentu ne postoji pouzdan popis kamernih dela. U radu će se u najopštijim crtama sagledati kamerni opus Zlatana Vaude i ispitati mogućnost formiranja celovitog popisa njegovih dela.

*Ključne reči:* Zlatan Vauda, kamerna dela, popis kamernih dela, *Seanse III*, *Pokošeni osmesi*

Devedeset godina od rođenja kompozitora, dirigenta i pedagoga Zlatana Vaude (1923–2010) prilika je da se ukaže na njegovo kamerno stvaralaštvo. O Zlatanu Vaudi se uglavnom govori kao o velikom poznavaoocu horskog zvuka i ističe njegov rad sa horovima, posebno dečjim. Značaj horskog stvaralaštva ovog autora je veliki ali ipak, nije jasno zbog čega su ostala dela iz njegovog opusa na određeni način zanemarena i neuporedivo manje proučavana. Kamerna dela zauzimaju izuzetno važno mesto u njegovom opusu i zavređuju posebnu pažnju stručne javnosti. To je razlog da im se u ovom tekstu posveti posebna pažnja.

Nakon premijernog izvođenja (24. 02. 1978.) kompozicije za sopran i duvački kvintet *Pokošeni osmesi* ostalo je zapisano „Jednom ranijom prilikom, pre dosta godina, kazali smo za Zlatana Vaudu da .... se u njegovom stvaranju ističe naklonost za dve, inače ne mnogo bliske grupe dela, i to: s jedne strane dečija horska dela, a s druge strane, za – tako reći – klarinetsku muziku. Ali Vaudina vanredno plodna aktivnost učinila je da je ova ranija podela i definicija zastarela. Njegov sadašnji, daleko veći i bogatiji opus, i raznovrsniji i značajniji, traži novu ocenu“ (Bingulac 1988: 320). Ni nakon trideset pet godina od ove konstatacije, proistekle iz pera vrhunskog stručnjaka, ne postoji nova ocena kamernog opusa Zlatana Vaude. U ovom momentu se neće razmatrati razlozi zašto nova ocena nije usledila. Cilj rada je da, možda, stvori predušlove za proučavanje kamernih dela i učini korak ka drugačijem odnosu prema stvaralaštvu Zlatana Vaude.

Zlatan Vauda je rođen 1923. godine u Šmarijeti (danas Pernice) blizu Maribora. Prva znanja vezana za muziku i muziciranje dobija u krugu porodice. Poseban uticaj na njegov razvoj imao je deda Vinko Vauda, koji je delovao u Vrežju kod Ljutomera kao kompozitor i dirigent, gde je bio upravitelj osnovne škole.<sup>3</sup> Početkom Drugog

1 e-mail: isabo@sbb.rs

2 U radu je predstavljen deo istraživanja na projektu *Идентифікація сръбске музице у светском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Otac Zlatana Vaude (Mirko Vauda) i poznati slovenački muzikolog Dragotin Cvetko bili su bliski rodaci. Prema sećanju Marije Maje Vauda akademske slikarke (ćerke Zlatana Vaude), Dragotin Cvetko se veoma pohvalno izjašnjavao o stvaralaštvu mladog kompozitora Zlatana Vaude, o čemu postoji i pisani

svetskog rata (1941) zajedno sa porodicom napušta Sloveniju i utočište nalazi najpre u Gruži a potom u selu Stanovo kod Kragujevca. Kada se govori o delima ovog autora važno je naglasiti značaj grada Kragujevca o čemu sam autor govori: „Kragujevac 21. oktobar 1941. godine. Datum velike tragedije! Mnogo ljudi je dan ranije bilo odvedeno u topovske šupe a zatim izvedeno na streljanje. Komanda je bila surova i jasna. Levo u stroj za streljanje, desno na sedenje. Ja ispadoh desni. Tri akorda (ce<sup>1</sup> ge<sup>1</sup> ce<sup>2</sup> es<sup>2</sup> – de<sup>1</sup> gis<sup>1</sup> d<sup>2</sup> fis<sup>2</sup> – es<sup>1</sup> a<sup>1</sup> de<sup>2</sup> fis<sup>2</sup>) koja sam tada zapisao, ostala su trajno utisnuta u meni, a samim tim i mojoj muzici i na mnogo načina, simbolično i suštinski obeležila moj život i rad“ (Sabo 2003: 33). Kompozicijom i dirigovanjem počeo je da se bavi tokom rata. Studije na Muzičkoj akademiji upisuje 1947. godine u klasi profesora Marka Tajčevića. Nakon okončanja studija usavršavao se na letnjim kursovima kod Hansa Svarovskog (Swarowski) i Hansa Jelineka (Jelineka). U tim kontaktima upoznaje avangardna stremljenja i dodekafoniju ali ih u svom stvaralaštvu ne primenjuje. Njegova dela odaju spontanost stvaralačkog procesa i odlikuju se veoma specifičnim melodijskim linijama, iznijansiranom odnosu prema ritmu i stalnoj potrazi za novim harmonskim izrazom. Dobitnik je brojnih nagrada Udruženja kompozitora Srbije, kao i Vukove nagrade za celokupno životno delo kao kompozitor, dirigent i pedagog.

Više od tri decenije (1952–1986) bio je dirigent i pedagog dečijeg hora RTB. Repertoar hora obuhvatao je veliki broj dela domaćih i stranih autora i daleko premašivao standardne okvire dečijeg muziciranja. Na programu hora nalazila su se i značajna vokalno instrumentalna dela: *Pasija po Mateju* J. S. Bah (Bach), *Prolećna simfonija* i *Ratni Rekvijem* B. Britna (Britten), *Pasija po Luki* K. Penderecki (Penderecki). Pored obaveza u pripremanju radio emisija hor je učestvovao u operama koje su se izvodile na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu.<sup>4</sup> Napisao je veliki broj horskih kompozicija, a autor je i dečije opere *Ježeva kućica* na tekst Branka Ćopića.

Izučavanje kamernog opusa ovog autora, na način koji bi omogućio njegovo sistemsko i sveobuhvatno proučavanje a potom i novu stručno umetničku procenu, zahteva određene preduslove. Prvi preduslov je svakako kompletan popis kamernih dela. Zlatan Vauda je komponovao za veoma raznorodne, standardne ali i nestandardne kamernе sastave u kojima se neretko nalazi i solo glas, a mnoga dela su pisana u više verzija za isti ili različite ansamble. Ova okolnost nesumnjivo ukazuje na bogatu i razgranatu stvaralačku poetiku autora, ali elementarni popis dela i sve ostale aktivnosti oko sistematizacije podataka čini veoma složenim. Podrazumeva se da je elementarni popis dela samo početni korak, nakon koga je neophodno uz svako delo utvrditi i sledeće podatke: godinu nastanka, trajanje dela, notni materijal (opis stanja notne građe i gde se čuva), premijerno izvođenje dela (datum, izvođači i sala) i podaci o snimku dela. Posebno značajno, ali i veoma delikatno područje rada predstavlja popis različitih verzija istog dela. Da bi se različite verzije jednog dela u potpunosti sagledale

---

trag (pismo koje je upućeno Zlatanu Vaudi, a nalazi se u zaostavštini kompozitora). Autorka ovog rada posebno ističe pomoć Marije Vauda u prikupljanju podataka za ovaj rad. Marija Vauda je omogućila pristup zaostavštini koja je, zahvaljujući kompozitoru i naslednici sačuvana, i na određeni način sistematizovana, ali zahteva temeljnu i stručnu obradu svih relevantnih podataka koji se u zaostavštini mogu naći.

4 O tome koliko je značajan bio rad Zlatana Vaude govori i činjenica da je početkom 2014. godine Izvršni odbor Prijatelja dece Beograda doneo je odluku o ustanovljenju nagrade „Zlatan Vauda“. Nagrada bi se svake godine dodeljivala **jednom**, najuspešnijem, učesniku festivala Dečjih muzičkih svečanosti Beograda, DEMUS-u. Nagrada se dodeljuje u žanru Stari majstori, klasična ili savremena solo pesma, bez obzira na kategoriju takmičenja, a prema odluci stručnog žirija festivala. Prva dobitnica je Natalija Tatić, učenica sedmog razreda osnovne škole „Karađorđe“, za interpretaciju kompozicije *Ružica u gaju* Franca Šuberta.



bilo bi potrebno temeljno popisati i sve ostale kompozicije Zlatana Vaude (pre svega horska dela i solo pesme), jer je on veoma često, stvarajući novu verziju kompozicije, to činio menjajući i žanrovski kontekst.

Delimični popis kamernih dela Zlatana Vaude dat je u tabeli na kraju rada. Treba podvući da je popis nepotpun i u svakom pogledu zahteva nastavak istraživanja. Tabela je osmišljena tako da pruži svojevrsnu sistematizaciju kamernih dela. Kamerna dela su grupisana po ansamblima, čime je na određeni način izbegnut hronološki koncept, odnosno popis prema godini nastanka. Razlog za ovakav pristup donekle leži u tome što (bar za sada) nije moguće precizno utvrditi godinu nastanka za svako delo, a prednost ove sistematizacije je u tome što može pružiti uvid u veoma razgranatu kompozitorovu delatnost iz domena kamernog stvaralaštva. Važno je istaći da se izradi ovog popisa pristupilo sa jasnom namerom formiranja početnih informacija koje će poslužiti kao podloga za dalja istraživanja. Spisak kompozicija je sačinjen na osnovu dostupne literature, objavljenog intervjua sa kompozitorom (koji je autorka ovog rada vodila sa Z. Vaudom povodom njegovog osamdesetog rođendana) i delimičnog uvida u zaostavštinu.

Na osnovu pregleda kompozicija datog u tabeli moguće je zaključiti da nije sasvim jednostavno doći do notnog materijala kako bi se pristupilo proučavanju opusa Zlatana Vaude. Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu poseduje određene partiture, postoje izdanja Udruženja kompozitora Srbije, u novije vreme su i pojedini izdavači iz Slovenije zainteresovani za objavljivanje njegovih dela, ali ipak najveći broj kompozicija se nalazi u kući u kojoj je Zlatan Vauda proveo poslednje godine života. Bilo bi veoma značajno da se umetnička zaostavština ovog autora, koja u ovom momentu nije na odgovarajući način pristupačna javnosti, temeljno obradi i sačuva. Pored relativno slabe dostupnosti notnog materijala sagledavanje kompozicija otežava i nepristupačnost snimaka. U tabeli su popisani samo pojedini snimci, ali se sa velikom sigurnošću može pretpostaviti da bi se temeljnim proučavanjem fonoteke radio Beograda spisak snimljenih dela znatno proširio. Kao posebno važno područje rada ističe se potreba preciznog utvrđivanja napisanih dela. Na primer, iz tabele se može zaključiti da je Vauda napisao četiri gudačka kvarteta, koja su i prezentovana javnosti. To je u suprotnosti sa podatkom koji je on sam dao za časopis *Novi zvuk* (Sabo 2003: 33), u kome sam autor spominje šest kvarteta.

U kamernom opusu Zlatana Vaude posebno su značajna dela koja sadrže i glas. Izdvajaju se *Seanse III* za mecosopran i klavirski trio i *Pokošeni osmesi* za sopran i duvački kvintet. Izbor tekstova donekle otkriva kompozitorov umetnički svet ispunjen nedoumicama, pitanjima, suočavanjem sa prolaznošću ali i verom u svestremensko dobro koje je u stanju da prevaziđe svakovrsne sukobe, stradanja i nesreće.

Delo *Seanse III*, nastalo 1974. godine, nadovezuje se na ranije nastala dela za klavirski trio *Seanse I* (1971) i *Seanse II* (1973). U osnovi ovih kompozicija, koje čine svojevrsni ciklus, leži autorova ideja oslikavanja gorke istine o ljudskoj prolaznosti. I dok je u *Seansama I* i *Seanama II* ona sprovedena kroz svojevrsni razgovor tri instrumenta, u *Seansama III* autor uvodi i glas. Kao inspiracija poslužila je pesma Gustava Krkleca *Starinski sonet*, posvećena Stevanu Raičkoviću. Citirajući prve četiri reči iz *Soneta smrti* Srečka Kosovela, „in vse je nič“ (i sve je ništa), Krklec oblikuje sonet ispunjen složenim i pomalo grubim poimanjen čovekove svakidašnjice, ali na kraju optimistički zaključuje, „ali ipak nešto jeste“. Zlatan Vauda je sjedinio potencijale vrhunske poezije i lično stvaralačko umeće stvorivši kompoziciju izuzetne umetničke snage. Premijerno izvođenje ove kompozicije je bilo 28. 03. 1974. u Beogradu, dvorana SKC-a. Delo je izveo *Trio Lorenc*, a solističku deonicu je tumačila Eva Novšak-Houška.

Kompozija *Pokošeni osmesi* obuhvata pet pesama klasične kineske poezije: *Staro drvo* – Hsu Ning, *Strujanje* – nepoznati pesnik, *Kajanje* – Li Po, *Sećam se kakav si nekada bio* – Fu Hsjuan, *Prolećni Vetar* – Čen Čuej. Kompozicija počinje *Prologom*, a završava *Epilogom*. Jezgroviti iskaz, u kome se nadahnuto sučeljavaju odnosi čoveka i prirode, inspirisao je Zlatana Vaudu da napiše ovo delo. Tretman ansambla je maestralno smešten u funkciju tumačenja teksta, a dominantna uloga soprana ni u jednom momentu ne dovodi u pitanje celovitost zvuka. Dominacija je ostvarena pre svega izuzetno zahtevnom deonicom soliste. Korišćenje veoma udaljenih registara u različitim dinamičkim nijansama kao i izrazito tiha dinamika u najvišem registru soprana, u funkciji su ostvarivanja emocionalno i zvučno bogatog umetničkog doživljaja. Premijerno (24. 02. 1978), delo je izveo *Beogradski duvački kvintet* a solističku deonicu je tumačila Irina Arsikin. Kritika iz tog vremena je posebno istakla njenu interpretaciju ukazujući da je „ ... dala čudesno, umetnički vrhunsko izvođenje, nezaboravne i nedostižne akcente i savršene i potresne“ (Bingulac 1988: 323).

Rad u kome su istaknute elementarne nedovoljnosti u vezi sa percepcijom kamernog opusa Zlatana Vaude, mogao bi se završiti krajnje pesimistički sa puno gorčine. To, međutim nikako nije u saglasnosti sa umetničkim, stručnim i pedagoškim potencijalima ovog autora. Pun optimizma i vere u budućnost svojim radom je stalno prevazilazio ono što se činilo nemogućim. Više je nego jasno da jedan rad ni iz daleka nije dovoljan da promeni aktuelno stanje ali puni vere, poput Zlatana Vaude, završavamo rečima pesnika: *a ipak nešto jeste!*

## LITERATURA

Bingulac 1988: P. Bingulac, Zlatan Vauda i njegovi *Pokošeni osmesi*, *Napisi o muzici*, Beograd, 320–325.

Perićić 1968: V. Perićić *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd, 1968. ,

Sabo 2003: A. Sabo, Tri akorda Zlatana Vaude, *Novi zvuk*, 23, Beograd, 28–33.

Zlatan Vauda kamerna dela					
<i>Gudački kvartet</i>					
Naziv dela i godina nastanka. *Kod godine nastanka ukazuje na potrebu da se podatak preispita	Izvođački sastav i trajanje	Notni materijal	Premijerno izvođenje (datum, izvođači i sala). *Kod podatka o prvom izvođenju ukazuje da je on podložan preispitivanju	Podaci o snimku	Napomena
<i>Treći gudački kvartet</i> , „Dosta su svetu jedne Šumarice“ 1984.	dve violine, viola i violončelo, 15'		<b>Premijerno izvođenje</b> 17. 01. 1991. Svečana sala doma JNA, Beograd, <i>Zemunski gudački kvartet</i> , Andraš Mak i Đula Tešeni violine, Milan Zili viola i Ljubomir Polojac violončelo		
<i>Drugi gudački kvartet</i> *1970.	dve violine, viola i violončelo, 23' 32"		* <b>Premijerno izvođenje</b> 1970. Jugoslovenska muzička tribina, tape, Opatija, <i>Zagrebački gudački kvartet</i> , Josip Klima i Ivan Kuzmić, violine, Josip Stojanović, viola Ante Živković, violončelo		
<i>Prvi gudački kvartet</i> 1953	dve violine, viola i violončelo, 21'		Premijerno izvođenje 01.09. 1964. Studio Radio Beograda, <i>Gudački kvartet</i> , „Josip Slavenski“, Alemko Beloti, Miloš Lazarević violine, Bora Ilić, viola i Josip Kovacić violončelo.		



<i>Sonate i Sonatine</i>	
<i>Sonata brevis za klarinet i klavir</i> B dur 1952.	klarinet i klavir 11'35"
	Izdavanje Edicija DSS 1680 Društvo skladatelja Slovenije, ISSN N-7090156-76-1
	<u>Premijerno izvođenje</u> 16. 02. 1952. Muzička akademija (danas FMU) Ernest Ačkun, klarinet, Biljana Šahović, klavir
	Trajni snimak RTB Ante Grgin, klarinet Ljiljana Vukajlović, klavir, digitalizovano
	Jedno od najčešće izvođenih dela Zlatana Vaude
Sonatina za fagot i klavir	fagot i klavir
	Postoji podatak da je delo izvedeno 25. 05. 2002. Luka Stefanović, fagot i Jelena Bubulj, klavir
<i>Instrumentalna dua</i>	
<i>Tri invencije</i> *1950.	klarinet i fagot
	<u>Premijerno izvođenje</u> 1950. susret studenata kompozicije, Beograd, Bruno Brun, klarinet; Ivan Turšić, fagot
<i>Impresija i nokturno</i> *1954.	flauta i harfa
	Postoji podatak da je nokturno izveden 16. 04. 1954. U Beogradu, dvorana Kolarčeve zadužbine, Jakov Srejšević, flauta i Josip Pikelj, harfa



<i>Molitva za moju kišu</i>	<i>Jeserji vetar</i>	<i>Pokošeni osmesi</i> 1978.	<i>Seanse III</i> 1974.	<i>Tri priče</i>
Za tri glasa, klavir i tarabuk	Haiku poezija za glas, flautu, violu i klavir	Sopran i duvački kvintet (flauta, oboa, klarinet, fagot, horna) na stihove iz antologije klasične kineske poezije <i>Cvet u kapi rose</i> , prevod Dragoslav Andrić. 15'10"	Mecosopran i klavirski trio (klavir, violina, violončelo) na tekst Gustava Křtkleca <i>Starinski sonet</i> (Stevanu Raičkoviću), Korišćeni i delovi <i>Iz soneta smrti</i> Stečka Kosovela 13'35"	violina i kontrabas
	Biblioteka FMU u Beogradu, partitura, fotokopija (1980)		Udruženje kompozitora Srbije	
<u>Premijerno izvođenje</u> Sava Centar, Hol, Beograd, Međunarodna tribina kompozitora 1995. godine. Glas Svetlana Lovčević, Aneta Ilić i Dragana Radovanović, Miloš Petrović, klavir i Bors Bunjac, tarabuk		<u>Premijerno izvođenje</u> 24. 02. 1978. Beograd, Irina Arsilkin, Beogradski duvački kvintet, Franc Grasel, flauta; Stanko Marušić, oboa i engleski rog; Ernest Ackun, klarinet; Marijan Bolfan, fagot; Stjepan Rabuzin, horna	<u>Premijerno izvođenje</u> 28. 03. 1974. Beograd, SKC, Eva Novšak-Houška, <i>Trio Lorenc</i> , Primož Lorenc, klavir; Tomaž Lorenc, violina, Matija Lorenc, violončelo	
		Radio Beograd, digitalizovano	Radio Beograd, fonoteka, br. trake 0-1330 PGP, LP-2524	
<b>Kamerni ansambli sa glasom</b>				

<i>Dela za različite kamerne ansamble</i>					
<i>Adagietto</i>	Za duvače, udaraljke, klavir i harfu	Biblioteka FMU u Beogradu, partitura, fotokopija (1984)			Radio Beograd, digitalizovano
<i>Sedam priča o broju sedam</i>	Za obou i gudački kvartet		Premijerno izvođenje 13. 05. 2000. Skupština grada Beograd, Ivana Dakić, oboa; Srpski gudački kvartet <i>Mokranjac</i> , Vesna Jovanović i Boris Rabuzin		Posvećeno Ljubiši Petruševskom
<i>Eseji 1977.</i>	Za obou, klarinet i fagot		Podaci o izvođačima nisu poznati		Izvedeno na Međunarodnoj tribini kompozitora 2005. godine

## CHAMBER WORKS BY ZLATAN VAUDA

### Summary

The celebration of the ninetieth birth anniversary of a composer, conductor and educationalist Zlatan Vauda (1923 – 2010) offers an opportunity for examining his chamber works. Zlatan Vauda is usually perceived as a great connoisseur of choral music, and his work with many choirs is often emphasized (especially in case of children's choirs), while his chamber works are less often chosen as subjects for analyses. He wrote for many different, typical and atypical chamber ensembles that often include a solo voice. Until the present day, a reliable and precise list of his chamber pieces has not been made and other important data, like years of origin, lengths of particular works, autographs (a description of their condition and the location where they are being kept), dates of premieres, as well as names of performers and venues, and data concerning the recordings, is not available to researchers and other music professionals. This paper considers the chamber oeuvre of Zlatan Vauda in general, and its aim is to lay ground for the creation of a complete list of his chamber works. Special attention is paid to pieces with solo voice – *Seanse III* (*Seances III*) for mezzo soprano and piano trio and *Pokošeni osmesi* (*Scythed Smiles*) for soprano and wind quintet. The choices composer made when selecting the lyrics for these pieces reveal a part of his artistic world that is filled with questions concerning meaning and transience. But at the same time, these works echo with faith in the good that is able to overcome all kinds of conflicts, sufferings and misfortunes.

*Key words:* Zlatan Vauda, chamber works, list of chamber works, *Seanse III*, *Pokošeni osmesi*.

Anica B. Sabo



Бранка РАДОВИЋ  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Катедра за теорију музике и педагозију*

## ЊЕГОШ У МУЗИЦИ (поводом 200 годишњице рођења)

У овом раду смо покушали да сажмемо наша размишљања објављена у два књигама о Његошу у да објединимо најзначајније музичке ствараоце који су се од Његошевог времена до наших дана бавили компоновањем различитих дела на Његошеве стихове и прозу. Почев од приказивања појединих сцена из *Горског вијенца* на беседама које су се одржавале на Цетињу и у свим другим градовима где је живео српски народ, а које су биле и певане, тј свиране уз пратњу гусала, до првих композиција из 19. века, па преко 20. и 21. наишли смо на раскошан дијапазон и аутора и њихових дела, форми, поступака и ситлских оријентација који сви чине један важан део историје музике, а посебно сведоче о суштинским и разноврсним односима књижевности и музике, стихова и њихове музичке реализације на књижевном опусу једног аутора, Петра Петровића Његоша.

*Кључне речи:* Његош, гужбалица, *Горски вијенац*, мале вокалне форме, музички стилови

Како смо се у дужем временском периоду бавили проучавањем Његоша и посебно, композицијама које су настале на Његошеве стихове и прозу, до сада смо забележили, пронашли и анализирали партитуре око педесет дела компонованих од стране тридесетак композитора. Аутори свих ових дела потичу са екс југословенског подручја, из Србије, Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске. Временски распон писаних дела је од половине 19. века, па све до наших дана. За прву половину 19. века једина сведочанства сачувана су у записима намерника, путописаца, гостију који су посећивали Цетиње и владику. Већином су то били странци.

За време кратког Његошевог живота један од историчара забележио је чак и то да је сам Његош путујући у Русију за ту прилику компоновао један тропар. Међутим, иако смо се дуго времена предано бавили изучавањем грађе на извору, у архиву Црне Горе, у Музеју краља Николе и Централној библиотеци у Цетињу, ноте нажалост нисмо пронашли као ни потврду рада на композицији.<sup>1</sup>

Први помен о композитору и записаним композицијама налазимо у другој половини 19. века у стваралаштву једног од најзначајнијих црногорских композитора тога доба, Спиридона Шпира Огњеновића (1844-1914). О томе смо пронашли податке у штампи из тога времена, али до партитуре дела нисмо дошли. Податак који користимо је из 1871. године у коме се наводи да је извођење одломка из *Горског вијенца* „Драшко из Млетака“ било уз гусле на једној приредби, тзв. беседи која се одржала на Цетињу и којом је као диригент хора руководио сам Огњеновић.

1 Ово тврди Јевто Миловић у делу *Спаше ка Његошу*, Универзитетска ријеч, Титоград, 1987.

Поред извођачких заслуга за укупан музички живот на Цетињу, Огњеновић је заслужан и за настанак прве композиције на Његошеве текстове, а то је компоновани уводни део у *Горски вијенац* – „Посвета праху оца Србије“. Овај податак смо нашли у свим енциклопедијама, библиографијама, лексиконима музике и музичара, али ноте нисмо успели да пронађемо. На основу других Огњеновићевих нота до којих смо дошли, можемо да посведочимо о једноставности хорског парта и слога, о коришћеним скоро искључиво главним хармонским функцијама, о хомофонији и дијатоници као јединим изражајним средствима.

Ипак, изузетност овог подухвата добија на значају када се зна да је најпре Посвета писана у шеснаестерцима, као и то да нико до данас Огњеновићев подухват није поновио нити компоновао на овај одломак.

У новинском извештају са Светосавске ђачке забаве у Зетском дому 1903. године, осим сцене „Драшко из Млетака“ помиње се извођење још једне сцене, а то је „Договор главара на Цетињу“ (са играњем у колу) које су приказали ђаци Богословско-учитељске школе.<sup>2</sup>

Доба о коме говоримо је доба просвећене владавине кнеза Николе чији је један син, Мирко Петровић, поред осталог, био и композитор, а две ћерке су свирале клавир и училе музику код руских педагога у чувеном Дјевојачком институту на Цетињу.

У исто време, најездом Чеха на наше крајеве, један од чешких музичара се истакао и као један од првих композитора на српској територији који је био и композитор мешовитог хора на стихове једног од Кола из *Горског вијенца*. Гвидо Хавласа је седамдесетих година 19. века написао технички захтевнију композицију од Огњеновићеве, типа буднице, могуће је да ју је сам премијерно и извео са својим певачким друштвом у Вршцу. Податке о овој композицији нашли смо у Огледу српске музичке библиографије до 1914. Владимира Ђорђевића, под бројем 2024. И ова композиција, која је вероватно постојала само у рукопису и у власништву СПЦД Вршац, нестала је и сматра се изгубљеном,

Прва велика прослава Његошевог јубилеја на српским територијама и у српским земљама обележавана је током 1901. године, поводом педесете годишњице песникове смрти. Прослава се одвијала и у Новом Саду, а цео један број „Бранковог кола“ од 31. јануара (13. фебруара) 1902. био је посвећен Његошевом јубилеју. У том броју налазимо и податак како је млади композитор Исидор Бајић компоновао музику на Његошеве стихове.

*„По свим српским крајевима од Фоче до Пакраца било је манифестације љубави и поштите према великом српском Пјеснику поводом његове педесетогодишњице, али је Нови Сад свима прегњачио.“<sup>3</sup>*

Са Исидором Бајићем је српска музика хронолошки, ако не и стилски закорачила у 20. век. Закаснели романтизам се препознаје у целокупном Бајићевом опусу као и у композицији коју аутор текста назива химном, а која је писана по тексту монолога владике Данила на састанку са Турцима, из *Горског вијенца*, вероватно као хорска композиција, мада извођачки састав није записан.

2 Глас Црногорца бр. 4, год XXXII, 20. јануар 1903..

3 Глас Црногорца, год. XXXI, бр.6, 9. Фебруар 1902, стр.2

Исидор Бајић је, међутим, компоновао музику и за извођење драмског комада *Горски вијенац* на сцени у Новом Саду, па је од непознатог критичара добио и похвале и покуде:

*„Млади композитор г. Иса Бајић пришекао је такође у помоћ својим уметничким музичким даром. Колико му замерамо што је, маркирајући музиком кола црногорска, изводио то на сремачки начин, а није унео никаквих црногорских мотива (познато је бар оно коло из „Балканске царице“: „У Ивана господара“), толико му истичемо с похвалом што је покушао да тужбалицу сестре Батрићеве мало „извештачи“; па опет да остане на народном основу црногорских тужбалица.*

*Штета је, иначе, да музику није изводио оркестар него армонијум, који је прслаб за онолики локал“<sup>4</sup>*

У доба романтизма, млади српски уметници, књижевници, песници, сликари и музичари везивали су се у најваћој мери за Беч и за српску цркву коју је предводио патријарх Рајачић. За целокупни развој наше музичке уметности важно је деловање Корнелија Станковића, као и његов боравак у Бечу у коме је могуће да се сусретао са владиком црногорским, јер су у Бечу боравили истих година и кретали се у истим круговима, око Вука Караџића.

Ни Корнелије, ни млађи, Мокрањац, нису се инспирисали Његошем, али јесте припадник Мокрањчеве генерације, Јосиф Маринковић, рођен оне године када владика и песник умире, 1851. На стихове Тужбалице сестре Батрићеве из *Горског вијенца* Маринковић је компоновао само вокалну линију сопрана, без хармонизације. Дело је довршио 1937. године Јосип Славенски. Композиција носи много од духа и стила Славенског. У њој се преплићу модалност и тоналност, као и низови секундних звучања поверених женском хору без пратње.

Са генерацијом композитора Коњовић, Христић, Милојевић српска музика улази у модерно доба. Од ове тројице композитора, само се Петар Коњовић обратио Његошу о то у последњој слици своје музичке драме *Кнез од Зете*, рађене по тексту драме Лазе Костића *Максим Црнојевић*. Опера је довршена 1927. године, а премијерно изведена 1929. на сцени Народног позоришта у Београду. У овој сцени, мајка Јевросима очекује сватове, у даљини угледа свога мужа Ива, радује се сватовима и, посебно, младој снахи. Међутим, уместо славља, чује се женски хор покајница који пева обраду мотива и стихова из Тужбалице сестре Батрићеве. Тужбалица је резултат трагичног расплета драме и представља парафразу Његошевих стихова.

На исти текст Тужбалице из *Горског вијенца* компоновао је Коста Манојловић мешовити хор „Куда си ми улетио“ из 1935. године, са делимично измењеним текстом, као и у претходном, Коњовићевом случају. Повод настанка овога дела била је смрт краља Александра Карађорђевића, тако да се оплакивање сестре преобратило у народно тужење над краљем.

Док је Коњовићев хорски одломак почињао у неодређеном хармонском и лествичном окружењу, са бројним и брзим променама тоналитета, дотле је Манојловићев хор национални и родољубив, сасвим у духу његове претежне, романтичарске стилске оријентације, у облику је сложене дводелне песме и са мешавином модалности и тоналитета.

<sup>4</sup> Бранково коло, 31. Јануар 1902. У Сремским Карловцима, VIII, 4 и 5, стр. 192

Током Другог светског рата настало је само једно дело, *Херојски ораторијум* или *Трећа симфонија* Војислава Вучковића која носи датумску одредницу 1.11. 1942. године. Аутор је успео да заврши само први став, а остале је много касније оркестрирао композитор Александар Обрадовић. Интегрално и оркестрирано дело премијерно је изведено у тој довршеној форми у Београду 1967. године, а његов први став приликом прославе на Цетињу 1951.

Текст Вучковићевог ораторијума преузет је из два извора, из народне песме *Буна против Дахија* као и из *Горског вијенца* са главном идејом садржаном у слободарској борби против свих угњетача, поробљивача, непријатеља народа, са тежњом за ослобођење народа од туђинског јарма. Експликација баритона соло започео је на тексту првог Кола из *Горског вијенца* „Бог се драги на Србе разљутити“ и цео први став протиче у даљим дијалозима мушког и женског хора до градације „Да чувамо дивно име и свету слободу“. Хармонски слог је изразито дијатоничан, ослобођен дисонанци. Почетак става је поверен рецитационом хору.

Цео други став је рађен по народној песми „Буна на дахије“, а трећи је лирска оаза у циклусу и рађен је на тексту „Бјеше облак“. Овај став је поверен женском хору и нагиње карактеру тужбалице, иако ње у стиховима нема. Четврти став је слика празника, рађен је на последњем Колу из *Горског вијенца* „Боже драги свијетла празника“. Трећи и четврти став су јединствени и повезани, на извесан начин, да би финални, пети став био кулминациони, химнички и победоносан, заснован на монологу владике Данила.

Војислав Вучковић је страдао приликом једне „провале“ у Београду, месец и по дана касније, исте године када је дело настало - 25. 12. 1942.

Хрватски композитор Јаков Готовац, познат и заслужан по многим својим делима (опера „Еро с онога свијета“) се такође инспирисао Његошем у соло песми „Двије снахе“ (1947) користећи стихове из *Горског вијенца*, као и сарајевски композитор Цвјетко Рихтман у соло песми „Куда си ми улетио, соколе“ за глас и клавир из 1949. године.

Одувек су се у нашим народима уобичајила обележавања смрти великог песника, најпре је то било 1901. године, затим, 1951. Управо је велика годишњица 1951. године одржана на Цетињу била подстицај за настанак већег броја дела инспирисаних Његошем која су остала знхачајна како у опусима њихових стваралаца тако и у целокупној историји музике. За ову прилику поручена су дела тада водећих аутора, поред Војислава Вучковића, чији је први став Симфоније постхумно изведен, остала су поручена од Светолика Пашћана, хор „Бјеше облак“, Јована Бандура, Црногорски мадригал „Ловћену“, Светомира Настасијевића, мешовити хор „Чашу меда још нико не попи“, Божицара Трудића, „Пјесма свата Црногорца“ за соло бас и оркестар и Љубице Марић са „Стиховима из Горског вијенца“ за баритон и оркестар, односно баритон и клавир као и Николе Херцигоње - кантата „Горски вијенац“.

Настасијевић је један од композитора који има читав мали опус посвећен и инспирисан Његошем. Поред поменутог хора, ту је у рукопису хорска свита „Његошеви афоризми“, затим Девета свита за мешовити хор, па „Спомен руковет Стевану Мокрањцу“ и на крају кантата проистекла из првобитног хора, са истим стиховима као инспирацијом - „Чаша меда, чаша жучи.“

Велика српска композиторка, Љубица Марић, чије интересовање за Његоша обележава цео њен живот, ништа мање него друге велике уметнице српске литературе, Исидоре Секулић. Поруџбина из 1951. година подстакла је да се обрати Његошевим филозофским стиховима у композицији управо и названој *Стихо-*

ви из Горског вијенца писаној за баритон и оркестар, односно клавир. Немамо сазнања о томе да је дело у Цетињу извођено са оркестром, тако да га третирамо као соло песму за глас и клавир. Епске конотације текстова „Што је човјек а мора бит човјек“, до родољубивих „Вам предстоји преужасна борба“ музички се реализују ван романтичарског стила и проседеа, умерено модерним средствима изражавања.

Вечна инспирација Његошем доказива је на примеру њеног Торза, клавирског триа који је настао много касније, 1996. године, а овенчаног „Мокрањчевом“ наградом. У једном тренутку у партитури је изнад речитивне клавирске деонице уписана мисао: „Је ли јавје од сна смућеније?“ Опсесивност Његошем у једној чисто инструменталној композицији и Мрићкина запитаност над снови-ма, јавом, над пролазношћу, временом упрво је до крај живота повезује с мисоношћу песника и владике.

Једно од најбомнијих дела до данас компоновао је Никола Херцигоња. Из кантате писане за јубилеј 1951. израстао је сценски ораторијум „Горски вијенац“, до данас једно од најобимнијих и најзначајнијих опуса инспирисаних Његошем. Изведен је 35 пута у земљи и иностранству и од момента сценске премијере у Народном позоришту у Београду 1957. године, изазива пажњу шире јавности.

Дело се састоји из три чина, сваки чин започиње уводом и кодом и у свом току садржи неколико промена амбијената (слика). Музички материјал протиче у контрастима и контрастним визуелним и музичким решењима. Музички ток се одвија у нумерама које су солистичке, хорске, ансамбл. У првом чину битно контрастирају црногорска и турска сцена, други чин садржи читаву палету различитих карактера, ситуација, промена атмосфере и емоција, лирских – у сну Мандушића Вука, драмских и трагичних – у Тужбалици сестре Батрићеве, скерцоэних – у сцени Баба, херојских – у Клетви. Трећи чин садржи сцену са ђацима и игуманом Стефаном, разговор владике Данила са Вуком Мандушићем о пребијеном цефердару и расте ка финалу дела. Уметнути балетски интермеђиј „Драшко из Млетака“ додат је за београдску премијеру, а касније је често изостављан.

„Главни лик“ у делу је хор, како то бива и у руским националним и историјским операма 19. века. Дело је у потпуности засновано на фолклору, а неколико цитата из црногорске музичке баштине доприносе аутентичности. Последњих деценија дело је извођено искључиво у концертној верзији.

Од свих црногорских композитора 20. века посебно је значајна делатност и оставштина Борислава Бора Таминџића (1933-1992) чија је соло песма „Сестра Батрићева“ у једном временском периоду често извођена на концертима, посебно у интерпретацији мецосопрана Олге Милошевић. Таминџић је намеравао да компонује оперу „Шћепан Мали“, започео је први чин, до нас су доспеле хорске деонице овог чина, али ни овај чин, па тако ни замишљено дело – није довршио.

Међу црногорским композиторима који су се огледали компоњујући на Његошеве стихове је и Ђорђије Радовић, у форми хорске песме.

Значајнији, модернији и иновативнији приступ бележимо већ у стваралаштву Војина Комадине, Србина из Босне и Херцеговине који се шездесетих година 20. века огледао у многим авангардним правцима и поступцима. У његовом опусу налази се један мали, али заокружен део његошевских инспирација. У раној и довршеној хорској композицији „Ода Ловћену“ (1951) започиње свој његошевски циклус. Крајем шездесетих година компоновао је кантату *Херојски шријити-хон* (1969) у којој се, поред инспирације Његошем, послужио и стиховима Мом-

чила Настасијевића и Васка Попе. Из ове кантате извучена је делимично нова композиција *Искра* (1973) у којој су коришћени народни и Његошеви текстови.

Друга симфонија „Његош“ сада у потпуности посвећена владици, изведена је 1984. године. Симфонија има три става, јасно утемељење у црногорском фолклору и у цитатима као и у осталом музичком ткиву. На основу писма Вуку Караџићу настала је композиција *Почитаеми*, за мешовити хор и камерни ансамбл и изведена 1988. године, а више пута и у 2013. години (У Подгорици, Неготину и др.). Његошевски опус Комадине настајао је током скоро четири деценије и сведочи о трајној везаности композитора према песнику.

Последњих деценија 20. века истичемо нове и другачије поступке и односу на Његошев текст. Композиција Дејана Деспића Ноктурно за клавир оп. 78 бр. 1 из 1984. године, премијерно изведена 1985. као инспирацију наводи песму „Ноћ скупља вијека“ а изоставља људски глас у било ком виду. Аутор исписује одређене, изабране делове текста песме онако како је, на пример, то чинио и Дебиси (Claude Debussy) у својим Прелидима за клавир. Композиторова љубавна прича следи Његошеву, траје око четири минута и замишљена је да се изводи самостално, али и у циклусу, са друга два ноктурна Тагоре („Градинар“) и Пола Елијара (Paul Eluard) („У сјени мојих врата“). Лирика и меланхолија, разубњени клавирски парт са трансформацијом асоцијативног и иманентног фолклора који се „раствара“ у неоимпресионистичким звуцима, сликама и атмосфери, гради емотивни свет ове клавирске мијинатуре.

Као и Љубица Марић и Дејан Деспић се вртио Његошу и стиховима Тужбалице из Горског вијенца, много година касније и 2008. године начинио дело за женски хор Тужбалица (сестре Батрићеве) оп. 189 намењен хору Collegium musicum невезано уз посебно обележавање живота или смрти великог песника, али у којој је губитак блиског бића насликао ламентом чија мелодика одјекује далеким дослухом са изворним фолклором.

Једно од најизвођенијих дела последњих деценија на нашим просторима, а које је инспирисано Његошев свакако је *Тестаментна* Рајка Максимовић. Компонован је други део Тестаментна владике Рада записаног у Прчњу 1850. Најпре је настала хорска а *carrella* године 1984-1985, а онда је аутор осетио недостатност оркестарске пратње и додао је мањи инструментални ансамбл, па је дело у тој верзији изведено 1986. године У тој коначној форми дело је писано за соло бас, хор и оркестар. По своме карактеру, оно је реквијемско, а у музичком смислу га чине два корала, две фуге, један остинато.

Први став је химна Богу и божанском („Слава тебје“), други став („Твоје је слово“) почиње уводним коралом као и двоструком фугом. Трећи став је најмрачнији („Човјек је смртан“). Већ следећи („Ја са надежом ступам“) уводи солисту који има најпре арију па речитатив соло баса градећи још једну фугу и долазећи до кулминације. Последњи став („Ја на твој позив“) корални је завршетак целог дела.

Многе теме потсећају на оригиналне црногорске, али то нису. Целокупно ткиво одише једноставношћу, модалношћу и упрошћавањем језика и стила.

Међу савременим црногорским композиторима посебно место припада Жарку Мирковићу који је по текстовима *Луче микрокозма* и по Писмима турским пашама компоновао четвороставачни циклус назван Писма, 1985. године, посвећујући један став Његошу, а остале Андрићу и Михаилу Лалићу.

Мешањем електронике, камерног ансамбла и хора са солистима, аутор покушава да на сасвим модеран начин тумачи текст.

То је био његов први покушај бављења Његошем, међутим, неколико аутора се, после много година, вратило Његошу. То је учинио и Жарко Мирковић са делом *Тренос* из 2013. године, писаном за сопран, виолончело и мешовити хор.

Као што су то биле значајне и велике прославе током 1901. и, нарочито, 1951. године, тако је и о 200. годишњици песниковог рођења, 2013. године у Подгорици расписан позивни конкурс за нове композиције коме су се одазвали и познати, али и сасвим млади аутори, до сада неафирмисани.

Међу тим делима се налази и *Тренос* Жарка Мирковића као и композиције Александра Перуновића (1978) *Клеџва* за мешовити хор и Нине Перовић (1985) *Нека буде*, за соло виолину и мешовити хор.

Велики прегалац у савременом музичком животу Црне Горе данас је композитор и члан ЦАНУ Жарко Мирковић који је о свом повратку Његошу написао:

*„Када сам послије деценија оклијевања одлучио да поново истражим своју музику у „Горском вијенцу“, привукли су ме нарицање сестре Батрићеве и вајај сердара Вуковиће, пошресни монолози у колективном бићу садашње Црне Горе, навикнути на смрт, али не и помирене са смрћу; узвишени двоглас изван и изнад времена, који чине да оштите и херојско заћутије пред дубином личног бола.*

*Ошуда Тренос, тужна пјесма о ономе ко заувјек одлази, и немоћи оних који остају.*<sup>5</sup>

Дело је названо *Тренос* (тужбалица) асоцирајући на старе античке узоре. Мирковић се односи на веома специфичан начин према традицији, далеко је и од цитата и од архаичног фолклора, а ипак у неком асоцијативном виду мелодијски корпус подсећа својим током на само тужење. У делу се преплићу лирски и епски карактери, солистичке деонице соло гласа у веома извијеној, украсној и мелизматичној линији и соло виолончела који замењује и оркестар и гусле.

*Клеџва* Александра Перуновића рађена је у ритуалном третману хора, другачијег је и модернијег језика од свих претходних. Она не ставља у први план стихове заклетве из *Горског вијенца*, него специфичним поступцима, лупањем чланова хора ногом о под, три по три ударца на почетку композиције, делују митски запитано. Између кластерских полустепена и модалности, дело и у фактури и у хармонском језику звучи ововремски и савремено.

Најмлађа ауторка из овог избора је Нина Перовић која је наслов своје композиције *Нека буде* извукла из стихова *Горског вијенца* „Нека буде борба непрестана/нека буде што бити не може“ из монолога владике Данила. Замислила је да виолини да својства гусала, а да хор изнесе поетску раван дела.

Међу осталим црногорским ауторима свакако је значајан и необичан покушај композиторке Тајане Прелевић која живи и ради у Немачкој и која је свој *Concerto ma non grosso* компоновала 2000. године инспиришући се стиховима *Луче микрокозма* на индиректан и иманентан начин, као и Марко Рогошић, композитор који живи и ради у Подгорици у делима *Орфејев сан* и *Ноктурно*.

Виталност Његошевих стихова и прозе данас не треба посебно доказивати, јер је она евидентна од првих беседа одржаних на Цетињу и на свим српским територијама током 19. и прве половине 20. века па све до данас. Несумњиво је да је Тужбалица сестре Батрићеве из *Горског вијенца* инспирирала и надахнула

5 У програмској књижици фестивала A tempo-Међународни музички festival, Музички центар Црне Горе, Podgorica, 2013. str.10

највећи број композитора, али су и други његови стихови, највише из *Горског вијенца*, а у последње време и из *Луче микрокосма*, закупили пажњу музичких стваралаца. Верујемо да ће будућа времен донети нове форме и начине композиторског обраћања Његошу.

## ЛИТЕРАТУРА

Матија Бећковић: *Служба Пустињаку цетињском, СКЗ и Српско културно друштво „Слобо љубве“*, Београд, 2013.

Миро Вуксановић: *Његош два века*, Vukotić media, Београд, 2013.

*Његош, ријеч скупила вијека*, зборник радова о песничтву Петра II Петровића Његоша (1813-2013), Удружење писаца Крагујевца, Крагујевац, 2013.

*Простори модернизма: опис Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 4. до 7. новембра 2009. године поводом 100 годишњице рођења композиторке, уред. Д. Деспих, М. Милин, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књ. СХХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 7 и Музиколошки институт, Београд, 2010.

Programska knjižica, *A tempo – Međunarodni muzički festival*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica 2013.

Branka Radović: *Njegoš i muzika*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica, 2013.

## NJEGOŠ IN MUSIC (IN CELEBRATION OF 200 YEARS SINCE HIS BIRTH)

### Summary

The initial interests in using Njegoš's verses and prose for musical composition can be dated as far as the 19<sup>th</sup> century, and one of the first to show interest was a Montenegrin composer Spiridon Špiro Ognjenović. The last composed works also come from a Montenegrin background, and were created by two young doctoral students from the Department of musical composition, when they turned to Njegoš in the year of his last great jubilee – the anniversary celebrating 200 years since his birth. The largest number of the authors are from Serbia and Montenegro, while the origin of the works, regardless whether they are vocal or vocal-instrumental forms, is associated with several major celebrations, of which the most productive ones were those of 1901, 1951, and the last one, of the 2013. For these important jubilees, the compositions were commissioned by the most prominent artists of the time. The history of music registers several adaptations and reinterpretations, numerous scores for theatrical performances, most commonly for scenic representation of *Mountain Wreath (Gorski vijenac)*, but also some internally inspired works (unrelated to direct incentives) such as symphonies, a symphonic triptych, a scenic oratorio, a series of cantatas, a requiem, and a series of smaller vocal forms – which prevail in the overall range of these works. Marinković, Manojlović, Konjović, Slavenski, Hercigonja, Rajko Maksimović, and several other composers who tended to return to Njegoš throughout their creative years, accompanied by Ljubica Marić, Dejan Despić and Žarko Mirković, have all added their renowned names to the list. It encompasses an entire history of music, a Njegošology completed and presented through a musical perspective.

*Key words:* Njegoš, lament, The Mountain Wreath, small vocal forms, musical styles

Branka Radović



Ивана М. МИЛИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Факултет педагошких наука у Јагодини*

## ХОЛИЗАМ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ – ДОПРИНОС СВЕОБУХВАТНОМ РАЗВОЈУ ДЕЦЕ РАНОШКОЛСКОГ УЗРАСТА

У раду ће бити истакнуте идеје на којима се заснивају теорија и пракса холистичког приступа у образовању. Са теоријског аспекта предочићемо да развојни потенцијал, урођене уметничке склоности деце и креативност, путем утицаја уметности и мотивационих услова за изражавање, тј. иновативним приступом, могу бити освешћени и активирани.

Холистички приступ у образовању нуди интересантнија и многоме алтернативнија образовна решења од традиционалног приступа у постојећем курикулуму. Могућности које се отварају новим приступом раду и ангажовањем што већег броја дечјих чула, обликоваће индивидуе које ће бити способне да се укључе у уметничке токове и у друштвени систем, уопште.

*Кључне речи:* холизам, настава музичке културе, развој, уметничко образовање.

### Увод

Једна од примарних карактеристика садашњег времена у којој деца расту и развијају се, је управо клима која је непријатељски наклоњена према уметности. Индивидуалне потребе сваког појединца нису усаглашене са срединским условима, те се креативност, уметничко изражавање и музички развој, не подстичу у довољној мери. Последица свега је дисбаланс међу интелигенцијама и промене у понашању деце. Са гледишта уметничких предмета, па тако и са гледишта музичке културе, васпитно-образовни процес у основним школама, нажалост, у многим сегментима не пружа подршку. Стога не изненађује неопходност иновативних идеја и приступа у образовном систему као и потреба за модификовањем рада у области уметничких предмета у школи.

Концепт холизма у настави уметничких предмета млађих разреда основне школе нуди један нов начин сагледавања и подстицања развоја комплетне личности детета. Самим истицањем идеја на којима се заснивају теорија и пракса холистичког приступа у образовању, направимо корак напред у васпитно-образовној пракси. Сагледавањем теоријског аспекта биће наглашен савремени концепт музичког васпитања и наставе музичке културе, где ће путем утицаја музике и мотивационих услова за изражавање, тј. иновативним приступом, холистичким, развојни потенцијал, урођене предиспозиције деце и креативност, бити освешћени и активирани. Наравно, доминантна је улога васпитача и учитеља, чији је задатак да са децом истражују музику и на тај начин открију њену присутност у свему што их окружује.

1 ivana.milic75@gmail.com

## Појам холизма

На почетку је потребно одредити шта подразумева појам холизам, која је његова позиција у образовању, а потом које су му карактеристике и домети, из разлога што холистичким приступом долазимо до интересантнијих и алтернативнијих образовних решења, од традиционалног приступа у постојећем курикулуму.

Холистички покрет у психологији јавља се седамдесетих година двадесетог века и током времена, кроз формирање литературе у науци, филозофији и култури, покушава се постепено изграђивање основног концепта и детерминисање начина разумевања образовања кроз перспективу холизма.

Истаћи ћемо два значајна, међусобно снажно условљена принципа холизма: на првом месту истиче се принцип усклађености ума, тела и духа, док је код другог принципа значајно постојање умећа и вештине уметничког изражавања. Деца код којих су усклађени ум, тело и дух аутоматски ће бити испуњена, снажна и моћи ће у потпуности да се креативно изразе.

Оно што уствари представља терминолошко одредиште холистичког начина размишљања, јесте вишеслојно сједињење мишљења и разноврсних искустава деце, без претпоставке да је неопходно да дечје индивидуалне могућности буду одређене. Ако све посматрамо са филозофског гледишта, холистички приступ образовању, засниваће се на претпоставци, где ће сваки појединац пронаћи свој идентитет, смисао и сврху постојања, кроз интеракцију и комуникацију са околином и природом, као и кроз хумане вредности.

## Полазне идеје холистичког приступа образовању

Примарни циљ холизама у образовању је да осветли основна својства живљења и активира жељу према учењу. Овакво гледиште износи Милер (Ron Miller), при чему он термин холистичко образовање ставља у везу са алтернативним врстама образовања, која су више демократска и хуманистичка.

Такође је и Мартинова (Robin Ann Martin), као истраживач и школски саветник, дала општи опис холистичког приступа образовању, према коме се холистичко образовање разликује од других облика образовања по циљевима, док је акценат на искуственом учењу и значају сарадње и основних људских вредности у наставном окружењу. Полазне основе холистичког образовања, Мартинова и Форбс (Scott Forbes), сврставају у две категорије, идеје верског и психолошке идеје, мада постоје и неке недовољно дефинисане идеје, које се тичу разматрања крајњих домета сваке индивидуе и његовог духа.

Категорија духовности објашњава повезаност свих живих ствари као и успостављање хармоније између унутрашњег и спољашњег живота, док категорија психолошког, према холистичком образовању заступа идеју тежње појединца ка самоостварењу. Потпору за своје ставове нашли су у Масловљевој теорији хијерархије потреба, где појединац превасходно остварује егзистенцијалне потребе, нижег реда, а потом потребе вишег реда, психолошке и на послетку потребе највишег реда. Самоостварење или самоактуализација, као потреба највишег реда, подразумева упознавање и прихватање своје природе, примену личних способности, талената и могућности у постизању сопственог интегритета. Масловљева теорија у основној школи може бити примењена у циљу пружања помоћи учитељима у раду, конкретно у сврху што бољег разумевања понашања ученика и

обликовања услова који могу подстицајно деловати на учење, на напредовање индивидуалним темпом, развој социјалних способности и емоционални развој.

У оквиру наставног процеса, самоостварење ученици могу постићи кроз различите облике рада и активности, а конкретно у настави музичке културе кроз уметничко изражавање у области рада на децем музичком стваралаштву и слушању музике.

Посматрамо ли развој ученика кроз призму холизма у образовању, уочићемо да се он односи на сагледавање развоја комплетне личности детета, као индивидуе која ће бити способна да се укључи у друштвени систем. Према Бејкеру, развој се креће у циклусима од суштинског познавања до експериментисања (Baker, prema Carroll 2004: 7). Због свега наведеног, развој детета морамо посматрати као комплексно садејство урођених предиспозиција деце и њихове отворености спознајног, социјалног, психолошког и физичког раста, путем утицаја културе, уметничког образовања и мотивационих услова за изражавање.

Важно је истаћи да холистички приступ, такође, подразумева да се развој детета одвија кроз игру, која ће имати покретачку функцију на потенцијале дечјег развоја, како на интелектуалне, тако и на емотивне и социјалне. Неопходно је деци омогућити да кроз игру, у ведрој атмосфери, остварују комуникацију са околином, стичу прва уметничка искуства, а да ангажовањем и активним укључивањем у рад, музичке предиспозиције сваког појединца, достигну пуни потенцијал. С обзиром да се код деце музичке способности испољавају много раније од других способности (Мирковић-Радош, 1983), музика може бити погодно средство за њихов свеобухватни развој. Музичка интелигенција, потом и лингвистичка, математичка и кинестетичка интелигенција могу да потпомогну једна другу при решавању проблема, сналажењу у новим ситуацијама, у процесу развоја вештина и способности код деце. Холистичко образовање експлицитно и континуирано култивише те вишеструке интелигенције у личности. Морамо настојати да навикнемо децу да користе читаво тело, све своје способности, да формирамо системе образовања који ће обликовати појединце музички освешћене и спремне да уклопе у музичке токове.

Резултати Гарднерових истраживања о вишеструким интелигенцијама, поткрепљују обједињено функционисање и међусобно преклапање појединачних интелигенција, при чему општа интелигенција потпомаже музичку и обрнуто. Баш из разлога што чула и интелект не диференцирамо, већ посматрамо интердисциплинарно, у досадашњим тестирањима и мерењима потврђена је веза између музичких и опште интелектуалних способности.

Када сагледавамо феномен развоја са уметничког аспекта, уопште, мораћемо га тумачити са гледишта две теорије уметности: бихејвиоралног и гледишта уметности као система симбола, који помажу у дефинисању комплексних аспеката развоја, а потом информишу праксу у уметничком образовању.

### **Холизам у настави музичке културе у основним школама**

Полазне основе за холистички приступ проналазимо у школама које негују холистичко васпитање и образовање, а програме су преузели на првом месту од предшколског програма за рано образовање деце из Ређо Емилије (Reggio Emilia), чији је зачетник Лорис Малагуци (Loris Malaguzzi).

Програм у први план ставља праћење континуираног, природног развоја деце и омогућавање успостављања комуникације и интеракције са окружењем.

Полазне основе се заснивају на принципима одговорности, поштовања, заједништва, а све кроз откривање и истраживање, у подстицајној средини. Настоји се постићи да деца постану страствени учесници и истраживачи, а не да учитељи нуде деци готова знања.

То би значило поштовање три принципа где деца треба да уче искуствено, путем додира, слушања, покрета, посматрања, потом да остварују контакте са другом децом и материјалним стварима у свету и да им се омогући да истражују и креативно се изразе.

Образовни систем Монтесори, такође примењује програме који се базирају на сличним принципима, а код нас је заступљен у појединим предшколским установама (вртићима).

Ипак, јасан показатељ слабе присутности холистичког приступа наставном процесу у Србији, је констатација да се термин холистички чешће појављује тек последњих година двадесетог века. Боља информисаност, уношење промена, осавремењивање укоревених навика и метода рада од стране учитеља, васпитача и родитеља, обезбедиће узлазну путању образовања и наставне праксе.

Холистичким приступом у настави музичке културе могуће је подстаћи интересовање, развијање радних и стваралачких навика, где ће пажња бити усмерена и на емотивни живот, а не само на интелект и прикупљање когнитивних искустава код деце (Хорват, 1986).

Осмишљавање, или пак, идеја школског програма, прилагођеног потребама детета у одређеним фазама живота, који би се заснивао на равнотежи интелектуалних, уметничких и практичних активности, уз динамичну интеракцију ученика и учитеља, био би потврда интерактивног процеса размене међу њима.

У оквиру наставе музичке културе у основној школи, холистички приступ, може отворити нове могућности, опсежнијег сагледавања проблема поимања значаја музике у дететовом животу и окружењу, и то са аспеката: проучавања значаја музике у животу детета, приступа његовом развоју, како музичких тако и општих способности као и подстицања креативности и осмишљавања наставног процеса, курикулума, па чак и ваннаставних активности у млађим разредима основне школе.

Прави одабир приступа, стварање мотивације, подстицање интересовања код ученика, као и припрема за слушање музичких композиција, обликује средину у којој ће музика деловати на сва њихова чула и интелект снагом сопственог израза. Иако је сваки појединац у стању да перципира музику, аперцепција и доживљавање музике, а самим тим и схватање музичких порука, зависиће од интереса ученика, њихових музичких искустава, погледа на свет, пажње, образовања и психичког стања у тренутку перципирања (Станковић, 2002). Такође ће се активним слушањем музичких дела у оквиру наставе музичке културе, у садејству са посматрањем и анализом уметничких дела у оквиру наставе ликовне културе, отворити простор за иновативне идеје и приступе као и повезивање музичких и ликовних уметничких порука. На стваралачко ангажовање деце после слушања изабраних музичких дела, треба обратити пажњу, јер изражајни елементи музичког дела код ученика подстичу доживљаје, који се могу повезати са доживљавањем складности и изражајности елемената других уметности. То доприноси расветљавању педагошко-методичких димензија, естетског односа према уметничким делима. Без свеобухватног сагледавања разноврсних приступа раду није могуће увођење деце у музичку уметност. Хипотеза да је неко музички писмен, подразумева да је он способан да опажа уметност. Док способност извођења, ре-

продуковања уметности, није само по себи довољна (Gardner, 1993). Предзнања ученика, његова искуства, интересовања, мотивација и интеракција са предметима и људима, имаће важну функцију у личном развоју сваког појединца и формирању конструктивних знања (Hein, 1998). Сви догађаји и прикупљена дечја искуства су рецептивни, јер те информације они изнова анализирају, реорганизују и промишљају. Музика, али и уметност, уопште, је јединствено искуство које укључује цело биће и представља низ интеракција између појединца и околине (Dewey, 1938).

Стога проналажење нових приступа музици, без употребе формалних израза и без последица као што су удаљавање деце од уметности, треба да представља још један нови циљ у образовању.

### Уместо закључка

Музика је неминовно јединствен медијум који може променити карактер сваке индивидуе. Она је средство изражавања, облик комуникације, начин на који мотивишемо и подстичемо младе на даље изражавање, индивидуално проналажење квалитетних идеја и што креативнијих решења. Посматрано кроз призму музичког васпитања и образовања, музика има за крајњи циљ моделовање појединца који ће умети да слуша, разуме и ствара музику, да мисли и изрази себе, да трага за лепим у животу, обогаћујући га на тај начин (Ивановић, 2007). У садејству са другим уметностима и областима рада, музика нуди широк спектар могућности и нових приступа развоју и целокупном склопу психичке структуре детета, а не само појединим компонентама личности. Деца поседују конструктивну енергију, динамичку моћ и многе урођене психичке могућности који чекају да буду примећени и да се кроз васпитање и образовање ради на подстицању њиховог развоју, јер је то једини пут у светлију будућност (Монтесори, 2013).

Зато је образовање неопходно схватити као уметност неговања моралних, емоционалних, физичких, психолошких и духовних димензија у развоју детета. Могућности које се отварају новим приступом раду и ангажовањем што већег броја дечјих чула, обликоваће индивидуе које ће бити способне да се укључе у уметничке токове и у друштвени систем, уопште.

### ЛИТЕРАТУРА

- Gage, Berliner 1998: N. L. Gage & D. Berliner, *Educational Psychology*, Boston, New York: Houghton Mifflin Company.
- Gardner 1993: H. Gardner, *Multiple intelligences, The theory in practice*, New York, NY: Basic Books.
- Gajić 1998: S. Gajić, Kakva je i od čega zavisi nastava muzičke kulture u nižim razredima osnovne škole, *Nastava i vaspitanje*, 47 (1), Beograd, 50-61.
- Dewey 1938: J. Dewey, *Experience and education*, New York: Macmillan.
- Dissanayake 1988: E. Dissanayake, *What is art for?* Seattle: University of Washington Press.
- Ivanović 2007: N. Ivanović, *Metodika opšteg muzičkog obrazovanja za osnovnu školu*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Carroll, Karen Lee. *Toward a Holistic Paradigm in Art Education, /Developmentalism in a Holistic Context/ Monograph 1*. <https://www.mica.edu/Documents/Art%20Education/HolisticMonograph.pdf>.

30.10.2012.

Kon 1991: I. Kon, *Dete i kultura*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Kopas-Vukašinić 2006: E. Kopas-Vukašinić, Uloga igre u razvoju dece predškolskog i mlađeg školskog uzrasta, *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja*, 38-1, 174-189, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

Mirković-Radoš 1983: K. Mirković-Radoš, *Psihologija muzičkih sposobnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Montesori 2013: M. Montesori, *Upijajući um*, Beograd: MIBA Books, DN Center.

Stanković 2002: E. Stanković, *Metodički aspekti*, Novi Sad: Pokrajinski sekretarijat za kulturu, obrazovanje i nauku.

Horvat 1986: L. Horvat, *Predškolsko vaspitanje i intelektualni razvoj*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Hein 1998: G. E. Hein, *Learning in the museum*, London, UK: Routledge.

Voglar 1989: M. Voglar, *Kako muziku približiti deci*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

## HOLISTIC APPROACH TO TEACHING MUSIC – CONTRIBUTION TO COMPLEX DEVELOPMENT OF YOUNG LEARNERS

### Summary

The concept of holism in the process of Art education of young learners in the elementary school offers a new way of looking at the whole development of the personality of the child.

This paper draws attention to ideas which are based on the theory and practice of holistic approach to education. As seen through the theoretical framework of art education, music motivates children and activates their potential for development, innate musical abilities and creativity. The manifestation of innate abilities is influenced by supportive environment.

The traditional approach to the existing curriculum needs to be replaced by an innovative approach to education. The holistic approach offers a wide possibility of interesting and more alternative educational solutions. Therefore, a holistic education should be understood as the art of cultivating the moral, emotional, physical, psychological and spiritual dimensions of the developing child. Within a holistic paradigm, a greater number of children's senses can be included and activated.

The focus of this approach is the design of a way to form the individual who will be able to be included in and be a part of an artistic development and the social system in general.

*Key words:* holism, Teaching music, development, Art education.

Ivana M. Milić

Александра Љ.РАДЕНКОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко- уметнички факултет*

## МУЗИКА И ГЛУМА КРОЗ ПРИЗМУ СТАНИСЛАВСКОГ И НОЈХАУЗА

Циљ рада је да се кроз компаративни осврт на радове великих теоретичара Станиславског (глуме) и Нојхауза (пијанизма) открију законитости које непосредно утичу на квалитет репродукције уметничког дела. Оба теоретичара у својим радовима говоре о истим механизмима којима треба овладати да би процес интерпретације био убедљив: механизму надахнућа, раду на спољашњој и унутрашњој техници, о искрености и једноставности у интерпретацији, потпуној релаксираности тела, моралу, дисциплини и етици...

*Кључне речи:* надахнуће, психотехника, уметничка представа, релаксација, тон

У комуникацији између уметничког дела и публике, музичка уметност и уметност глуме имају велике сличности. Обе уметности су репродуктивне, што значи да у релацији између дела и публике постоји најбитнија карика-извођач односно интерпретатор. Уколико интерпретатор није надахнут и уверљив, ланац комуникације се прекида. Како уметник извођач ради и ствара представља велику тајну. За неке, јер не могу сами да је схвате, а за друге, јер стварају по интуицији, без свесног односа према стваралаштву. Не постоји систем за стварање **надахнућа**, као што нема ни система за генијално свирање. Великим уметницима је дано оно најважније што долази од Бога, али постоји и делић, макар и мали, који је у истој мери потребан и обавезан, како пијанисти, глумцу, тако и музичару у оркестру. Сви су они саздани од нерава, и живе и раде на добијању звука по истим законима. То се односи и на област психичког, стваралачког живота, пошто сви уметници примају духовну храну по одређеним законима природе, чувају оно што су усвојили у интелектуалном и емотивном памћењу, касније прерађујући материјал у својој машти.

Познати позоришни теоретичар Станиславски<sup>2</sup> преко свог „Система” учи глумца како да овлада психичким механизмима свести који су у стању да пробуде стваралачку инспирацију. Он уводи појам „*психотехника*” посредством које се свесним путем увлачи у стваралаштво подсвест, у чијој области, по њему, протиче 9/10 сваког истинског стваралачког процеса. Појам психотехнике је преко музичког теоретичара Григорија Когана (Григорий Коган) усвојен и у музици као опште прихваћен појам „*психотехничка школа пијанизма*”. Суштина ове школе је у формирању уметничке представе у извођачевом унутрашњем слу-

1 radenkovica@gmail.com

2 Константин С. Станиславский ( 1863-1938), совјетски позоришни редитељ, глумац и теоретичар, познат у целом свету по свом „Систему-теорија глуме”- рад глумца на себи и улози, што представља незаобилазан метод у студијама глуме и режије. Његови радови су доста утицали и на Х. Нојхауза.

ху- што је и камен темељац Нојхаузовог<sup>3</sup> приступа интерпретацији. И Станиславски и Нојхауз су кроз своје радове покушавали да нађу начине овладавања **механизмима надахнућа**.

Спољна техника не може заменити надахнуће, тј. оно стваралачко стање у којем оживљава машта и рад стваралачке уобразиље, а да доведемо себе у стваралачко расположење кад год нам је то потребно јако је тешко. Писци, композитори, сликари нису ограничени временом, они могу да раде када им одговара. То не важи за сценске уметнике. Они морају бити спремни за стваралаштво у одређено време. Станиславски се пита да ли постоје некакви начини који би нам помогли да свесно себе доведемо у оно стваралачко стање које генијима даје природу без икаквог њиховог напрезања. Посматрајући природу стваралачки обдарених људи, Станиславски је увидео важност активности уобразиље.

„Не може се непосредно утицати на осећања, али се у себи може продубити стваралачка фантазија, а фантазија покреће наше афективно сећање, и измамљујући из резерви скривених иза свести елементе некад доживљених осећања, на нов начин их организује, у сагласности са сликама које су у нама поникле. Такве слике уобразиље које су се јавиле у нама, налазе одјек у нашем афективном сећању и у њему изазивају одговарајућа осећања. Ето због чега је стваралачка фантазија основни, најнеопходнији дар уметника. Без снажно развијене фантазије, немогуће је свако стваралаштво. Када се фантазија узбуди, у уметниковој души оживљује читав свет слика и осећања који у њој спавају понекад дубоко затрпани у сфери подсвеснога.” (Станиславски 1990:60)

Станиславски је схватио да стваралаштво почиње оног тренутка кад се у души и машти појављује магично стваралачко „кад би” које представља мост што преводи глумца из свакидашње стварности у област уобразиље. Само онда кад глумац схвати да његов живот на позорници тече природно и истинито, врата подсвесног се отворе и из њих изађу осећања која завладају њиме и поведу га у правом смеру. По Станиславском то значи ПРЕЖИВЉАВАТИ УЛОГУ, тј. доживети истоветна осећања са њом. Када глумац не успостави живу везу свог осећања са осећањем личности које приказује, онда не може бити речи о правом стваралаштву.

О значају фантазије говори и Нојхауз, напомињући да је успех у раду на **уметничкој представи дела** могућ само ако ученик, осим што се развија музички, интелектуално, артистички, стално ради и на усавршавању своје уобразиље. По њему свако сазнавање је у исто време и преживљавање, а одсуство сваких преживљавања рађа бездушну формалистичку музику и празно, незанимљиво извођење. „Све неизрециво, подсвесно, што стално живи у души човека и јесте царство музике. То су њени извори.”(Нейгауз 1970:35) Несумљиво је, ипак, да емотивно искуство уметника, тј. круг његових утисака из живота и проживљенога, мора бити непрестано прошириван, јер само тако уметник и може да проширује и круг свог стваралаштва. Што је дубље и оштрије то емоционално искуство, утолико је јасније и стваралачко проживљавање. При томе, не треба користити само оно што смо проживели сами кроз утиске, осећања из стварности, сећања,

3 Heinrich Neuhaus ( 1888-1964), чувени совјетски пијаниста и педагог, професор Московског конзерваторијума 1922-1964 из чије класе је изашло око 100 дипломаца, а међу њима и највећи руски пијанисти као Рихтер, Гиљелс и др



књига, путовања већ и оним што смо упознали код других људи, са чим смо искрено саосећали.

Рад на унутрашњој техници ( пут који води од свести ка подсвести) је уско повезан и са радом на спољашњој техници. Она укључује припрему телесног апарата – **рад на дикцији, говору, тону, као и на потпуној релаксираности тела**. Без добре техничке основе нема праве уметности, само дилетантизма. Што је већи таленат, он тражи више обраде и технике. „Не постоји уметност која не захтева виртуозност и не постоји коначна мера за потпуност те виртуозности. Дега:’ Ако имаш мајсторије за 100000 франака, купи је још и за 5 суа.” (Станиславски 1955:407) Нојхауз такође напомиње да ништа не вреди онај педагог који се задовољава причањем о „представи, идеји, садржају, расположењу” а не инсистира на конкретном, материјалном остварењу својих објашњавања о тону, фрази, педалу. Рад на гласу код глумца је идентичан раду на тону код пијанисте. Глумци често вештачки украшавају своје читање, тако да оно нема никакве везе са емоцијама улоге. Али постоји природна музичка звучност говора, коју глумац мора да нађе у себи, под контролом осећања истине, као и музичар.” Глумац не може само механички вежбати говорни апарат, већ мора да осећа сваки посебан звук речи као оруђе уметничке изразитости” (Станиславски 1982:344) Рад на тону, код музичара је најтежи рад, јер је јако повезан са његовим аудитивним и душевним својством . Уколико је слух мање осетљив, утолико је и тон тупљи. Развијајући слух, непосредно се делује и на тон. Наслућивањем правог садржаја музике можемо да одгонетнемо која је то врста звука потребна за најсавршеније изражавање датог значења. А неговањем правог звука и фразирања, ослобођеног маниризма, на неочекиване начине ће нам помоћи да наслутимо и програм музике као и њен емоционални садржај.

Други важан фактор за добијање квалитетног тона код пијанисте, као и стваралачког расположења код глумца је **потпуна релаксираност тела**. Станиславски каже да је на почетку своје каријере мислио да ће га одсуство геста учинити бестелесним и помоћи му да у целини поклони сву своју енергију и пажњу унутрашњем животу улоге. Али се показало да је насилно одсуство геста изазвало снажну напрегнутост тела и душе, а као последицу губитак осећања и механичку, занатску интерпретацију. Као што сваки добар глумац зна, ако осећа неку емоцију, из тога проистиче посебан мишићни тонус који је непосредни резултат те емоције. У музичкој интерпретацији ова појава може да се изванредно искористи, јер се телесни тонус који произилази из одређеног емоционалног стања, непосредно одражава на звук. Ово је сасвим другачији психо-физиолошки процес од опште хистеричке која изазива напетост у телу. Ово је пропаст и за музичара, јер га сувишна напетост спречава да чује с тачношћу, прави прецизне покрете, па чак и да тачно осећа емоције. Напетост у телу емоцијама даје неки општи тон- сва емоционална осећања попримају сличну боју, па чак радост и туга почињу да личе. Због тога, тело треба ослободити од власти мишића и потчинити га осећају. Станиславски је приметио и да у стваралачком стању великих глумаца највећи значај има телесна опуштеност, пуно потчињавање целог физичког апарата наредбама глумчеве воље. Захваљујући томе, глумац може слободно да изражава телом оно што осећа у души. Опуштањем мишића глумац везује пажњу на осећање тела, и на тај начин се одваја од онога што се дешава у публици. Нојхауз у својој књизи напомиње да је „истинско владање својим телом пијанисти потребно ништа мање него балерини”; треба знати ‘почетак и крај активности’ , нулу (мртви мир) и максимум напрезања, и то наравно уметни примени-

ти у свирању.” (Нейгауз 1970:95) Предуслов за леп тон је потпуна слобода и неу-сиљеност подлактице, шаке и руке од рамена до врхова прстију који морају бити као „војници на фронту” . Обично се са студентима ради на уклањању сувишних покрета, али увек мора да буде неког кретања, а његов степен налаже музичка линија. Ако је физичко кретање у супротности са музичким, онда физичка напетост и оштрина тона расту. Многи пијанисти праве покрете ( Рахмањинов на пример љуља руку, Артур Шнабел користи вибрато руке), али свирају изванредно упркос њима, а не захваљујући њима. То је због тога што сваки гест, покрет, и код глумца и пијанисте мора бити оправдан изнутра, тј. да изражава стање личности коју тумаче, а не да служе као условни, спољашњи гестови.

Стваралаштво тражи пуну концентрацију целог духа и тела. Оно заокупља не само гледање и слух, него и мисао, вољу, осећање, памћење, машту . Врло често се дешава да концентрацију при наступу онемогућава мисао о присуству публике, која смета уметнику да се у потпуности усредсреди на свој задатак. Публика не сме да лишава уметника непосредности, која је неопходна за стваралаштво. А ту непосредност могу постићи извођачи који управљају својом пажњом. Само када је пажња уметника на сцени одвојена од гледалаца, он стиче над њима нарочиту власт, захвата их и тера да активно учествују у његовом уметничком животу. То не значи да глумац или музичар треба потпуно да престану да осећају публику. Напротив, али је битно да га она не гуши, не лишава непосредности, која је неопходна за стваралаштво. Један део његове свести мора увек остати слободан ради контроле над свим што осећа и ради, јер сва суштина је са сцене схватити „у шта се претвара игра на оној страни рампе” (Станиславски 1955:65)

Сваки наступ захтева стваралачко стање, тј. учешће свих природних снага извођача, јер само тако партитуру и улогу могу да прилагођавају оним променама које се у њима дешавају сваког часа. „Глумац мора улогу увек истински проживљавати, а не представљати спољне облике једном постигнутог проживљавања.” (Станиславски 1990). Поновити случајно преживљено осећање на позорници је исто што и покушати васкрснути увели цвет” (Станиславски 1982:216). Глумци обично покушавају да поново проживе осећање, што је грешка. Не треба мислити на само осећање, него се бринути једино о ономе што га је покренуло, о оним условима који су изазвали преживљавања. То је тло на коме израста ново осећање.

Тренутак инспирације је и разлог што су сале на концертима великих уметника данас препуне и поред развијене дискографске индустрије. Велики пијаниста Владимир Хоровиц (V. Horowitz) је изјавио:” Морам вам рећи да сам ја бољи од плоча, оне су као фотографије. Можете ме препознати, али оне су сталне, непроменљиве. Ми се мењамо, ја се такође мењам. Сваки дан комад другачије свирам. Када седнем за клавир никад не знам како ћу одсвирати; свирам како у том тренутку осећам да треба.”

Нојхауз и Станиславски се залажу за **природност и једноставност** приликом извођења на сцени. По њима, неискреност осећања приликом тумачења јавља се као нижи стадијум развоја уметникове личности. У уметности- све што је једноставније, тим је теже. Једноставно треба да буде садржајно. Лишено садржајности, оно губи мисао.” Једноставно, да би постало главно, треба да упије у себе цели круг животних појава, а то захтева истински таленат, савршену технику, богату фантазију- пошто нема ништа досадније од једноставности сиромашне фантазије.” (Станиславски 1955:314) Л. Толстој је говорио да уметник треба да има три квалитета: искреност, искреност, искреност. Нојхауз напомиње да је

тешко натерати ученике да осете и пренесу једноставност музике. Они као да се стиде своје искрености и желе да буду интересантни. „Сваки уметник зна да : да би се добио утисак једноставности, треба употребити много више труда и имати више добре воље , него да би се створила уметност занимљива, необична. Публика ће стећи утисак „једноставности углавном тада када се уметник изражава са необичном снагом, убедљивошћу, искреношћу и страшћу.” (Нојхауз 1970:176)

Истински уметници су увек заражени нечим изнутра што их стално држи у одређеном степену повишене тензије. Тога нема код аматера. Њима је потребно да их неко споља ободри, мотивише. Како ту стваралачку тензију да постигне просечан глумац- пита се Станиславски. Великим тренингом, стрпљењем, **радом са професионалцима и њиховим копирањем**. Копирање великих уметника нам с једне стране доноси корист јер нас учи добром, изоштрава наш укус, али с друге стране зауставља наше индивидуално стваралаштво. Међутим, Станиславски сматра да „ко нема талента, тога треба подвргнути обичном муштрању и присилити га да ради по вољи режисера.” и временом ће глумац проиграти. Наравно, има улога које оживљавају без стваралачких мука и техничког рада. То долази одатле што је душевни материјал и процесе који га одликују, захваљујући подударностима, приправио сам живот.” (Станиславски 1955:143)

Нојхауз је у свом богатом педагошком раду радио и са ученицима лишеним стваралачке иницијативе и трудио се да им открије оно што је најскривеније у једној композицији, причао до детаља све што је сам проживљавао поводом тог дела- а као резултат се понекад стварала доста добра копија његове интерпретације. Наравно, ову методу никад није користио са врло талентованим учеником, јер „дриловати талентованог ученика је грех”. Код педагога је често распрострањено мишљење да просечан ученик не сме да подражава велики таленат. Нојхауз каже да је подражавати, нарочито глупо подражавати, штетно, али „учити” (донекле имитирати) код оног који више уме и зна-увек корисно. (Нейгауз 1970: 27) За музичаре данашњице су снимци на плочама, дисковима, интернету најјаче васпитно средство. Наравно, треба слушати само одлична извођења. Нојхаузу су на час долазили пијанисти свирајући Рахмањинов концерт, у жељи да им да савете. Он би им на то одговорио: „Зашто сам ти ја потребан кад савете може да ти да сам Рахмањинов. Саслушај 10 или 20 пута плочу, а затим ћу ја тебе да саслушам, да бих видео како је на тебе утицало то слушање музике.” (Нейгауз 1970:204)

Осим рада и дисциплине и **етика** је по Станиславском потребна, не само ради заједничког грађења дела, него највише ради виших циљева уметности и стваралаштва. Сматра да је својство недовољно способних и развијених уметничких природа да свуда виде лоше, свуда виде прогањања и интриге, а у суштини у себи немају довољно развијену моћ за уочавањем лепог, помоћу којег би га издвојили и упијали. Ако се загледамо у лица великих уметника, њихова лица су увек надахнута, мирна, радосна, енергична. У њима ћемо увек видети „енергију радосног напрезања, а не енергију малодушне воље усредсређене само на себе. „(Станиславски 1990:70). Радост великих уметника не произилази из тајни њиховог талента, већ из љубави и доброте у себи. А по Нојхаузу „таленат је страст плус интелект”, а уколико је човек страснији, утолико је и невинији и чеднији. Развратност и цинизам- јесу резултат слабости, немоћи и бестрасности. Зато, поред рада са студентом интелектуално, музички, артистички, Нојхауз говори да на све начине треба развијати у њему и љубав према другим уметностима, а

најважније- натерати га да осети „етичко достојанство уметника, његове дужности, његову одговорност и његова права.”

Због тога, и за глуму, и музику, као две репродуктивне уметности важи теза којом је Станиславски и формулисао свој естетско-етички став:

„Воли уметност у себи, а не себе у уметности”

## ЛИТЕРАТУРА

Кук 1982: Д. Кук, *Језик музике*, Београд: Нолит

Нејгауз 1970: Х. Нејгауз, *О уметности свирања на клавиру*; Београд: Уметничка академија

Станиславски 1955: К.С. Станиславски, *Мој животи у уметности*, Сарајево: Народна просвјета

Станиславски 1982: К. С. Станиславски, *Систем*, Београд: Партизанска књига

Станиславски 1990: К.С. Станиславски, *Етика*, Београд: Киз алтера

Шобајић 1996: Д. Шобајић, *Темељи савременог психанизма*, Нови Сад: Светови

## MUSIC AND ACTING THROUGH THE PRISM OF STANISLAVSKY AND NEUHAUS

### Summary

Music and acting are two reproductive arts, which means that in the relation between an artistic work and audience there is the most important link – the interpreter. In case that the performer is not persuasive and inspired, the communication chain is interrupted. Great Soviet theorists Stanislavsky (theatre) and Neuhaus (pianism) tried to find the ways to master the mechanisms of inspiration through their works. Stanislavsky introduced the concept of “psycho technique” through which the creativity is consciously retracted into the subconscious, where the main part of the creation process takes place. This concept is also adopted in music as the “psychotechnical school of pianism” which is essential in forming the artistic idea in the inner self, according to Neuhaus. In their works, both theorists talk about the same mechanisms that should be mastered in order for the process of interpretation to be persuasive: mechanism of inspiration, work on external and internal techniques, honesty and simplicity in the interpretation, complete relaxation of the body, morals, discipline, and ethics.

*Key words:* inspiration, relaxation, psychotechnique, artistic idea, tone.

*Aleksandra Lj. Radenković*

Биљана Н. ШТАКА<sup>1</sup>  
*Универзитет у Источној Сарајеву*  
*Музичка академија*

## ЛИТЕРАРИЗАЦИЈА МУЗИКЕ: СИМФОНИЈСКА СВИТА ШЕХЕРЕЗАДА Н.РИМСКОГ-КОРСАКОВА

Историјски гледано, књижевност и музика оствариле су чврсту, специфичну интермедијалну везу на плановима различитих односа. Један план односа се представља облицима вокално-сценске музике — опере, ораторија, кантате, а други план односа се остварује у тзв. програмској музици у којој се литерарност, као ванмузички садржај, изражава музичким средствима. Обзиром на чињеницу да се озбиљније интермедијално зближавање музике и литературе догодило у романтизму, овај рад ће приказати и објаснити на који начин и у којој мјери је збирка источњачких прича и легенди *Хиљаду и једна ноћ*, била инспирација Н. Римском-Корсакову за настанак симфонијске свите "Шехерезада", каква и колика је била улога оркестра у процесима обликовања музичког и програмског тока и на који начин су инструменти постајали "утјеловљење" програмских ликова или ситуација.

*Кључне ријечи:* књижевност, музика, интермедијалност, Римски-Корсаков, свита, Шехерезада.

### Уводно разматрање

Интермедијална истраживања књижевности и музике посљедњих година су нагло порасла у складу с узнапредовалим интердисциплинарним научним приступима. Платформу теорије о интермедијалности али и боље разумијевање књижевно-музичког односа понудио је Стивен Пол Шер (Steven Paul Scher)<sup>2</sup> у тријадној подјели која се данас сматра основом истраживања интермедијалности. Ријеч је о три основна облика фузије музике и књижевности, а то су: *музика у књижевности*, *књижевност у музици*, *музика и књижевност*. Иако је ликовна умјетност раније дошла у корелацију с књижевним текстовима, интермедијално поље књижевности и музике је пространије од књижевно-ликовног. Историјски гледано, књижевност и музика оствариле су чврсту, специфичну интермедијалну везу на плановима различитих односа. Један план односа се представља облицима вокално-сценске музике, а други план односа се остварује у тзв. програмској музици у којој се литерарност, као ванмузички садржај, изражава музичким средствима. Важно је нагласити да се интермедијалност остварује преко заједничког временског медија - фабуле.

### Настанак дјела

*Шехерезада*, најобимније оркестарско дјело Римског-Корсакова, настало је током 1888. у Нежговицима. Крајем јула партитура је била у потпуности завршена, а 22. октобра исте године, у Петрограду на Првом руском симфонијском

<sup>1</sup> bilja.staka@gmail.com

<sup>2</sup> Професор њемачке и компаративне књижевности у Дартмутх колеџу (САД).

концерту, услиједило је и њено прво извођење. На премијери, оркестром је дириговао сáм композитор, а дјело је посветио В.В. Стасову. Касније, поново под вођством Римског-Корсакова, *Шехерезада* је изведена још једном у Петрограду 22. јануара 1890. на Петом руском симфонијском концерту и у Бриселу<sup>3</sup> 18. марта 1900. Партитуру *Шехерезаде*, као и њену клавирску прераду за четири руке коју је извршио сам аутор, први пут је штампао издавач М. П. Бјељајев<sup>4</sup> 1889. године (Митрофан Петровић Бељаев). У виду балета *Шехерезада* је постављена 1910. године.

### Однос садржаја и форме

Програмску подлогу за ово дјело, која је композитору послужила као инспирација, дала је збирка источњачких прича и легенди *Хиљаду и једна ноћ*, бисер арапског литерарног фолклора. Тачније, програм којим се Римски-Корсаков руководио при компоновању овог дјела састојао се од неповезаних епизода и слика из збирке *Хиљаду и једна ноћ*, распоређених у сва четири става свите и насталих као резултат постојане композиторове тежње за дочаравањем источњачких и фантастичних угођаја. Нит која повезује ове слике и фрагменте представљају кратки уводи I, II и IV става и соло епизода у оквиру репризе сонатног облика III става, написани за соло-виолину и у програмском смислу представљају сáму Шехерезаду (*тème Шехерезаде*). Исто умјетничко значење има и епизод у IV ставу. На партитури композитор је исписао слиједећи програм:

“Султан Шахријар, убијеђен у женску подмуклост и невјерство, заклео се да ће сваку своју жену убити послје прве брачне ноћи. Шехерезада, везирова кћи која се удаје за султана женомрца, спасила је свој живот тако што га је успјела заинтересовати за приче које му је причала сваке ноћи (укупно 1001 ноћ). Увијек знатижељан да чује крај приче, султан је наново одгађао извршење казне и коначно је потпуно одустао од тога. Шехерезада му је причала многе чудновате бајке, употпуњене и обогашене са поемама и лирским пјесмама, преплићући тако бајку са бајком, причу са причом, прозу са поезијом”.

Његов кратак увод у партитуру *свитте* надопуњен је и у *Забљешкама*:

“Програм *Шехерезаде* састоји се од одвојених, засебних епизода и сцена „*Прича из 1001 ноћи*” (Розанова 1986: 279). Треба напоменути да је првобитна замисао композитора била да дијелове (ставове) свите дефинише и назове у складу са њиховим музичким карактером: I став–*Прелудиј*; II–*Балада*; III–*Адаџио* и IV–*Финале*. У писму Глазунову, датираним 7. јула 1888, композитор поново истиче да дјело нема одређени специфичан програм те да би ставове могао окарактерисати и као: I став–*Прелудиј*; II–*Приповјешка (Расказ)*; III–*Сањарење* и IV–*Забавна на Источном фестивалу (Багдадски карневал)*. Ипак, одлучујући је био савјет и приједлог Љадова да једно такво програмско дјело, инспирисано причама из *1001 ноћи*, неминовно захтијева ванмузичке тј. програмске називе његових ставова. Које су то сцене и приче из наведене збирке инспирисале Корсакова, видљиво је из наслова ставова свите који су се појавили у првој публикацији, као и из објављених дијелова композиторових разговора са пријатељима:

- 3 Управо са овим извођењем почиње и наставља се велика популарност и интернационални успјех овог дјела.
- 4 1885. године у Лајпцигу основао је издавачко предузеће са циљем да објављује дјела руских композитора.

1. *Море и Синдбадова лађа* (прича о Синдбаду-морепловцу који својим бродом полази на пустиловно путовање<sup>5</sup>)
2. *Прича о принцу Календеру*<sup>6</sup> (базира се на причама принца Календера о чудима које је видио током својих лутања)<sup>7</sup>
3. *Царевих и принцеза* (лирска сцена - прича о малом принцу и принцези)<sup>8</sup>
4. *Багдадски празник и брод који се разбија о стијену са бронзаним коњаником* (двие самосталне слике-приче; прва описује празник (фестивал) у Багдаду, а друга приказује бродолом тј. како море разбија Синдбадов брод о стијену коју надвисује бронзани коњаник)<sup>9</sup>.

Ипак, композиторова аверзија према претјерано дефинисаном програму рада на крају га је навела да уклони све сугестије које су требале бити садржане у наслову сваког става и да конкретније и детаљније идеје препусти вољи и расположењу сваког слушаоца. Наведени наслови ставова само на први поглед изгледају сасвим довољни да воде слушаоца до необичних ноћних ликова Шехерезадиних прича. Ближим посматрањем постаје јасно да су то само наговјештаји чији је задатак да развијају и воде машту слушаоца према његовом сопственом осјећају и нахођењу. Јер, на примјер, принц Календер би могао да буде било који од три племића који су обучени као припадници Календера<sup>10</sup> и који причају три различите приче... Али, изгледа да је управо то и била намјера самог композитора па је једном приликом и објаснио:

*“Приликом компоновања Шехерезаде хтио сам шек незнатно да ујавим машту слушаоца на онај пут којим се крећала моја соствена фантазија, остављајући детаљније представе вољи и расположењу сваког понаособ. Желио сам само да слушаоци првенствено понесе утисак да се ради о несумњиво источњачком казивању неких бројних и различитих чудеса из приповјешки, а не просто о четвори музичка става изведена један за другим и компонована на заједничке теме. Зашто у овом слушају моја свића заправо носи име “Шехерезада”? Зашто штио ово име, синоним за “1001 ноћ”, код сваког човјека изазива асоцијације и представе везане за исток и чудеса из приповједака, а штио, осим тога, неке појединосне везане за начин музичког излагања дају наслућивати да све те различите приповјешке прича истиа особа – Шехерезада, која је својим причама успјела забавити свог страшног мужа.” (Римски-Корсаков 1955: 167)*

- 
- 5 И поред интересантног Шехерезадиног приповједања, султан стално покушава прекинути ову причу. Те прве ноћи спасава је упечатљиво приповједање о застрашујућем хучању мора и Синдбадовом пустиловном путовању.
  - 6 Календери су били лутајући просјаци и из неког празновјерног разлога слављени су као краљевске личности.
  - 7 Принц Календер је “глупан”, добричина и неспретњак који на чудне начине доживљава авантуре. Оне су толико “шашаве” да се султан не може суздржати од смијеха. Шехерезадин живот и те ноћи је поштеђен!
  - 8 Овом својом причом Шехерезада води султана у шарени свијет невине дјечије фантазије. Султанова мржња полако нестаје, али он се још не предаје; Шехерезада ће се поново морати доказати!
  - 9 Посљедња прича; ноћ почиње ерупцијом моћи султана Шахријара. На срећу, Шехерезада је увјерљива и наставља да прича. Успијевши још раније задобити његову пажњу, навести га на смијех и смекшати га, овом посљедњом причом она коначно осваја и његово срце.
  - 10 Групе лутајућих дервиша

Сва четири става свите обједињена су не само програмом него и заједничким темама које се појављују у свим ставовима. Оно што је у овом дјелу најизраженије и свакако привлачи и задржава пажњу слушаоца су источна колоритност и тајновитост. Иако вјешто остварене захваљујући умјешној оркестрацији, која и јесте оно што у овом дјелу прво примјећујемо, ипак, ово дјело има и друге квалитете, попут мноштва памтљивих мелодија које показују висок степен ауторове мелодијске инвенције.

### Улога оркестра у процесима обликовања музичког и програмског тока

*Шехерезада* обилује мноштвом упечатљивих и инспиративних тема, а још интересантнији је начин на који их композитор гради и осмишљава, јер највећи број њих “потомци” су само двије главне теме дате одмах на почетку дјела, у *уводу-прологу* (прва-*тѐма Шахријара* и друга-*тѐма Шехерезаде*). Мајсторство које композитор обилато користи у самом композиторском процесу изградње и настанка тема, испољава се континуирано; свака тема је унапријед осмишљена, мотиви су вјешто прерађивани и прилагођавани новом програмском значењу, а да се при том, ни једног момента није изгубила нераскидива веза са “извором” тј. главним темама из којих су остале „потекле“ и којима се, на крају, најчешће враћају.

Посебан значај и улога оркестрације у оквиру дјела лежи у начину на који се у оркестарском смислу обрађује и спроводи тематски материјал, а пажњу привлачи и типично романтичарско истицање колорита, како појединог-соло инструмента, тако и “мјешовите боје”, стварајући разне комбинације боја од различитих инструмената. Тако се, на самом почетку, гудачки инструменти, тромбони и туба сливају у “једно”, изражавајући застрашујућу мелодију *тѐме Шахријара*,

#### Примјер 1. - Тема Шахријара

The image shows a page of a musical score for the 'Theme of Shahriyar'. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Clarinets (A), 2 Bassoons, Trombones and Tuba, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Largo e maestoso 2/4'. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics like 'ff' and 'p' indicated.



Одмах потом, отмјена и женствено-гипка, захтјевна и у исто вријеме маштајући-замишљена мелодија, отјеловљена у сординирајућем звуку соло виолине, оцртава чаробни лик саме Шехерезаде<sup>11</sup>.

Примјер бр.2. Тема Шехерезаде



Препознатљиви начин истицања колорита појединог инструмента или прављења специфичне “мјешовите боје” од групе различитих инструмената, има првенствено програмски карактер јер описује поједине ликове или њихове карактерне особине, дочаравајући специфичне слике или нека изразита расположења. У том смислу можемо говорити и о “чудесним измјенама” које се, управо захваљујући оркестарском умијећу композитора, дешавају са овим - главним темама дјела.

У величанственом музичком “пејзажу” нашло се мијењање утиска о морској стихии (код Римског-Корсакова сачуван још од ранијих година). Тако *Тема Шахријара*, преображена у *Тему мора*, у оквиру I става, постаје широка и величанствена. Тембр гудачких инструмената и прозачна фактура (уз претходно наведене промјене ритма и тонално-модалних односа) придали су музици мекоћу и засићеност звука.

Примјер 3. Тема Шахријара, преображена у *Тему мора* у оквиру I става

11 Примјери коришћења инструмента као “лајтбоје”.

На сличан начин композитор прави још једну измјену лика грозног султана и то на самом крају дјела (у *ейилоџу*). Додјељујући тему виолончелима и контрабасима, уз “чаробну” пратњу осталих гудачких инструмената, постиже се нови ефекат: тема сада звучи меко и смјерно, у складу са програмским дешавањима на крају (султанов гнијев уступио је мјесто милости и љубави.)

Примјер 4 Тема Шахријара у *ейилоџу*

The image shows a page of a musical score for 'Alta breve'. At the top left, it is marked 'Alta breve 1/45' and 'Tempo como 1'. Below this, there are two main systems of staves. The first system includes a Violin I part (labeled 'Vcl. I [solo]') and a Violin II part (labeled 'Vcl. II [tutti]'). The second system continues these parts. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Vivace soli' and 'Vivace tutti'. The overall style is that of a classical orchestral score.

За разлику од Шахријара, Шехерезада није склona тако честим и значајним измјенама у карактеру и расположењу. Стога *тјему Шехерезаде*, током читавог дјела, у скоро свим појавама и варијантама доноси соло виолина. Чак и када жели само потсјетити на њу, користећи неки наизглед безначајан мотив или фразу, композитор увијек истиче звучање и боју баш овог инструмента.

Једини примјери у којима се тематски материјал из *тјеме Шехерезаде* појављује у другим оркестарским варијантама представљају *прелази 1 и 2* - који се

појављују између варијација II става. У програмском смислу, варијације су *приче џринца Календера* којим Шехерезада настоји освојити султана, а мала “одморишта” или паузе у том приповједању, у облику *прелаза*, поред краткотрајног одмора, Шехерезади доносе немир, страх, узбуђење и неизвјесност у погледу коначног разрешења ситуације и опасности која је вреба. Прву такву ситуацију уочавамо у II ставу у оквиру *прелаза 1* [162-164.т.] гдје се као носилац једне такве фразе појављује соло кларинет који због изразитог и специфичног колористичког звука и покретљивости, а уз помоћ згуснутог ткива хармонске пратње гудача (*pizz.*), потпуно оживљава атмосферу напетог и узбудљивог ишчекивања.

**Примјер 5 Прелаз 1 - II став**

The image shows a musical score for 'Prélude 1 - II Movement'. It consists of three systems of staves. The first system is for Clarinet I (Cl I), with a tempo marking of 'Moderato assai A. J. V.' and a dynamic of 'p'. The second system is for strings (Str.), with a tempo marking of 'Tempo' and a dynamic of 'p'. The third system is also for strings (Str.), with a tempo marking of 'Tempo' and a dynamic of 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

У слиједећем примјеру (*Прелаз 2*), у слободном музичком изразу ове фразе, потврдиће се и соло фагот који у свом стилу, а и уз помоћ осталих дрвених дувачких инструмената (Picc, Fl, Ob i Cl.) подиже тензије на један виши ниво.

Примјер 6 прелаз 2 –II став

The image displays two systems of a musical score. The first system is marked 'Moderato assai' and 'L Esult.' (Lento Esultando). It features five staves: Piccolo (Picca.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Bassoon part has a solo section marked 'I solo' and 'traste lungo number.' with a 'pizz. rit.' (pizzicato ritardando) instruction. The tempo changes to 'Tempo' in the second system. The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Bassoon part continues with 'traste lungo number.' and 'pizz. rit.' markings. The tempo is marked 'pizz. Tempo'.

Као један од највећих мајстора оркестрације, Римски-Корсаков је своје музичко ткиво често замишљао и градио *оркестарски* - као сплет бројних дионица различитих улога и (донекле) самосталног кретања. Отуда је то ткиво понекад сложено и бујно, са много полифоних односа. Таквих примјера у дјелу има заиста много, па ћемо издвојити неке-најтипичније:- У оквиру I става, карактеристична је *шема Синдбада* (тема у оквиру *моста*) [76-81.т.] чије је “музичко ткиво” композитор управо изградио на “оркестарском принципу”.

## Примјер бр 7 Тема Синбада

The image shows a musical score for the 'Sindbad' theme. It consists of six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. i. II), and Violins (Va. solo and Va. tutti). The Flute and Cor Anglais parts are marked 'I solo' and 'dolce'. The Oboe and Clarinet parts are marked 'pp'. The Bassoon part is marked 'pp'. The Violin parts are marked 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Да би у потпуности успио остварити право расположење и значење ове музичке замисли (*Синбад-морепловац који уиравља својим бродом у мирном мору*), Корсаков се послужио са више музичких-оркестарских слојева. Најприје уочавамо комбинацију два сасвим различита инструмента (Cor. i Fl.) који (свако на свој-типичан начин) доносе двије различите мотивске цјелине (*мотиве Шахријара и Шехерезаде*) градећи тако једну цјеловиту музичку мисао (Синбада-морепловца). У преостала два оркестарска слоја уочавамо: разложене акордске тонове (Vc. i Cb.) (оргелпункт на тоници Це -дура) који одају слику лагане пловидбе морским пространством и издржане акорде хармонске пратње (Ob. i Cl.) који употпуњују слику мора дајући читавом музичком доживљају један архаични (миксолидијски) призивок. Ова тема ће надаље, посебно у оквиру *мостиа рејризе* [155-172.т.], бити спроведена много пута у разним оркестарским комбинацијама, а управо тај значајки одабир инструмената тј. свака нова инструментална комбинација, носиће са собом по један степен градације и тако, градећи облик, мијењати основну слику; море више није тако питома, потребно је најавити на-долазећу олују.

У погледу полифоне сложености и бујности музичког материјала посебно се истичу завршни одсјеци (*коде*) скоро свих ставова који у себи углавном садрже *реминисценцију* на претходно изложени тематски материјал. Понекад се такво подсјећање на различите теме и њихове дијелове дешава "истовремено" што подразумева и сложеније технике, комбинације контрапунктских поступака укључујући и "контрапунктске спојеве".

Колоритна оркестрација и разноврсност тембра имају велику улогу у дочаравању слика из различитих прича стога, се композитор у појединим ставовима не задовољава традиционалним саставом оркестра и подјелом коју је и сам заговарао у свом дјелу *Основи оркестрације*, правећи комбинацију инструмената из двојног (*a-due*) и тројног (*a-tre*) састава оркестра (појава изражена сталним чланством пиколо флауте у двојном саставу оркестра и накнадним укључивањем енглеског рога у партитуру III става.) Заступљене су све оркестарске групе, али се састав оркестра из става у став мијења, у смислу сталног пораста броја и врста удараљки и увођења нове инструменталне варијанте (енглески рог). Стога ћемо састав оркестра у оквиру дјела анализирати одвојено-по ставовима:

I став: Fl.picc, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg; 4Cor, 2Tr, 3Tbn,1Tb; Timp. (E-H);  
Arpa; I Vn, II Vn, Vl, Vc, i Cb.

II став: Fl.picc, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg; 4Cor, 2Tr, 3Tbn, 1Tb; Timp. (E-H);  
**Trgl, Ptti**; Arpa; I Vn, II Vn, Vl, Vc i Cb.

III став: Fl.picc, 2Fl, Ob + **cor. ing**, 2Cl, 2Fg; 4Cor, 2Tr, 3Tbn,1Tb; Timp. (G-C);  
**Trgl, Tbrno, Tbr, Ptti**; Arpa; I Vn, II Vn, Vl, Vc i Cb.

IV став: Fl.picc, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg; 4Cor, 2Tr, 3Tbn,1Tb; Timp. (E-H);  
**Trgl, Tbrno, Tbr (picc.), Ptti; Cassa**; Arpa; I Vn, II Vn, Vl, Vc i Cb.

*Напомена: Издвојени (болг) инструменти приказују оркестарске промјене у оквиру ставаова уз истицање пораста броја и врста удараљки. Очигледно је да се ради о оркестарском саставу каквим се служе композитори у романтизму, чему између осталог доприноси и засиуљеност харфе.*

Интерес Корсакова да обогати оркестрацију дјела огледа се и кроз употребу *декоративних ефеката*. То су она мјеста у дјелу у којима инструменти или њихове необичне комбинације производе занимљиве и неубичајене звуке. И сам композитор, када говори о примјени *декоративних ефеката* у оквиру дјела, истиче да су то мјеста која су “заснована на извјесном степену несавршенства слуша и пажње” (Римски-Корсаков 1955: 173), а као примјер наводи потврђивање каденце у оквиру *прве шеме* III става (*2. дио моста* у оквиру *рејризе*) [161-164.т.]: глисандо харфе који се прикључује флаути и кларинету има тонски несклад који оставља јак утисак.

#### Примјер 8 – Примјена “декоративних ефеката”

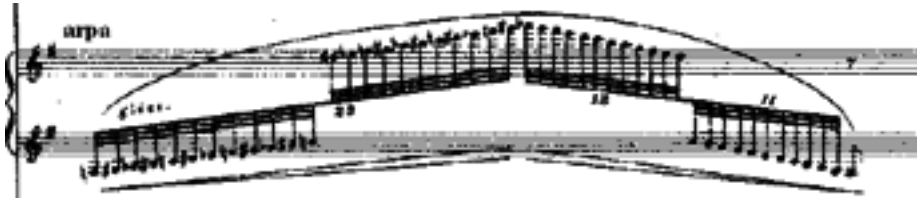
Fl.

Cl. I

Arpa

Fl.

Cl. I



Овакве и сличне “звучне нејасноће” произилазе из специфичног начина извођења као и због мјешовитог тембра. У одређеним моментима експресивни нивои тонова или акорада имали су за циљ само истицање специфичне инструменталне боје. Стога, као основну чар овог дјела, поред изворности и многобројности мелодијских мисли и богатства комбиновања ритмова, уочавамо и богато прелијевање инструменталних боја.

Из свега наведеног можемо закључити да је улога оркестра у процесима обликовања музичког и програмског тока симфонијске свите *Шехерезада* од пресудног значаја. Пажњу привлачи и типично романтичарско истицање колорита, како појединог-соло инструмента, тако и “мјешовите боје”, стварајући разне комбинације боја од различитих инструмената. Инструменти постају “утјеловљење” програмских ликова или ситуација, а начин на који композитор, у оркестарском смислу, третира своје теме у оквиру дјела је веома типичан и препознатљив: у великом броју случајева тему најприје донесе неки (у складу са њеним карактером одговарајући) соло инструмент (најчешће у латентном хармонском односу), понекад се смијени и више различитих соло-инструмената, а онда, развијајући тему по свим основама, оркестарске и извођачке комбинације се усложњавају и нарастају до кулминационих - *шуйиши* ефеката. Након тога обично слиједи неки *прелаз, мост* или *међустав* који, као нека *соло епизода*, припреми појаву наредне теме.

Осврнемо ли се на бројне теме и мотиве симфонијске свите *Шехерезада*, лако ћемо уочити у којој мјери њихова примјена омогућава приказ и слијед програмских дешавања. Јасно је да програмски садржај (радњу дјела) композитор ставља у други план, док велику пажњу посвећује карактеризацији главних ликова и њиховим емоцијама. Симболично значење ових тема може нас довести на помисао да их означимо као *лајиштитеме*, мада се у забиљешкама самог композитора може прочитати:

“Људи узалудно *тираже* у мојој *свићи* водеће *мотиве*, увијек *повезане* са *истим* *поетским* *идејама* и *концепцијама*. *Најчешће*, у већини случајева сви ови, *наизглед* *лајиштив*, нису *ништа* *друго* *не* *же* *чисти* *музички* *материјал* или *мотиви* *дати* за симфонијску *развијању* и *развој*. Ови *мотиви* се *повлаче* и *шире*, *кроз* *све* *стапове* *свиће*, *преићи* *се* *наизмјенично*, *један* *за* *другим*, *изгледајући* *иако* *како* *да* *се* *сваки* *иуш* *појављују* у *другачијем* *расположењу*. *Истовјетни* *мотиви* и *теме* *сваки* *иуш* *одговарају* *различитим* *ликовима*, *акцијама* и *сликама*.” (Римски-Корсаков 1955: 173)

Након оваквог објашњења, могао би успједити и коментар: уколико у дјелу нема програмског заплета и ако се ставови “котрљају” напријед у некој врсти слободне *музичке фантасије*, намеће се питање: “Како да пажљив слушалац пронађе свој пут кроз причу Римског-Корсакова о Шехерезади. Можда треба послушати Доналда М. Фергусона, диригента и музичког критичара, који ово дјело види као “истинску оргију пламтеће оркестарске боје и сензуалне атмосфере”

или као “визије небеског луксуза изазване у уму неког сањара”. Баш такве су, изгледа, приче Шехерезаде и арапских ноћи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бајшански 1933: М. Вајшански, Rimski-Korsakov, *Zvuk* 1932-33 бр. 10-11, Београд, 24-27.
- Гордеева 1985: Е. М. Гордеева, *Композиторы «Могучей кучки»*, Москва: Музыка
- Григорович, Андреева 1990: В. Б. Григорович и З. М. Андреева, *Слово о музыке: Русские композиторы XIX века: Хрестоматия; книга для Учащихся старших классов*, Москва, Просвещение.
- Douglass 1979: Green M. Douglass: *Form in Tonal Music, Introduction to Analysis*, Second Edition, New York, Rinehart and Winston.
- Римски-Корсаков 1955: Н. Римски-Корсаков: *Сабрана дјела; Литерарна дјела и преписка – (Полн. собр. соч. : Лит. произведения и преписка) I том*, Москва: Музыка
- Розанова 1986: Ю. А. Розанова, *История русской музыки. Т.3, кн. 1.; Вторая половина XIX века*, Москва: Музыка.
- Жмегач 2003: V. Žmegač, *Književnost i glazba*, Zagreb: Matica hrvatska
- Шер 1992: S. P. Scher, *Music and text*, Critical Inquiries, Cambridge: Cambridge University Press

## LITERARIZATION OF MUSIC: SHEHERAZADE SYMPHONIC SUITE BY N. RIMSKY KORSAKOV

### Summary

Inter-media research of literature and music has greatly increased in recent years in accordance with improved interdisciplinary scientific approaches. The intermediality theory platform, together with a better understanding of the relation between literature and music, has been offered by Steven Paul Scher in a triadic division which is today considered as the basis of research in intermediality. It is about the fusion of three basic forms of music and literature: *music in literature, literature in music, music and literature*. Although fine arts formed a correlation with literary texts before, the intermedia field of literature and music is more extensive than those of literature and fine arts. Observed historically, literature and music have established a firm, specific intermedia relation at different relation levels. One relation level is presented by forms of vocal-scenic music – operas, oratorios, cantatas, while the other relation level is realized in so-called program music, in which the literary content, being the extramusical one, is expressed through musical means. It is important to emphasize that the intermediality is realized by means of the common temporal media – a story.

Bearing in mind that a more serious connection of music and literature occurred in the Romanticism, the paper will illustrate in what way and to what degree the collection of tales and legends from the East, *One Thousand and One Nights*, was the inspiration to N. Rimsky-Korsakov for the creation of the “Sheherazade” symphonic suite, what the role of orchestra in the processes of shaping the music and program flow was, and in which way the instruments were becoming the “embodiment” of program characters and situations.

*Key words:* literature, music, intermediality, Korsakov, suite, Scheherazade.

*Biljana N. Štaka*







Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VIII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(25–26. X 2013)

Књига III

**ПАГАНСКО И ХРИШЋАНСКО У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ  
&  
САТИРА У МУЗИЦИ**

*Коректура*

Тамара Лутовац

*Превод и лектура резимеа на енглеском језику*

Дејан Каравесовић

*Превод и лектура резимеа на француском језику*

проф. др Катарина Мелић

*За издавача*

проф. др Иван Коларић

декан Филолошко-уметничког факултета

*Технички уредник*

Срђан Стевановић

*Штампа*

Занатска задруга „Универзал“

Чачак

*Тираж*

200

ISBN 978-86-85991-66-0