

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Скупштина града Крагујевца

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30-31. X 2009)

Књига III
ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ И ПРЕТПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ

Уређивачки одбор
проф. Слободан Штетић
проф. др Радмила Настић
проф. др Милош Ковачевић
проф. др Драган Бошковић
доц. др Маја Анђелковић
доц. мр Валерија Каначки

Одговорни уредник
проф. др Драган Бошковић

Рецензенти
проф. др Сава Дамјанов
проф. др Душан Иванић
проф. др Александар Јерков
проф. др Драган Бошковић

Коректура
Јелена Петковић

За издавача
проф. Слободан Штетић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Ненад Захар

Штампа
ГЦ Интерагент, Крагујевац

Тираж
300

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у
Крагујевцу
(30-31. X 2009)

Књига III

ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ И
ПРЕТПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ
МУЗИКЕ

Крагујевац, 2010.

О ЗБОРНИКУ

На међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* у организацији Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, музичко-теоријски део скупа је 2009. године иступио са темом *Теоријске основе и претпоставке савремене музике*. Ова главна тема, као и подтеме *Музика у медијима, Јубилеји* и *Теоријска и историјска промишљања музике* усмерени су, као и досад у правцу истраживања из области музикологије, музичке теорије и теорије медија. Осим излагача из Крагујевца, који су стожер овог дела скупа, свој допринос овом окупљању дало је и неколико излагача из Београда.

Питања савремене музике су далекосежна и обухватају не само музику XX/XXI века, већ се баве разматрањем модерних поступака и у неким ранијим епохама, а који су у датим музичко-стилским оквирима словили као будући, модерни. Тако питања савремености музике неминовно воде до преклапања прошлости и будућности у њиховом музичко-теоријском разматрању. Са друге стране, музика у медијима је, сама по себи, део актуелне музичке стварности.

На овом скупу излагало је тринаест излагача, а радове њих дванаесторо објављујемо у овом зборнику.

У складу са насловном темом скупа, на пленарној седници своје саопштење о савременој музици и телевизији изнела је др Снежана Николајевић. Музички део скупа је даље настављен у духу филмске музике (Марија Ђирић) и пост-модерног мјузикла (Милица Константиновић), а затим је изнета и веза између филмске музике и музичке педагогије (Биљана Мандић). Радови који су се бавили стваралаштвом и делатношћу домаћих композитора и музичара пре и током Другог светског рата (Катарина Станковић, Гордана Крајачић), те утицајем иностраних музичара на српску музику (Милица Гајић) драгоцен су допринос сагледавању савремених токова у српској музици. Радови из области музичке теорије бавили су се различитим феноменима у савременој музици: фугом у двадесетом веку (Аница Сабо), хармонским језиком руских композитора прошлог столећа (Невена Вујошевић, Атила Сабо), те модерним поступцима у стваралаштву романтичара (Валерија Каначки). Област методике солфеџа представљена је радом који се бавио актуелним питањима језичких недоумица у стручној литератури (Јелена Беочанин). Сви радови су, на свој начин - неки непосредно, а неки посредно - дали допринос проучавању и истраживању савремених токова музике и музичке педагогије.

Усмереност радова ка насловној теми овог дела скупа говори о његовој квалитативној садржајности. Са жељом да се ова манифестација омасови у наредном периоду, изражавамо задовољство због протеклог догађања и захваљујемо свим учесницима музичког дела скупа као и свима онима који су својим ангажманом учинили да овај скуп успе.

САДРЖАЈ

О ЗБОРНИКУ / 5

Снежана Николајевић

Телевизија и савремено музичко стваралаштво – слојевитост интеракције / 9

Марија Тирић

Век филмске музике: концепти музике у филму / 15

Милица Константиновић

Музика постмодерног мјузикла: постнационални карактер / 29

Биљана Мандић

Филмска музика као сегмент општеобразовног школског система / 35

Катјарина Спанковић

Живот и стваралаштво Војислава Илића током периода Другог светског рата / 43

Милица В. Гајић

Шта су ново, модерно и савремено у Србију XIX века донели чешки музичари / 53

Гордана Крајачић

Јосиф Шлезингер и Књажевско-сербска банда / 63

Аница Сабо

Фуга у музици XX века Бела Барток *Први концерти за виолину и оркестар (1907) ой. йосѣхум* – први став / 71

Ашила Сабо

Шостаковичев потпис као генератор тоналног плана – мотив „де-ес-це-ха“ у *Осмом гудачком кваријету* – / 79

Невена Вујошевић

Хармонски језик Сергеја Прокофјева – преглед владајућих аналитичких ставова у руској/совјетској литератури XX века (Л. Мазељ, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орџоникидзе, С. Слонимски, Т. Тер-Мартиросјан) / 87

Валерија Каначки

Значај увода у процесу презначења традиционалних формалних типова у једноставачним делима Франца Листа / 99

Јелена Беочанин-Мијановић

Језичке недоумице у оквиру методичке литературе за солфеђо / 107

Снежана НИКОЛАЈЕВИЋ
Крађујевац

ТЕЛЕВИЗИЈА И САВРЕМЕНО МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО – СЛОЈЕВИТОСТ ИНТЕРАКЦИЈЕ

У телевизијском простору, у коме музика у целини заузима значајно место, савремена сериозна музика је најмање заступљена. То схватају и композитори и телевизијски продуценти, па се на том плану последњих деценија појављују и нове форме (телевизијска опера, телевизијски балет, видео данс) и нове серије. Знатна и значајна искуства има на том плану и Телевизија Београд.

Кључне речи: музика, телевизија, опера, телевизијска опера, балет, телевизијски балет, видео данс, серија, време, интеракција

Мада музика заузима велики простор у укупном програму сваке телевизије, и као садржајни и као кохезиони елемент, разни музички жанрови су различито заступљени. Већ на први, површни поглед, без детаљног истраживања и анализе, могуће је закључити да је у том простору најмање заступљена савремена сериозна музика. Ево и података: пре неколико година на фестивалу *Mugem* у Кану, на коме се оглашава веома широка понуда музичких програма – било је ту преко 70 телевизијских станица и продуцентата - од 287 програма само је 18 било посвећено савременој музици. Осећајући и сами тај несклад између савремене музичке продукције и њене телевизијске промоције и презентације, неколико јаких и значајних продуцентата започело је дугорочне пројекте. Асоцијација *Reiner Moritz* је у сарадњи са француском фирмом *La sept* понудила серију „Пјер Булез и музика двадесетог века“, у којој се музика нашег времена разматра кроз шест емисија и шест тема и садржи многе едукативне елементе при презентацији, а у копродукцији са *Alte Oper* из Франкфурта започела дугорочни пројект од 100 емисија под називом „Опус 20 - врхунци музике 20. века“, са кључним делима нашег времена. Уз то, треба рећи да на фестивалима *Златни Праг* и *Prix Italia*, најрепрезентативнијим скуповима телевизијске продукције уметничке музике, националне телевизије наступају углавном управо са делима својих истакнутих савремених аутора – пре свега са опсежним сценским остварењима.

Телевизијска музичка сцена

Уосталом, телевизијска опера постоји као посебан музички жанр већ више од пола века, будући да је прва, *Amahl and the Night Visitors* (*Амал и ноћни посетиоци*), коју је композитор Ђан Карло Меноти писао по поруџбини *NBC*-ја била на програму ове престижне америчке телевизијске станице још за Божић 1951. године. У својој монографији о телевизијској опери Џенифер Барнес, разматрајући дела настала на енглеском говорном подручју – дакле у Енглеској и Америци - у току пола века, наводи педесетак остварења и већ на самом почетку монографије истиче кључно питање: колико су сва та поручена дела телевизијске опере или опере за телевизију. У једном тексту на сличну тему шведска редитељка Ингер Еби додирује срж проблема. „Неопходно је прожимање текста и му-

зике - каже она - и довођења садржаја и форме у тесну везу са медијем - не само у општим оквирима и у општем смислу, већ у свакој секунди и у сваком поједином потезу.¹ У поређењу са позоришном сценом, телевизијска опера захтева бржу драмску радњу, чешће контрасте амбијената; но, истовремено, она допушта наративност која може да се илуструје и да тако подстакне драмску тензију, али и да живо и пластично прикаже ликове, њихова психолошка стања и промене. Музика једног музичко-сценског дела налази се увек у реалном времену, доживљеном и запамћеном, док се радња излаже у замишљеном, апстрактном времену, које се на сцени реализује кроз чинове или слике, а на телевизији кроз ситуације и секвенце. Време је на позоришној сцени кохерентно, једносмерно и, најчешће, сукцесивно, док у телевизијским остварењима оно може бити и некохерентно, симултано и реверзибилно. Занимљиво је сведочење самог Менотија, који је за своју прву телевизијску оперу рекао да „није мишљена само за телевизију, већ за неку идеалну сцену, која не постоји у стварности“², наговестивши тиме да телевизија може бити идеалан простор за ову форму и утичући својим компонентама и законитостима на драматуршке и естетичке норме традиционалне опере, која је намењена театру, па самим тим и рађена према законитостима театра - више или мање модерног.

Слична, можда још интензивнија ситуација у прожимању музичких и телевизијских елемената, огледа се на пољу балета, понајвише у појави видео данса. Наша истакнута критичарка Милица Зајцев објашњава видео данс као нову форму визуелне уметности у којој се уметничка игра више „не посматра само фронтално, као у театру, већ се у видео записима који користе играчево тело исто као и камеру, стварају тродимензионални простори иако је телевизијски екран остао раван. Тиме се битно мењају суштински постулати уметничке игре, који се односе на тело које игра, простор и време у којем се игра... Игра камере и играча, анимација, плес виртуелних извођача, смена планова који пулсирају разноврсним ритмовима, излазак из сцене-кутије – све то овој новој визуелној уметности даје посебан замах и чини је саставним делом уметничког напретка коме се надамо у следећем миленијуму. При томе је – истиче Зајцева - иманентна опасност да се ослањањем на нове визуелне технологије изгуби хуманистички смисао уметничке игре.“³ Јасну дистинкцију између телевизијског балета и видео данса износи Јелена Шантић: „У телевизијском балету суштина је сама игра, која има целину, тело, драмски садржај. Уз све коришћење свог техничког и технолошког потенцијала, телевизија прати игру. Видео данс је више окренут медију. Покрет мора бити минималан. Игра није у првом плану, већ је телевизијска игра реплика на балетску игру.“⁴ Дугогодишњи уредник *BBC*-ја за балет Боб Локиер наводи да је видео данс „оригинална уметничка форма, коју је немогуће видети на сцени... у којој је, чак и после шест деценија од првих покушаја битна блиска сарадња између кореографа и редитеља... који морају разумети да су подједнаки партнери у пројекту“⁵.

У тренутку када се телевизија појавила на нашим просторима, у српској музици су већ постојале композиторске генерације са довршеним и заокруженим

1 Inger Aby, *Opera on Television, Opera screen*, Vienna, 1993, 7.

2 Цитат према: Бранка Радовић, *Беле ноћи*, Звук.

3 Милица Зајцев, *Видео данс – највећа иззорница светла*, Данас, 31.12.1998.

4 Из разговора са балетском теоретичарком Јеленом Шантић, 22.5.1999.

5 Bob Lockyer, *Is video dance an art form?*, *dance Screen*, 1992, 4.

опусом, једна група аутора налазила се у стваралачком зениту, а друга је била на свом стваралачком почетку. Постојала је, дакле, национална музичка баштина, коју је требало презентирати у новом медијском простору и постојали су аутори који су у току рада могли да реагују на телевизију - или је, пак, телевизија могла да реагује на њихове опусе. И тај узајамни однос између српских стваралаца и телевизије, са многобројним варијантама, одржао се све до данас - уз све већи број дела која су већ ушла у историју српске музике, а садрже у себи неке телевизијске атрибуте.

Додирујући у својој, већ поменутој монографији, само овлаш телевизијске продукције изван Енглеске и Америке, Џенифер Барнес помиње и деловање Телевизије Београд, која је седамдесетих година произвела неколико телевизијских опера. Међу њима је „Дневник једног лудака“, коју су према Гогољевом тексту радили композитор Станојло Рајичић и редитељ Славољуб Стефановић – Раваси најближа том новом споју музичких и телевизијских постулата који би се могли окарактерисати као „телевизијска опера“. Исто тако седамдесетих и осамдесетих година у Телевизији Београд осмишљен је и реализован низ телевизијских балета – најчешће на музику која превасходно није писана као балетска. То је чест поступак у кореографској пракси уопште, који је за телевизију веома значајан: музика у њему углавном не трпи неке битне промене; кореографијом се подвлаче неки њени латентни елементи, па се пре може говорити о жанровском преизазивању него о изменама структуре и форме.

Телевизијске серије савремене музике

Концентрација на поједина дела не значи у исти мах и континуирану медијску акцију. Наиме, међу основним законитостима медијске комуникације истичу се континуитет и редовни ритам: да би се остварило пуно скретање пажње на једну област, неопходно је да та област буде присутна у медију у дужем периоду и у сталним терминима. Продор једне идеје и навикавање гледалаца на поједине садржаје постиже се веома ефикасно управо коришћењем психолошких законитости које проистичу из поновљене акције. Због тога је серија постала основа телевизијског програма, а њен учинак – при уобичајеним дометима – далеко је већи него утицај који остварује једна емисија.

Прве идеје о таквом ангажовању београдске Телевизије у приступу савременом стваралаштву јавиле су се крајем седамдесетих, када је уредник Слободан Хабић покренуо серију *Музички ашеље*, у којој су се комбинацијом аудитивних, визуелних и вербалних равни исказивали ставови о савременој музици и отварања могућност за њен продор из релативно уског и херметичног круга њених поклоника у шири аудиторијум. Режирао је Арса Јовановић, уметник са великим сензибилитетом за савремени израз, за „модерно“ у свим његовим видовима, нарочито осетљив на звук и звучну поруку. У свом личном телевизијском интерпретативном захвату он није ишао од дела до дела, већ је то „модерно“ одредио својим односом према објекту и садржини и према телевизијским изражајним средствима - специфичним радом камере која је веома функционалну сценографију *Ашељеа* стапала са извођачким чином и све то транспоновала у визуелну структуру, која је дисала са ритмом, фразом и структуром сваког дела појединачно, а одражавала општу трагичку атмосферу.

Прошло је више од једне деценије између *Музичког ашељеа* и серије *Светска премијера* у којој се, на позив који је Музичка редакција Телевизије Београд

упутила марта 1992. године композиторима у свету да своја нова дела пошаљу у Београд, ако желе да их београдски музичари изведу као светску премијеру управо на београдској Телевизији, одазвало преко сто аутора из скоро свих европских земаља, из Аустралије, а нарочито из САД. У преписци која је била неизбежна у припреми извођења нових дела у овој серији, постоје и сведочења самих аутора са разних страна света о стању савремене музике у свету и односу између ње и њене телевизијске презентације. Тако, на пример, композитор Винсент Варко (*Vincent Varco*) из Илиноиса пише да „композитор озбиљне музике има огромне тешкоће да чује своје дело на телевизији“⁶, Шин Хики (*Shean Hikey*) из Детроита потврђује да се „дела савремених аутора на телевизији у принципу ретко изводе“⁷, док Елизабет Пицер (*Elizabet Pizzer*) из Њујорка тврди да је трајно присуство на телевизији „од виталног значаја за савремену музику“⁸. Новину коју је ова серија унела у телевизијски простор прикладно је дефинисала Бранка Оташевић, телевизијски критичар, која говори о њеном медијском смислу и значају: „Телевизија живи од уметности, од оног што стварају други. Телевизијски програм је пун готових уметничких дела које она само преузима и обилато користи. Овог пута иницијатива је била на страни Телевизије; она је сама дошла до оригиналних дела и сама је смислила како да направи комуникативне емисије, да врати уметности оно што од ње обично узима. Телевизија је тако сама направила догађај“⁹ и сталну провокативну трибину савременог стваралаштва.

Ипак, треба рећи да је још увек мали број аутора који своје композиције осмишљавају користећи истовремено и звук и телевизијску слику као симултане уметничке медије. Јединствену појаву представља опус Владана Радовановића. У свом вишеслојном деловању „он не мирује дуго у чистим доменима, већ уметност звука, уметност речи и уметност слике води ка једном неконвенционалном споју по основу различитих видова интеракције њихових медија“¹⁰. Сам Радовановић посматра радио и телевизију као „медије за уметност“ и „медије саме уметности“. Десетак година, између 1977. и 1986, он је био усредсређен на полимедијске аудио-визуелне пројекте, у којим испитује кинетику и статику на аудитивном и визуелном плану и различите видове њихове интеракције у којима се понајвише инсистира на јединственом исходишту и заједничком структурирању. Својим делима, која су му донела низ награда на престижним фестивалима, Владан Радовановић стапа разне медије, дајући сваком од њих неко ново, неубичајено својство. Тако за њега ни телевизија није простор у коме се дело изводи, већ покретна слика која тек у садејству и сапостојању са музиком постаје и сама дело. Она, дакле, није ни извођачки простор (као у класичном преносу), ни преносилац садржине (као у метафоричким облицима), већ чинилац дела. Користећи статику и кинетику телевизијског времена и простора као елементе, Радовановић их повезује са елементима других медија – музиком пре свега и превасходно – стварајући облике синтезијске уметности и полимедија у коме је телевизија истовремено и уметнички медиј и медиј уметности.

6 Из преписке која се налази у документацији Музичке редакције Телевизије Београд.

7 Ибид.

8 Ибид.

9 Цит. према: Бреда Чош, *Организациона проблематика остварења серије „Светске премијера“*, дипломски рад на ФДУ, Београд, 1993, 135.

10 Мирјана Веселиновић, *Уметности и изван ње – поетика стваралаштва Владана Радовановића*, Матица српска, Нови Сад, 1991, 9.

TELEVISION AND CONTEMPORARY MUSIC CREATION - LAYERS OF INTERACTION

Summary

When Belgrade Television started its program, Serbian music had one generation of composers with a completed opus; one group of authors was reaching the peak of their creativity and the third group was just at the beginning of its artistic creation. The television was a new media space for the Serbian music heritage but a number of authors could respond to the television – or, vice versa, the television could react to their opus.

Opera is a very rich and very interesting part in the television sphere, especially TV opera. It is possible to consider two groups of aesthetic topics. One of them refers to the issue and treatment of time between the stage and the screen and between music and television. The second group refers to the specific aspects of the dramaturgy of the TV opera: the issue of dramaturgy does not concern only the libretto or the screenplay but also their approach to music, in general.

The Belgrade Television has paid a special attention to opera and ballet. The similarity of the ballet to opera categories is a rather superficial one. Music commands a very strong and intensive part in dramatic development of an opera. The ballet has a different aspect and feature. The relationship between the movement and the camera is pursued throughout choreography; music, as the foundation of movements, is adapted to TV rules following choreography which goes along with these rules. The libretto of the opera is the real basis of music and visual lines, but the libretto of the ballet is only initial – to both lines.

The editors and producers of the Belgrade Television displayed their interest in presenting Serbian contemporary music in two series – *The Music Atelier* and *The World Premiere*. Both of them included pieces by contemporary Serbian composers as well as compositions by a number of authors from all over the world. The opus of composer Vladan Radovanović is very interesting for our issue: his pieces were created through a correlation and a simultaneous use of elements of sound, space and image.

Snežana Nikolajević

ВЕК ФИЛМСКЕ МУЗИКЕ: КОНЦЕПТИ МУЗИКЕ У ФИЛМУ

Музика је та која неретко даје *raison d'être* филму (а да то не морају нужно бити мјузикли): сетимо се *As Time Goes By* у филму *Казабланка* Мајкла Кертиса, или *Que Sera Sera* у *Човек који је сувише знао* Алфреда Хичкока или *Петријина шема* у филму *Петријин венац* Срђана Карановића. Музика је одувек носила културалне асоцијације и већина тих асоцијација даље је кодирана и експлоатисана од стране датог социјалног контекста. Својства инструментације, ритма, мелодије, хармоније на тај начин могу формирати аутономан језик. Овде, музика је одређена самим филмским контекстом и претпоставља значења кроз вредност своје позиције у филму. Текст доноси конкретан увид у начине обликовања музике у филму, почев од рађања прве наменски компоноване партитуре, настале пре једног века, све до данашњих дана: разматрани су њени статус и функција кроз поглед на темељне поступке примењиване у овом домену - *cue sheets*, композитна партитура, класична филмска партитура (укључујући и совјетски модел), функционална тема, специфичности мјузикла, место популарних жанрова у филмској музици, *money-making* феномен, уплив тенденција савремене уметничке музичке праксе.

Кључне речи: филм, филмска музика, наратив, класична (филмска) партитура, функционална тема, композитна (филмска) партитура, популарна музика

Музика је одувек носила културалне асоцијације и већина тих асоцијација даље је кодирана и експлоатисана од стране датог социјалног контекста. Својства инструментације, ритма, мелодије, хармоније на тај начин могу формирати аутономан језик. У овом случају, музика је одређена самим филмским контекстом и претпоставља значења кроз вредност своје позиције у филму. С обзиром на сепаратне традиције проучавања овог домена, зависно од тога да ли се ради о филмским или музичким студијама, усудићемо се да кажемо да је практично немогуће обухватити све приступе музици у филму. Тим пре што *soundscape* (звучни приказ/пејзаж) нужно захвата у поља историјског, индустријског, музиколошког, културалног, семиотичког/семиолошког... Покушаћемо стога да се приближимо оним концептима који су, током сазревања седме уметности успостављали доминантни код, владајући скуп музиколошко-семиотичких чињеница у оквиру секундарног система филма – филмске музике.

Прве филмске пројекције (немог филма) праћене су *живом музиком* (пијаниста или мањи оркестар), која је обезбеђивала расположење, ритам или чак директно подражавала акцију са екрана. Музика немог филма била је заинтересована за *diegesis*, односно свет филмске приче директно, али погледом *са стране*, иза екрана. Музика и слика корачају заједно од првог (јавног) кинематографског иступања браће Лимијер (Lumière), 28. децембра 1895. године у париском Гран Кафеу (*Grand Café*), када је пијаниста - први пут - музиком опремио прву филмску пројекцију.

Дискографска индустрија, иако још у повоју, дала је допринос практичним изумом, такозваним *cue sheets*, разноврсним комадима *музике-чаршава* одабраним и снимљеним (ради се о грамофонским плочама), да адекватно подвуку акцију – било ког филма. Такође, у виду штампаног нотног материјала, објављиване су и читаве збирке *cue sheets*, композиција намењених праћењу радње филма

при пројекцији¹. Овакве компилације састојале су се најчешће од популарних кратких комада класичне музике.

Тако је музика немог филма дала, иако не увек сасвим доследно, а често на крајње наиван начин, једну од темељних поставки музике у савременом филму: пласирање додатних информација, доградња филмског/визуелног наратива – можда коментар на начин античког хора. На слично дејство музике наићи ћемо и у савременом филму, на пример, у филму *Ко тамо тамо ђева* Слободана Шијана (композитор оригиналне музике је Војислав Воки Костић), где су кључне сцене, с очигледном таквом редитељском намером, *урамљене* музичком нумером/коментаром двојице музичара/наратора. Дакле, музика немог филма није само наивна допуна слици која стиже са платна, она ће антиципирати најкреативније поступке потоње кинематографије.

Раскид са првобитним начином придруживања музике слици означила је 1909. година. Прелазак на поступак који бисмо могли назвати *псеудо-оперском фанџазијом* (кулминираће у филмовима за које музику пише Макс Штајнер/Max Steiner), начинила је Сен/Сансова (Camille Saint-Saëns) партитура из филма *Убиство војводе од Гиза* (редитеља Андреа Калмета и Шарла Л Баржија / André Calmettes et Charles Le Bargy), премијерно приказан 17. новембра 1908 године у *Salle Charras* у Паризу.

Камиј Сен-Санс био је логичан избор продуцентата за тако престижан уметнички догађај; он не само што је био најистакнутија фигура француског музичког живота, већ је сматран и најуспешнијим аутором театарске музике свог времена. Сен-Санс је сматрао да је за прва приказивања довољна редукована, клавирска верзија његове музике, тако да се тек следеће, 1909. године *Убиство војводе од Гиза* појављује као комплетна партитура коју чини камерни оркестар, у чији састав улазе гудачи, дрвени дувачи, клавир и хармонијум - што је разлог што се за годину рођења (наменски компоноване) филмске музике углавном узима 1909. година². Стилско извориште ове музике налазимо у Сен-Сансовим симфонијским поемама, компонованим неких тридесет година пре *Убиства војводе од Гиза* (уочавамо то како у форми, тако и у експлицитно израженој потреби композитора да унесе наратив у музику, односно, да створи музику која *приповеда*: таква дела су, рецимо, *Phaëton*, 1873, *La Jeunesse d'Hercule*, 1877). Музичка форма Сен-Сансове филмске партитуре је у потпуности диктирана структуром филма. И филмска прича и музика су постављене као серија „слика“ (*tableaux*), од којих је свака уведена титлом/насловом који одређује сцену и укратко објашњава акцију која следи. Композитор је третирао ове „слике“ као целину, раздељену

1 Први обиман каталог музике са овом наменом почетком двадесетог века дала је компанија Карл Фишер (Carl Fisher Company). Та је збирка одмах била дистрибуирана заинтересованим директорима позоришта, пијанистима, оргуљашима, малим ансамблима и диригентима оркестара. Тако су се биоскопски театри опскрбили значајним материјалом за кине-музичке спектакле, добили су музику искројену да подржи било коју филмску ситуацију. У исто време, компанија Едисон (Edison Company) слала је *Предлоге за музику* (*Suggestions for Music*) заједно са својим филмовима.

2 Мартин Милер Маркс говори о постојању два филма пре *Убиства војводе од Гиза* који имају наменски компоновану музику, мада констатује квалитативну разлику због које се Сен-Сансова партитура наводи као прва/кључна. Први је филм *Le Secret de Myrtho*, назван „музичка легенда“ који приказује балерину Режин Баде (Регине Бадет), која игра на музику Гастона Берардија. Други је *L'Empreinte*, назван „мимодрама“, са музиком чији је аутор ЛеБорне начињен од серије „питореских слика“ које су користиле силуете Пјероа и других фигура пантомиме. Cf. Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film, Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford University Press, Oxford / New York, 1997, стр. 50 – 62.

на пет сегмената, (евентуално шест, при чему је шести сегмент заправо уводни, *Introduction*). Аналогно са најавама титлова, ови сегменти су одвојени паузама (у трајању титлова), и сваки почиње сопственим и јасно одређеним метром, темпом, темом, у контрастном тоналитету о односу на претходну (или следећу) музичку целину.

Неколико година касније стиже одговор Холивуда и тада престижна и изузетно скупа продукција Грифитовог (David Griffith) филма *Рађање нације* (*The Birth of Nation*), чија је музика била формулисана као комбинација оригиналних тема и већ постојеће музике³. Начинио ју је Џозеф Карл Браил (Joseph Carl Breil) уз помоћ самог Грифита.

(Овде желимо да напоменемо да је употреба термина *партиципура* у контексту филмске музике употребљена на начин на који то уобичајено чине теоретичари англосаксонске провенијенције. *Партиципура* у дословном смислу јесте текстуални музички предлогач; нама, међутим, та формулација служи да одреди већ реализовани - интерпретиран и снимљен - музички материјал, интегрисан у филмски систем.)

Приступ кројења/склапања филмске партитуре тако што се наменски компонованој музици придружује већ постојећа (или се спајају наменски компоноване музике више аутора) назива се *композициона партиципура* (*composite score*)⁴. Она доминира све до појаве Макса Штајнера, а до њене поновне актуализације долази у последњим деценијама XX века (Кјубрик, Тарантино, Михалков, Бартон, Алмодовар...). Занимљив подухват у том смислу даје Френсис Форд Копола (Francis Ford Coppola) говорећи о *склапању музике* - слике Вијетнамског рата у филму *Апокалипса данас* (*Apocalypse Now*): „Тражио сам (...), да музика *Апокалипсе* буде музика компонована од елемената тог рата, желео сам да звучи као... желео сам да музика буде ротор хеликоптера, зујање инсеката, пиштање ракета, да баш то буде оркестар – да музика филма буде компонована од транзисторских радио-пријемника и магнетофона и рокенрола и гитара и фидбека. Тако смо *склапали музику* трудећи се да постигнемо тембр који ће бити изграђен од тих елемената... да то буде оркестар“⁵.

Сличном поступку прибегава Никита Михалков у филму *Сибирски берберин* (1999). Оригиналној музици Артемјева придружиће (и укрштати, по потреби), Моцартову музику, конкретно, други став Клавирског концерта А-дур, бр. 23 КВ 488 и оперу *Фиџарова женидба*.

Композициона партиципура може бити *склопљена* и на другачији начин. На примеру филмова из серијала *Бешмен*, учачамо да је могуће уклопити и две независне оригиналне партитуре. Да би формулисао музичко лице човека-слепог миша, редитељ Тим Бартон (Tim Burton), одлучио је да двоструку природу централног јунака и његовог окружења презентује путем музике два различити-

3 Дела коришћена за потребе филма *Рађање нације* су следећа: Карл Марија фон Вебер, Увертира за *Чаробног стрелца* (*Der Freischutz*); Фон Супе, *Увертира Лаке коњице*; Едвард Григ, „У пећини Сумског краља“ из свите *Per Gint*; Винћенцо Белини, Увертира за *Норму*; Рихард Вагнер, одломци из *Валкира*; Петар Иљич Чајковски, Увертира 1812; Рихард Вагнер: Увертира за *Рјенци*; Јозеф Хајдн, „Глорија“ из Мисе у Ц-дуру.

4 Овај термин наводи К. Ј. Доннелу у тексту „Performance and the Composite Film Score“, *Film Music, Critical Approaches* (edited by K. J. Donnelly), The Continuum International Publishing Group, New York, 2001, стр. 152-167.

5 Цитат преузет из: „Разговори о звуку“ (разговоре водио Ханс Ерих Филип) у *Звук, изражајно средство филма и телевизије* (приредио Рихард Мерц), ФДУ, Катедра за филмску и телевизијску монтажу, Београд, 1996, стр. 11.

та аутора и две жанровски супротстављене партитуре. За *класичну background partituru* био је ангажован композитор Дени Елфман (Dany Elfman, широкој публици познат по насловној теми за серију *Симпсонови / Simpsons*), док је музичко/звучно структурисање домена популарне музике поверено поп уметнику Принсу (Prince).

У претходном тексту у неколико наврата, термину *партитура* придружили смо атрибут *класична*. *Класична филмска партитура (classical film scoring)*⁶, значи конструисање *background* партитуре за сваки филм појединачно. Иако је Сен Сансова музика из филма *Убиство војводе од Гиза* наведена као прва оригинална партитура писана за потребе једног кинематографског остварења (и која на сваки начин функционише на начин који називамо *класичним* у контексту филмске музике), она током дугог периода остаје и једина кондицирана на такав начин те можемо да кажемо да тек стваралаштво Макса Штајнера означава преокрет у смислу померања ка *класичној* партитури, будући да је управо овај аутор заслужан за ширење простора њене употребе⁷. Овакав флуks оригиналне музике у филму почетка 30-тих година прошлог века свакако има своју практичну страну. Ограничене финансије продукција нису могле да издрже плаћање тантијема издавачима и ауторима чија је музика до тада била коришћена у компилацијским партитурама. Постало је јефтине платити композитора, извођаче и добити партитуру за *једнокрајину употребу* која је, уз све то, пратила радњу филма са прецизношћу пулса. Стандардну праксу *недијежетицке* партитуре (*underscore*), чији се извор налази *ван кадра* (и експлицитно и имплицитно), успоставио је Макс Штајнер у филмовима *Симфонија од шест милиона (Symphony of Six Million, 1932)* и *Кинџ Конџ (1933)*. Штајнерови извори налазе се у зрелом романтизму 19. века (што има своје разлоге у чињеници да је овај композитор учио управо од најзначајнијих аутора тог периода, Густава Малера и Рихарда Штрауса). Иако повремено етикетиран као аутор *mickey-mousing* партитура (донекле подсмешљив начин именовања музике која динамику акције подвлачи на начин цртаних филмова), он је први филмски композитор који се посвећује компликованијем психолошком продубљивању ликова, њиховој родној, полној и класној разлици.

Наравно, и ван владајуће, америчке кинематографије и те како постоје изразити идентитети *класичне партитуре* (упутимо се само на европски или још специфичније, на совјетски филм са легендарним тандемима Ејзенштајн/Прокофјев, Тарковски/Артемјев и слично). Осврћемо се, конкретно, на модел Сергеја Прокофјева примењен у филму *Александар Невски*⁸. Музика овог филма означила је не само успостављање совјетског модела *филмске ојере* већ и настајак аутентично формулисаних *класичних филмских партитуре*: Прокофјев, иако је

6 Термин *classical film scoring* дала је Claudia Gorbman. Упоредити са Claudia Gorbman: *Unheard melodies, Narrative Film Music*, BFI, 1987, 70.

7 Штавише, управо је квалитет Штајнеровог стваралаштва, његових *класичних филмских партитура*, подстаклао америчку филмску Академију да установи и „Оскара“ за музику, односно, оригиналну музичку партитуру. Прво остварење награђено овим признањем била је Штајнерова музика за филм *Пошказивач (The Informer)*, 1935. године.

8 До успостављања жанра *филмске ојере* у Совјетском Савезу долази 1938. године снимањем филма *Александар Невски (Александр Невский, Мосфилм)* сценаристе и редитеља Сергеја Михайловича Ајзенштајна (Сергей Михайлович Эйзенштейн) са коредитељем П. А. Павленком (П. А. Павленко) и композитора Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофев). Текст нумера (потоње Прокофјевоје истоимене кантате) написао је Владимир Луговској (Владимир Луговской), а директор фотографије био је Едуард Тисе (Эдуард Тиссе).

имао увид у Штајнеров холивудски модел, није га подражавао већ је приступио његовој надградњи. Написао је *класичну филмску партитуру* која је истовремено функционисала као темељни конструкт Ајзенштајнове *филмске ојере*. Стога сматрамо да је *Александар Невски* померио стереотипе и значења не само у функционисању слике као основног средства филма, већ и музике. Ово остварење на репрезентативан начин демонстрира интеракцију (наизглед) поларитетних елемената. Може се, штавише, говорити о *полифону* компонованом филму. Јер, слика и музика функционишу као две *комплементарне/контрајунктирајуће* „партитуре“. Штавише, сам Ејзенштајн је управо радећи на овом филму лансирао термин *полифона монтажа*⁹, који се заснива на хармоничној синхронизацији слике и звука. Чак је открио и сличности структуралних принципа *imagetrack*-а и форме фуге.

Назначили смо у више наврата да је Холивуд – и поред бриљантних остварења европског филма, какав је *Александар Невски* – сматран параметром који у домену *класичне партитури* детерминише *mainstream* музичког филмског стваралаштва. Утолико је занимљивија чињеница да Холивуд сопствену *класичну* традицију заснива претежно на опусима композитора пристиглих из Европе.

Историјско-политички контекст *класичног филма* одредио је оквире *класичне партитури*. Није случајно што су управо стилске карактеристике позног романтизма коинцидирале са почецима периода који у Холивуду називају *Златно доба* (*Golden Age*). Успон нацизма у Немачкој током раних 30-тих одвео је велики број јеврејских уметника (самим тим и – композитора) у егзил управо у време када је музика постајала једна од кључних компоненти филма. Холивуд је обезбедио уточиште читавом таласу емиграната који су постали доминантна музичка имена филмске индустрије: Дмитриј Тјомкин, Ерих Волфганг Корнголд (*Erich Wolfgang Korngold*), Миклош Рожа (*Miklós Rózsa*) и Франц Ваксман (*Franz Waxman*). Они су установили оно што данас препознајемо као *холивудски звук* – романтичарски бујна, „пунокрвна“ партитура, која сликама са платна обезбеђује симфонијску драматску потпору. Макс Штајнер је један од оних који су у Сједињене америчке државе стигли почетком Првог светског рата, будући да анти-јеврејски програми у Европи нису изум најактивнијих нацистичких вођа већ сежу даље у прошлост. У САД срећемо и другу генерацију јеврејских избеглица. Холивуд (и Бродвеј/*Broadway*) тако добија Џорџа Гершвина (*George Gershwin*), Леонарда Бернштајна (*Leonard Bernstein*) и Бернарда Хермана (*Bernard Herrmann*).

Заправо, *класичну филмску партитуру* могли бисмо дефинисати као кодекс правила пратње визуелном/вербалном наративу, изван конвенционализам који композитору умногоме олакшава рад, јер му служи као модел од кога не би требало одступати. Јер поменуте конвенције које конституишу *класични* (музички) образац деривирани из наратива филма (визуелно/вербалног) службе, управо томе да не наруше наративну експозицију. Слика и дијалог су *изнад* музике, али музика утиче на континуитет. Она ће можда служити свакој наративној датости (као код Штајнера и Корнголда), али ће то истовремено постати и тачка дисрупције у глобални наратив, јер ће музика бити у позицији да минимализује романтичарску пренаглашену бујност и затрпавање сваког фрејма слике

9 Две године касније, узевши за полазиште сцену „Битке на леду“ из *Александра Невског*, Сергеј Ејзенштајн је објавио чувени аналитички чланак „Вертикална монтажа“ у која разматра кореспонденцију музике и слике, *цф.* Егорова, Тагиана: „Elaboration of the idea of sound-visual counterpoint in the film *Alexander Nevsky*“, *Soviet film music*, Harwood Academic Publishers, 1997, Amsterdam, 60.

адекватним музичким одговором. Појављују се концепти који нуде еластичније облике музичке перцепције. Традиционалне студије *класичне холивудске партитуре* као историјске праксе епистомизирају верзију *класичног* модела из веома једноставног разлога: таква музика осликава/потцртава/подилази свакој наративној претпоставци.

Класични период музике у филму чији су најизразитији представници Макс Штајнер и Корнголд, са партитурама базираним претежно на романтичарском симфонизму, са подразумевајућим лајтмотивским радом и употребом *функционалних шема*, заокружен је 50-тих година прошлог века. Наравно, оно што називамо *класична филмска музичка партитура* није престало да егзистира у потоњим деценијама. Напротив, управо у последњим деценијама савремени филм је тај који прекраја/адаптира *класични* модел према сопственим поетским детерминантама. Разјаснићемо зато кључни појам овог концепта, *функционалну шему*. *Функционална шема* могла би приближно бити дефинисана као форма која подразумева карактеристичну мелодијску (или хармонску) линију, погодну за широка преобликовања и прилагођавања (најчешће) читавом току филмске приче, зависно од потреба наратива: фрагментирање, промене тонског рода, боје, метра, ритма..., због чега је *функционална шема* (било да долази из домена *класичне* или популарне музике), вероватно најприкладнији и стога и најчешћи начин обликовања (*класичне*) партитуре у филмској уметности.

Први звучни филм начињен је 1927. године. Био је то *The Jazz Singer*, редитеља Алена Кросланда (Alan Crosland) и композитора Луис Силверс (Louis Silvers). Радило се, штавише, о мјузиклу. Мјузикл је битан не само због придруживања овог жанра филмској уметности, већ и због увођења цеза/популарне музике на позиције које су до тада биле готово ексклузивни домен високе уметности: ова филмско-музичка форма је, по теоретичарки Џејн Фојер (Jane Feuer), својеврстан амерички одговор на елитизам европске културе¹⁰. Односно, постављајући однос који назива *opera vs swing narrative*, она уочава да *фолклорна* музика коју у (раним) мјузиклима репрезентује цез жанр није, како би се очекивало, музика традиције: цез је отеловљење музике будућности, младости. Структура заплета јесте и темељна нит овог жанра и односи се на битку популарне и елитне уметности (у првим деценијама мјузикла оличена је кроз сучељавање оперског са цез вокалним стилем, *класичног* балета са степовањем). Другим речима, ради се о потреби за културном афирмацијом коју исказује релативно нова нација, економски и технолошки напредна али сразмерно скромне сопствене културне баштине, која као свој аутентични допринос нуди нов, потенцијално планетарно популаран музички образац (додуше, склопљен из предпостојећих наслеђа – Афро-Американци и бели досељеници, док су староседеоци готово искључени). Комплекс у односу на векове (или миленијуме) европске уметничке традиције исказан је управо кроз негирање вредности *класичне* музике која је презентована као „недостатак потенције коју је могуће достићи једино кроз обраћање популарној музици“¹¹. С друге стране, мјузикл је допринео популаризацији високе уметности путем укрштања цез идиома са елементима високе уметности (пре свега кроз *симфонизацију* популарне музике и *цезирање* познатих дела *класичне* традиције).

10 Cf. „Opera vs Jazz: The Theme of Popular vs Elite Art“, Jane Feuer: *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, 54-57.

11 *Ibid*, 56.

Не желећи да поистоветимо партитуру чији је *rag* заснован на линији популарне песме са жанровски потпуно засебном формом мјузикла, окренућемо се статусу популарне песме који умногоме и до данас остаје неразјашњен. Најпре, због тешко уклонивих мишљења о мањој *шежини* и припадности *лакшим* жанровима, потом због *класне* разлике наметнуте у дистинкцији аутора сонгова и композитора *background* партитуре а која, како знамо, у највећем броју случајева носи обележја гломазних позноромантичарских музичких текстова – претпостављамо да се стога традиционални материјал, иако најчешће плод еклектицизма, и данас више вреднује од квалитетно написане (популарне) песме. Коначно, само у претходној реченици и ми говоримо у прилог овој хијерархизацији јер, *аутор* сонга стоји наупрот *композитору* *background* партитуре (или како је уобичајено композитор оригиналне музике стоји у *main title*-у, док „списак“ сонгова обично чекамо на крају филма). Дакле, писац сонга практично нема статус композитора (иако му се ауторство не оспорава), те еманципацију форме популарне песме доноси управо развој мјузикла.

Класична холивудска пракса избегава коришћење популарне песме из разлога потребе да филмска музика, иако битан сегмент стабилности наратива, треба да остане *нечујна* јер би у супротном чинила дисрупцију у наративни ток и истодобно одвраћала пажњу од њега чиме би кохеренција филмског система била неповратно нарушена¹². Такво гледиште разматрали су Ханс Ајслер и Теодор Адорно у својој студији *Composing for the Films* критикујући филмску музику која пристаје на *несћајућу* функцију.

Међутим, пракса *класичне* холивудске партитуре заснована на (позно) романтичарској традицији лајтмотивског рада на изврстан начин оповргава важност фактора несвесног у рецепцији филмске музике: знамо да интерпретација (не само музичког) значења у многоме зависи од свесног процесирања музичке информације која нам је дата. Јер, музички знаци (теме и мотиви) у оквиру филмског система, по речима Венди Еверет (Wendy Everett), „не омогућавају нам само да препознамо карактер, место и период, већ чинећи то, они конструишу обрасце сећања у оквиру наратива и наша свест о конотативној и нарочито ироничној употреби музике истиче свесне процесе који су на делу“¹³. Популарне песме функционишу и као снажни окидачи сећања и емоција, као носиоци сложеног распона интензивних личних конотација.

Можемо, дакле, да констатујемо да инкорпорирање већ постојеће популарне песме у *звучни њризор* филма има универзалну функцију јер оперише као *пљућајући означитељ*, омогућавајући привилеговани приступ алтернативним фикцијама памћења и стога у сваком филмском жанру конкретно служи као „место сложене међуигре прошлости и садашњости, истине и фикције, себе и другог што структурише потрагу индивидуе за личним идентитетом. (...) Сонгови теже да буду у првом плану у оквиру филмског неизбежног ироничног и самосвесног дискурса, где њихов суштински амбивалентан статус, истовремено интрадијегетички и екстрадијегетички, приватан и јаван (...), увлачи гледаоца непосредно у процес сећања.“¹⁴. Односно, чини се да је проблем *класичне* холивудске праксе

12 Овакво позиционирање филмске музике срећемо у студији Курта Лондона из 1936. године, *Film Music*, Faber & Faber, London, 1936, 37.

13 Wendy Everett, „Songlines: Alternative Journeys in Contemporary European Cinema“, у Buhler, James, Caryl Flinn and David Neumeyer (editors), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 2000, 104.

14 *Ibid*, 101.

страх од заједничке/синергетске артикулације речи и музике у популарној песми односно од њеног идеолошког дисруптивног потенцијала и зато се у раним покушајима увођења овог жанра у статус *background* партитуре углавном приступа њиховим сложеним адаптацијама и наравно укидању текста.

С друге стране, у случајевима када популарна песма (било позајмљена или компонована специјално за одређени филм), током филмске приче добија нове облике/карактеристике, у складу са потребама наратива (*дијегетички, недијегетички*, лирски, претеће, иронично, бурлескно...), она стиче статус који Еверетова препознаје као *тематску мелодију* (*theme tune*)¹⁵, а што бисмо могли да сврстамо у категорију коју смо у претходном тексту разматрали као *функционалну тему*. Сличну појаву описује Клаудија Горбман у тексту „Narrative Film Music“: понављањем теме (у основном облику или у различитим њеним варијететима), она добија нове *дијегетичке* асоцијације код гледаоца који стога мора бити, препостављамо, на неки начин свестан ње¹⁶.

Популарна песма, нарочито са снажењем дискографске индустрије, више није могла да буде игнорисан аспект филмске музике. Напротив, дискографска и филмска индустрија налазе значајан разлог за удружено дејство – финансијску добит. Помињали смо да је цез уведен кроз жанр мјузикла, мада по правилу као побуна против европског елитизма у уметности; такође и да је приближавање *класичног* европског стваралаштва просечном (или у том смислу сасвим неедукованом гледаоцу/слушаоцу), спровођено путем цез/евергрин аранжирања најпопуларнијих страница *озбиљне музике*. Тек крајем 50-их и почетком 60-их популарна песма улази у филмски систем као равноправна *класичној background партиципури* – не из уметничких, већ из финансијских разлога. Наравно, њено афирмисање није прошло без великих и бескрајних расправа вођених између заступника супротстављених музичких страна.

Данас је сасвим уобичајено да редитељ захтева да музички део *соундтрацк*-а припада домену неког од популарних жанрова и да долази из пера *некласичних* аутора. Такве су, на пример, партитуре које је Рај Кудер (Ry Cooder) компоновао за филмове *Париз, Тексас* (*Paris, Texas*, редитељ Вим Вендерс/Wim Wenders, 1984) и *Треспас* (*Trespass*, редитељ Волтер Хил/Walter Hill, 1992). Ерик Клептон (Eric Clapton) радио је на серијалу *Смртоносно оружје* (*Lethal Weapon*, редитељ Ричард Донер/Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998)¹⁷; глас етно-поп ауторке Ење (Enya) слушали смо у *Господару прстенова* (*The Lord of the Rings*, редитељ Питер Џексон/Peter Jackson, 2001, 2002, 2003)¹⁸; занимљива је сарадња Џима Џармуша (Jim Jarmush) и Тома Вејтса (Tom Waits), као и податак да је за сваки наставак серијала попут *Џејмса Бонда* или *Терминатора* ангажован нови (у датом тренутку најактуелнији) поп/рок музичар или састав. Савремени филм не занемарује ни

15 *Ibid*, 104.

16 Claudia Gorbman, „Narrative Film Music“, „Cinema/Sound“, *Yale French Studies*, br.1 (1980), (183-203), 192.

17 Током снимања наставака серијала Ерику Клептону су се придруживали Дејвид Сенборн (David Sanborn), Мајкл Кејмен (Michael Kamen), Елтон Џон (Elton John).

18 Хауард Шор (Howard Shore) компоновао је музику за трилогију *Господар прстенова*. У својој музици, која је, условно речено, пример за *класичну филмску партиципури*, Шор је у вагнеријанској традицији користио бројне лајмотиве који репрезентују различите карактере, културе, места. Партитуру је снимил Лондонски филхармонијски оркестар (London Philharmonic Orchestra), а укључени су како класични тако и поп солисти: Енија (Епуа), Ени Ленокс (Annie Lennox), Бен дел Маестро, Емилиана Торини (Emiliana Torrini), Рене Флеминг (Renée Fleming), Сеп Џејмс Галвеј (Sir James Galway).

најновије смерове популарних жанрова какав је *рај*, који се (уз алтернативни рок, бритпоп, хип хоп,...) удобно смешта у урбаним крими драмама (*Боје/Colors*, редитељ Денис Хопер/Dennis Hopper, композитор *background* партитуре Херби Хенкок/Herbie Hancock, 1988¹⁹; крими трилер *Deep Cover*, редитељ Бил Дјук/Bill Duke, композитор *background* партитуре Мишел Коломбије/Michel Colombier, 1992).

Када говоримо о популарној песми у оквиру *композиционе партитуре*, нарочито провокативно звучи музика која у оквиру истог филма подразумева двоструку/двојаку партитуру уз подразумевајући суживот наизглед супротстављених жанрова. Поменули смо у претходном тексту „случај“ филмова из серијала *Бетмен*, где редитељ Тим Бартон уклапа сет нумера поп уметника Принса са *класичном* партитуром Денија Елфмана (мада и њу само условно можемо да назовемо класична с обзиром на чињеницу да Елфман - можда у циљу подражавања апокалиптичне атмосфере Gotham City-ја, а можда и стога што је такав поступак близак његовом начину обликовања музике у филму – придружује класичној оркестрацији *techno-pop* елементе). Све ово није идеја редитеља већ продуцентата који су рачунали с тим да је ангажовање планетарно популарне звезде гаранција пуних биоскопских каса. Срећом по Бартона, показало се да таква комбинација осим огромног финансијског успеха има неоспорне уметничке квалитете. „Случај“ *Бетмен* помињемо из разлога што такав (финансијама условљен) начин формулисања филмске музике постаје засебан феномен у домену коришћења популарне музике/песме у филму. Теоретичар Џеф Смит назваће га *money-making* звуком/музиком²⁰.

Ова појава није нова у филмској музици. Наиме, она нас враћа на почетак 60-их година прошлог века и на прве уласке популарне песме у статусу *background* партитуре, односно, враћа нас Хенрију Мансинију (Henry Mancini, 1924 – 1994) композитору који је сматран утемељивачем *money maker sound* феномена.

Бавећи се подробније овим проблемом, Џеф Смит је констатовао да теоретичари филмске музике - било да га посматрају као *camp* или као квалитативну *низбрдицу* овог жанра - место Мансинијевог филмског опуса налазе међу субкултурним окружењем *Cocktail Nation* покрета²¹. Другим речима, практично нигде нема помена о значају индустријских и историјских притисака на рад овог композитора. Штавише, у првим теоријским текстовима о увођењу популарне музике у статус *background* партитуре примећујемо да сваљивање кривице иде искључиво на штету ствараоца и да критика никад није упућена ка изворишту проблема. Пејџ Кук (Page Cook), рецимо, ламентује над ауторима попут Миклоша Роже, Франца Ваксмана, Хуга Фридохфера и опажа како је филмски аудиторјум почетка 60-тих засут „нефилмским музичким импровизацијама, насумичном музиком, баналностима и звучним узнемиравањима Елмера Бернштајна, де Вола, Нелсона Ридла и ‘краља трговине’, Хенрија Мансинија“²². Занимљи-

19 Поред *background* музике Хербија Хенкока у филму *Боје* налазе се и нумере других аутора: Ice T, Decadent Dub Team, Salt-N-Pepa, Big Daddy Kane, Eric B. Rakim, Kool G. Rap & DJ Polo, Roxanne Shante, MC Shan, Rick James.

20 Cf. Jeff Smith, „That Money-Making 'Moon River' Sound“, u: Buhler, James, Caryl Flinn and David Neumeyer (editors), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 2000, 247-272.

21 *Ibid*, 248.

22 Page Cook, „The Sound Track“, *Films in Review* 16, no. 2, 1965, 105, citirano u: Jeff Smith, „That Money-Making 'Moon River' Sound“, u: Buhler, James, Caryl Flinn and David Neumeyer (editors), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 2000, 248.

во је да и новија разматрања ретко када одлазе даље од наведене поставке и да негирају значај контекста у ком Мансини конципира нови жанр филмске музике, а он је пре свега условљен продукционим захтевима, односно жељом за задовољавањем укуса конзументата, чиме и музички подсистем филма добија задатак да буде у служби бизниса и забаве и да – зарађује. Дакле, стил који је лансирао Хенри Мансини није рођен случајно, њега је условила нова констелација економских притисака на филмску музику, чиме је она добила статус простора промоције кинематографског остварења, привлачења публике у биоскопе уз помоћ продаје плоча са филмском музиком (или емитовањем њиховог садржаја путем медија, радија пре свега). Чак и на пољу креирања пратећег музичког албума, овај аутор је дао не мали допринос заштити филмске музике од квалитативних сакаћења које такве звучне збирке уобичајено доносе слушаоцу. Наиме, Мансини је, знајући за потребе објављивања филмских нумера независно од филма коме припадају, допуњавао своје партитуре тако што би развијао теме (и њихове варијације), дајући им на тај начин целовитост која, како смо у претходном тексту напоменули, није карактеристична за третман музике у филму будући да су филмске музичке теме форма која се појављује у својим фрагментима, у складу са потребама наратива што, знамо, није пракса *чисте* музике.

Његове теме изворе имају у конвенцијама цеза: иницијални *riff* или мотив развијен је у ширу мелодију (период или мала дводелна/троделна песма), праћену импровизацијама на соло инструментима, да би се потом вратила на иницијалну мелодију евентуално проширену у циљу формулисања адекватне значењске *каденце* дате филмске сцене. Она учвршћује структуру сцене, конструираше темпоралне и просторне елипсе; мењањем извођачког састава/колорита демаскира односе, антиципира могући расплет...

Оркестрација Хенрија Мансинија суптилно се одваја од дотад доминирајућег звука гудача и поступно формира аутентични поп-цез звук, нарочито експониран у филмовима *Шарада* (*Charade*, редитељ Стенли Донен/Stanley Donen, 1963) и *Доручак код Тифанија* (*Breakfast at Tiffany*, редитељ Блејк Едвардс/Blake Edwards, 1961), где су партитуре засноване на звуку гудача којима је придружен дванаесточлани (односно, шеснаесточлани) цез бенд, али чија формална структура задржава најбитније принципе *класичне партијашуре* (лајтмотивски рад, *функционалне* теме). Стога можемо да закључимо да Мансинијева филмска музике није значила укидање, већ напротив, ревитализацију помало посусталих, похабаних поступака примењиваних у холивудској пракси стварања *класичне партијашуре*, сада подмлађене обликовањем њене нове, ширем кругу публике прихватљивије физиономије. Не занемарујући параметре које су успоставили његови *класично* усмерени претходници (овај композитор веома добро познаје поступке *класичне* музичке традиције то јест, принципе конципирања романтичарске партитуре – што примењује на практично целокупан свој рад на филму), он је створио аутентичан стил, у исто време популаран (чиме су обезбеђени комерцијални захтеви кинематографске индустрије), али који истодобно беспрекорно функционише у филмском систему.

Захваљујући Мансинијевом доприносу филмском стваралаштву, популарна музика постала је стандардни материјал филмских партитура што не значи увек и то да је њен статус равноправан *класичним* поступцима концепције музичке партитуре. Оно што је сигурно, то је да ова појава одводи у проширење музичког речника. Композитори, у жељи за подизањем нивоа везе филмске музике и на-

рације, идиому популарне културе придружују и поступке карактеристичне за музику минулог столећа.

Поступци савремене музике у почетку су се најудобније смештали у документарним филмовима – Ралф Вон Вилијамс (Ralph Vaughan Williams) у Британији и Арон Копланд (Aaron Copland) у САД, потом – Филип Глас (Phillip Glass) и Тери Рајли (Terry Riley) чији је допринос толико упечатљив да се најчешће разматра као изузетак. Филип Глас је за редитеља Годфрија Ређа (Godfrey Reggio) писао музику за два у класичном смислу не-наративна документарна филма (*Koyaanisqatsi* 1983 – добитник награде *Prix Italia* и *Powaqqatsi* 1988)²³. Други пример је кинематографско остварење *No Man's Land* (1985), швајцарског редитеља Алена Танера (Alain Tanner), који је најпре чуо музику Терија Рајлија (Terry Riley), и по њој конципирао филм.

Битан је и уплив *конкретне* музике у поље филмске музике, нарочито остварења новије кинематографије (почев од седамдесетих година прошлог века). Пример за изједначавање звука са музиком односно снаге *конкретне* музике, имамо у стваралаштву Френсиса Форда Кополе, Серђа Леонеа и Микеланђела Антонионија. У домену савремених музичких поступака, са намером издвајамо име Бернарда Хермана (Бернард Херрманн, 1911 - 1975), вероватно најнеобичнијег и најуспешнијег аутора филмске музике, будући да његов опус карактеристично динамичан какав не познају композитори његовог доба (неокласични и неоромантичарски обрасци, авангардизам, џез... зависно од тога да ли компонује за Велса, Хичкока, Трифоа или Скорсезеа) и да разматрање његовог стваралаштва заслужује обимну засебну студију.

Постоје, такође, композитори који су једнако успешни на концертној и филмској музичкој сцени. Пример за такав стваралачки опус јесте јапански композитор Тору Такемицу (1930 – 1996), чије име најчешће везујемо за филмове Акире Куросаве (Akira Kurosawa), Ноборуа Накамура, Масакија Кобајашија (Masaki Kobayashi); аутор чији се рад на филму по својој ширини и квалитету може поредити управо са Хермановим. Поред више стотина дела за концертну сцену, написао је и 93 филмске партитуре, један детективски роман, критичке текстове о музици, филму и књижевности²⁴. Рад на филмској музици био је за Такемицу једнако битан колико и музика намењена концертној сцени. Претпостављамо да је разлог композиторово живо интересовање, готово опседнутост филмском уметношћу, јер знамо да је у просеку гледао три стотине филмова годишње²⁵, што му је било од не мале помоћи у концепцији његових теоријских

23 Термин *не-наративни* филм користимо у најужем (и условном) значењу будући да су њихови конституенти музика и слика и да нема вербалне нарације која би их чинила наративним филмовима у традиционалном смислу.

24 Тору Такемицу био је и истраживач популарне културе. Био је фанатични љубитељ филма, а поседовао је и енциклопедијско познавање поп музике Запада (о чему сведочи компакт диск који је објавила дикографска кућа *Sony Classical*, на коме се, поред гитарских композиција намењених концертној сцени, налазе и обраде Битлса/*Beatles* намењених гитари - *Takemitsu played by John Williams*, Sony Classical, 1991). Међу своје блиске пријатеље убрајао је Џона Кејџа (John Cage), Мортона Фелдмана, Оливера Кнусена (Oliver Knussen) и Сеиђија Озаву (Seiji Ozawa), cf, Тору Такемитсу – www.soundintermedia.co.uk/treline-online/biog.htm; Shott Music, Takemitsu, Toru – Profile – www.schott-music.com/shop/artists/1/18799/htm.

25 Пратио је све, без разлике, холивудске блокбастере, вестерне, уметнички филмове или *trash*. Када би први пут посетио неку земљу, обичај му је био да најпре оде у биоскоп и погледа неки домаћи филм, без обзира на то да ли разуме језик или не Cf, Тору Такемитсу - www.soundintermedia.co.uk/treline-online/biog.htm.

паралела између музике и филма, размишљањима о манипулацијама временом, перцепцијом и памћењем које твори управо садејство аудиовизуелних елемената филмског система. Опет, чињеница да је инсистирао на тесној релацији између музике и слике/нарације не значи да је овај аутор чинио уступке слушаоцу, напротив. Његова филмска музика није комуникативнија од оне намењене концертној сцени²⁶.

Још један битан допринос Ториа Такемицуа филмској музици јесте пажљива употреба тишине (једнако значајна и у његовим концертним делима), која је често непосредно интензивирала дешавања на екрану и отклањала сваку монотонију која би евентуално могла да се осети током континуираног музичког излагања. Конкретно, за сцену финалне битке у Куросавином филму *Ran*, Такемицу је наменио широки пасаж елегичног расположења који се зауставља на звуку издвојеног праска пушке, остављајући тако слушаоца/гледаоца са *чистим* звуцима битке – јауцима ратника и њиштањем коња. Другим речима, Такемицу је придавао највећи значај редитељевом структурисању филма, „све зависи од концепције филма (...) Покушавам да се концентришем на идеју што је могуће више да бих могао да изразим оно што редитељ осећа, трудим се да моја музика буде продужетак његових осећања“²⁷.

У контексту музике у филму последње деценије минулог столећа могли бисмо посматрати као аутентичан музички *посл-период*. У употреби су сви постојећи (музички) жанрови: њихово слободно синтетисање, цитирање, укрштање, еклетизирање, пародирање, реконструисање. Тако, на пример, *Ајокалијса данас* синтетише познате странице класичног стваралаштва (инсерти из опере *Валкире/Walküre* Riharda Wagnera) са *конкретном* музиком (звучи ротора хеликоптера, зујање инсеката, пиштање ракета, транзистори радио-пријемника и магнетофона чине аутентичан Кополин оркестар); партитура за *Moulin rouge!* (редитељ Баз Лурман/Bat Luhrmann, 2001) јесте збирка цитата најпопуларнијих поп и рок хитова уклопљених у фабулу у складу са својим мелопоетским садржајем (овај филм садржи и *класичну background партиципуру* Крега Армстронга/Craig Armstrong, која је *неприметна* управо на начин на који то захтева *класична* теорија филмске музике. У филму *Троја (Троу)*, редитељ Волфганг Петерсен/Wolfgang Petersen, 2003), композитор Џејмс Хорнер (James Horner) приступа укрштању *класичне партиципуре* са стилем који препознајемо као *world music*, што се, додуше, није десило по композиторовој жељи: сматрајући *класичну партиципуру* недостатном, редитељ је инсистирао на њеној стилској допуни која би дала есплицитнију звучну дескрипцију митског античког града. Прва три филма (од реализованих шест) из серије о дечаку-чаробњаку Харију Потеру говоре нам о тенденцији композитора за еклетизирањем великих опуса, у овом случају са Прокофјевљевим (музика Џона Вилијамса/John Williams конципирана је духовито и са гротеском коју најпре можемо поредити са делом *Пеџа и вул*); Мајкл Најман се најчешће служи пародирањем или реконструисањем романтизма или барока – зависно од тога да ли компонује за Џејн Кемпион или Питера Гринавеја (Peter Greenaway). Клаус Баделт на специфичан начин реafirмише *класичну партиципуру*. Његова музика из серијала *Пирати са Каруба (Pirates of*

26 И овде опажемо паралелу са опусом Бернарда Хермана, чија филмска музика такође није писана да би се *свиђала* уху слушаоца, већ да равноправно са сликом и нарацијом конституише упечатљив, кохерентан филмски систем.

27 Преузето из интервјуа са Максом Тесијеом (Max Tessier), Топу Такемитсу - www.soundintermedia.co.uk/trelina-online/biog.htm

the Caribbean: The Curse of the Black Pearl, Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest, Pirates of the Caribbean: At World's End, редитељ Гор Вербински / Gore Verbinski, 2003, 2006, 2007) формулисана је кроз разраду *функционалне* теме у *класичној* партитури само условно, будући да је тема реплика популарне/световне музике ренесансе оркестриране (позно - или - нео) романтичарски. Велики оркестарски састав треба да укаже на херојску/пиратску атмосферу која преовладава фабулом. Наравно, тема добија варијације (орнаменталне или карактерне) у складу са захтевима наратива (лирске сцене, напетост, хорор, акција и слично), те музика има широк распон значења: она може да звучи као реквијем или романса или хард-рок нумера²⁸. Стога не чуди да, иако серијал губи на интензитету из филма у филм, музика остаје оно што гледалац/слушалац памти. Другим речима, музика *Пирата са Кариба* је *нагјачала* и сликовни и вербални наратив. На донекле сличан начин функционишу партитуре Јана Тирсена (Yann Tiersen) у филму *Чудесна судбина Амелије Пулен* (*Le Fabuleux Destin d'Amelie Poulain*, редитеља Жан-Пјера Женеа, Jean-Pierre Jeunet, 2001), Елени Караиндру (Eleni Karaindrou) у филму *Одисејев поглед* (*Ulysses' Gaze*, редитељ Тео Ангелопулос, 1995), за које се (условно) може рећи да се крећу у домену (*нео*)класичне партитуре, али са немалим упливом популарног жанра француске шансоне (Tiersen), односно, елементима православне духовне музике (Karaindrou).

Музика у филму не делује превасходно музичким кодовима. Исправније било рећи да је њен *рад* везан би за културалне музичке кодове односно кинематографске музичке кодове. Не заборавимо да специфичан простор у коме се музика нашла захваљујући (или кривоцом) филма, откида овој давнашњој уметности звука аутономан статус претварајући је у органон одбране наративних слика, што се чини логичним, нарочито уколико имамо у виду да позиција филмске музике у продукционом процесу најчешће подразумева њено додавање након процеса монтаже слике и дијалога, и тиме ојачава не мало распрострањено становиште да је музика само *декоративни* део апаратуса који конститиуише филмско значење. Музика у филму (њен синоним био би општеприхваћени термин музика из филма), дакле, прелази границе поља музичке уметности и захтева прилагодљивост у сагледавању темељних, интердисциплинарних аспеката. „Њена је битна карактеристика не толико у ономе што пружа кроз звук, већ у начину на који се односи и саобраћа са осталим изражајним елементима“²⁹: тако је морамо и ослушкивати.

THE CENTURY OF FILM MUSIC: THE CONCEPTS OF MUSIC IN FILM

Summary

Music has always been the bearer of cultural associations, and most of them have been subjected to further coding and exploitation by a given social context. Features of instrumentation, rhythm, melody and harmony can thus form an autonomous language. In film, music is defined by the film context itself, and it

28 Чак и када тема има обресе хард-рок стила, то је постигнуто искључиво конвенционалним оркестарским инструментима, односно, вештином композитора да оркестрацијом симулира звук рок инструмената.

29 Варткес, Баронијан, „Филмска музика – уметност или занат?“, Филмске свеске 1/1980, Институт за филм, Београд 1980, 9.

assumes different meanings through the prominence of its position in the film. Taking into consideration the separate traditions of research into the matter, that is to say whether one is conducting the research from the standpoint of film or music studies, we will dare to say that it is practically impossible to encompass each and every approach to film music since it overlaps and interacts with domains of history, industry, musicology, culture, semiotics/semiology, etc. Hence, this paper is an attempt to define concepts that have established dominant practices through the course of the development of the Seventh Art. For, film music does not primarily operate according to music codes. It would be more accurate to claim that its *workings* are intrinsically connected with cultural music codes, that is to say, cinematographic music codes. Particular position that music is in nowadays thanks to cinematic art (or for which the cinematic art is to blame), denies the autonomous status to this ancient art of sound turning it into an organon that stands in defense of narrative images. The afore said appears logical, especially if one takes into account the fact that in the production process film music is usually added after the process of image and dialogue editing, which further corroborates generally held (yet incorrect) opinion that music is merely a *decorative* segment of the apparatus which constitutes the meaning of film. Film music transcends the limits of musical art and demands for adjustability on the side of the researcher when it comes to the analysis of its fundamental, interdisciplinary aspects.

Marija Ćirić

МУЗИКА ПОСТМОДЕРНОГ МЈУЗИКЛА: ПОСТНАЦИОНАЛНИ КАРАКТЕР

Иако се о неком посебном музичком облику мјузикла не може говорити, (јер је музика филмског мјузикла фрагментарна и садржи нумере које су дате кроз форму песме и то, најчешће, мале дводелне или троделне песме, односно, строфичне песме са рефреном), можемо уочити покушаје да се музика холивудског мјузикла повеже са америчком националном свешћу и замишљеном заједницом. Она покушава да остави утисак аутентичности кроз спој традиционалних и актуелних музичких идиома и то, аутентичности која ће бити препозната као америчка. Поједине примере оваквих покушаја можемо уочити приликом анализе филма „Срешћемо се у Сент Луису“ („Meet me in St. Louis“, Vincente Minnelli, 1944), где је архитектоника једне оперске слике/сцене удружена са песмом која долази из популарних жанрова, (што је случај у нумери/сцени „Песма тролејбуса“) или филма „У граду“ („On the Town“, Stanley Donen, Gene Kelly, 1949), где оперски концепирано певање прераста у типичну tap dancing нумеру (нум. „Преисторијски човек“).

Постмодерни мјузикл је карактеристичан по томе што дестабилизује стандардни начин изградње музичке аутентичности у оквиру жанра, комбинујући две технике, тј. две врсте филмске партитуре. Наиме, постмодерни мјузикл удружује праксу компилацијске партитуре (оне која подразумева придруживање раније компоноване музике филму) и класичне филмске партитуре (подразумева да сваки филм има композицију која је јединствена за тај филм). Дакле, ови филмови придружују музику која је била део класичне филмске партитуре ранијих филмова или је била део музичке продукције MTV-ја. Ова техника се указује као нова и актуелна, али она је истовремено и врло стара и традиционална (јер компилацијска партитура постоји од настанка филма). На тај начин, постмодерни мјузикл дестабилизује слушаоачеве/гледаоачеве ставове о традиционализму и актуелности, па тиме као аутентичан (амерички) карактерише поступак стварања филмске музике, а не њен садржај.

Овакав поступак можемо уочити у филмовима: „Новчићи са неба“ („Pennies from Heaven“, Herbert Ross, 1981), „Плес у тами“ („Dancer In the Dark“, Lars von Trier, 2000), „Муллен Руж“ („Moulin Rouge“, Baz Luhrmann, 2001), „Хедвиг и бесни патрљак“ („Hedwig and the Angry Inch“, John Cameron Mitchell, 2001), „Мама Миа!“ („Мамма Миа!“, Phyllida Lloyd, 2008), итд. Анализом музике ових филмова указаћемо на деконструкцију музичке (националне) аутентичности, те на појаву постнационалне филмске музике у мјузиклу.

Кључне речи: мјузикл, национални идентитет, жанр, филмска партитура, постмодерна

Жанр мјузикла заузима своје место у репрезентацији историје и нације, те утиче на формирање свести о националном идентитету. Од свог настанка у САД, холивудски мјузикл тежи да митологизује америчку историју и фолклор, представљајући Америку као земљу из снова у којој влада љубав између полова и у којој *добри каубоји* срећно живе, уз песму и уз своје драгане. На тај начин велики број филмова ове врсте означава оно што припадник *америчке нације* треба да буде, стварајући modele понашања које он треба да усвоји и тиме омогући функционисање националног идеала и *бољеџ (националног) друштва*.

Када говоримо о *класичном холивудском мјузиклу*, који се развијао до шездесетих година XX века, његовим визуелним и наративним сегментима придруживани су аудитивни сегменти оличени кроз *класичну филмску партитуру*. *Класична филмска партитура*, према Клаудији Горбман, подразумева систем правила и конвенција у области компоновања филмске музике и то правила која

су у складу са доминантним класичним холивудским стилем. Она подразумева и да сваки филм има композицију која је јединствена за тај филм.¹ Филмске партитуре које анализира Горбманова поседују извесне карактеристике деветнаестовековне концертне и оперске музике (*ујошребу симфонијског оркестра, привржености проширеном тоналитету и адаптацију технике лајтмотива, коју је популаризовао Вагнер у својим операма*). Мјузикл користи класичну филмску партитуру у комбинацији са нумерама датим у форми песме (најчешће, мале, дводелне или троделне песме, односно, строфичне песме са рефреном) стварајући, на тај начин, националну аутентичност музике. Музика овог жанра покушава да остави утисак аутентичности кроз спој традиционалних и актуелних музичких идиома и то аутентичности која ће бити препозната као америчка. Нпр. у филму *Срећемо се у Сент Луису* (*Meet me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944) нумере су интегрисане у наратив и оне имају једнаку важност у националној репрезентацији. Џон Манди указује на улогу нумера у акцентовању актуелности овог филма.² Он истиче да начин на који су нумере конструисане (оригиналне композиције комбиноване су са фолклорним мелодијама и популарним стандардима) очитује њихово обраћање савременој публици. Музика нам се приказује као природна активност, лишена професионализма и она допуњује наратив указујући на односе међу ликовима.

Филм је снимљен за време II светског рата (1944) и емитован је у новембру, неколико месеци након искрцавања у Нормандији. Рат се ближио крају, велики број младића био је на фронтима, а биоскопи су приказивали љупку музичку драму о просечној провинцијској капиталистичкој породици с почетка века. Радња филма одвија се током годину дана (1903-1904) припрема за *Светски вашир* у Сент Луису (*Saint Louis World's Fair*), што је историјски догађај од великог значаја за САД. Овај вашир био је, заправо, интернационална трговачка изложба и архитектонски, капиталистички и амерички спектакл, највећи до тада.³ Химна изложбе био је валцер *Срећемо се у Сент Луису*, а током трајања изложбе одржане су и *Прве лејње олимпијске игре* (1904 Summer Olympics) у САД. Боб Бачелор (Bob Batcelor) истиче да су (иако су биле лоше организоване) ове спектакуларне репрезентације односа Америке према другим земљама биле оличења јачања америчке националне свести и симбол умањивања њених страхова од даље колонизације.⁴ Дакле, филм приказује годину дана припрема за спектакл америчког национализма, годину дана пре него што ће се II светски рат завршити спектакуларним нуклеарним нападом на Хирошиму и Нагасаки.

Главна музичка тема (*Срећемо се у Сент Луису*) је ведрог карактера, валцеролика и мало је бржег темпа од стандардног валцера. Будући да је лака за памћење и уљукујућа, она постепено анестезира слушаоца/гледаоца у жељеној слици реалности. Превођењем мелодијских образаца америчког *кантрија* у европски модел валцера остварује се музички дојам американизма у акцији. У традиционални европски идиом (валцер) инкорпорирана је мелодика америч-

1 Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative Film Music*, BFI, 1987, 70.

2 John Mundy, *Popular music on screen...72*.

3 Овај градић у Америци угостио је шездесет два представника страних земаља и четрдесет и три (од четрдесет и пет) представника савезних држава, на пет квадратних километара простора, на коме се налазило хиљаду и по зграда, стопедесет километара стаза и мноштво едукативних и забавних програма. Информације о ваширу и фотографије настале током његовог одржавања могу се пронаћи у Eric Breitbart, *World on Display: Photographs from the St. Louis World Fair, 1904*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1997.

4 Bob Batcelor, *The 1900s*, Greenwood Press, Westport, 2002. 131.

ког запада (*кантри*), чиме се слушаоцу/гледаоцу наговештава уплив Америке у културни и историјски простор Европе и то уплив који је позитиван и расте-ређујући. На тај начин се традиционални музички обрасци повезују са актуел-ном политиком америчког уплива у ратне околности у Европи, стварајући нову музичку аутентичност. Сличну музичку концепцију можемо приметити и у ну-мери *Песма шролејбуса*. Музика ове сцене је конципирана на начин следа опер-ских нумера. Након песме коју доноси мешовити хор следи соло нумера / *приво-ведање* солисткиње (Џуди Гарланд), прекидана одговорима / коментарима хора мањег обима. Овакав (оперски) темељ надграђен је малом дводелном песмом, како би утисак слушаоца/гледаоца остао на страни идеје да ће Америка ставити крај на европске сукобе.

Дакле, *Срешћемо се у Сент Луису* смешта актуелне околности везане за рат-не анксиозности и припреме за велику спектакуларну завршницу рата у исто-ријски оквир, истичући оно што би требало да буду идеали модерне америчке нације. Он указује на праксу *класичног холивудског мјузикла* да *класичну филм-ску партиципуру* у комбинацији са нумерама усклади са доминантним национал-ним визијама истакнутим у наративу.

Постмодерни мјузикл развија се током седамдесетих и осамдесетих годи-на XX века и подудара се са појавом музичког *видео сјаја* и музичке телевизије MTV. Џон Манди наглашава да музички спот и музичка телевизија треба да буду сагледане као део континуитета естетског, идеолошког, технолошког и индустријског савеза популарне музике и *екрана* (телевизије, филма и Интерне-та). Он истиче утицај мјузикла на развој *визуелне економије популарне музике*,⁵ а музички видео спот сагледава као наставак тог развоја. Спектакуларност и пер-формативност мјузикла имали су утицај на формирање естетике видео спота, да би постмодернизам (са плуралним доживљајем стварности) и телевизија, као најбоље постмодерно средство промоције (са испрекиданим током различитих слика и звукова), довели до њеног усавршавања. Постмодерни мјузикл је карак-теристичан по томе што дестабилизује стандардни начин изградње музичке ау-тентичности у оквиру жанра, комбинујући две технике, тј. две врсте филмске партитуре. Наиме, постмодерни мјузикл удружује праксу *компилацијске пар-тиципуре* (оне која је подразумевала придруживање раније компоноване музике филму) и *класичне филмске партиципуре*. Филмови ове врсте придружују музику која је била део *класичне филмске партиципуре* ранијих филмова или је била део музичке продукције MTV-ја. Ова техника се указује као нова и актуелна, али она је истовремено и врло стара и традиционална (јер је *компилацијска партиципура* постојала од настанка филма). На тај начин, постмодерни мјузикл дестабилизује слушаоачеве/гледаоачеве ставове о традиционализму и актуелности, те тиме као аутентичан (амерички) карактерише поступак стварања филмске музике, а не њен садржај.

5 Џон Манди уводи овај појам. *Визуелна економија популарне музике* подразумева њено присуство у визуелним медијима, без кога се не може формирати њено значење. Она подразумева синер-гију популарне музике и индустрије слика. Развила се у оквиру мјузикла, јер је овај жанр циљао на широко популаризовање маргинализованих музичких стилова као што су цез и рурални блуз. Пошто је коришћена маргинална музика студија су некако морала да подиђу белој публици. Зато је визуална економија популарне музике кодирана као *бела*, током тридесетих година XX века. Током педесетих, МГМ је имао сопствено музичко одељење и одржавао је односе са композито-рима, писцима сонгова, Бродвејем и *ТПЕ песмом* и тада је визуелна економија популарне музике дефинитивно успостављена. J. Mundy, *Popular Music on screen...*

Филмови постмодерног мјузикла као што су *Новчићи с неба*, *Плес у шами* или *Мулен руж*, приказују историјат развоја фундаменталних америчких идеала и инсистирају на њиховој неуверљивости. Иако ови филмови не држе до историјске објективности наратива, они сведоче о историјату развоја америчке националне свести. Ако ништа друго, објективна је у њима представа историје жанра. *Новчићи с неба*, Херберта Роса нуди очигледно ограђивање од утопизма жанра, посебно од филмова произведених тридесетих година у Америци. Радња је смештена у Чикаго, у еру депресије (1934) и у снажном је контрасту са нумерама. Она упућује на тежак живот просечних грађана, припадника средње класе (трговаца, учитељица и уличних свирача) којима се, као отежавајућа околност, нуде сјајни, блистави снови (*Новчићи с неба*) фабриковани у Холивуду. Разлика између стварности у којој живе и живота понуђеног у мјузиклу толико је велика да производи неизлечиву конфузију и кризу идентитета главних јунака. Ова криза подвучена је нумерама које су у снажном контрапункту у односу на радњу, толиком да делују фрагментарно и неповезано. Музички трговац Артур Паркер (Steve Martin) упорно трага за Америком коју му нуди мјузикл, за *местом на коме се песме осиварују, на коме људи воде љубав у лифтџивима, за местом иза дуге...* одбијајући да се суочи са Америком у којој живи у тешкој немаштини и беди, у којој нема брачне среће и љубави, у којој има убиства, проституције и перверзије. Његова жена Џоан (Jessica Hager), одбија да му позајми очев новац како би издао албум и започео посао и он, борећи се са немаштином, бива невино оптужен за силовање и убиство беспомоћне слепе девојке. У међувремену, Артур се заљубљује у скромну учитељицу, Ајлин (Bernadette Peters) која остаје у другом стању и, како би платила абортус, постаје проститука - Лулу. На самом крају филма, Артур Паркер, стојећи на вешалима изговара стихове песме *Новчићи с` неба*, гледајући директно у камеру. Он је у сну своје љубавнице Ајлин, где они достижу неизбежан срећан крај, уз ироничан Артуров коментар: *Радили смо сувише напорно да не би имали срећну завршницу*. Читав филм је, заправо, ироничан коментар на историју жанра (бар на један њен део) у којој је митоманија и продукција националних идеала заузела кључно место. Филм упућује на закључак да Америка није (и никада није ни била) идеално место за живот и на закључак да Американци постају све критичнији према својој дугогодишњој потреби за спектаклом. Поново суочени са економском кризом у години у којој глумца Роналд Реган (Ronald Reagan) постаје њихов нови председник, Американци исказују потребу за оспоравањем колективне маније за продукцијом идеала. Филм је, попут колажа, састављен од звучних и визуелних цитата из ранијег мјузикла. Све нумере су синхронизоване и аутентичне, пласиране у њиховом првобитном извођењу на филму, док глумци само играју и отварају уста. Оне су резултат и израз снажног налета емоција карактера, тј. нису интегрисане у радњу, а ефекат, уз који звуче као да су репродуковане са старих грамофонских плоча, подвлачи одвојеност звука и слике и акцентује њихову артифицијелну природу. Филм упућује на чињеницу да је свет утопије и снова произведен, али и да је дошло до кризе репрезентације. Поменућемо трагикомично извођење нумере Кола Портера *Будимо безобразни (Let's misbehave)*, која изражава завођење Ајлин од стране подводача Тома (Christopher Walken), док на њено лице пада провокативно љубичасто осветљење.

Као директна реплика на филм *Новчићи с неба* истиче се постмодерно остварење Ларса фон Трира, *Плес у шами*. *Плес у шами* је жанровска деконструкција, која, цитатима светских мјузикла и својом постмодерном структуром приказује Америку као свет у малом и као нацију која се, доминацијом над спектаклом,

надвила над све остале светске нације. Гледајући *Плес у шами* схватамо да сви желе да буду Америкаци и да живе у холивудском филму, али да *што* нико, *заправо*, не може. Као и *Новчићи с неба* и *Плес у шами* представља потрагу за Америком из мјузикла која ће се завршити на вешалима. И овде имамо мотиве слевила и невинно оптуженог, само што су у овом случају та два мотива спојена, те је невинно оптужена слепа жена Селма Јежкова, чију улогу тумачи популарна исландска певачица Бјорк. Селма је емигранткиња из Чехословачке која шездестих година XX века, долази у САД како би спасла вид свом сину Џину (Владица Костић). Већ наслов филма указује на његов основни циљ – деконструкцију жанра мјузикла (*Плес у шами* је алузија на наслов нумере *Играјмо у шами /Dancing in the dark* из мјузикла *Джи завесу*, као и на наслов чувеног мјузикла *Певајмо на киши*). Филм, у свакој сцени, приказује слику супротстављену идеалној. Селма је сиромашна и слепа, приморана да ради дупле смене у фабрици. Она станује у сиромашном предграђу и једва има новца да приушти сину бицикл. *Амерички сан* је постао *амерички кошмар*, јер су становници града непријатељски настројени према Селми. Они је питају *зашто је уопште дошла када се толико мучи*, нису толерантни према њеној тешкој болести, њен станодавац, полицајац Бил (David Morse), краде њен тешко зарађени новац како би задовољио потрошачке апетите своје жене. Након што, несрећним случајем и у самоодбрани, убије Била, амерички правни систем је немилосрдан. Америчко судство је представљено као окрутно и стерилно, али не и као праведно. Сцена њеног погубљења је мучна и тешка за гледаоце. Она, немајући снаге да дође на вешала, корача уз помоћ музике. Чуварка затвора корацима производи ритам, како би Селма дошла на јавно погубљење. Уместо главне улоге у позоришту, у мјузиклу *Моје песме, моји снови*, Селма игра главну улогу на сопственом погубљењу. Она пада у несвест и стражари доносе одвратно дрвено помагало, како би је одржали у стојећем положају. Музичке нумере компоновала је Бјорк и то су рок баладе са снажним ауторским печатом. Музика је препуна необичајених звукова, попут звукова машина које раде, точкова воза и корака стражара у затвору.

У нумери *Видела сам све (I saw everything)* овај филм се отворено супротставља америчким митовима. Нумера је структурисана као музички дијалог између Џефа и Селме. Док воз превозећи дрвосече прелази мост у идиличној природној средини (пошумљени планински врхови и плаво небо са белим облацима надвијају се над реком која жубори), Џеф испитује Селму *како ће да види свог мужа и њихову децу, како ће гледати своје унуче док се игра са њеном косом...* Сцене о којима Џеф говори се нижу: заљубљени брачни пар плеше испред своје породичне куће, бака се игра са унучетом у подножју планина. Селма одговара Џефу да је то не занима, да је видела *све што треба, видела је мрак, видела је шта је била и шта ће постати и желећи више, била би похлепа*. Селма окреће леђа миту породице и романсе. Она је свесна да су то митови и да јој се тако нешто никада неће догодити. И текст који изговара упућује на деконструкцију мита спектакла. У класичном мјузиклу, Америка је представљана као место које вреди видети, као царство слика које шљашти. За Селму долазак у Америку подразумева све веће потонуће у мрак.

Неповерење америчке јавности према старим вредностима и идеалима очитује се у мјузиклу *Мулен Руж*, који (врло лабаво) прикрива актуелности амбијентом Париза пред I светски рат. Већ погледом на прву црвену завесу која се отвара пред нашим очима јасно нам је да је Париз само површна маска за спектакл дигиталне технологије који репрезентује развој америчке поп културе. Филм указује на неприродност митолошких конструкција творећи објективну представу

историје тих конструкција. Ми видимо како се идеал романсе развијао, од краја XIX века до данас, када више нема снагу и када му се можемо само подсмевати заједно са глумцима овог филма. Видимо и чујемо конструкције спектакла, љубави, идентитета и музике, које се више не сакривају иза маске природности (као у класичном америчком мјузиклу). Простор Париза и локала на Монмартру, почетком двадесетог века, искориштен је као позната културна конструкција и позорница за познату причу, док музичке тачке додатно фрагментирају и театрализују наратив. Повезујући елементе наратива са препознатљивим, популарним нумерама (нпр. *Matherial girl* и *Like a Virgin* поп певачице Мадоне), филм захтева од публике да схвати његову хипертекстуалност, како би пренео значења. Будући да се позната музика не користи у оригиналном контексту, публика мора да се запита над извором, извођачем и значењем песме. Тиме што се музика ставља у радикално другачији контекст, инсистира се на значењу као променљивој категорији. Тиме што конструише филмску реалност од популарних љубавних песама *Мулен Руж* даје подсмешљиви коментар на идеал америчког друштва у коме је *Љубав све што нам треба* (*All we need is love*).

Музика постмодерног мјузикла је, дакле, заснована на цитату и реупотребљивости и она инсистира на конструисаности, а не на природности. Амерички митови рециклирани су и репродуковани у нове глобалне митове, а жељени идентитет указује се као родно и национално неодредив. Нациотворна функција жанра мјузикла је, на тај начин, подређена ери глобализма и савременим, постмодерним уметничким техникама, а музика постмодерног мјузикла добија изразити постнационални карактер.

THE MUSIC OF POSTMODERN MUSICAL: POST-NATIONAL CHARACTER

Summary

Although we cannot speak of musicals as a particular music forms (because the music in musical films is fragmented and contains tracks that are presented in the form of songs, usually small two-part or three-part songs with refrain), we can perceive certain attempts to establish a connection between the music of Hollywood musicals, American national consciousness and abstract community. Music of the genre is trying to leave the impression of authenticity by combining traditional and current musical idioms which would, thus, be recognized as American. Some examples of such attempts can be seen in the analysis of films like "Meet Me in St. Louis" (Vincente Minnelli, 1944), where the architectonics of an opera picture/scene is associated with the song originating from the popular genres, (which is the case in "The Trolley Song"), or in the film "On the Town" (Donen, Kelly, 1949), in which an opera based singing turns into a typical tap dancing number ("Prehistoric Man" number).

One of the basic characteristics of postmodern musical is that it destabilizes the standard way of establishing musical authenticity in the genre by combining the two techniques, that is to say two types of film scores. Namely, the postmodern musical combines the compilation score model (previously composed music is used in the film) and classic film score model (the soundtrack is originally composed). Thus, the soundtracks of these films incorporate the music previously composed for the purpose of other films or the MTV production music. This technique appears as quite new and modern, but it is, at the same time, very old and traditional (since compilation score has been present since the early days of cinema). Thus, postmodern musical destabilizes the viewer/listener opinions on traditionalism and modernity, and hence the very process of creating film music, and not its contents, is deemed authentic (American).

The process can be perceived in the following movies: "Pennies from Heaven" (Ross, 1981), "Dancer in the Dark", (Von Trier, 2000), "Moulin Rouge" (Luhmann, 2001), "Hedwig and the Angry Inch", (Mitchell, 2001), "Mama Mia" (Lloyd, 2008), and so on. The analysis of these soundtracks will indicate the deconstruction of the musical (national) authenticity, and also the development of post-national film music in the genre.

Биљана МАНДИЋ
Крагујевац

ФИЛМСКА МУЗИКА КАО СЕГМЕНТ ОПШТЕОБРАЗОВНОГ ШКОЛСКОГ СИСТЕМА

Наставни план и програм као жила куцавица васпитно-образовног процеса опште-образовних школа увек је био, и биће, подложен систематским и дубинским анализама, предлозима за евентуалне измене и допуне, а све у циљу побољшања квалитета наставног процеса. Рад прати улогу, положај и заступљеност теме *Филмска музика*, дајући пресек тренутног стања у поменутим школама, упућујући на значај теме у циљу доприношења складнијем и потпунијем естетско-уметничком развоју личности ученика.

Кључне речи: филмска музика, општеобразовни школски систем, музичка култура, филм, образовање, медији.

*„Филмска музика је попут малене лампе
што се смејила иза екрана да га загреје.“*

Арон Копланд (Aron Copland)

Општеобразовни школски систем, у оквиру кога гравитира предмет музичка култура, предвиђа да се са континуираним општим музичким образовањем започне у предшколским установама кроз различите облике музичких активности, и да се настави кроз предмет музичка култура у основним школама и гимназијама. Наставни план и програм је разнолик и садржајан на свим узрастним нивоима, руковођен и конципиран тако да обезбеди довољну количину знања и обавештености из свих поља музике, омогућавајући детету/човеку да се оспособи за разликовање и процењивање уметничких вредности, да омогући интересовања за све сегменте музичке уметности у тој мери да музика постане саставни део живота и базична потреба сваке личности.

У оквиру овако утемељене наставе музике, тема *Филмска музика* има своје место и улогу у основношколском и гимназијском образовању. Наставни план и програм предвиђа да се са темом *Музика на филму, радију и телевизији* ученици упознају у осмом разреду основне школе и у другом разреду гимназије.

Поред наставног плана и програма, успех наставног процеса директно је везан за наставника – професора, али и за уџбеник, који не само да треба да повећа ефикасност наставе, већ и да директно утиче на њене резултате чинећи је квалитетнијом. Уџбеник је нераскидиво везан за наставне планове и програме, који чине основу израде сваког уџбеника. Но, у гимназијском образовању садржаји везани за ову тему, који ће се ученицима представити, ствар су личног избора предметног професора, будући да они могу бирати између два различита уџбеника два различита аутора, Соње Маринковић и Оливере Ђурић. У уџбенику првог аутора ова тема се не помиње, док други аутор овој теми приступа са доста скромним подацима, иако је наставним планом и програмом предвиђено да се тема *Филмска музика* појављује у оквиру наставне јединице *Музика као примењена уметност, филмска и сценска музика*, са поднасловом *Развој филмске музике код нас и у свету*.

Имајући у виду колико су медији данас, у многоме променили понашање деце и родитеља у односу на претходне генерације, анулирање овакве теме, готово у средњошколском образовању, представља значајну мањкавост. Примењен на адекватан начин, филмски медиј изузетно доприноси формирању естетског укуса. Постајући нераздвојна целина осамдесетих година прошлог века, медији и музика довели су до отварања нових уметничких форми и могућности изражавања, а посебно у погледу популарисања музике. Примање, уочавање и процењивање понуђених информација, појачани снажним слушним емоцијама и осећањима, представљају моћно васпитно-образовно средство. Визије, концепције стварности, вредности и убеђења, све налази своје место у филму (С. Безданов, 1984: 93).

Основна знања из филмске уметности и културе, а уједно и из филмске музике, ученици треба да стичу на естетски највреднијим делима која морају бити на нивоу њиховог интелектуалног и емоционалног развоја, јер простор духа препознаје само једну вредност - квалитет. Крајњи циљ представљало би формирање филмске и телевизијске публике која ће знати изабрати филм, емисију, уочити музику као неизоставни параметар истих, и критички се односити према свему што нуди екран, а уједно бити отворена за свако истински вредно дело и бити способна да кроз њега обогати личност.

Један од начина методског приступа теми

Имајући ово у виду, садржаји и материјали који се презентују на часовима морају одговарати психо-физичком узрасту ученика и њиховим интересовањима. Приликом обраде ове теме количина и редослед информација које се презентују на часу зависиће од узраста ученика. У основној школи овој теми може се приступити адекватним звучним примером - нумера Харолда Арлена: *Изнад дуге*, коју изводи Џуди Гарланд, док у гимназијском образовњу могући пример је нумера из филма *Немогућа мисија* (*Mission impossible*), композитор Лало Шифрин (L. Schifrin). Циљ је да ученици одговоре да је то нумера из филма *Чаробњак из Оза/Немогућа мисија*. У основној школи разговарало би се о радњи филма, чији је сценарио истоимена књига писца Франка Баума из 1900. године. Ова нумера чини окосницу филма који је награђен и Оскаром, као једно од најбољих остварења своје категорије 1939. год. Истаћи да се филм убраја, према честим селекцијама, у 10 најбољих филмова свих времена. Захваљујући причи, настала је и песма која је написана за потребе филмске уметности, а о томе колико је она вредна сама по себи говори и чињеница да она данас „живи“ сама за себе (мимо филма), и доступна је и занимљива свим генерацијама, те на тај начин потпуно премашује временски фактор, али и просторни – јер је превођена на многе језике.

Циљ је да ученици уоче да се песма константно наслања на филм и филмску причу, и како су небо и замишљено место дочарани текстом и мелодијом.¹ Уследило би закључак да је филм уметност која у себи сједињује разне видове уметничких изражаја, творци филма успевају да синхронизују једну целину, која када је рађена са правом мером, добром причом, квалитетном музиком - увек остави велики печат у историји.

1 Песма „Over the Rainbow,“ у извођењу Џуди Гарланд проглашена је за најбољу филмску песму свих времена, у избору Америчког филмског института (АФИ).

Након изношења основних података везаних за филмску музику, неопходно је предочити историјски аспект настанка филмске музике. Битан елемент структуре знања, везан за уметничко дело, представља историјски преглед развоја уметности, самог уметника или појединачних уметничких објеката. Не може се и не сме занемарити знање о садржају који уметник презентује, начин презентације, јер је уметничко дело као самосталан ентитет нераздељиво везано за личност уметника/ствараоца. Једном створено оно постаје биће само по себи, са посебном вредношћу која је иманентно његова сопствена.

Следећа организација података била би везана за настанак кинетоскопа, затим првог филма и његовог приказивања пре више од сто година 1895. у Паризу, творце, браћу Лимијер који су изумом кинематографа омогућили јавно приказивање филмова – *Долазак воза у железничку станицу*. Подаци би се надовезивали једни на друге, на видео материјалу ученици би уочавали носеће елементе филмске уметности, да су филмови били кратки, неми и црно-бели, да су се актери изражавали без речи, користећи руке и изразе лица на помало наглашен начин представљајући ређање различитих слика помоћу којих се приказивала одређена ситуација из живота.

Водећи се начелом интерактивности у настави, ученици би у следећем сегменту приступа овој теми уочили да је настанак и развој филмске музике директно везан за технички моменат - апарати за приказивање покретних слика су шумили, па је тај неугодни шум било потребно прекрити музиком. Пошто су могућности снимања звука на филмску траку откривене знатно касније од снимања слике, тако се и музичка пратња покретној слици изводила посебно. Уочили би да је у ту сврху служио оркестрион, али је случајан низ његових мелодија био најчешће у раскораку са збивањем на платну, па се убрзо прешло на клавирску пратњу. Константовати да је било и врло вештих пијаниста, који су успешно импровизовали музику, у приличном складу са сликом. Она се састојала од низа познатих и омиљених мелодија. Уз пијанисту је понекад свирао још један музичар, снабдевен разним удараљкама и справама за извођење звучних ефеката. У том поступку већ лежи клица развоја филмске музике. Изнети податке да су у великим градовима биоскопи имали и своје властите оркестре. Најчешће су то били салонски оркестарски састави, а њихов се диригент бринуо о музичкој пратњи филма, која се састојала махом из одломака опера, оперета, забавне, народне и плесне музике. На већ изнете констатације надовезивао би се коментар да су поједини композитори кренули напред и почели да пишу музику посебно намењену пратњи филма. То још увек није филмска музика у правом смислу, јер није била писана за један одређени филм, него за низ различитих ситуација, које би се могле појавити у поједином филму. Биле су то у ствари збирке музичких одломака различитог карактера које су описивале појаве на платну (борбу војника, буру на мору, олују, пољубац), али и драмску и лирску особину јунака филма.

Највиши развојни ступањ достигла је филмска музика немог филма, када су неки продуценти почели наручивати музику за одређене филмове, а музику за те филмове компоновали тада најпознатији композитори. Прву музику намењену искључиво једном филму написао је 1921. године француски композитор Гилард (M. F. Gaillard) за филм „Елдорадо.“ Прави развој филмске музике почиње појавом тонфилма. Нагли развој могућности снимања звука потиснуо је у позадину уметничку вредност снимљене садржине. Претерана употреба говорене речи, шума и музике претила је да филм претвори у уметност која се доживљавала више слушањем него гледањем. Требало је да прође неко време како би се упо-

треба звука свела на праву меру, а наметљиви звучни додатак претворио у битни саставни део филма и са њим представљао складну и недељиву целину. Професор износи податке да је у првом раздобљу звучног филма музика задржала све своје особине из немог филма: наивну илустративност и готово непркидни ток. Будући да је филм у првом реду визуелна уметност, музика је и у тонфилму још дуго имала подређену улогу. Пошто је већ постојала могућност снимања сцена на филмску траку у којима глумци певају или свирају, и њихове нумере је публика певала и препевавала, режисери све више наручују музику од композитора који су се прославили у време немог филма. Нумере које су изводили глумци у оређеном филму касније су постајале невероватно популарне. Таква музика није сметала слици, али није ни помагала њеном уметничком деловању. У насловима филмова композитори такве музике нису били уврштени међу ауторе, него су се задовољавали називом „музичког обрађивача“.

Ученици кроз адекватно осмишљене задатке у виду питања или радних листића констатују на презентованом видео материјалу да крајем 20. века настају први филмови савремене технологије који делују реалније у односу на њихове претходнике. Циљ је да ученици уоче како су се присупи уметника медијима мењали заједно са естетикама различитих епоха. Филм доноси тоталну реалност ствари и догађаја на платну, па се гледалац осећа као актер гледаног филма. Филмска технологија је толико напредовала да се све замишљено може остварити на филму, а глумци учествују у радњи која се пре само пола века није смела ни замислити, а камоли снимити.

Објаснити да је филмска музика одувек била изазов за многе композиторе, јер мора садржати истовремено и уметничку, али и филмску визију. Нит приче на платну се мора препознати већ у првим тактовима, асоцирајући већ позната осећања за одређену сцену. Уочити како музика карактеризује поједине драмске ситуације, буди душевна збивања, асоцијације, потенцира осећајне моменте, ствара атмосферу и сл. Објаснити да се музика као саставни део филма не ствара као дело одређеног облика, јер је она у својим идеалним остварењима само музички потенцирани израз збивања на платну. Зато се она у свом изворном облику и не може концертно изводити. Ипак, композитори обично повезују поједине одломке у засебне целине и тако прерађене ставке нижу у облик инструменталне свите. Професор износи закључке и податке да је данас филмска музика од неоспорне уметничке вредности, а имена најистакнутијих савремених композитора, који су писали и музику за филм, потврђују да су постигнути вредни резултати и на том подручју музичког стваралаштва: Пол Хиндемит (Paul Hindemith), Бенџамин Бритн (Benjamin Britten), Артур Хонегер (Arthur Honegger), Сергеј Прокофјев (Sergey Prokofiev), Димитриј Шостакович (Dimitriy Shostakovic). У новије време посебно се истичу: Бернард Херман (Bernard Herrmann), Џон Вилијамс (John Williams), Енио Мориконе (Ennio Morricone), Дени Елфман (Danny Elfman).

У оквиру ове теме говорило би се о филмској уметности на нашим просторима. Наш филм је био високо позициониран у свету и играо важну улогу у културном идентитету земље и нација у оквиру ње. За прво српско филмско остварење проглашен је филм под називом „Живот и дело бесмртног Војда Карађорђа“ који је режирао Иван Станојевић. Трајао је око десет минута и приказивао борбу Војда против турске војске. Иако је филмска уметност на наше просторе доспела касно, ипак је успела да веома брзо пронађе прави пут и прикаже креативност људи са ових простора која их је красила вековима. Кинема-

тографија српског говорног подручја важила је за сасвим посебан спецификум на светском филмском небу, међутим филмска музика, до појаве нових композиторских нада, није побуђивала значајнију пажњу. Композитори као да нису били довољно инспирисани радњом на платну, тако да наши филмови, на неки начин, остају звучно сиромашни и не доносе гледаоцима потпуни доживљај. Неки композитори покушавају да се помогну мелодијама из страних филмова, али то постаје тотално немогуће, јер је светска кинематографија била далеко испред наше, па се те нумере нису могле искористити на најбољи начин. И поред свих недостатака на које су наши композитори морали обратити посебну пажњу покушавајући да их превазиђу, унутар граница бивше земље, мелодије из филмова биле су опште прихваћене и веома популарне. Неке од њих толико да су постале синоними за евергрин музику југо простора (песма „*Девчино мала*“ из филма „*Љубав и мода*“, „*Кажу зашто ме остави*“ из филма „*Београдски давишељ*“, или песма „*Одлазим, а волим те*“ из филма „*Последњи круг у Монци*“).

Ученицима се износе подаци да су се у новије време скоро сви савремени композитори окушали у писању филмске музике, али и музике за телевизијске серије или телевизијске емисије. Скоро је немогуће наћи композитора који није бар једном написао неку мелодију за потребе визуелне уметности. Поједини редитељи домаћих филмова некада не траже посебну музику или теме за своја остварења, већ се у њиховим филмовима може наћи и један цео албум са песмама тада најпопуларније музичко-извођачке групе. Слушањем примера уочити да су главне музичке нумере у одређеном филму изводили сами глумци, често веома скромних и недовољно афирмисаних гласовних могућности. Пошто су ове нумере биле написане на веома високом нивоу и носиле са собом широку уметничку „ноту“, тако су ти глумци називани вокалним мајсторима, као и значајним познаваоцима музике уопште, а те нумере постајале хитови „преко ноћи.“ Код нас најпознатији композитори који су се прославили пишући музику за филм су: Стеван Христић, Јосиф Маринковић, Михаило Вукдраговић, а у новије време: Зоран Христић, Зоран Симјановић, Корнелије Ковач, Горан Бреговић, Предраг и Младен Врањешевевић, Ксенија Зечевић и други.

Ученицима изнети и податке да се музика композитора озбиљне музике користила као музика за филм ради постизања посебних ефеката. Музика Ј. С. Баха нашла је место у великом броју филмова: *Недеља у Вилзавреју*, *Персона и тишина*, *Орфејев шестаменит*, *Прелаз преко Рајне*. Још познатих класичних мелодија се користило у разним филмовима: Бетовенова *Девети симфонија* у Бергмановом филму *Правила изгре*, Албинијева *Адађо* искоришћен је у филму *Процес*, Вивалдијева *Годишња доба* коришћена су у филму Жана Реноара *Златне кочије*, Вагнерова увертира за оперу *Лоенгрин* нашла се у једном од најпознатијих Чаплинових остварења *Диктијатор*, Шубергова *Недовршена симфонија* нашла се на филму *Златно доба*, а Росинијева музика из *Севиљског берберина* је у Фелинијевом филму *Осам и њо*, док Лелушев филм *Двадесет и четири часа у живоју једне жене* употпуњују Брамсове *Варијације за клавир*. Још много других филмова је снимљено у којима су искоришћена остварења, или само њихови делови, великана класичне музике. Велики број класичних мелодија нашао је своје место у филмовима за децу (или цртаним филмовима), где су неки специјални покрет или радње главних јунака подвучени појединим деловима из композиција таквог типа. Посебно значајну улогу музика има у филмовима бајкама и легендама, где остварује посебну атмосферу. Управо се на тај начин најлакше слушаоцу позната мелодија „урезује“ у памћење и остаје ту током целог живота.

Кроз адекватно организована питања и задатке, циљ је да ученици сами уочавају улогу музике у филму: да доприноси атмосфери филма; појачава одређене сцене; акцентује бите моменте; продубљује уметничку радњу; подвлачи емотивне ситуације; потпомаже промоцији филма; боји филмску радњу и неизоставна је када су у питању лајтмотиви.

Уместо закључка - Како превазићи постојеће стање?

Није тешко уочити да је *Филмска музика* изразито интересантна тема у оквиру наставне грађе предмета музичка култура, на обе рazine образовања. Градиво које се презентује је познато и лако запамтљиво. Широки појам ове наставне јединице, поред филмске музике, обрађује се мјузикл, музика из цртаних филмова, тв серија, тв опере, доноси мноштво материјала који се може презентовати на часовима, како аудио-визуелних (музички инсерти из филмова), тако и звучних (музички примери са најпознатијом музиком из филмова). Осим тога, ову тему у општеобразовном школском систему потребно је пропратити са више информација о филмској уметности, почев од њеног настанка, преко битних чињеница током развоја, до прегледа данашњег стања. Музику из филмова деци представити онакву каква јесте, заједно са покретном сликом. На тај начин лакше ће схватити везу музике са радњом на платну, покретом, садржајем и ликовима, брже ће запамтити теме одређених филмова, али и саму музику која је њихов саставни део. У склопу теме ученике упознати са музиком из цртаних филмова, имајући у виду да најчешће музичку подлогу у цртаним филмовима чине секвенце и делови познатих класичних композиција. Истаћи најпознатије композиторе млађе генерације који су се прославили пишући музику за филм. Тренутна организација података у уџбеницима ову тему доноси као једну врсту „успутне станице“ за изучавање музичке уметности, које је презентована као „безлична“ и обична, те на тај начин не буди већу знатижељу и заинтересованост ученика.

Филм као медијум фантазије, пружа шансу да спознамо неке вредности које нас нису дотакле, одсањамо сан који је далек и непознат, доживимо свет у коме нисмо (С. Безданов, 1984: 29). Ово су улови и предуслови да се повећа општа ученичка способност за доживљавање естетских вредности, да се спознају објекти које је човек створио, начин на који се индивидуалне акције информичу, мотивичу и изражавају. Филмска уметност ствара богат простор за формирање спознајних вредности које ће допринети изоштравању осећаја за критичко расуђивање и отворити нове просторе свесног и разумевања. Уколико своју љубав према уметности градиво на рационалном разумевању дела и свесном спознавању стварности кроз то дело, она ће бити чвршћа, трајнија и вреднија од оне која се просто заснива на ирационалним субјективним реакцијама.

Литература:

- Безданов С. Светлана, (1984): *Филмом до личности*, Београд, Просветни преглед.
- Вартекс Баронијан, (1986): *Филмска музика-уметност или занат, РТВ-теорија и пракса*, Београд, бр. 427/43, 186-194.
- Вартекс Баронијан, (1981): *Филмска музика, Музика као примењена уметност*, Београд, 49-59.
- Врабец Мирослав, (1977): *Увођење у уметности филма и телевизије*, Нови Сад, Просвета.

Гоне Жак, (1998): *Образовање и медији*, Београд, Клио.

Ђурић Оливера, (2001): *Водич кроз историју музике*, Београд,

Кук Дејвид, (2005): *Историја филма*, Београд, Клио.

Маринковић Соња, (1994): *Музичка култура за гимназије и средње стручне школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

Стојановић Гордана, (2007): *Музичка култура за осми разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

FILM MUSIC AS A SEGMENT OF GENERAL EDUCATION SYSTEM

Summary

The curriculum, as a vital part of educational process in general education schools, has always been, and will always be subjected to systematic and in-depth analysis, suggestions concerning possible changes and amendments so as to improve the quality of the teaching process. The paper examines the role, status and presence of film music in education, giving the cross-section of the present state in the schools and indicating the importance of the topic in order to contribute to a more balanced and profound, aesthetic and artistic development of students' personality.

Biljana Mandić

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА ТОКОМ ПЕРИОДА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

У раду се описује живот и стваралаштво Војислава Илића у окупираном Београду за време Другог светског рата. Анализиран је његов рад на компоновању опере *Зона Замфирова* и музике за комаде са певањем. Описује се Илићево деловање као диригента на сценама Народног позоришта у Београду и његове концертне активности. Размотрене су све оперско – балетске представе које је Илић извео као диригент. С обзиром на то да је међу извођачима било више уметника Београдске опере највишег ранга, у историјским размерама Илићеве представе могу се са правом оценити као велика уметничка остварења. На крају су дати подаци о затворском кажњавању Војислава Илића и другим драматичним догађајима који су, после ослобођења, погодили многе драмске, оперске и балетске уметнике.

У лето 1940. године Војислав Илић се вратио у Београд са школовања у Немачкој, стекавши диплому Високе школе за музику у Берлину. Он је тада био један од малог броја српских диригената и композитора који су образовање стекли у овако елитној европској музичкој институцији. Професори код којих је учио и успешно положио испите били су највећи ауторитети музичке педагогије и истакнути диригенти и композитори. По доласку у Београд Војислав Илић добија запослење у Радио Београду 1. 8. 1940. То време назива се периодом господственог радија, јер је радио-програма у великој мери био посвећен живим преносима концерата озбиљне музике, оперских представа, Литургија итд. Од народне музике неговане су искључиво изворне песме и игре, које су бирали врхунски музички стручњаци. Радио Београд имао је тада директне линије са Народним позориштем, одакле је једанпут недељно преношена једна опера и са Саборном црквом, одакле је преношена недељна Литургија. Избор снимљене музике био је мали, а квалитет снимака лош. Међутим, тада је постојала пракса преноса музике *уживо*, коју је изводио Симфонијски оркестар и Хор Радио Београда. Због тога је било неопходно да у Радио Београду раде истакнути, високо школовани музичари, као што су били Михајло Вукдраговић¹, Војислав Вучковић², Милан Ристић³ и други.

1 Михајло Вукдраговић (1900-1986), композитор, диригент, критичар, члан САНУ. Професор и ректор Уметничке академије. Писао соло песме, камерну, симфонијску и ораторијумску музику.

2 Војислав Вучковић (1910-1942) композитор, диригент и публициста. Рођен у Пироту. Композицију учио у Београду код М. Милојевића. У Прагу завршава студије композиције код Ј. Сука 1933, а 1934. године докторира из области музикологије. компоује оркестарску и вокално-инструменталну музику под утицајем совјетских композитора, и у националном стилу. Као комунистички активиста, илегалца, убијен у Београду од стране Гестапоа. Занимљива би била сазнања о личним односима Војислава Илића и Војислава Вучковића, обојице из Пирота, ћака М. Милојевића, и несумњиво познаника из детињства.

3 Милан Ристић (1908 – 1982), академик САНУ, студирао на Конзерваторијуму у Прагу. Компоновао у стилу новокласицизма са слободним хармонијама. Написао 9 симфонија, концерте за клавир и за виолину, камерну музику, клавирска и вокална дела и др.

У Радио Београду Војислав Илић је током пола године обављао три различите дужности – референта за народну музику, секретара музичког одељења и диригента Симфонијског оркестра Радио Београда. Поред својих богатих уметничких квалификација, Илић је тиме стекао организаторска и техничка знања неопходна за руковођење једном радио станицом. Наиме, било је одлучено да се Илићу повери одговорни посао оснивања и руковођења будућом Радио станицом Скопље. Древни град Скопље, у то време главни град Вардарске бановине⁴, имао је велики политички значај, али није имао институције високе музичке културе. Војислав Илић је допутовао у Скопље почетком 1941. године, где је постављен на место музичког директора радио станице у оснивању⁵. На том месту радио је само три месеца, до отпочињања рата 6. априла 1941. Тог дана је започело бомбардовање већег броја градова, при чему је у Скопљу био бомбардован аеродром. Војислав Илић није ни по коју цену желео да рат проведе у Македонији, за коју је било познато да представља снажну интересну сферу Бугарске, тада савезнице Хитлерове Немачке. У Илићевом родном крају (Пирот), постојала су свежа сећања на окрутности бугарских окупатора током Првог светског рата. Због тога, истог дана Војислав Илић напушта Скопље и првим возом одлази у Београд.

Војислав Илић затиче Београд као тешко порушени град у коме је погинуло око 2500, а рањено неколико пута више грађана. Бомбардовањем је срушено или оштећено више хиљада зграда, међу којима Народна библиотека, Радио Београд, Народно позориште и многе друге институције. После капитулације државе, десетине хиљада ратних заробљеника је депортовано у Немачку, у официрске или у радне логоре. Војислав Илић је био поштеђен тих искушења, јер није одслужио војну обавезу.

У Београду Војислав Илић није имао обезбеђено место становања, нити изворе прихода за живот. Од првих дана суочио се са потребом да обезбеђује приходе за преживљавање, у условима када је био одсечен од своје породице у Пироту, окупираном од бугарске војске. Првих осам месеци у Београду Војислав Илић је био без запослења. Познато је да је у време од 1932. до 1937. Илић био помоћни диригент Првог београдског певачког друштва (ПБПД). Главни диригент Предраг Милошевић, као резервни официр Југословенске војске, одведен је као заробљеник у логор Оснабрик у Немачкој. На упражњено место главног диригента бива изабран Војислав Илић, који ту дужност обавља од 1942. до 1946. када прелази на рад у Нови Сад. Међутим, место диригента ПБПД није обезбеђивало приходе за преживљавање. Ипак Илић је дужност диригента обављао са великом пожртвованашћу и ревношћу. У Летопису Друштва записано је да је Илић дириговао хором у Саборној цркви на ускршњој литургији 1944, када је Београд био изложен страховитом „савезничком“ бомбардовању, при чему је погинуло више Београђана него при немачком бомбардовању 1941. године.

Интервале времена у којима није имао запослење Војислав Илић је искористио за композиторско стваралаштво, о чему говори један чланак објављен у листу *Обнова*, 8. новембра 1943. године, под насловом *Зона Замфорова као опера*. О својој одлуци да компоује ову оперу Илић каже да је позоришни комад *Зона*

4 Ова бановина је обухватала данашњу Македонију (тзв. *Јужна Србија*), Врањску област и делове Косова (тзв. *Стара Србија*).

5 За званични почетак рада Радио Скопља узима се децембар 1944. године, када је емитован пренос Другог заседања АСНОМА којим је Македонија формирана као посебна република.

Замфирова са уживањем гледао небројено пута, али је идеју за компоновање опере добио за време прве године студија у Берлину. За писање либрета Војислав Илић је ангажовао угледног глумца и редитеља Владету Драгутиновића⁶ и књижевнике Миту Димитријевића⁷ и Вуку Поп-Младенову⁸. Као и сам текст Стевана Сремца и либрето опере је писан у локалном дијалекту, што даје специфичну драж и колорит. Опера *Зона Замфирова* до данас није никада изведена на некој од наших позорница. То више говори о нашем немарном односу према културној оставштини, него о самом делу. Међутим, неки од фрагмената, као што је арија Зоне, били су изведени у Београду већ 1943. године. Можемо се надати и очекивати да ће ова опера ипак угледати светлост позорнице када однос према културној прошлости постане одговорнији него што је био до сада.

Прво запослење током Рата Војислав Илић добија 1. 1. 1942. године, као диригент у Народном позоришту. Пошто је у априлском бомбардовању позоришна зграда била озбиљно оштећена, представе су се одржавале на сцени дворане *Мањез* код Цветног трга, тада називаном *Сцена на Врачару* (данас ЈДП). Тек јуна 1942. реновирана зграда код *Сјоменика* је поново примила извођаче и публику. У атмосфери страха, материјалне беде и претњи, позориште је Београђанима било једино место наде, забаве и духовног опуштања, тако да су позоришта била добро посећена. Представе су одржаване у поподневним или раним вечерњим часовима због забране кретања током ноћи.

О моралној дилеми, да ли изводити и посећивати позоришне представе током непријатељске окупације, академик Дејан Медаковић каже да „представе доказују окупаторима да нисмо постали равнодушни и да се нисмо помирили са положајем правог роба. Реч је дакле о некој врсти духовног отпора“. Медаковић даље образлаже: „Зашто бих Немцима дозволио да ми те лепоте узму и да ме казне на духовно слепило ...“ О томе како је музика деловала на људе у условима страха и психичке напетости писац каже: ...“На наше измучене душе музика је деловала мелемно. Стизала је као помоћ која се благовремено указује тешким рањеницима“.

Током 1942. године Војислав Илић је у Народном позоришту радио на словима припремања, дириговања и компоновања комада са певањем. Из историје српског позоришта познато је да је овај жанр одувек имао велику популарност и бројну публику. Први комад на коме је Илић радио био је *Ђига*, Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака; дело је први пут изведено 1892. са музиком коју је компоновао и дириговао Даворин Јенко⁹. Народно позориште је обновило *Ђигу* крајем 1941. у знак прославе стогодишњице прве позоришне представе у Београду. Војислав Илић је, као одличан познавалац народне музике и човек пун духа, био веома погодна личност за вођење *Ђиге*. У извођењу представе учествовали су чувени комичари Александар Цветковић и Јован Танић, које је партизански суд одмах по ослобођењу осудио на стрељање. Мању улогу имала

6 Видети фусноту 13.

7 Димитрије - Мита Димитријевић (1879-1952). Угледни дипломата, политичар и књижевник. Аутор бројних економских и политичких расправа, а писао је такође песме и историјске драме.

8 Вука Поп-Младенова, (1885-1951), књижевница, писала под утицајем Боре Станковића, кога је лично познавала. Бавила се приказивањем живота некадашњег патријархалног Враћа. Објавила 1942. роман *Давија*, који је недавно прештампан и извођен на радију.

9 По Нушићевим сведочењима, Јанко Веселиновић као одличан певач, помагао је Јенку у компоновању, а затим објашњавао хористима како да уметну узвике и усклике у народном духу.

је и Мира Тодоровић, будућа Мира Ступица, која је у једној анкети проглашена највећом српском глумицом 20. века.

Други комад са певањем на коме је радио Илић била је *Избирачица*, Косте Трифковића¹⁰, класично дело српске комедиографије, које се изводи на сцени Народног позоришта почев од 1873. године. Ова Трифковићева комедија традиционално је до тада извођена са музиком Даворина Јенка, нашег највећег композитора позоришне музике. Међутим, у овој представи Војислав Илић је добио велику част да компонује нову музику за *Избирачицу*. Поред осталих, у комаду *Избирачица* учествовали су велики глумци Владета Драгутиновић¹¹, Олга Спиридоновић (1923 – 1994) и Дивна Радић, касније Ђоковић (1915-2005). Није познато да ли је музика коју је Војислав Илић компоновао за представу *Избирачица* остала сачувана. Илић је дириговао и неким другим комадима са певањем (*Зона Замфирова* Стевана Сремца, *Женидба и удадба* Јована Стерије Поповића и др).

Илић је имао више наступа на пригодним и добротворним концертима током рата. Постоје подаци¹² о два концерта духовне музике са ансамблима Народног позоришта у част Ускршњих празника. Први ускршњи концерт одржан је 2. априла 1942. на сцени на Врачару. На програму је била музика Ј. С. Баха, С. Христића, С. Мокрањца и В. Илића. Посебну занимљивост представља последња тачка концерта на којој је **премијерно** изведена композиција *Вјерују* из *Листурџије по првом гласу*, дело које је Илић компоновао у Берлину, за време својих студија. Ускршњи концерт 1944. изведен је на великој сцени Народног позоришта¹³ при чему су дириговали Стеван Христић и Војислав Илић. Из многих података може се закључити да је славни Стеван Христић имао покровитељско-пријатељски однос према своме младом колеги. На програму концерта била је музика Р. Вагнера, С. Христића и С. Мокрањца.

На два добротворна концерта одржана 1943. године Илић је пратио на клавиру вокалне уметнике Злату Ђунђенац и Жарка Цвејића. Од глумаца треба посебно поменути учешће славног Добрице Милутиновића. На концерту од 13. марта 1943. године, одржаног у корист оболелог редитеља Јурија Ракитина, сопран Злата Ђунђенац је први пут извела арију Зоне из управо завршене опере *Зона Замфирова*, уз клавирску пратњу композитора Илића.

Војислав Илић 31. 10. 1942. бива отпуштен из Народног позоришта да би следећих 10 месеци провео без запослења. У интервалу од 27. 8. 1943. до 17. 3. 1944. Илић ради као професор музике у Државној реалки у Београду, а хонорарно и у Музичкој школи. Дана 18.3.1944. Илић добија поновни ангажман као диригент Опере Народног позоришта у Београду, да би следећих седам месеци (до 2. 11. 1944.) радио као оперско – балетски диригент Народног позоришта, остварујући врхунске уметничке креације које улазе у звездане тренутке српске опере и балета. Оперски живот Београда за време Другог светског рата био је врло богат у погледу репертоара, броја представа, а нарочито у погледу квалитета певача, од којих су многи били на највишем европском нивоу. Међу плејадом вели-

10 Коста Трифковић (1843 -1873), драматичар, писац малих актовки са лаком шалом. Најуспелије дело му је комедије *Избирачица* и *Честитијам*.

11 Владета Драгутиновић (1893 – 1975).

12 Часопис *Српска сцена*.

13 Кроз само четири дана, на први дан Ускрса, и затим поново сутрадан, савезници су извршили жестоко бомбардовање Београда, при чему је зграда Позоришта била поново оштећена, видети члан 4.2.

ких певача могу се споменути Лазар Јовановић¹⁴, Александар Маринковић¹⁵, Меланија Бугариновић¹⁶, Станоје Јанковић¹⁷, Зденка Зикова¹⁸ и многи други.

Војислав Илић је као новоангажовани диригент добио да диригује већим бројем оперских и балетских дела. Прва представа којом је дириговао већ 17. јануара била је Веберова опера *Чаробни стрелац* (*Der Freischütz*). Ова опера била је већ извођена претходне две године, па је имајући уигран ансамбл, Војислав Илић могао одмах да стане за оперски пулт. Посебну вредност ове представе представљало је учешће највећег српског тенора свих времена Лазара Јовановића. Међу знаменитим именима протагониста треба истаћи Аниту Мезетову¹⁹ и Жарка Цвејића. Као занимљивост треба споменути што је у програмима првих представа *Чаробног стрелца* и *Боема* којима је дириговао Војислав Илић, на његово инсистирање, уз име дописан надимак *Пироћанац*. Име Војислав Илић-Пироћанац објавила је такође и *Полишка*. Због свог надимка Илић је претрпео критике директора опере Светомира Настасијевића. Илић је објаснио да је тим надимком хтео да покаже да је Пирот био и остао српски град, иако је тада био под бугарском окупацијом.

Друга опера којом је Илић дириговао били су *Боџи* Ђакома Пучинија. Учествовала је постава наших врхунских уметника: Александар Маринковић, Анита Мезетова, Никола Цвејић и Жарко Цвејић. Сценографију и костимографију су такође креирали велики уметници, Миомир Денић и Милица Бабић – Јовановић, док је режисер био Никола Цвејић.

Прва балетска представа којом је дириговао Војислав Илић био је дивертисман *Валџурџијска ноћ*, из четвртог чина Гуноове опере *Фауст*. У првом делу вечери изведени су *Пајаци*, опера Руђера Леонкавала, са диригентом Стеваном Христићем. У представама *Валџурџијске ноћи* којима је дириговао Војислав Илић од солиста треба истаћи двоје епизодиста - будућег највећег српског балетског играча шеснаестогодишњег Милорада Мишковића²⁰, у роли фауна, и Јасмину Пуљу у улози нимфе.

Неколико дана касније, Војислав Илић диригује *Болером* Мориса Равела. Опет је у питању полувечерња представа, при чему је у првом делу изведена опера *Кавалерија Русџикана* Пијетра Маскањија, са диригентом Стеваном Христићем. Посебна вредност ове представе састоји се у врхунској кореографији

14 Лазар Јовановић (1911 – 1962). После кратке бриљантне каријере у Београду емигрирао. На свечаној представи *Ошела* у Риму 1951, поводом 50 година од смрти Вердија, певао насловну улогу.

15 Александар Маринковић (1910 – 1973), тенор, неколико деценија носио репертоар Београдске опере (после одласка Л. Јовановића).

16 Меланија Бугариновић (1905 – 1986), контраалт и мецосопран изузетне лепоте; једно време ангажована у Бечкој опери. Наступала на Вагнеровом фестивалу у Бајројту.

17 Станоје Јанковић (1905 – 19??) лирски баритон, био првак Бечке опере, а затим носилац првог баритонског фаха Београдске опере.

18 Зденка Зикова (1905 – 1990), сопран, Чехиња, стални гост у Прагу, Бечу, Копенхагену, Паризу, Чикагу и на свим југословенским сценама. Касније истакнути вокални педагог.

19 Анита Мезетова (1913 – 1980), лирски сопран, деценијама носила главне улоге репертоара Београдске опере. Наступала на концертима и гостовала у иностранству. Била је редовни професор соло певања на Музичкој академији.

20 Милорад Мишковић (1928 -), рођен у Ваљеву. Емигрирао у Француску 1946. године где је остварио каријеру једног од највећих играча света у време око 1950. Сарађивао са највећим уметницима свога времена, певачицом Маријом Калас, играчицама Маргот Фонтејн, Алисом Марковом и др. Данас је почасни председник међународног савета за игру UNESCO а.

и режији, чији је аутор Борис Романов²¹, велико име светског балета. Главну ролу имала је примабалерина Аница Предић, једна од првих играчица школованих у Београду, у класи Јелене Пољакове. У главним улогама били су Милош Ристић и Александар Доброхотов. Од епизодних ликова треба споменути будуће звезде - Веру Костић, Јасмину Пуљо, Милана Момчиловића и др.

Следећа представа којом је дириговао Војислав Илић била је балетско вече састављено од три краћа балета: *Баханал* из Вагнерове опера *Танхојзер*, *Балерина и бандити* на музику неколико Моцартових композиција и *Карневал* на оркестрирану музику истоименог клавирског комада Роберта Шумана. Заједничка црта ових комада је да у оригиналу нису били написани као балети. Међутим, ове композиције су привукле пажњу балетских кореографа својим играчким потенцијалима, па су након уметања погодног синопсиса и кореографије, постале омиљене тачке водећих балетских ансамбала.

У првом балету главне роле имали су домаћи прваци Нада Аранђеловић и Ненад Ристић, који је такође био и кореограф. Кореограф балета *Балерина и бандити* био је Борис Романов, велико име светског балета, а режисер велика руско - српска уметница Нина Кирсанова, која је као балерина, педагог балета, глумица и археолог оставила видан траг у српској култури. У представи је, поред осталих, учествовало неколико играча који ће блистати у деценијама после Другог светског рата: Рут Нидербахер (Парнел), Милорад Мишковић, Јасмина Пуљо и др.

Трећи балет те вечери *Карневал*, на музику Роберта Шумана, поставио је руски кореограф М.Фокин 1910, а први пут га је извела трупа *Руски балет* Ђагиљева. Иако се Шуманова музика односи на Бечки карневал, за синопсис балета узета је једна од варијанти *комедије дел арте*. Кореограф представе била је балерина Наташа Бошковић на основу представе М. Фокина.

Прво премијерно балетско вече које је у целини припремио и дириговао Војислав Илић састојало се од два дела: *Фантасијична симфонија* Хектора Берлиоза и *Чаробни дућан* (Чаробна продавница играчака), на музику Ђоакина Росинија. Ово је била и једина музичко - сценска премијера одржана у Народном позоришту у првом делу 1944. године. Берлиозова *Фантасијична симфонија* је по карактеру музике веома погодна за игру, тако да се у целости изводи, са свих својих пет ставова. Главног јунака, младог песника играо је Милош Ристић, а његову девојку Нада Аранђеловић. У извођењу је учествовао целокупни ансамбл чија бројност, а посебно квалитет, делују импресивно. Кореограф балета био је Милош Ристић, који је своју поставку базирао на кореографији чувеног Миасина, намењеној трупи *Руски балет*. Дело *Чаробни дућан* базирано је на музици неколико позних Росинијевих клавирских комада, које је оркестрирао Оторино Респиги, на захтев Сергеја Ђагиљева, власника славне трупе *Руски балет*. Кореограф је био Милош Ристић, сценограф Миомир Денић, а костимограф Милица Бабић-Јовановић.

У лето 1944. године Београд је живео у ишчекивању завршетка рата, јер се Црвена Армија ближила границама Немачке и Југославије. Међутим, тада је Бе-

21 Борис Романов (1891 - 1957), руски играч, кореограф и редитељ. Играо у Маријинском Театру у Ст. Петербургу, Бољшем театру и *Руском балету* Ђагиљева. Био је кореограф светске премијере балета *Славуј* Стравинског. Године 1921. емигрира и оснива сопствену балетску трупу. Касније је кореограф у Миланској Скали, Театру Колон у Буенос Аиресу, Метрополитен Опери и др. Кореографије су му биле под утицајем модерних трагања М. Фокина, а касније се враћа класичном стилу.

оград поново постао жртва бомбардовања, али овог пута од стране „савезника“. Ипак и у овим тешким временима, позоришне активности су биле разноврсне. Стеван Христић, који је читаво ратно време дириговао у Народном позоришту, повукао се препуштајући Војиславу Илићу дириговање свим својим представама. Током лета 1944. опере су извођене у **летњој башти у Брегалничкој улици број 5**. Ова сцена Народног позоришта на отвореном простору налазила се на периферији ондашњег Београда, и вероватно је уливала мањи страх да би могла бити мета ваздушног напада. На летњу позорницу Народног позоришта био је пренесен знатан део оперског, балетског и драмског репертоара са сцене код Споменика, која је била поново разрушена, као више пута у својој историји. Према пронађеним програмима, током јула и августа 1944. године, на сцени *Брегалничка 5* изведено је 14 оперских, балетских и комбинованих представа. Диригент свих ових представа био је искључиво Војислав Илић, што је за једног уметника представљао изванредно велики напор.

Од целовечерњих опера највише је извођена опера *Чаробни сирелац* – укупно 6 пута. Певачку поставку чинили су историјска имена Београдске опере: Лазар Јовановић, Зденка Зикова, Жарко Цвејић, Бранко Пивнички и др. Друга целовечерња опера била је Росинијев *Севиљски берберин*, изведен укупно четири пута, с тим што је последња представа била 1. септембра. Тај датум био је последњи у тој театарској сезони и истовремено крај једног поглавља у историји наше оперске уметности. Популарни *Севиљац* је и касније била једна од најчешће извођених представа на нашој оперској сцени. За поделу рола се може тврдити да је, гледана у целини, најбоља у историји извођења ове опере у Београду. Певали су Станоје Јанковић као Фигаро, Нада Штерле²² као Розина, Александар Маринковић као гроф Алмавива, Жарко Цвејић као Дон Базилио и Бранко Пивнички као Дон Бартоло. Поред Станоја Јанковића посебно треба истаћи колоратурни сопран Наду Штерле, која је блиставо певала највише тонове са сигурношћу једне Џоан Сатерленд.

Од осталих представа извођене су *Кавалерија Рустикане* и *Пајаци* у којима су бриљирали тенори Лазар Јовановић и Крста Ивић. Неке представе биле су комбинација оперских и балетских једночинки (на пример опера *Пајаци* и *Балетски дивертисман* и сл).

Битка за ослобођење Београда окончана је 20. октобра 1944. Даном ослобођења формирана је нова комунистичка власт која је започела са организацијом цивилног живота, мобилизацијом омладине за одлазак на Сремски фронт и хапшењем и кажњавањем политичких противника. Хапшењима су били обухваћене личности из државног и полицијског апарата претходног режима. Такође су хапшени представници **капиталистичке класе** (индустријалци и већи трговци). Међутим, нова власт је круг хапшених проширила и на многе уметнике писце, сликаре, глумце, оперске певаче и балетске играче. Кривица уметника била је формулисана, као и у случају капиталиста, као **сарадња са окупатором**. Овакав случај масовног кажњавања уметника за њихово јавно деловање представљао је преседан у српској историји. Нова власт је желела да излазак на позоришну и друге јавне сцене, одобри само уметницима који испуњавају строге критеријуме морално–политичке подобности.

„Чишћење“ неподобних уметника извршено је тако што је целокупни позоришни ансамбл отпуштен и свима до даљег забрањен приступ у зграду. На осно-

22 На програмима током рата има име Нада Штерић.

ву мишљења компетентног ауторитета сваки уметник је добијао карактеристику, на основу које му је био одобрен или пак ускраћен даљи рад у позоришту. Тројица истакнутих глумаца, Александар Цветковић, Јован Танић и Љуба Васиљевић, после једнодневнoг суђења, стрељани су истог дана. Од познатих уметника стрељаних у првом казненом таласу су и седамдесетогодишњи књижевник и преводилац Светислав Стефановић²³ и сликар Бранко Поповић²⁴.

Неки од ухапшених глумаца су изложени јавној порузи тиме што су су под стражом морали да чисте улице, јавне тоалете и сл. Велики број глумаца, певача и балетских играча провео је дуже или краће време по затворима. Међу затвореним глумцима наводе се и следећа имена Жанка (Живана) Стокић²⁵, Евка Милкулић, Мирко Милисављевић, Гордана Гошић, Мара Таборска, Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић, Нада Ризнић, Виктор Старчић, Владета Драгутиновић, Олга Спиридоновић,... Од оперских уметника били су затворени прослављени певачи Станоје Јанковић, Жарко Цвејић, Никола Цвејић, од балетских уметника примабалерине Нада Аранђеловић и Рут Парнел и други. Време проведено у затвору сматрало се до недавно мрљом у каријери, па се о том времену мало говорило. Интересовање јавности за ове догађаје изазвало је писање о послератној судбини глумице Жанке Стокић. Тој теми су посвећене две књиге, једна телевизијска драма, позоришни комад и више новинских чланака и фељтона.

Војислав Илић, у то време једини активни диригент Народног позоришта, био је ухапшен 2. 11. 1944. десетак дана након ослобођења Београда. У случају Војислава Илића познато је да је он током рата радио у два школама и у два наврата у Народном позоришту. Током 1944. он је као диригент самостално изнео скоро целокупни оперски и балетски репертоар. Отуда, за суђење Војиславу Илићу није било могућно саставити стандардну оптужницу, па до суђења није ни дошло. Међутим, може се поставити питање због чега је Илић држан у затвору дуже од свих уметника. У недостатку других доказа, на горње питање се могу дати следеће претпоставке. Нова управа Опере, на челу са Оскаром Данонем, оценила је да Војиславу Илићу, без обзира на његове диригентске квалитете, више нема места у Народном позоришту. Илићевој дисквалификацији такође је доприносила његова оданост цркви и духовној музици.

О времену проведеном у затвору Војислав Илић је ретко говорио. Један одломак из интервјуа поводом годишњице Новосадске опере гласи.

Питање: *Има веома занимљивих и узбудљивих дејстања око вашег пребацивања (?)*²⁶ у Нови Сад.

Одговор: *Претходно сам био затворен. Пуштен сам из затвора. Умало да ме стрељају. Био сам са Ацом Цветковићем и Жанком Стокић. Био је и Жарко Цвејић. Стрељали су Танића и Цветковића. Код мене је пресудила случајност. Сусрео ме мој земљак, правник по струци, Никола, који је био ангажован на ша-*

23 Светислав Стефановић (1874 – 1944) завршио медицину и радио као лекар. Један од најбољих познавалаца енглеске књижевности, преводилац Шекспира и модерних енглеских песника. Написао једну драму и неколико збирки песама.

24 Бранко Поповић (1882 – 1944), сликар и уметнички критичар, професор историје уметности. У почетку импресиониста, а касније под утицајем Сезана. Занимљиво је да се, одмах након Поповићевог стрељања, у његов стан и атеље уселио партизански сликар и шпански борац Ђорђе Андрејевић – Кун (1904 -1964).

25 Жанка Стокић (1887 – 1947) по општем мишљењу највећа глумица са српских простора.

26 Знак унела К. Станковић. Термин *пребацивање* имплицитно подразумева да Илић није добровољно дошао на рад у Нови Сад.

дашњим суђењима. Пиша ме „Шта ћеш ти Војкане?“ После ме позвао и испитивао шта сам радио за време окупације. Чуо сам да су ми многа „најаквали“. Нисам сазнао шта. Рекао је команданту зајвора, ако је истина, онда га задржи, ако није онда га пуштај. Пустили су ме за два – три дана.

Илић је пуштен из затвора 24. 1. 1945. Намера се питање каква би била његова судбина да до сусрета са земљаком Николом није дошло.

После изласка из затвора Илић проводи два месеца отпуштен са посла и одбачен од нове државе. Свој повратак у друштво морао је да искупи великом ценом: средином марта Војислав Илић бива мобилисан и без војне обуке послат на Сремски фронт, где су вођене последње битке Другог светског рата, чак и после званичне капитулације Немачке. После завршетка рата, Војислав Илић остаје и даље у војној униформи, јер одлази да доврши служење рока у ЈНА, где остаје до средине октобра 1945. године. Још читавих пет година Војислав Илић је требало да искупљује грехове које није ни починио. Он је послат у Нови Сад да ради на подизању музичког живота Војводине. Године овог благог „прогонства“ у Новом Саду, Војислав Илић је провео у стваралачком раду током кога је формирао најважније институције, пре свега Војвођанску филхармонију и Оперу Српског народног позоришта.

Период рата у Југославији од 1941. до 1945. био је за Војислава Илића испуњен уметничким радом у коме је он сазрео као композитор, оперски диригент и музички педагог. Све време био је први диригент Београдског певачког друштва при чему је дириговао Ускршњом литургијом на дан великог савезничког бомбардовања 1944. Био је професор музике у средњој школи током једне школске године. Током 1941/43. компоновао је своју оперу *Зона Замфирова*, чији су фрагменти изведени на концерту. Такође је извео делове својих *Литургија на свих осам гласова*.

На сцени Народног позоришта дириговао је комаде са певањем и компоновао музику за представу *Избирачица*. Дириговао је већи број опера и балета на сцени Народног позоришта. Неке од представа представљају врхунске домете Београдске опере. Самостално је припремио премијеру два балета: *Фантасијична симфонија* и *Чаробни дућан*. После ослобођења Београда био је ухапшен заједно са десетинама водећих глумаца, певача и балетских играча. У затвору задржан три месеца (дуже него остали уметници) и затим пуштен без оптужнице и суђења. Мобилисан је и послат на Сремски фронт, а после рата наставио је са служењем војног рока. Током следећих пет година одлази да ради у Нови Сад; али приступ за диригентски пулт Београдске опере више никада није добио.

LIFE AND WORK OF VOJISLAV ILIĆ DURING THE WORLD WAR II

Summary

The paper describes the life and work of Vojislav Ilić in occupied Belgrade during World War II. His work on composing *Zona Zamfirova*, the opera, and numerous musicals is analyzed. Ilić's activities as a conductor in National Theatre in Belgrade as well as his concert activities are described. All operatic and ballet performances that Ilić conducted are examined. Ilić's productions can rightfully be labeled as major artistic achievements if one considers the fact that many first-class performing artists of the Belgrade Opera participated in them. The final part of the paper gives an account of Vojislav Ilić's incarceration and other dramatic events that, after the liberation, befell many theatric, operatic and balletic artists.

ШТА СУ НОВО, МОДЕРНО И САВРЕМЕНО У СРБИЈУ XIX ВЕКА ДОНЕЛИ ЧЕШКИ МУЗИЧАРИ

Рад је део обимнијег, вишегодишњег истраживања о миграцијама чешких музичара и њиховом доприносу развоју музичке уметности код нас. Чешки музичари који су у Србију дошли у 19. веку у нашу средину су донели професионализам и већину актуелних, модерних па тако и савремених токова музичке уметности тог времена. Они су неретко били пионири у многим областима - од музичке педагогије и писања првих музичких уџбеника и критика, оснивачи неких од првих институција и музичких часописа до компоновања оригиналних и значајних остварења у различитим музичким жанровима. Исто тако, међу првима су водили и програмску политику зачетака нашег оперског репертоара, суштински осавременили су дотадашње програме концерата и у складу са својим могућностима активно учествовали у формирању, до тада непостојеће, српске музичке терминологије. Укратко, чини се да нема музичке области у Србији тог времена коју нису на неки начин иновирали остављајући значајне трагове у формирању наше музичке традиције.

Кључне речи: чешка музичка емиграција, српска музика 19. века, професионализација и модернизација националне музичке културе

Велики број чешких музичара који су у Србији радили у 19. и у првој половини 20. века знатно је унапредио и професионализовао наш музички живот. Заједно са солидним музичким образовањем они су са собом, у нашу средину, донели и већину актуелних, модерних, па тако и савремених токова музичке уметности тог времена. Њих су, у складу са могућностима, донекле успевали да пласирају и у Србији у том периоду. Стога су, не ретко били пионири у многим областима - од музичке педагогије, (опште и индивидуалне), писања првих уџбеника и музичких критика, издавања наших првих музичких часописа, али и популарне музичке литературе, до компоновања оригиналних и значајних остварења са подручја тек новоосвојених музичких жанрова. Не заборавимо да су, међу првима, водили програмску политику оперских кућа, уводили па, могло би се рећи, и диктирали чињеницу да се у великој мери унапреди далеко разноврснији концертни репертоар различитих сегмената извођаштва у Србији, до тога да су учествовали и у многобројним покушајима формирања до тада непостојеће српске професионалне музичке терминологије. Речју, чини се да нема те музичке области у којој они, ако већ нису били пионири, нису оставили значајне трагове. Њихов број, па самим тим и број новина, у великој мери превазилази обим једног научног саопштења тако да ћемо се овом приликом фокусирати на оне најкарактеристичније и чини нам се најбитније активности чешких музичара у овој области.

Подсетимо се да је развој музичке уметности у 19. веку на нашим просторима био у знаку изграђивања националног стила са сталном тенденцијом приближавања токовима западноевропске музике. Чешки музичари су обавили лавовски део посла у постављању професионалних темеља нашег свеукупног музичког живота. „Они су, као Словени, одговарали културним тежњама наших на-

рода и њиховог отпора против германизације и мађаризације. Заузимали су места хоровођа, предавали музику у основним и стручним школама, гимназијама и музичким школама, били су војни и цивилни капелници, певачи или солистички концертанти, затим чланови камерних и већих ансамбала. Готово сви чешки композитори код нас опробали су се у хармонизацији народних или црквених песама. Њихова делатност обухвата и музичку публицистику, прве уџбенике о музици и неке од првих етномузиколошких студија.“ (Р. Пејовић, Чешки музичари. I, 51)

Но, ипак знамо да је модерна, крајем 19. и почетком 20. века, као појам одавно била дефинисана у уметностима. А познато је и да су чешки модернисти у својим делима тражили јаке личности као и својеврсну „унутрашњу истину“ у уметничким делима, за шта је била најтипичнија сецесија у ликовним уметностима. А Србија овог периода била је у заокрету према Европи уопште. Под велики утиском Масарикових погледа и она почиње да тражи ангажовану уметност. Модернизам је, са друге стране, дефинисан пре као стил, школа него уметнички покрет. Централни часопис за овај период на прелому векова и за ширење идеја модернизма био је наш *Српски књижевни гласник*, у својој првој серији у периоду 1901–1914. У њему је један од музичких критичара био и Густав Михел (Gustav Michel), пореклом Чех, а по професији апотекар.

Модернизам се, код нас, не ретко поистовећује, нарочито у уметничким и литерарним тенденцијама, као израз за савремене појаве - жели се да се у тим појавама истакне оно што је управо савремено, што превазилази традицију и шта са собом доноси неку иновацију. А модерно је био и израз којим се обележавао укус, мишљење и концепција једне епохе, насупротив претходне или претходних. Исто тако, обележавао је и неку нову и скорашњу појаву и усклађивања одређених феномена са духом времена и захтевима моде. Није временски и историјски одређен као категорија, него се употребљава и као ознака различитих појава из различитих стилских и уметничко-историјских периода. Поред тога, користио се и као израз за савремене појаве.

У другој половини 19. века овај појам се везује за одређену уметничку концепцију и одређени процес уметничког развоја и поседује одређене принципе који га ближе карактеришу. Постоје многобројна, вишеслојна и иновативна разматрања која, могли бисмо рећи, прецизније дефинишу и диференцирају ове појмове, али су изрази модерно и савремено и даље остали колоквијално скоро подударни. Са друге стране, термин и простирање појма савременог јесте одувек прилично неодређен појам. Савременим се, у уметности, најчешће сматра све оно што се догађало уназад 25 - 30 година, те је због тога валоризовање од стране савременика већине уметничких догађања од пресудног значаја за одређење таквог вредновања.

Дакле, „листи оних који су учинили да, у том смислу, српска музика иде увек напред, да се развија „припадају и многобројни чешки музичари који су несебично утkali своје знање и марљивост у разнолике сегменте развоја српске музичке уметности. Тако соло песме неких од њих, настајале током седамдесетих година 19. века, могу се сматрати првим правим примерима романтичарског Lied-а код нас. По тежњи за постизањем одговарајућег карактера, по распеваној мелодици деонице гласа и њеном јединству с клавиром, чешки аутори су се „приклонили Шубертовом начину компоновања.“ (Ђурић-Клајн, 74)

„Појам савременог означава је на више начина. Најчешће се под савременим или модерним подразумева свеукупна музика компонована у модер-

но доба, модерне су биле композиције нетрадиционалног језика (Пејовић 1988: 172). Иако знамо да је појам модернизма у музици одувек, па и данас, растељив и релативан и да модерно није исто, како на различитим просторима, тако ни у различитим ситуацијама сложићемо се донекле са дефиницијом др Надежде Мосусове која о њему каже: „У развоју српске музике на размеђи векова модерно је било углавном све што долази са стране“ (Н. Мосусова, 116). Стога би се, свеукупна делатност чешких музичара у Србији, тада али и раније, могла сматрати и назвати модерном. Наравно условно, иако је чињеница да су, у периоду изграђивања српског музичког живота, први професионални музичари били махом инострани уметници и то углавном Чеси. Већина чешких музичара пристиглих у Србију током деветнаестог века школовала се у Прагу и то на еминентним прашким институцијама као што су *Оргуљска школа* и *Конзерваторијум*. Међутим, они су били различитог степена знања, талента, али и мотивације да у музички живот Србије утисну свој лични печат. Ипак, остало је забележено да је највећи број чешких музичара код нас држао приватне часове на различитим инструментима, али и да су, упоредо, радили и као наставници у општеобразовним школама, те као диригенти певачких друштава.

Подсетимо се да је, схватајући њихову вредност и допринос, још *Историјски концерти српске пјесме*, који је одржан 25. маја 1903. године поводом прославе 50. година настанка Београдског певачког друштва, у свој програм уврстио и чешке музичаре Вацлава Хорејшека (Vaclav Horejšek) и Квиду Хавласа (Quido Havlasa) међу „Знамените Словене који су радили на српској песми“ (Пејовић, 83).

Мање познати Јозеф Вајкерт (Jozef Weikert) припада посебној и многобројној групацији чешких музичара коју су у овој области чинили припадници војних оркестара аустроугарске војске. Миграције чешких музичара у угарске регimente, у Војводини тог времена, биле су скоро свакодневна појава. Много чешких музичара било је распоређено по капелама које су биле размештене у војним гарнизонима Аустроугарске монархије. Чињеница је да је већина капелмајстора у војним капелама радила, у исто време и као учитељи музике, али често и делотворни посредници у вишенационалним срединама у којима су се мешале различите културе и конфесије. Не ретко су, на јавним приредбама, успевали да створе специфичне, па чак и неуобичајене видове њихове симбиозе.

Сви чешки композитори, који су радили у Србији у 19. веку, били су школовани у тој мери да су се сматрали професионалним музичарима. Ипак прве, пионирске кораке чешких музичара у Србији 19. века бележимо на подручју музичке педагогије и то понајпре пијанистичке. Њих можемо да пратимо чак до формирања праве београдске пијанистичке школе у првој половини 20. века коју је успоставио познати пијаниста и клавирски педагог Емил Хајек (Emil Hajek).

Познато је да се на нашим просторима клавирска музика рађа тек почетком 19. века и стога касни за европским почецима око три века. Успостављању и сазревању фактуре клавирских комада допринеле су генерације чешких музичара, који су били учесници у рађању српске клавирске музике и сведоци њеног успона. Међутим, не треба заборавити да нису ни сви чешки музичари који су деловали у Србији имали нарочито високо музичко образовање и стога се стваралачки учинак неких од њих сагледава тек у локалним оквирима. Ипак, често су били незаменљиви на дужностима професионалног музичког живота у Србији. Потребе за чешким музичарима у нашој земљи у то време биле су велике, а може се рећи да су у неким срединама чешки музичари, скоро без конкуренције, домини-

рали музичким животом, мада су њихова свеукупна настојања била, поновимо то, локалног значаја са ретким изузецима. Уобичајено је било да се у нашој литератури издвајају ако не натпросечним достигнућима, а оно бар битним доприносима најчешће Роберт Толинггер (Robert Tolinger), Драгутин Покорни (Karel Pokorni), Драгутин Блажек (Karel Blažek) и Јосиф Це (Jozef Cee).

До сада су, чини нам се, занемарени неки пионирски резултати и домети чешких музичара као што су на пример Анђел Антонија (Andel Antonin) који је, после премијере опере *На уранку* Станислава Биничког, чешку јавност обавестио о том значајном догађају из 1904. године (Andel, 1904). А када је о опери реч, подсетимо се да је опера *Пишија* Вацлава Ведрала (Vaclav Vedral), која је настала 1902. године, једна од првих која је компонована у Србији, али није никада изведена. Поред тога, Ведраловом заслугом у Чешкој је објављен и значајан текст о Корнелију Станковићу (*Dalibor*, 1913). Понекад се заборавља да је аутор једне од најпознатијих српских родољубивих песама *Раго иде Србин у војнике* био чех Антонин Јахимек (Antonin Jahimek).

Клавирано стваралаштво чешких музичара се до данас сачувало, осим у рукописима, и захваљујући некада веома раширеним албумима популарних композиција различитих композитора и данас је то пре историјски, него уметнички документ наше музичке прошлости.

У Београду је у периоду 1852–1862. постојао *Женски завод* чеха Леополда Шпачека (Leopold Špaček), у коме је одржавана и настава клавира. Штампана оног времена је забележила скроман, јавни испит васпитаница *Женског завода* које је, у свирању припремио власник и директор завода Леополд Шпачек (*Српске новине*, 1858).

Са друге стране Карел Блажек (Karel Blažek) радио је у Сомбору понајвише у *Училијској школи*. Увео је новине у наставни план и програм наставе музике и аутор је најранијих музичких уџбеника у Србији. Такође, међу првима је код нас писао чланке и музичке критике, а написао је и прву теорију музике. Упркос томе, био је и остао предмет не баш оправданих оспоравања навода и личних ставова у свом уџбенику: „Блажек је, иначе, био... и писац једне теорије музике, потпуно безначајне са становишта педагошке литературе. ... Реч је о елементарно дилетантском приступу музичком образовању на коме се није могла изграђивати музичка писменост и музичка култура“ (Васиљевић, 62). Блажек је, као кондикторни музичар, у исто време био и хваљен и оспораван. Међутим остаје чињеница да је он био први учитељ музике српским композиторима Јосифу Маринковићу и Петру Коњовићу. Роберт Толинггер је, још у написима свог доба, добио релативно објективну слику о својој свеукупној делатности али је, са друге стране, чини се, пречесто фаворизован на штету других чешких музичара у Србији: „Толинггер даје идеје за наставне програме основних школа чија је основа у томе да се настава мора темељити на народној музици, односно на песми која је деци најближа. ... Да је којом игром случаја Толинггер остао дуже у Војводини, или да је дошао у Београд, уместо што је отишао на Цетиње, дао би много више у области ширења музичке културе српског народа. Иако није дао неку посебну `методу` Толинггер је износио врсне педагошке идеје, што задуго нећемо срести у нашој средини“ (Васиљевић, 64 - 65). Обојица су највише писали о хоровођама, певачким друштвима и музицирању у кући, а осталим текстовима су се придружили већ устаљеним музичким темама код нас. Прве музичке полемике такође

се везују уз имена ове двојице музичара.¹ „Толингер и Блажек су пропагирани музику као најплеменитију вештину, као најузвишенију уметност и размишљали о музици са естетског становишта... Посебну пажњу су посветили српској народној и црквеној музици и њеној једноставној хармонизацији да не би, како су сматрали, изгубила од своје изворности...“ (Пејовић, 231). Занимљиво је и да је Роберт Толингер „био међу првима, ако не и први, који је свестрано разматрао проблем наставе певања у народној школи код војвођанских Срба, указујући на независну наставу певања... свестан њеног значаја у музичком образовању.“ (Пејовић, 262). Драгутин Блажек је такође писао о педагошкој важности певања и „залагао се да певање добије статус других предмета, те да се учитељи обуче да певају у један и два гласа и да познају црквено појање“ (Пејовић, 195).

Чешки музичари су код нас васпитавали читаве генерације омладине у школама, али и љубитеље музике у другим музичким институцијама. Настојали су да их у највећој могућој мери музички описмене и на тај начин учествовали у, нимало лаком, чину постављања професионалних темеља и изграђивања наше националне музичке културе.

Драгутина Чижека (Karel Čižek) помињемо због његове композиције „*Раста-нак са Аустријом*“ кога понегде сматрају аутором прве симфоније код нас. „Чижек је био и на челу оркестра Народног позоришта када је, 6. априла 1871. године, на концерту - прослави одржаној поводом повлачења Турака из српских градова извео и своју композицију. Писана по узору на Хајднову *Abschiedssymphonie*, она је алудирала како на односе са Аустријом, тако и (као и код Хајдна) на тешке услове рада музичара“ (Пејовић, 195). Поред тога, забележимо и то да је Чижек оставио и најбројнију литературу маршева за клавир које је посвећивао члановима владарске породице Обреновић, као и нашим виђенијим људима. И његовог сународника Антона Вовеса (Antonin Voves) привукли су, скоро искључиво, маршеви те је оставио бројне композиције овог жанра. Ипак је чињеница да је фонд коришћених музичких форми и жанрова код чешких музичара, који су били позајмљени из западноевропске музичке литературе, временом био обогашен и аутентичним као и комплекснијим и захтевнијим облицима. Велики број композитора опредељивао се за клавирску обраду сопствених дела намењених другим саставима, затим за парафразе док су приликом транспонована хорских композиција не ретко посезали и за туђим делима. О популарности оваквих тенденција сведоче и многобројни концертни програми оног времена за које су, поменути типови композиција, не ретко одабирани за солистичке и јавне наступе.

Доубек Хуго (Doubek Hugo) такође спада у ред пионира у развоју српске музике; компоновао је, неки сматрају прву комичну оперу *Јабука*, а 1895. године гостовао је са запаженим успехом у Прагу са тамбурашким оркестром, док је још радио као диригент у мостарском певачком друштву „*Гусле*“.

Фрајт Јан (Frait Jan), познатији као Јован, био је међу првим музичким издавачима у нашој средини, углавном популарних композиција и шлагера свог времена. Уз Руса Сергија Стрхова, за кога смо недавно установили да је остао преко две стотине у Београду штампаних шлагера, био је једини који се овде уопште бавио лакшим музичким жанровима, макар и из финансијских разлога. Уз то, имао је салонски оркестар са којим је свирао у хотелу „*Москва*“ у Београду.

1 Са Јованом Иванишевићем око Толингерове композиције *Пупољци*.

Војтех Хлавач (Hlavač Vojtech) је био не само музичар него и конструктор и проналазач музичких инструмената.² Нашу музичку историју задужио је тиме што је, између осталог, компоновао 10 свезака под називом *Српске народне пјесме за клавир* четвороручно. Једини је од Чеха који су боравили код нас био концертни пијаниста који је успео да оствари интернационалну каријеру.

Алоис Калауз (Alois Kalauz) је био први клавирски педагог у Србији и творац првог варијационог клавирског дела у историји српске музике, те аутор првих збирки народних песама у обради, хармонизацији за клавир у 2 свеске. Од 1843. када је дошао у Београд до 1858. године држао је и прве приватне часове клавира и наступао је као пијаниста. Пре свега, компоновао је салонску музику за клавир у коју је често уносио српске народне и грађанске песме.

У Бечу је 1850. издао прву, а 1852. године штампао и другу свеску *Српских најева* у хармонизацији за клавир. Обе свеске, уз укупно 43 обухваћене песме, садрже и предговоре на српском, француском и немачком језику у којима је Калауз јасно изложио своје критеријуме приликом одабира песама и разлике између сеоских и градских песама, као и између песама у којима су присутни страни утицаји и утицаји народних песама. Неке од овде забележених песама и данас живе у народу у измењеном облику, неке су се одвано „понародиле“ као буднице или песме из комада са певањем, а поједине су сачуване само у овој збирци као историјски документ. Таква је, на пример, последња песма у збирци *Јарко нам је сунце за облаке зашло*, која потиче из Карађорђевог времена. Овом инструментом (клавиру) посветио је и варијације на тему *Што се боре мисли моје*. Тако је постао „први аутор који је за клавир обрадио записе народних песама новијег фолклорног слоја и хибридних форми варошког фолклора, негованог у грађанским круговима као производ селективног приступа националном благу“ (Јеремић–Молнар, 49). Калаузова посвета „Принцези Клеопатри Карађорђевић - за њен рођендан“ ипак не открива прецизан датум настанка ове композиције. Ове варијације несумњиво „плаћају дуг времену, у њима пламти неутлостви виртуозитет, нижу се каскаде тонова без музичке садржине... Иако су недостаци ових раних варијација очити у квалитету структуре и конструкције ... ипак су то били пионирски плодови, актуелни на европском плану, допадљиви и бурно акламирани у редовима наше младе концертне публике“ (Катунац, 50-51). Уједно, ово дело „представља прво клавирско остварење настало у Србији конципирано у форми теме с варијацијама“ (Јеремић–Молнар, 49). Калауз је оставио и фантазију *Бисенија* – то су такође варијације посвећене извесној госпођици Бисенији С. Симић, а у рукопису још и *Поздрав Србији* и *Југословенско коло*.

„Калауз је током педагошког ангажмана у Београду био у прилици да `осети` постепени напредак у развијању музичке културе, да прати сазревање односа српског грађанства према клавирској музици, чијем је продору у српску средину и сам значајно допринео... Пре него што се посветио компоновању, уложио је труд у прикупљање одговарајућег материјала за који је исправно проценио да ће одговарати потребама потрошача и публике. Упознат са недостатком домаће клавирске литературе, али и потражњом Калауз је преузео улогу иницијатора систематског клавирског стварања. Потврдио је - како бројем тако и постигнутим резултатима - да је у писање клавирске музике ушао свестан задатка и обавезе коју је сам себи наметнуо.

2 Конструисао је инструмент концертни хармонијум и армонипиано својеврстан клавирски механизам за продужење трајања тона

Из тих разлога Калаузовом имену се сасвим оправдано може припојити атрибут родоначелника жанра клавирске музике у Србији. Захваљујући њему, клавирска музика почела је да се систематски ствара и развија у крајевима насељеним Србима“ (Јеремић–Молнар, 68 - 69).

Ипак, у целини, “чешки композитори сопствена знања, али и драгоцену искуства својих еминентнијих старијих или савремених сународника нису уградиле у српску клавирску музику.... и, „у крајњем резултату, нису битније изменили њен ’лик““ (Јеремић –Молнар, 61).

Својеврстан куриозитет у нашој музичкој прошлости представља личност већ помињаног Роберта Толингера, који је био најпре виолончелиста, а као стваралац актуелан можда и у европским оквирима. Био је и једна од кључних личности српске клавирске музике, а његов “клавирски опус се, готово у целости реализован током 1886. године, није одликовао недореченим идејама, неоствареним замислима и постепеним трагањем за изразом. То је био први садржајан и квалитативно уједначен, уметнички зрео и идејно целовит опус клавирске музике на територији данашње Србије, који се може поредити са еминентним европским узорима и ауторитетима.“ (Историја српске музике - српска музика, 417).

Деловао је и у оквиру Друштва за неговање музике *Гусле* у Великој Кикинди од 1880 - 1890. године. Тај период био је „најплодоноснији у развоју ове дружине захваљујући бројним концертима запаженог извођачког нивоа и гостовањима у другим градовима, као и сарадњи са музичким уметницима одређеног реномеа, српским и другим културним институцијама.“ (Историја српске музике, 642).

Његово клавирско стваралаштво „...пребродило је наизглед непремостиву баријеру на путу ка усвајању комплекснијег музичког језика, примеренијег датом историјском тренутку. Означило је зенит у развоју српске клавирске музике до 1914. године. По свим параметрима и критеријумима, имало је и снагу њене прекретнице. Значење прекретнице није, међутим, добило јер је, у деценији након престанка Толингеровог стваралачког ангажовања, српска клавирска сцена оскудевала у уметнички снажним, за клавирску музику искрено заинтересованих аутора.“ (Јеремић–Молнар, 139).

Толингер је, у аранжманима својих композиција, користио неуобичајене саставе, чак и дечијих инструмената, за своје ученике. Основао је и наш први музички часопис „*Гудало*“, који је излазио у Кикинди само 1886–1887, остали музички часописи су у Србији настали тек у деветој деценији 19. века. Аутор је и уџбеника солфеџа, који су излазили под називом нотног певања, а Толингер је први свестрано разматрао проблеме наставе певања. Драгутин Блажек је, додајмо, међу првима обратио пажњу и на многобројне музичке збирке песама и игара за децу.

Српским музичким фолклором чешки музичари бавили су се на најразличитије начине: срећемо многобројне песмарице, од којих је прву, као што смо већ рекли, објавио Алојз Калауз; затим композиције различитих жанрова инспирисане фолклором. Њима се, на специфичан начин бавио и Лудвик Куба (Ludvík Kuba), који је међу првима отпочео његово проучавање, записивање и објављивање. Ипак, најаутентичније изворе из пера једног Чеха о српском музичком фолклору у 19. веку срећемо у написима Ромуалда Лукеа (Romuald Lukke), као првим написима о музичком фолклору код нас (М. Гајић). Он је, као професор музике у *Гимназији* у Пожаревцу, за нас значајан као аутор читавог низа изузетно професионалних написа о српској музици и музичком фолклору које је, заједно са музичким примерима, континуирано објављивао у чешкој музичкој периодици свога

времена (1870 - 1874). Ипак, већина чешких музичара је стварала мање или више успеле композиције на наше народне мотиве. То је, истини за вољу, и најчешће обрађивана проблематика у вези са чешким музичарима код нас.

Постало је, и до данас остало, очигледно да су чешки музичари представљали окосницу тадашњег музичког живота у Србији. Крупним корацима они су поред хорског и оркестарског музицирања који су у то време били предоминантни, интензивирали и солистичка наступања и свирање у камерним ансамблима. Тако су чланови првог гудачког квартета у Србији били углавном Чеси. Камерно музицирање, а нарочито појава *Београдског гудачког кваришета*, било је од изузетног значаја у српској музици. „Основали су га 1889. године виолиниста Фердинанд Мелхер, хоровађа Београдског певачког друштва и Стеван Мокрањац, затим виолиниста Стеван Шрам, хоровађа и композитор, и виолончелиста Јосиф Свобода, композитор и диригент. Репертоар је обухватао дела класичара... и композитора каснијих периода... Чланови овог ансамбла, чије извођачке могућности нису биле занемарљиве, обавезали су се приликом оснивања да сваке сезоне одрже шест концерата како би ширио `музикални укус у престоничке публице`.“ (Историја српске музике, 654).

Појава *Београдског гудачког кваришета* од самог оснивања и првог концерта који су одржали 12. новембра била је изузетно значајна у српској музици. Успели су да прекину са свеprisутним аматеризмом и да дотадашњу српску музику бар донекле приближе професионализму и европским токовима и на овом подручју.

Литература

А. Андел: Prvni srbska opera, *Dalibor*, 1904, 46, Praha, 128 - 129.

З. Васиљевић: *Раиш за српску музичку писменост: Од Миловука до Мокрањца*, Београд: Просвета, 2000.

М. Гајић: Написи о српском музичком фолклору у чешкој периодици Мокрањчевог доба, *Нови Звук*, 1999, 1, Београд, 139 - 146.

С. Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica, 1971.

Историја српске музике - српска музика и европско музичко наслеђе, Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Д. Јеремић-Молнар: *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841 - 1914)*, Нови Сад: Матица српска, 2006.

Д. Катунцац: *Клавирска музика Милоја Милојевића*, Београд: Clio, 2004.

Н. Мосусова: Modernism in Serbia/ Yugoslav Music between two world wars, u *Rethinking musical modernism - Muzički modernizam nova tumačenja*, Београд: Muzikološki institut SANU, 2008, 115 - 120.

Р. Пејовић, Шта се у београдској средини сматрало музички савременим, модерним и авангардним у периоду између два светска рата, *Међимурје* 1988, 13/14, Чаковец, 172 - 184.

Р. Пејовић: Чешки музичари у српском музичком животу (1844 - 1918), I, *Нови Звук*, Београд, 1996, 8, 51 - 58.

Р. Пејовић: *Српска музика 19. века*, Београд: Факултет музичке уметности, 200.

WHAT NOVELTIES AND MODERNITIES DID CZECH MUSICIANS INTRODUCE IN 19 CENTURY SERBIA

Summary

The Czech musicians who arrived in Serbia during the 19th century introduced professionalism and most of the novel contemporary music art trends. Most often they were the pioneers in many fields - music pedagogy, writing the first music textbooks and critiques, founding the first institutions and music magazines, composing the original and important works of various music genres. Likewise, they were the first to direct and supervise the opera repertoire politics, they modernized concert repertoires and had an active participation in the creation of Serbian music terminology that had not existed up to that point. It seems that there was not a single music field in Serbia that Czech musicians did not innovate thus leaving important marks on Serbian musical tradition.

Milica Gajić

ЈОСИФ ШЛЕЗИНГЕР И КЊАЖЕВСКО-СЕРБСКА БАНДА

„Сиротињство народа нашег огромно је. Када смо дуж Млаве према југу идући, у варошицама и већим селима кроз главну чаршију пролазили, свугди смо исту слику видели. Јадне учерице, запуштене авлије, сокаци нечистотом покривени, стока и живина на све стране пуштени, деца босонога по блату трче. Све време путовања срдце ми је једнако стегнуто било такове призоре гледајући. Утолико више што на једној страни велика лепота природе и плодност земље описати се не даду, а на другој такви беда и јад народа потресају. Ако је земља собом богата, и у изворима, и у добром ваздуху, и у плодности својој не оскудева, зашто онда толико сиротињство свуд власт имаде? Наш се народ раду учити мора, а нарочито тому да корист што од рада добије у лепоту живота претворити спозна“.

Тако је у свом роману „Бездно“ пренела речи Кнеза Михаила Обреновића из „Дневника“, исписане 1859. године, Светлана Велмар-Јанковић. Покушајмо да се вратимо уназад уз помоћ обимне монографије о старом Крагујевцу Борише Радвановића, која нам открива да је још Константин Филозоф забележио да је деспот Стефан Лазаревић (син кнеза Лазара) ловио у овим крајевима помоћу дресираних птица – крагуја. Ипак, Прво ловачко друштво никло је у овом граду тек 1887. године. Као насеље први пут се помиње Петровац на утоку Петровачке реке у Лепеницу, које је било средиште Петровачке жупе. Место је још у 15. веку ушло у састав Смедеревског санџака (1459. године), а „Камена ћурија ствара је колико и Крагујевац“.

Прву основну школу подарио је Крагујевцу учитељ Петар Нинковић још 1724-25. године. Синови кнеза Милоша, Милан и Михаило, похађали су 1830. у Београду Прву „верховну“ (вишу) школу. Већ три године касније, у новембру 1833. Велика школа је почела да ради у Крагујевцу, са једним професором и 34 ученика. Две године потом званично је названа Гимназијом (имала је тада четири професора и четири разреда). Прва занатлијска школа датира из 1854. У нашим музичким историјама увек се помиње да је прво певачко друштво никло у Панчеву (Црквено пјевачко друштво из 1838. године), а тек петнаест година касније појавило се у Београду (и данас постојеће, чувено Прво београдско певачко друштво чији је највећи уметнички успон био у време Мокрањца који га је водио широм Европе). Међутим, у Крагујевцу се још 14. октобра 1834. године помиње Певачко друштво са хоровођом Вукашином Радишићем, које је узело учешћа у свечаној прослави доделе одликовања које је кнез Милош добио од султана (у његовом саставу били су чланови Народног суда). Музицирали су, при том, заједно са бандом, о којој „Новине сербске“ у првом броју записују:

„Банда је тако удесно одсвирала последње све врсте сваког стиха да се о њој рећи може да ни за најискуснијом европејском бандом не остаје... Ниси ока видео које није било наводњено, а сваки се разнеженим чувствовао...“

Први лекар стигао је на двор кнеза Милоша 1819, а био је то Грк Константин Александриди. Први апотекар био је Ђока Наумовић, родом из Аустрије, који је отворио прву апотеку 1822. Кнез Милош је формирао одред „фајерверкера“

- прво ватрогасно друштво 1833, после једног великог пожара. Прве новине у Србији, „Новине сербске“, са уредником Димитријем Давидовићем, изашле су у Крагујевцу 1834, а прву књижару отворио је те исте године Глигорије Возаревић. Велика епидемија куге („чуме“ како су је звали у народу) избила је 1837, док је прва Окружна болница оформљена десет година касније, 31. децембра 1847.

Град је у турско доба имао текију, караван-сарај, чесме, а највероватније и водовод. Крагујевац је као „средоточна“ варош, на скупштини народних старешина, на предлог „врховног кнеза“ Милоша Теодоровића Обреновића, у манастиру Враћевшници почетком маја 1818, изабран за престоницу обновљене српске државе. Изградња конака и двора започела је на левој обали Лепенице... У овом конаку је поред портрета кнеза Михаила и слика његовог оца кнеза Милоша и фотографија конака кнегиње Љубице, који веома подсећа на београдски и кога су звали „шарени“ (по сликама на зидовима). Ту се 1822. родио кнез Михаило, а три године касније кнегиња је са децом прешла у Пожаревац. Слика је остала да сведочи о лепоти овог здања које је до темеља изгорело 1885! Амицин конак је грађен од 1818. до 1821. године. Име је добио по кнежевом домостројитељу и управнику двора Сими Милосављевићу-Паштрмцу, званом Амица (што је на турском „ујак“), кога су прозвали и „момачки конак“ (за разлику од конака кнегиње Љубице који су називали „харем“). У оквиру комплекса је и биста Вука Стефановића Караџића, који је боравио у Крагујевцу од 1820 – 1841. године. Било му је 34 године када је стигао после „царствувјешће Вијене“ и Кнежев (амицин) конак изгледао му је као имућнија сеоска кућа.

Небројено много анегдота кружи и данас о неписменом, родољубивом и мудрому владару кнезу Милошу Обреновићу који је Србији донео слободу. Ипак, да употпунимо његов портрет, додајмо још неколико потеза: био је врло побожан; не само да је подигао много цркава широм Србије (између осталих и Стару цркву у Крагујевцу 1818, чија су се звона први пут огласила једанаест година касније), него је, како су тврдили очевици, три пута дневно ишао на молитву и строго се придржавао постова. Ипак, волео је да слуша циганску музику, волео је шалу и смех, да игра карте, пуши и пије кафу, да после ручка одигра партију билијара и био је нерасположен ако изгуби (отуда је први билијар у Србији стигао на његов двор у Крагујевцу још 1822. године). Крајем прве владавине кнеза Милоша приређивале су се у Крагујевцу забаве и балови, на које су позивани српски великодостојници и учени Срби, који су, по речима хроничара, били „велељейно и сваштовски одевени“ (чиновници, отмени грађани, дипломатски представници страних држава). Поред српског кола, које је било „милије од сваке друге иџре“, играле су се и немачке, шведске, мађарске, влашке и бугарске... Разуме се, ове игре свирао је оркестар – и тако стижемо до „Књажевско-сербске банде“, првог српског оркестра оформљеног 1831. године и до његовог капелмајстора Јосифа Шлезингера.

Већ је речено да је кнез Милош веома волео музику. На његовом двору био је свирач Мустафа и један његов пратилац, који су свирали на виолини и на кларинету, а њихово музицирање било је, како је записао Тихомир Ђорђевић у књизи „Из Србије кнеза Милоша“, „налик на удешавање инструмената пред свирање“. Сматрало се тада да је свирање искључиво мушко занимање, а „од женских се њиме могу бавити само Циџанке“. Ипак, жене су прве почеле учити инструменталну музику: 1823. свирање на клавиру учила је Јелисавета (Савка), десетогодишња млађа кћи кнеза Милоша, а нешто касније у Шапцу и деца његовог брата Јеврема. Кнез Милош је Шлезингера први пут срео у Новом Саду (слушајући му-

зицирање тамошње Градске банде) и одмах је пожелело да га доведе на свој двор. Али, Шлезингер, који је већ наступао широм Мађарске и Румуније, имао је много примамљивије понуде. Но, познато је да кнез није лако одустајао ни од чега и да је до оног до чега му је стало – стизао пре или касније... па тако и до Шлезингера.

Јосиф Шлезингер родио се 1794. у Сомбору, у Угарској, у скромној јеврејској породици; отац му је био кантор у синагоги и кољич (човек који обавља клање живине по ритуалним прописима). У родном граду, код наткантора Розенберга учио је „џуслање“ чим се описменио, а касније код месног учитеља и организате Макса Кристофа. „Пучку“ школу свршио је 1805. године. Желео је да постане музичар, а не кољич, како је отац планирао, те се „понудио некому службеному крајишкому бандисту, који си је у Сомбору устројио банду од шест лица, с којом је свирао по крчмама и свайтовима“. Пошто овоме нису били потребни ни свирачи ни певачи погодили су се да годину дана учи код њега кларинет бесплатно, а онда да ради за њега још годину дана. Већ после пола године учитељ га је примио у банду.

Године 1810. отиснуо се из родитељске куће и придружио оркестарској капели Циганина Марка Рожавелђија. Од тог времена започиње његов луталачки живот, а смириће се тек после доласка у Србију, што ће му донети знатну музичку праксу и искуство. Код њега је остао две године, а онда је отишао за виолинисту у Нови Сад, на следеће две године. Потом је службовао као „роџошрубач“ код грофа Накоа Јосипа Таслера у Нађ Сент Миклошу. Већ после годину дана постао је соло-трубач. Капела је одржавала концерте широм Мађарске, што је Шлезингеру донело велику музичку праксу; научио је да свира на неколико инструмената (виолина, кларинет, рог, труба), савладао основе музичке теорије и дириговања, проширио сопствени музички хоризонт. Свирали су „понајвише од њемачких композиција“.

Лега 1818. године Шлезингер је боравао у Пешти и упознао се са диригентом оркестра немачког позоришта Алојзом Цибулком, рођеним Чехом. Он му је понудио место капелника са тридесетак музичара, с којима је зиму исте године провео на турнеји по Румунији, а у пролеће су гостовали у Земуну, Панчеву, Новом Саду, Осијеку. Цибулка се у Пешту вратио са ловоровим венцима и пуним цеповима, те је распустио банду, јер је желео мирнији живот.

У међувремену Шлезингер је напунио двадест пет година и оженио је Сару, кћерку бившег земунског надрабија Јакоба Фриденберга, са којом је имао више деце, а двојица њихових синова који су остали у животу, Адолф и Херман, касније су узели православну веру и српска имена. Тако је син Јован Петровић постао дворски хирург, а узред се бавио и музиком и написао симфонију за гудаче по мотивима Шлезингеровог комада с певањем „Зидане Раванице“. Рано је умро, али је имао сина Вукашина Петровића, једног од првих српских министара финансија и кћер која се удала за стаклара у Земуну и којој се рано изгубио траг. У музичкој школи „Штанковић“ у Београду радила је као професор клавира његова чукунука Милева Зечевић-Стојковић, чији је син фаготист Предраг Стојковић.

Јосиф Шлезингер испричао је свој живот Фрањи Кухачу, у Осијеку, и овај је то, двадесет година касније, објавио (у наставцима) у загребачком „Виенцу“; под називом „Јосиф Шлезингер, први српски капелник Књажевске гарде“. У периоду од 1820. до 1829. Шлезингер је деловао као градски капелник у Новом Саду и 1829. кнез Милош је слушао музицирање тамошње градске банде и „наложио своје

браћу Ефрему да позове кајелника ње банде у Београд, не би ли он хтео устројити сличну банду за српску књажевску гарду“. Шлезингер се није хтео одмах одазвати овом позиву, јер је у то време имао још две примамљивије понуде. Ипак, прихватио је позив Јеврема Обреновића и 1829. отишао у Шабац и наредне две године овај град је био центар музичког образовања за потребе војске. Ту је стигао и први клавир у Србији, управо у кућу Јеврема Обреновића, за подучавање у свирању његове деце, уз прву модискињу (после Београда), а била је отворена и прва болница. Одабрани војници долазили су „на науку Музикалног искуства“, које се сводило на „учење шрубних знакова и ударања у добош“. У оквиру те обуке родила се идеја о оснивању музичке капеле – војничке банде, која је сигурно потекла од самог Шлезингера, тако да је он почетком 1830. основао прву „војну банду“ у Србији, са свега 16 бандиста и шест инструмената (фрула, кларинет, обоа, рог, труба и бас). Гласови о његовом успеху стигли су и до кнеза Милоша и он га је позвао на преговоре.

Шлезингер је у Крагујевац стигао тек следеће године и одмах се прихватио посла око организовања банде. Од Кнеза је тражио да се банда попуни младићима који имају смисла и воље за учење музике. Милош је издао наредбу да свака нахија пошаље по пет младића ради попуне банде... Тако је средином 1831. настала Прва војна музика у Србији – „Књажевско-сербска банда“, са 16 бандиста и тамбур-мажором Михаилом (Ивковићем), али се убрзо повећала на 30, па и на 40 свирача. Банда је стварно била у правом смислу књажевска, јер је, нарочито првих година, пре свега служила Кнезу и његовој породици. Бандисти су имали десет гроша месечне плате, тамбур-мажор четрдесет или четрдесет осам талира годишње, а капелник 360 талира годишње. Поред плате бандисти су врло често добијали лепе поклоне, нарочито приликом празника. Инструменти су набављани на терет народне (државне) касе, а одмах после доласка у Крагујевац бандисти су добили и војничку униформу. Испрва су они били регрути и главна им је била војничка обука, а споредно музицирање. У раду са таквим људством Шлезингер је морао да уложи много труда и напора. Године 1836. Кнез је издао наредбу којом је регулисао да се „бандисте само музикалним изученијем, које много шруда изискује, занимају: да бандисте само бандисте буду, а инајдери и чизмари нека буду из војничке гарде“.

Од 40 музичара 28 су били земљорадници, потпуно неписмени, али је Шлезингер изузетно чврстом вољом и упорношћу успео да преброди све тешкоће. Веома је занимљиво на који начин је и са колико бескрајне пигмалионске стрпљивости музички описмењавао необразоване полазнике. О томе сведочи и дужи одломак из драгоцене Кухачеве биографије, где му је он „ириповиедовао“:

„Морам признати да су млади Срби у опће доста обдарени, али кајдопис тешко им је ишао у главу. Тому је можда тешко било и то, што ја не знајући добро српски језик – нисам могао ствар доста јасно и схватљиво тумачити. Моји су помагачи (од којих је један био ислужени бандиста и каплар петроварадинске крајишке пуковније) додуше боље умјели српски него ја, али ови опет слабо су вјешти били у поучавању гласбене теорије. Да својим момцима покажем и протумачим кајдопис што практичније и што но се вели у очи ударајући, дао сам набавити на зид касарнске собе, у којој је моја школа била, пет успоредних летава (црте кајдовља), те ове намазати сивом бојом. На ове сам летве (црте) написао, а тако и у празнине главице кајда и имена им црном бојом, с првине дакако само у Ге-кључу; кашње сам дао набити сличне летве и за кајде других кључева.

Једнога дана положио сам својим момцима, да си сваки набави просту свиралу, јер ћу им сутра тумачити, које гласове свиралице означавају поједине кајде. Донели су на избор свиралице, међу којима су неке биле готово умјетнички израђене. Сада сам рекао једному, а тада другому и трећему, да ми свира напјев, по којем пјевају Срби своје пучке мелодије: Они учинише како им рекох, а ја укајдих редом те мелодије. Изабрав од ових мелодија најједноставнију тумачио сам момцима да ова кајда значи овај, а она кајда онај глас, те сам написао циелу лествицу свиралину и показао им, како се имаду прсти преметати, кад хоћеш овај или онај глас засвирати. Сад им је пукло пред очима, те су се ванредно радовали, што појме чаробно то умеће. Њима се то чинило чаролијом, када је један од мојих помагача свирао на кларинету мелодије које сам ја биљежио... И Књаз Милош, који је често похађао моју школу врло је задовољан био с успјехом мојега рада и с напретком мојих људи...“

Посебно тешко је младићима било првих година у банди, јер су третирани као обични војници, те су морали радити и све друге послове, а и музику су учили неколико сати дневно. Многи су били незадовољни и молили су Кнеза да их прекомандује на неку другу дужност, или су тражили отпуст из војске, а неки су једноставно побегли. Очигледно је било тешко спроводити војну дисциплину коју је Шлезингер доследно примењивао и честа путовања са Кнезом. Банда је свирала приликом свечаних дочека и испраћаја, празничних ручкова, балова и у разним приликама приватног и званичног карактера. Учествовала је и на свим војничким приредбама, служила за увесељавање грађанства, пратила народне манифестације, бакљаде и разне корпорације о државним празницима. Кнез је лично одобравао да банда, уз прописну напојницу, може свирати и појединцима.

О првим годинама свог рада у Крагујевцу Шлезингер је испричао Кухачу:

„За почетак поделио сам своју момчад (било их је једно четрдесет људи) само на шест глабала, то јест становити број морао се латити фруле, други кларинета, обое, рога, трубе и баса. Наша је банда дакле била с почетка само шестосвир. Написао сам много српских мелодија, које су умјели моји момци свирати на простој свиралици, те сам ово удесио за наш шестосвир. Били су то сами кратки комади, каткада само од осам тактова. Моји су бандисти тако радо и марљиво учили да их нисам никада казнити морао ради лиености. И књаз Милош, који је често похађао моју школу, врло је задовољан био с успјехом мојега рада и с напретком мојих људи. Што више, кратке те мелодије у умјетничком руху разигравале су му срце, тако да смо му сваки пут морали свирати пред његовим конаком, када је госте имао, а то је у Крагујевцу често бивало“.

О чудима Кнеза Милоша и његовом односу према музици и „банди“ постоји неколико анегдота, а ја издвајам следећу:

„Једне недеље, посматрајући банду, како свира пред његовим конаком, приметио је да не свирају сви музичари. Питао је Шлезингера зашто сви не свирају, већ се понеки одмара. Овај му је објаснио да тако треба да буде, али је Кнез упорно захтевао да идуће недеље капелник нареди да сви музиканти подједнако буду запослени, јер сви једнаку плату примају. Шлезингер га је заиста послушао и написао два комада у којима од почетка до краја свирају сви инструменти, чак и добош и бубањ“.

Шлезингеров стваралачки рад најпре је био оријентисан на народну музику, те је компоновао углавном маршеве и сплетове са народним мелодијама. Дотле су једино Цигани знали да репродукују, и то врло лоше, неке песме које су се чуле у народу. Музички укусу публике био је на ниском нивоу. Шлезингер је почео да васпитава и мења тај укус замењујући инструменте типичне за турске музичке капеле (зурле, гоч, тапан, итд.) европским инструментима (најпре је увео дувачке, што је одговарало саставу војне музике, а потом и гудачке). Постепено

је уместо импровизованог „слухистичког“ програма, састављеног искључиво од народних мотива, уводио не само своје обраде народних песама у виду разних потпурија, фантазија и маршева, него и многа значајна савремена дела светске музичке литературе. Захваљујући њему, Крагујевац је први у Србији имао прилике да слуша већ тридесетих година XIX века сасвим нова, тек компонована дела Белинија, Доницетија или Халевија. Разуме се, Шлезингер је писао своје аранжмане тих композиција прилагођавајући их саставу и музичком умећу свирача. Ипак, његова највећа улога је у стварању нове форме „комада с певањем“, која ће постати веома омиљен сценски жанр у Србији током читавог XIX, а добрим делом и XX века, у којем ће се огледати готово сви српски композитори.

Радећи у крагујевачком позоришту, које је основао Јоаким Вујић (Театар Јоакима Вујића), а затим водио Атанасије Николић, Шлезингер је писао музику за комаде Јоакима Вујића, Јована Стерије Поповића, Атанасија Николића. Како је рекла професор Стана Ђурић-Клајн „наши савремени критеријуми сврстали би ња дела у оквире просечног амањеризма и извесне недовољне музичке писмености, али треба имати у виду њадашњи извођачки ниво, а и ниво публице“. Отуда је најпозитивнија страна његовог рада у доприносу што је музика, захваљујући њему, постала не само омиљена у широким слојевима грађанства него и веома потребна. О томе колико је био вољен говори и овај запис једног ђака крагујевачке гимназије после посете бечкој опери (који је забележен на 48. страни „Сиоменице мушке гимназије у Крагујевцу 1833 – 1933“):

„Кад смо чули оперско певање запушили смо уши да не слушамо. Тако нам се њихово оперско певање чинило нехармонично. Онда би се тек видели и с тугом сећали да нема преко нашег капелмајстора Шлезингера. Кад банда засвира 'Коконице'... и толике друге наше арије које су нам биле лепше и умилније него и саме опере италијанске“.

Задржимо се на сећањима још једног крагујевачког ђака, овога пута Сретена Поповића, сина Кнежевог пријатеља „писар-Лазе“ и кумчета Кнеза Милоша. Као ученик прве српске гимназије он је био и члан позоришне трупе Јоакима Вујића (где је тумачио женске улоге). Касније је постао лични секретар кнегиње Љубице, затим Вучићев секретар и касациони судија:

„...Претстава је било разних... а претстављали смо и 'Бој на Чачку', и ја сам онда био Књагиња Љубица. Па било је и певања уз банду. И ја сам био најглавнија певачица. И мислите да сам знао нотну певање? За то нисам ни чуо! Научио бих какву песму; затим би капелмајстор банде Шлезингер дошао и мени по мом певању он би ставио у ноте. И онда бих ја певао уз банду. По себи се разуме да ја никад нисам остао при једном гласу, него негде више а негде ниже отпочињао певати, на шта се је Шлезингер јако љутио, што му је ишло хармонично као гуске и прасе. Једном ме Шлезингер окупи на бини вичући: 'више, више!' И књаз Милош, чувши то осече се на Шлезингера речма: 'Шта си окупио дете: Више, више? Кад не може како ти хоћеш, а он нека пева како може'. И за чудо је како је Књаз Милош волео да му се свагда пева. Било не било у представи певача, дотрчао би мени Карисим с речима: 'Карисиме, отац хоће да му се пева, кажите коју ћете песму певати, да кажем Шлезингеру да нађе ноте'. И Шлезингер, знајући укус кнежев, свагда је понео све ноте од песама које сам ја певао“.

Наиме, још у XVIII веку појавиле су се позоришне представе код Срба у Војводини, тзв. „ђачка“ позоришта, у Великом Бечкереку (Зрењанину), Вршцу, Сремским Карловцима и Новом Саду. Године 1825. у Крагујевац је стигла прва позоришна представа, а учитељи ове дилетантске дружине дошли су из Војводине: Георгије (Ђорђе) Евгенијевић и Илија Мандић. Редитељ и један од глумца био је Јоаким Вујић. Мушкарци су тумачили и женске улоге, јер су жене биле

неписмене. Театар се угасио 1836, а четири године касније његов рад обновио је професор математике и цртања Атанасије Николић. Када је наредне године Лицеј премештен у Београд, он је са Јованом Стеријем Поповићем основао Театар на Ђумруку, прво професионално позориште у Србији.

Шлезингерова слава превазишла је границе Србије. Тако му је у Паризу 1840. Ами Буе, француски геолог, лекар и путописац, посветио ове редове:

„Српски кнез одржава у својој војсци само једну војну музику под управом г-дина Шлезингера, Јеврејина, пореклом из Шлеске (сиц!). Увек има на окупу 60 – 70 музичара, али то нису професионални музичари, него већином млади Срби које Шлезингер музички васпитава“.

Разуме се, и домаћа штампа са много речи захвалности поздрављала је Шлезингерове наступе. Издвајамо неколико таквих записа из „Новина србских“ из 1834. године:

„Приликом венчања Милошеве кћери банда књажевска је пратила сватове једнако и надсвиривала се са Земунском бандом... Земунци су се много чудили, докле је наша банда успела у свом художеству: све сами младићи од по двадесет година извештили су се за три године под капелмајстором Јосифом Шлезингером тако лепо у свирању да су похвалу Земунаца заслужили, како то да тако рећи деца не знавши ни читати ни писати, толико успеше, те музикалне ноте овако брзо и удесно свикоше“.

„... После свечаног дела банда засвира српско коло... за њим буду игране и друге стране игре, и бугарске, и немачке, шведске, мађарске и минуте итд., но између њи играло се свагда српско коло“.

Покушаћу да осавременим древни језик Србије XIX века, којим су „Новине србске“ 10. новембра 1840. коментарисале премијерно извођење најзначајнијег Шлезингеровог комада с певањем „Женидба Цара Душана“, који је у његово време пристрасно називан „*првом српском опером*“. Међутим, за појаву опере то је било преурањено и њен први аутор биће Станислав Бинички, такође војни диригент Оркестра Краљеве гарде са опером „*На уранку*“ 1902. године:

„Крагујевац, 8. новембра. Данас смо били учесници и сведоци торжерства, какво се само по највећим Европским Државама догађа.

Још синоћ нам је грмљавина топова назначила торжерство, које нам је данас престојало, а од подне већ раздане су биле позивателне цедуље за државши се исто вече театар. Представа 'Женидба Цара Душана' Професора Математике у овдашњем Лицеуму Атанасија Николића, сачинио је у песмама, на форму Талијанских опера, и заиста Г. Николић како сачинио овим тако и играним ролама са својим персоналом, не само саучествовао у смислу представљања, но је свако очекивање како Кнеза, тако и оних који су имали прилике у највећим Европским театрима бити превазишао; особито кад се још и то у обзир узме, да ниједно од играјућих лица искуства у музици нема, а цело представленије је у ноте стављено, и зачудо је свима, да се ниједна погрешка у саглашавању певача са свирачима догодила није. Оркестар је сачињавала банда Књажевска под управленијем свог Капелмајстора Јосифа Шлезингера, који је све песме и игре ове на ноте ставио...“

Судећи по овим редовима чини се да је читав Шлезингеров рад у Србији, који се одвијао у распону од четири деценије, ишао без већих потешкоћа, једном стално узлазном линијом. Међутим, довољно говори податак да је он службовао и за време владавине кнежева Милоша и Михаила Обреновића и за време кнеза Александра Карађорђевића, да је морао своје умеће да прилагођава не само извођачком нивоу свирача и уметничком укусу неуге публике, него и хировима тројице водећих личности у Србији. Није лако било у тим немирним и несрећним временима изборити се за афирмацију, тим пре што је Шлезингер био дру-

ге вере. Али, он је и као уметник и као човек био врло флексибилан, те је знао да постане миљеник све тројице владара.

Првог јуна 1839. Милош се одрекао престола у корист свог најстаријег сина Милана, те је отишао на своје имање у Румунији, а затим у Москву и у Беч. Шлезингеру је рекао:

„Ти, Јосифе, остани овдје, те служи мојему сину онако вјерно, како си мени служио“.

Међутим, нова влада није га у прво време прихватила. Кухач у својој књизи наводи да су „Шлезингера ухватили, свезали и сиремали се да га сјале на ломачи“. Спасео га је београдски митрополита Петар Јовановић, заповједивши руљи:

„Не дирајте у тога човјека, он је поштен и вриједан Србин, мада је жид“.

Милан је умро 26. јуна 1839, а владу је преузело намјесништво (од 5. јуна 1839. до 5. марта 1840). Потом је Скупштина изабрала Милошевог млађег сина Михаила за кнеза, а султан је тај избор потврдио.

Порта је 2. септембра 1842. потврдила избор кнеза Александра Карађорђевића, а он је Шлезингера именовao за „књажевско-дворског капелника“. Године 1856. он је добио звање „Правителствени капелмајстор Гарнизоне банде“.

Књаз Милош је умро у Топчидеру 14. септембра 1860. године. Наследио га је његов син Михаило Обреновић. Шлезингер је отишао у Сијек и замолио првог хрватског етномузиколога Фрању Кухача да се код њега склони и да га ништа неколико дана не пита. Након тога отворио је срце свом колеги и тако је настала биографија о првом музичару у Србији. У њој је први хрватски етномузиколог забележио и своје утиске о овом вредном музичару:

„Шлезингер је био кроз поштењак, истинољубив, поуздан и према својим подложницима (бандистима) благ и обзиран. Није био надут, као што често бива у жидова, када постигну какве части или се обогате. Свако је племенито настојање подупирао што је год могао, особито ако се то настојање тицало српске или хрватске глaзбе“.

Десетог маја 1868. стигао је телеграм да су убили кнеза Михаила. Две године касније Шлезингер је умро од водене болести.

Шлезингер је био главна музичка личност прве половине XIX века у Србији и стекао је толику популарност да је његово презиме постало синоним за музичара, за диригента, односно капелмајстора. И дуго после његове смрти капелмајстори су се у нас називали „шлезингерима“, а када би неко ишао да учи за музичара, говорило се „иде да учи за шлезингера“.

JOSEPH SHLEZINGER AND THE SERBIAN PRINCE BAND

Summary

The paper takes the reader straight to the heartlands of Shlezinger's activities, Kragujevac, illuminating circumstances in the Serbian capital of the day and providing an overview of Prince Miloš Obrenović's personality and rule as well as the institutions he established in this town during the first half of 19th century. The paper also provides a parallel insight into Shlezinger's biography, with a particular focus placed on the activities he undertook in Kragujevac, where he established The Serbian Prince Band (*Knjaževsko-serbska banda*), the first Serbian orchestra out of which all other Serbian orchestras were later created. Based on the authentic records by Franjo Kuhač, Shlezinger's contemporary and friend, press reports from the period, and more recent opinions of Stana Đurić-Klajn, the paper chronicles the activities of the composer, his band and students, as well as their performances. The paper focuses on the circumstances on the music scene in Serbia in the first half of 19th century.

Gordana Krajačić

ФУГА У МУЗИЦИ XX ВЕКА

Бела Барток *Први концерти за виолину и оркестар (1907)* оп. 105/1хум – први став

Тема скупа *Теоријске основе и претпоставке савремене музике* отворила је и широк круг разнородних питања везаних за критичко преиспитивање процеса обликовања форме у савременој музици. Једно од таквих јесте и аналитичко разматрање облика фуге, која од свог настанка у периоду барока па све до данас налази путеве трансформације у делима композитора са различитим индивидуалним поетикама. Сасвим посебан афинитет према облику фуге у својим композицијама испољава Бела Барток. Његова дела обилују различитим полифоним поступцима у раду са музичким материјалом, али се не ретко аутор обраћа и препознатљивом формалном контексту фуге.

Први став *Првог концерта за виолину и оркестар* послужиће као узорак за сагледавање процеса обликовања фуге. Дело је настало у раном стваралачком периоду и у себи поседује изражајне потенцијале који карактеришу препознатљив музички израз Беле Бартока. Аналитичко разматрање фуге у индивидуалном опусу аутора и утврђивање ширег контекста реализације познатог формалног обрасца у новим условима стварања, могу конкретизовати критичко промишљање савремене музике.

Фуга, као формални контекст музичког израза, достиже свој врхунац у периоду барока, и до данас налази путеве сопствене трансформације у делима композитора са различитим индивидуалним поетикама. Она се може одредити као „...облик израђен непрекидним узајамним уткивањем гласова, на основу једног и јединственог тематског материјала, које се, ... баш као и ток какве моћне реке, нигде не зауставља све до ушћа ...¹.

Тема скупа *Теоријске основе и претпоставке савремене музике* отворила је и широк круг разнородних питања везаних за критичко преиспитивање процеса обликовања форме у савременој музици. У светлу таквих промишљања важно место припада и сагледавању начина на који се облик фуге испољава у новим стилско историјским условима. Сасвим посебан афинитет према овом облику у својим композицијама испољава Бела Барток (Bela Bartok). Први став *Првог концерта за виолину и оркестар* је веома специфично обликован музички тока у коме се препознаје формални контекст фуге. Двоставачност циклуса (први став лагани и други брзи)² проводи бројна питања у вези са односом аутора према

1 Љубица Марић, *Монотематичности и монолићности облика фуге*, Преузето из часописа *Нови звук*, Београд, 2004, 13.

2 Од момента када је концерт пронађен (1956) у заоставштини виолинисткиње Штефи Гејер, којој је и посвећен, двоставачна концепција циклуса изазива посебну пажњу, те је, можда, занимљиво изнети два запажања личности којој је дело посвећено. Штефи Гејер је, упркос Бартоковој тврдњи да је реч о концерту, изјавила да „ово није концерт већ више фантазија за виолину и оркестар“. Сама двоставачност је по њеном мишљењу последица и ванмузичких подстицаја „два става су по један портрет: први је портрет младе виолинисткиње коју је волео, а други портрет уметнице, виолинисткиње којом је задивљен“.

форми уопште,³ која се у овом раду, међутим, не отварају.⁴ Аналитичка пажња се зауставља је на могућем тумачењу облика првог става.

Став је утемељен на материјалима **А** и **Б** (пример 1), који се најпре излажу сукцесивно: тема **А** (1–8) in D и тема **Б** (9–16) у оквиру широко схваћене доминантне области основног тоналитета, затим следи имитационо спровођење субјекта **А** (17–46), а након краћег прелаза (46–57) наступа развој у коме се трансформацији подвргавају обе теме: **Б** имитационо (58–65) и у стрети (66–72), **А** основни и инверзни облик почетног мотива (73–84). Својеврсним понављањем прве теме у субдоминантној области (85), а потом и у основном тоналитету (91), реализован је одређени вид заокружења музичког тока у целини.

Утемељење музичке форме на излагању материјала (експозицији), развоја у коме доминира полифони начин рада са темама као и својеврсног, веома специфичног, заокруживања музичког тока, упућује на могућност тумачења форме става као фуге (пример 1). Глобални контекст збивања може се сматрати прихватаљивим за овај облик. Међутим, у оквиру делова форме означених као експозиција, и завршни део, уочавају се поступци који у односу на барокну концепцију фуге поседују одређене специфичности.⁵ У том смислу посебно треба истаћи начин увођења друге теме (што ће се у даљем тексту посебно разматрати), као и значајну промену фактуре – полифона фактура се на крају развојног дела постепено напушта и у завршном готово у потпуности бива замењена хомофоном (поступак који се не сматра типичним за фугу).

Увођење друге теме је, уколико се као узор узме барокна фуга, нетипичан за двоструку фугу. Она се директно надовезује на излагање прве теме, али у другом гласу (док се у деоници соло виолине која је прву тему изложила наставља контрастубјект), ненаметљиво, дискретно уграђује у звучну сферу прве теме, и у моменту наступа не скреће на себе пажњу, односно делује неизразито.⁶ Увођење друге теме се може посматрати двојачко, као чин раздвајања, с обзиром на позицију коју у музичком току заузима (уметање друге теме између једногласног излагања прве теме и њеног имитационог спровођења), али и као чин спајања са првом темом, будући да је њен мотивски садржај (као што ће анализа која следи у поглављу конструкција тема показати) на специфичан начин изведен из прве теме.

Концепција облика је сасвим извесно веома провокативна, а будући да је реч о посебно обликованој фуги било би значајно испитати могућност анализе форме путем спровођења. Подела на спровођења пружа веома прегледну слику

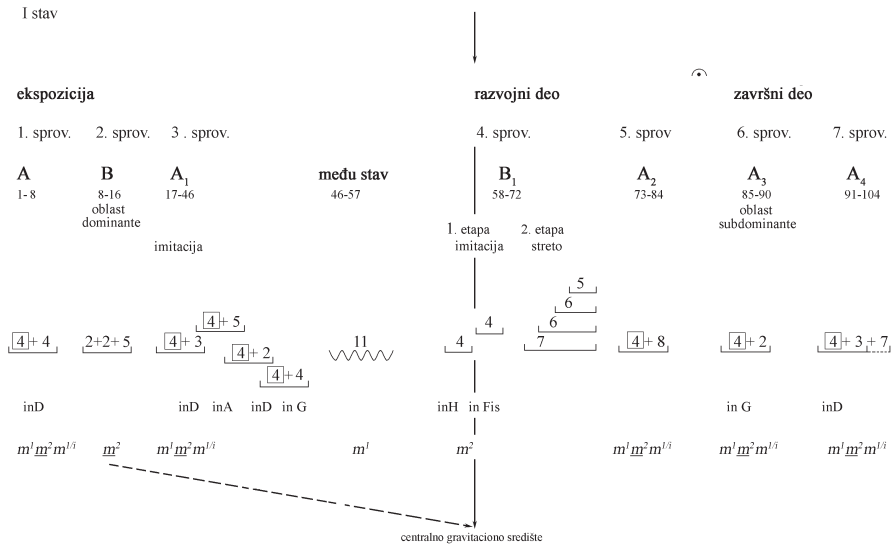
3 Посебном аналитичком интерпретацијом овог дела могуће је показати и доказати да је у његове основе утемељена идеја концепције циклуса коју Барток у троставачним циклусима концерата (као и петоставачним кuartетима) развија у креативну формацију високог уметничког ранга.

4 Овим питањем ауторка овог рада се бави у оквиру обимнијег истраживања о испољавању симетрије у опусу Беле Бартока.

5 Као основа на којој за разумевање облика фуге (уз пуну свест о томе да се су законитости у процесу њеног обликовања увек другачије испољавају) узете су следеће књиге: Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о Музичким облицима*, Универзитет уметности у Београду, 1986, 132–155; Властимир Перичић *Инструментални и вокално - инструментални контрапункти*, Универзитет уметности, Београд, 1987; Иван Божичевић *Техника и структура фуге у орђуљским делима Д. Бухтешудеа*, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд, 1996. Мирјана Живковић, *Инструментални контрапункти*, Музичко-издавачка кућа Нота, Књажевац, 1991, Дејан Деспич, *Облици барокне инструменталне полифоније*, Универзитет уметности у Београду, 1975.

6 Двострука фуга се сагледава према: Душан Сковран, Властимир Перичић оп. цит. 240.

Пример 1



следа сегмената у музичком току. Постоји могућност издвајања седам спровођења (пример 1). Основни критеријум по коме се спровођења групишу је тип излагања⁷ музичког материјала.

Прво и друго спровођење обухватају сукцесивни наступ **A** (такт 1–8) односно **B** (такт 8–16) теме, док је треће засновано на четири имитациона наступа теме **A** (ин Д такт 17, ин А такт 24, ин Д такт 34 и ин Г такт 38). Четврто и пето спровођење (58–72; 73–84) су од претходног тока раздвојени међуставом (46–57) и доносе развој најпре теме **B**, а затим и **A**, док шесто и седмо представљају својеврсно понављање теме **A**, најпре у субдоминантној области (такт 85), а потом и у основном тоналитету (такт 91).

У условима веома особеног начина реализације облика фуге посебно је важно утврдити принципе који утичу на конституисања тема. То подразумева два међузависна аналитичка корака: издвајање мотивског садржаја и уређење музичке синтаксе.

Конструкција тема – мотивски садржај и уређење музичке синтаксе

Субјекти **A** и **B** су обликовани у форми реченице, и представљају упоришне тачке конструкције форме првог става. Специфичности музичке синтаксе, које се у њима уочавају, изазване су првенствено постојањем веома сложених преображавалачких процеса који прате мотивску грађу сваке од тема.

Прва шема – Реченична грађа прве теме представља прегледну структуру од два четвортакта (пример 2). У првом, који поседује својства својеврсног тематског језгра, излаже се кључни мотивски потенцијал, док други има функцију

7 Постоје три типа излагања експозициони, средишњи и закључни. Типови излагања су у значајној мери повезани са функцијом коју поједини одсек има унутар одређеног формалног контекста. Прихвата се систематизација према: Душан Сковран, Властимир Перичић оп. цит. 63-66.

Пример 2

4 + 4
in D + 4
 m^1 $m^{1/2}$
Andante sostenuto (♩ : 72 - 76)
VI. Solo
 m^2
poco cresc.
VI. Solo
poco f p
tonovi u sastavu motiva
 m^1
 $m^{1/2}$
 m^2

заокруживања реченице и исцртавања сигнала краја. Почетни четвортакт има смисао синтагматске групе са релативно самосталним значењем (у примеру 1 је посебно уоквирен).⁸ У сваком каснијем наступу теме А ово структурно језгро је очувано у готово неизмењеном виду, док преостали део реченице по правилу подлеже трансформацији, мењајући унутрашњи склоп и дужину, чувајући при том функцију развоја материјала и заокруживања реченице (у примеру 1 су уоквирене синтагматске групе на почетку сваког наступа теме А).

У прво излагање теме А (такт 1–8), поверено соло виолини, уткан је целокупан мотивски садржај овог концерта. Тема је у основи грађена еволутивно и у њој је, премда донекле отежано, могуће издвојити три мелодијско ритмичка нук-

8 Под појмом синтагматска група подразумева се елемент структурног плана музичке реченице. Важно је истаћи да анализа структурног плана музичке реченице последње деценије добија све већи значај. Како ова област није довољно разрађена, аналитички инструментариј је неутемељен, а терминологија неуједначена. Овим питањем ауторка рада бавила се у: Аница Сабо, Проблематика термилошког одређења структурног плана музичког тока – музичка реченица, *Нови звук*, 2006, 27, 71–83. У раду се полази од става да постоји „... следећа хијерархија синтаксичких јединица у оквиру реченице/фразе: мотив – синтагматска група (најмања метричко формална целина, потенцијална реченица/фраза) – реченица/фраза, при чему јединице ниже реда учествују у структури јединице следећег, вишег реда.“ Берислав Поповић, оп. цит. 242. Указује се на широк круг неразјашњених питања која овај почетни став отвара. Разрешење захтева посебну студију, али је у овом тренутку потребно истаћи да управо издвојени музички ентитет носи одлике синтагматске групе. Оно што синтагматску групу разликује од сродних појава (метричко формалне јединице, потенцијалне реченице, полу реченице) јесте очување примарног идентитета, препознатљивост у наредним наступима и могућност издвајања у сложеном музичком контексту.

леуса-мотива – m^1 , m^2 , $m^{1/i}$ (пример 1 и 2). Посебну важност има почетни мотив – m^1 – који садржи висок степен издвојивости, посебну изразитост (својеврсна глава теме), представља основу за формирање осталих мотива у теми и кључни је енергетски потенцијал дела у целини.⁹ Мотиви m^2 и $m^{1/i}$ не поседују афирмативну издвојивост, а уз то се и међусобно преклапају (крај m^2 је уједно и почетак $m^{1/i}$), чиме је њихова изразитост, иначе једно од кључних својстава мотива, значајно замагљена. Сложеност и осетљивост идентификације мотива у првој теми може активирати и питање: Зашто је уопште то неопходно, посебно ако се има на уму да тема за фугу, као примарно еволутиван музички ток, често није ни погодна за такву врсту анализе. Издвајање мотива је потребно зато што они учествују у конструисању свих тема у концерту, те је њихова аналитичка перцепција неопходна већ при првом наступу. Мотиви се, дакле, не афирмишу у потпуности у првом наступу (што се иначе може сматрати уобичајеним), већ се њихова изразитост, са изузетком m^1 , формира постепено, у процесу обликовања тематских материјала концерата.¹⁰

Однос мотива успостављен на почетку, при првом излагању теме, очуван је у оним наступима теме А који се везују за експозицију и завршни део (то су А и А₁, односно А₃ и А₄) док се у току развоја и у међуставу тај однос поставља на другачије основе (у међуставу секвентно, а у развоју стрето: хорна измењени, а виолина соло основно облик мотива).

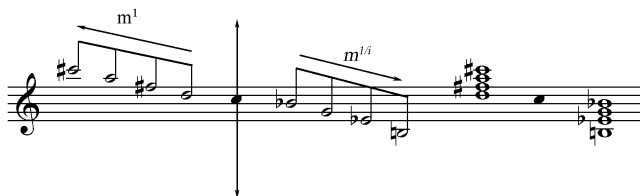
Први и трећи мотив су повезани на особен начин. Трећи је настао инверзијом првог, што је и кључни разлог њиховог обележавања истим индексом (један), при чему је први одређен као основни облик мотива m^1 , а други као његова инверзија $m^{1/i}$. Тиме је већ у примарној идентификацији укаzano на најбитнију везу која се међу њима успоставља. Мотив m^1 је заснован на разложеном септакорду првог ступња Д-дура (велики дурски септакорд d, fis, a, cis) у смеру навише, док је $m^{1/i}$ утемељен на разлагању фригијског квинтакорда (b, g, es), који у споју шестим ступњем (тон h) образује звук малог прекомерног септакорда (под предпоставком енхармонске замене h у ces), разложеног у смеру наниже. Инверзност, која карактерише однос два мотива, реализована је преко тона С (пример 3). Тон С има посебан статус у оквиру прве теме, јер у њеном тонском саставу не постоји (пример 2), осим на крају као шеснаестина у оквиру пасажа, и битно не утиче на тонски састав теме.

У односу на тон С мотив m^1 је пласиран на удаљености велике секунде навише, као дурски трозвук плус велика септима у узлазном смеру, а мотив $m^{1/i}$ на удаљености велике секунде наниже такође као дурски трозвук плус велика сеп-

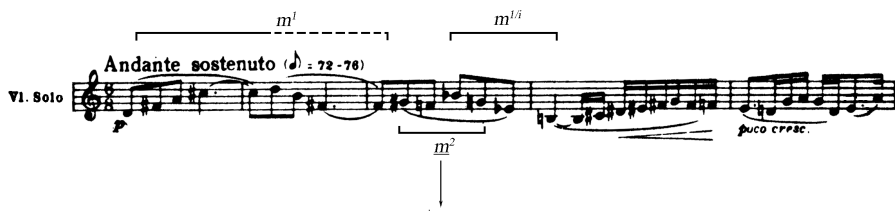
9 Сам Барток је у једном писму упућеном Штефи Гејер написао „Ово је Ваш лајт мотив“. Први виолински концерт није једино дело у коме се овај мотив (m^1) јавља, означава се и као ауторов „особени знак“. Ernő Lendvai. *Bartók es Kodály harmoniavilága, Zenemunkiaido*, 1975, 163.

10 Дефиниција, по којој је мотив „најмања ритмичко-мелодијски изразита целина која се може издвојити из своје околине“, Скворан – Перичић оп. цит. 13, указује да су изразитост и издвојивост његове важне одлике. Те се карактеристике, у овом случају, не испољавају при првом наступу мотива, већ накнадно, у току формирања музичког садржаја концерта, тако да управо статус мотива, какав постоји у овом концерту, на најочигледнији начин указује и на значење мотива у музичком делу из другачије перспективе: „muzički motiv kao najmanja gradivna celina u muzičkom toku ima prvenstveno ulogu da stvori – kao kakav mali generator, i da prenese – kao kakav nosač, energiju koja će se postepeno raširiti i u celini zahvatiti muzički tok ...“ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998. 104

Пример 3



Пример 4



тима, само у силазном смеру.¹¹ За распознавање мотива m^1 и $m^{1/i}$ значајно је, поред акордског разлагања, и постојање карактеристичних интервала, а то су: у мотиву m^1 велика септима навише (коју граде први ступањ и вођица d-cis), са разрешењем, а у мотиву $m^{1/i}$ умањена кварта наниже (коју формирају други сниже ни и шести ступањ es-b), али без разрешења.

Мотива m^2 је по начину излагања, у потпуности усмерен ка обједињавању нуклеуса који га окружују. Оваква улога мотива m^2 је подвучена неизразитим наступом, као и чињеницом да се мотиви m^2 и $m^{1/i}$ преклапају за два тона. Значај мотива m^2 се не открива у првом наступу, већ током концерта у тренутку када његова идентификација у процесу обликовања тематског материјала постаје „очигледна“, а улога у процесу изградње форме веома важна.

Иzolовано сагледавање мотива m^2 (уз пуну свест о његовој суштинској интеграцији са околним ткивом), указује на изнијансираност његове грађе. Овај је мотив, попут окружења (m^1 и $m^{1/i}$), утемељен на разложеном акорду (пример 4).

Прва два тона могуће је протумачити као оквир двоструко умањеног септакорда gis-f, у функцији $-VII_D$. Интервалски састав мотива m^2 у целини, упућује и на другу, можда и атрактивнију могућност тумачења (посебно због догађања која ће уследити у другом ставу), а то је: нонакорд субдоминантне функције (без квинте). Разлагање овог акорда може се окарактерисати као комбиновано (силазно – узлазно – силазно).

За идентификацију мотива који улазе у састав прве теме (али и осталих субјеката који учествују у обликовању концерта), од посебне важности је (поред врсте односно величине интервала који формиралу акордску грађу) смер кретања при акордском разлагању односно путања којом се тонови крећу: а) узлазна за мотив m^1 , б) силазна за $m^{1/i}$ и ц) комбинована за m^2 . Након излагања у оквиру прве теме ови се мотиви, током концерта, перманентно трансформишу. Променама подде-

11 Занимљиво је подвући да се овим поступцима дурска сфера звучања намеће као доминантна на свим нивоима реализације форме: мотив, тема, став, дело у целини.

жу све музичке компоненте: акордски склоп (интервалски састав), ритам, метар, акустичка динамика, артикулација, агогика, боја, регистар, али поуздани знак распознавања сваког мотива остаје путања по којој се врши акордско разлагање. Сваки мотив у току концерта ће се, без обзира на акордски склоп и све остале околности, препознати по смеру кретања (узлазни смер акордског разлагања ће се третирати као варијанта мотива m^1 , силазни $m^{1/i}$, комбиновани m^2).

Друга тема

Иницијални мотив друге теме је варијанта мотива m^2 . Мотив који је при првом наступу био сакривен „утопљен“ у средину која га окружује, издваја се као иницијални градивни елемент новог субјекта форме (пример 5).

Основни критеријум при одређивању почетног нуклеуса друге теме као варијанте мотива m^2 је смер акордског разлагања. Уколико се почетни тон мотива протумачи као ванакордски (тон f – у примеру издвојен заградама), учача се да је овај мотив изграђен на подлози разложеног умањеног квинтакорда са додатком велике септима (his нотиран као c). Овако формиран акорд се може протумачити двојако. На одређени начин он афирмише доминантну сферу основног тоналитета и могао би се тумачити као септакорд на седмом ступњу чија је септима повишена (реч је о повишењу шестог ступња h – his). Уколико се пак одустане од функционалног тумачења овог акорда онда га треба потражити у лествичним структурама које не припадају дурском односно молском систему.¹²

Конституисање друге теме, на подлози мотива m^2 , може се пратити у експозицији, када тема дискретно улази у музички ток, односно развојном делу, у коме се она у потпуности афирмише. Друга тема у експозицији и развоју започиње мотивом m^2 , али се даљи распоред мотивског садржаја разликује (пример 6). Управо та различитост додатно указује на особеност мотива m^2 , па самим тим и укупан мотивски садржај друге, а посредно и прве теме.¹³

У експозицији, након излагања (такт 8) мотива m^2 следи његово понављање,¹⁴ док се у развојном делу тема формира тако што се на излагање мотива m^2 (такт 58) надовезују варијанте мотива $m^{1/i}$ односно m^1 (пример 6). Поступак дистрибуције познатих мотива на нов начин (почетак развојног дела), потврђује да је све нуклеусе (упркос разликама у начину испољавања) могуће третирати као деривате исте полазне основе (мотива m^1), па стога њихово премештање, преплигање и комбиновање делује природно и логично. Сукцесивна појава мотива m^2 , $m^{1/i}$ и m^1 на почетку развојног дела, у значајној мери прецизира њихове садржаје и на одређени начин рашчишћава могуће недоумице око њиховог примарног издвајања.

Тема А поседује мотиве који су тесно испреплетани, те је њихово издвајање донекле отежано. Међутим, постојање еквивалентности између мотива, која јесте непотпуна али не угрожава могућност поређења, указује на конструкцију која се остварује на основу сопственог, унутрашњег, потенцијала. Исти принцип

12 Ово сазвучје (уколико се примене одговарајуће енхармонске замене, али и без њих) се налази у Месијановим модусима. О овом акорду говори и Ernő Lendvai, *Bartók es Kodály ...* 286.

13 Плсман мотива m^2 у другој теми посредно оправдава и његово издвајање у првој.

14 Чињеница да се након излагања, мотив m^2 понавља, значајно је и утицала на његово издвајање. Подсећања ради истакнимо да је понављање, у свим својим многоликим видовима испољавања, један од кључних покретача издвајања мотива.

Пример 5

The image shows a musical score for Violin I (VI. I.) and Violin Solo (VI. Solo) parts. The score is divided into three systems. The first system (measures 6-11) shows the beginning of Theme B, marked 'tema B' and 'm²'. The second system (measures 11-15) shows the continuation of Theme B, marked 'sempre pp'. The third system (measures 16-20) shows the beginning of Theme A, marked 'A' and '1'. The score includes dynamic markings such as 'poco f', 'p', 'pp', 'poco cresc.', and 'pp'. The tempo/mood markings are '19 leggiero' and '20 leggiero'.

изградње реченице примењује се и у другој теми, с тим да је издвајање мотива прегледније, а мотивска конструисања реченице делује јасније.

Јединственост садржаја, испредање музичког тока из једне основне идеје лоциране у мотиву m^1 која се грана и развија у целовито музичко здање, кључна су одлика првог става *Првог концерта за виолу и оркестар (1907) оп. Постхум*. Ова околност, уз преовлађујућу полифону фактуру недвосмислено указује на оригинално виђење форме у чијој је основи фуџа.

THE FUGUE IN 20TH-CENTURY MUSIC

Béla Bartók, *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 (1907) Op. posth* – first movement

Summary

The topic of the conference *Theoretical Bases and Assumptions of Contemporary Music* opened up a wide variety of questions concerning the critical reexamination of the process of shaping form in contemporary music. One of them is the analytical study of the fugue form, which has, ever since its genesis in Baroque, undergone various transformations through the works of composers with different idiosyncratic poetics. In his compositions, Béla Bartók shows a very special fondness for the fugue form. His works abound with different polyphonic procedures in the treatment of music material, but the author also often employs the recognizable formal context of the fugue.

The first movement of the *Concerto for Violin and Orchestra No. 1* will serve as a sample for analyzing the process of shaping a fugue. The composition was written in Bartók's early creative period and incorporates the expressive potentials that characterize his recognizable musical idiom. Analyzing the fugue in the author's individual work and defining a wider context of realization of the familiar formal pattern in new creative conditions could make the critical consideration of contemporary music more specific.

Anica Sabo

ШОСТАКОВИЧЕВ ПОТПИС КАО ГЕНЕРЕТОР ТОНАЛНОГ ПЛАНА – МОТИВ „ДЕ-ЕС-ЦЕ-ХА“ У ОСМОМ ГУДАЧКОМ КВАРТЕТУ –

Велики руски композитор Дмитриј Шостакович у појединим делима користи мелодијски мотив заснован на тонском низу де – ес – це – ха, који се сматра својеврсним аутограмом, аналогно Баховом бе – а – це – ха. У *Осмом гудачком квартету* овај мотив представља основно тематско језгро из кога се развија музичко ткиво. Тиме он постаје један од кључних ослонаца кохерентности циклуса. Сам мелодијски садржај мотива, заснован на две мале терце постављене у односу мале секунде (ха – де према це – ес), који се може третирати и као сегмент умањене лествице (ха – це – де – ес), поседује потенцијал за различито тонално тумачење. У зависности од метроритмичког фактора, хармонског окружења, кретања мелодије, артикулације, овај мотив бива „осветљен“ различитим тоналним центрима, а при том увек задржава свој препознатљив мелодијски карактер.

Веома важна црта уметничког израза Дмитрија Шостаковича свакако је његов специфичан хармонски језик. Третман вертикале, који се креће о оквиру широког распона од функционално-тоналног, преко специфично-модалног до практично атоналног, обезбеђује снажан, високоиндивидуализован карактер његовој музици, а пред аналитичара често поставља сложена питања. У овом раду кроз призму Шостаковичевог потписа, а нарочито варијанте његове тоналне интерпретације, биће сагледани неки елементи хармонског језика великог руског неокласичара.

* превођење тонова	де – ес – це – ха	D – E-flat – C – B
	ха – де це – ес	B – D C – E-flat
	(ха – це – де – ес)	B – C – D – E-flat

У музици XX века хармонска компонента, иако „исцрпљена“ обликотворном, експресивном и колористичком функцијом у класицизму, романтизму и импресионизму, остаје стожер уметничког израза код многих композитора. Тако је уметнички језик великог руског неокласичара Дмитрија Шостаковича у великој мери ослоњен на хармонију. Иако многи истичу важност разумевања Шостаковичевог хармонског језика, чињеница је да се и даље „Најкритичнија празнина у западном разумевању Шостаковичеве музике односи на хармонски и тонални језик“¹. Разлози за такву ситуацију сасвим сигурно су веома различити, а указује се и на околност да „Као аналитичари ми се трудимо да композиторе према хармонском језику сврстамо у две групе, тоналну или атоналну, што оставља недовољно места за оне као Шостакович, који спадају негде између“². У актуелној литератури веома су драгоцене радови који са различитих аспеката покушавају да приступе овом феномену. Отварају се бројна питања као што су каква је природа

1 Fanning, David. “Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich.” In *Shostakovich Studies*, edited by David Fanning, 1-16. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

2 William Hussey, “Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich,” Volume 9, Number 1, Society for Music Theory, March 2003

Шостаковичеве тоналности, како се она испољава, како се у оквиру ње конституишу хармонске функције и тако даље.³

Аналитички апарат којим би се приступило хармонској анализи појединих сегмената Шостаковичеве музике није прецизно разрађен, па се до неких спознаја може доћи уколико се вертикални аспект посматра кроз призму других елемената који су важни за конституисање музичког тока. У Осмом гудачком квартету, који је одабран као ослонац за ово истраживање, мотив Шостаковичевог потписа де – ес – це – ха⁴ има веома истакнуту улогу, и послужиће као узорак на коме се испитује статус хармонског језика.

У разматрању које следи мотив де – ес – це – ха се посматра као циклична јединица.⁵ Услед разнорodne употребе тонског низа, овај мелодијски нуклеус прима улогу мотива, теме, тематског материјала или фигуре у зависности од окружења и уметничке замисли. Његова појава, поред снажне утицаја на форму, услед специфичног хармонског нијансирања, и веома веште контекстуализације, посебно детерминише тонални план, и даје изванредан увид у хармонски језик аутора.

Осми гудачки квартет почиње у веома деликатној атмосфери, тихој (пиано) динамици, у релативно ниском регистру виолончела, у коме се достојанственим и донекле мрачним *Largom* истиче Шостаковичев потпис (пример 1). Мотив де – ес – це – ха се излаже једногласно у најнижој деоници квартета, а затим имитационо спроводи у осталим гласовима. У деоници виоле (тактови 2-3) мотив је транспонован за чисту квинту навише, док је у деоници друге виолине (тактови 4-5) поново дат у основном облику. Овакав имитациони интервал типичан је за функционални дур-мол систем и асоцира на тонални одговор (тоника – доминанта). Последњи наступ теме (деоница прве виолине тактови 6-7) реализован је на горњој квати, па је на тај начин захваћена област субдоминанте. Иако је функционалност у Осмом гудачком квартету Шостаковича у великој мери модификована у односу на класичарско-романтичарски концепт тоналитета, условно се може говорити о односима тоника – доминанта – тоника – субдоминанта (це-мол, ге-мол, це-мол, еф-мол) између четири наступа теме засноване на мотиву де – ес – це – ха. Приликом имитације мотива, као на почетку дела, најснажније долази до изражаја његов мелодијски потенцијал. Тоновни мотива формирају тетрачорд умањене лествице ха – це – де – ес, па су зато интервали мале секунде и мале терце веома истакнути и представљају основну изражајну снагу Шостаковичевог потписа. Узлазна мала секунда де – ес ствара утисак разрешења доње вођице, за којом следи нова мала секунда це – ха са функцијом горње вођице. Овакво тумачење додатно поткрепљује метроритмички фактор, услед кога су тонови „ес“ и „ха“ потенцирани наглашеним делом такта, па представљају својеврсне упоришне тачке у перцептивном смислу. Мале секунде раздвојене су малом терцом ес – це

3 Miloš Zatkalik, „Kroćenje mehaničkog čudovišta ili koliko je važan bas“, u: *Naučni skup Dani Vlade S. Miloševića, Banja Luka, 24-25. april 2007* ured. Dimitrije O. Golemović, Akademija Umjetnosti, Banja Luka i Muzikološko društvo Republike Srpske, 2007.

4 Тоновни „де“ „ес“ „ц“ и „ха“ формирају својеврсни аутограм Шостаковичевог имена на енглеском језику D. (Dmitri) Sch. (Schostakovich), аналогно Баховом „В“ „А“ „С“ „Н“

5 Термин циклична јединица преузет је из: Apelić, Marina, *Ciklični princip u gudačkim kvartetima Petra Konjovića i Dmitrija Šostakovića* (magistarska teza, Fakultet muzičke umetnosti, 2006, rukopis kod autora). У овом раду нису разматрана сложена питања цикличних трансформација мотива де – ес – це – ха, већ је пажња посвећена односу мотива и хармонско – тоналног плана.

Пример 1

Памяти жертв фашизма и войны
ВОСЬМОЙ КВАРТЕТ

I Cor. II (1960г.)

Largo $\text{♩} = 60$

c: d es c h

d es c h

m2 m3 m2

c: d es c h

g: a b g fis

c: d es c h

f: g as f e

што ствара додатни енергетски набој унутар мотива. Поред мелодијског, мотив има и веома упечатљиву тонално – функционалну препознатљивост, и у оваквом контексту недвосмислено указује на тоналитет це-мол.

Мотив де – ес – це – ха представља веома важан фактор у стабилизацији тоналног ослоња на почетку развојног дела⁶ другог става (тактови 173 – 188 у примеру 2). У овом сегменту форме посебно је упечатљив различити третман мотивског језгра у два независна слоја музичког ткива. У бас деоници гудачког квартета (виолончело и виола) формира се остинато слој заснован на фигури де – ес – це – ха, која се понавља у веома брзом четвртинском пулсу, прво у деоници виолончела, а затим на блиском растојању од пола такта у деоници

⁶ Анализа форме преузета је из: Исто.

Пример 2

Редуција

мелодијски слој

мотив

проширење хроматиком

редукован остинато слој

173

d-es-c-h

аугментација d-es-c-h

ff *espressivo*

d-es-c-h

d-es-c-h

d-es-c-h

с:

остинато

хроматика

181

3

3

3

3

3

3

виоле. Два независна гласа доњег слоја у својеврсном стрето остинату стварају случајна сазвучја⁷ и дисонантну звучност, али не нарушавају глобалну тоналну стабилност сегмента (видети пример 2). Други слој поверен је високим гласовима (прва и друга виолина) у коме је мотив у аугментацији. Веома експресивна оркестрација, у којој су виолинске деонице ради упечатљивости мотива прво у октавном унисону (тактови 178-181), а затим удвојене у децими (хроматски покрет, тактови 182-188), захвата широк тонски простор од мале до треће октаве, и додатно доприноси напетости сегмента. Вертикална димензија одломка у целини (пример 2, тактови 173 – 188) чврсто је ослоњена на ц-молски тонални

7 Овде се наизменично јављају велика терца (ха – дис–ес) и велика секунда (це – де) односно дециме, none, септима у зависности од обраћаја интервала и октавног размака

Пример 3

Редукција

d - s - c - h

g: t f

(h-ces)

IV^b

16

I

II

f dim. (D-ped) *p*

g: (D) t

24

I

II

(D-ped)

t f t

центар захваљујући снажној *in c* гравитацији коју поседује Шостаковичев потпис. Упркос дисонантном контексту (случајна дисонантна сазвучја у остинату, и хроматика у мелодији), мотив д – ес – ц – х, показује се као кључни генератор тоналног центра и омогућава веома снажан уметнички израз уз очување тоналне гравитације.

Потпуно другачији третман мотива де – ес – це – ха у односу на приказане сегменте из првог и другог става може се уочити у трећем ставу Осмог гудачког квартета (пример 3). Основни тематски материјал са почетка става заснован је на Шостаковичевом потпису, који је ритмички и метрички модификован. Прва три тона дата су у душло крађој, осминској нотној вредности, у односу на последњи тон „ха“ који је четвртина. Такт је трочетвртински, а мотив постављен тако да је последњи тон метрички истакнут тезом (видети пример 3). Оваква ритмичко-метричка организација основног мелодијског језгра (де – ес – це – ха) у великој мери премешта тонално тежиште са тона „це“ на тон „ха“, па се може

констатовати да је мелодијска линија тонално лоцирана *in h*. Упркос оваквој метричкој организацији мелодијског тока хармонска компонента супротставља се тоналном центру *in h*, истичући г-мол као основни тонални центар одломка. Условно се може говорити о хармонској вези тонике и молског фригијског (t – f) на педелу доминанте који се налази у унутрашњем гласу, што није нарочито честа појава у класичарско–романтичарском тоналитету. Очигледно је да Шостаковичевом уметничком сензибилитету веома одговара мрачна сфера молског фригијског, или прецизније речено специфична боја настала употребом две мале терце које су у међусобном односу мале секунде (видети редукцију у примеру 3). Треба нагласити да, уколико се изузме педал, нигде не постоје трозвучна сазвучја, што указује на превасходно интервалски начин третмана вертикале, па су у том смислу хармонске шифре којима се обележавају трозвучи донекле условне. Хармонска средства употребљена у приказаном одломку највероватније извиру такође из транспонованог низа композиторовог потписа (ге – ас – бе – цес) односно из тетраорда умањене лествице, који представља основни градивни материјал читавог дела, па се може закључити да мелодијска и хармонска компонента уједињене формирају готово целу умањену лествицу (ге – ас – бе – цес~ха – це – де – ес).

Најснажнија трансформација потписа може се уочити у средњем делу трећег става (пример 4). Основни тематски материјал поверен је деоници виолончела у високом регистру. Веома експресивна тема, препуна снажног енергетског набоја, заснована је на сегменту умањене лествице ха – це – де – ес, који порекло води од трансформисаног мотива де – ес – це – ха. Иако се приликом овако снажне трансформације веома тешко може говорити о мотиву потписа услед пермутације тонова у низу, перцептивна препознатљивост мелодијске грађе је веома уочљива. Мелодија је конципирана тако да се тон „ха“ издваја као основни тонални ослонац. Истицању тоналног центра *in h* доприноси квадратна структура настала понављањем двотаката (на почетку сваког двотакта је тон „ха“), као и чест ритмички застој на дужој нотној вредности. На самом почетку мелодијске линије (првих пет тактова) тонски састав ха – це – де упућује на фригијски модус, међутим појава тона „ес“ (такт 158 у примеру 4) јасно указује да је основна лествична подлога тетраорд умањене лествице иза кога се крије Шостаковичев потпис. Хармонско тумачење наведеног одломка могуће је тражити у оквирима модификованог х-мола који има две алтерације, снижени четврти и други ступањ, што такође указује на скривено присуство мрачне сфере молског фригијског. Што се тиче пратње она је организована донекле импресионистички. Прва и друга виолина хроматским покретом у прозачним чистим квинтама допуњују тему, не утичући битно на тонални центар, и не нарушавајући експресивност мелодијског тока.

У одабраним примерима из Осмог гудачког квартета Дмитрија Шостаковича до изражаја долази богат хармонски потенцијал мотива де – ес – це – ха. Једноставна мелодијска грађа, заснована на четири тона која припадају релативно униформисаној, шаблонном степен – полустепен детерминисаној умањеној лествици, руком вештог мајстора доспева у различите тоналитете, и поред тога што обједињује музичко ткиво на тематском плану постаје кључни генератор тоналних збивања. У првом и другом ставу мотив потписа јавља се у основном це-молу, тоналитету који је сугерисан самом мелодијском физиономијом мотива. У трећем ставу, велики руски мајстор проналази скривени тонални потенцијал, и мотив премешта у друге тоналитете, што му омогућава да се „потпише“ у

Пример 4

Редукција

хроматика у паралелним квинтама

Тема заснована на тонском низу који представља трансформацију d - es - c - h

153

I

hromatika

pp

II

pp

Vc.

p *espressivo*

d-es-c-h

h:

159

I

hromatika

II

ге-молу па чак и у веома удаљеном ха-молу. У четвртом ставу мотив де – ес – ц – х заступљен је у знатно мањој мери у односу на остале ставове, да би се у завршном петом ставу, који представља реминисценцију првог става, поново јавио у основном тоналитету, заокружујући тиме комплетно дело.

У овом раду, трагом Шостаковичевог потписа разматрани су неки аспекти хармонског језика великог руског неокласичара. Мотив де – ес – це – ха представља веома важан фактор у конституисању центра гравитације у појединим сегментима музичког тока, а на макро плану својим богатим хармонско – тоналним потенцијалом значајно утиче на „исцртавање“ тоналне кривуље комплетног циклуса. Повезивањем тематско-мотивског и тоналног плана, сагледани су неки аспекти конституисања вертикале који могу бити значајни за будућа истраживања сложених тоналних процеса који представљају веома важан аспект уметничког израза Дмитрија Шостаковича.

Пример 5

c - mol g - mol h - mol c - mol c - mol
 * * * * *

I st II st III st IV st V st

et d es c h дументација (b-ces) реминисценција
 дументација дументација дументација дументација

SHOSTAKOVICH’S SIGNATURE AS THE GENERATOR OF THE TONAL PLAN – “D-E FLAT-C-B NATURAL” MOTIF IN STRING QUARTET NO. 8

Summary

Great Russian composer Dmitri Shostakovich, in certain compositions, uses a melodic motif that is based on the tonal sequence D-E flat-C-B, which is considered to be his sui generis autograph, analogue to Bach’s “B flat-A-C-B natural”. In *String Quartet No. 8* this motif represents the basic thematic core from which the music tissue develops. Thus, it becomes one of the cornerstones of the cycle’s coherence. The melodic content of the motif, based on two minor thirds positioned as a minor second (B-D C-E flat), which can be treated as a segment of diminished scale (B-C D-E flat), has an immense potential for different tonal interpretations. Depending on metro-rhythmic factor, harmonic context, melody development, articulation, the motif gets “illuminated” by various tonal centers all the while maintaining its recognizable melodic character.

An extremely important feature of Dmitri Shostakovich’s artistic expression is his idiosyncratic harmonic language. Treatment of the vertical, which fluctuates in a wide scope from functionally tonal, then specifically modal to virtually atonal range, grants the powerful, highly individualized character to his music, and at the same time poses complex questions to analysts. In this paper, certain elements of harmonic language of this great Russian neoclassicist’s will be examined through the prism of Shostakovich’s signature, and through its tonal interpretation variant in particular.

Atila Sabo

ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА – ПРЕГЛЕД ВЛАДАЈУЋИХ АНАЛИТИЧКИХ СТАВОВА У РУСКОЈ/ СОВЈЕТСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ XX ВЕКА (Л. Мазељ, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орџоникидзе, С. Слонимски, Т. Тер-Мартиросјан)

Рад прати најважније аналитичке ставове шесторице водећих руско-совјетских теоретичара, музиколога и композитора данашњице који проблему адекватног аналитичког приступа хармонском језику Сергеја Прокофјева приступају са донекле сличних или потпуно различитих, личних позиција. На траговима њихових аналитичких запажања могуће је, дакле, уочити извесне сличности, али и несумњиве опречности у поимању Прокофјевљевог тоналитета, као и - код појединих од њих - снажан аналитички став који заступа тезу о присуству феномена индивидуализације *музичког израза*, што директно условљава и индивидуализацију самог аналитичког приступа хармонском језику сваког појединачно аутора XX века.

Први аналитички чланци и рецензије о Прокофјевљевом стваралаштву који су се бавили питањима изучавања хармонског језика овог композитора, односно, систематским изучавањем стилских особености његовог тоналног система, написани су из редова совјетских музичара. У првом реду, према запажањима С. Слонимског (Слонимски), то су чланци Мјасковског (Мясковский), Асафјева (Асафьев), Каратигина (Каратыгин).¹

Питањима Прокофјевљевог хармонског језика, специфичним цртама његове тоналности, бавили су се и многи други совјетски теоретичари, остављајући за собом радове изузетне важности. Ту се, пре свега, мисли на аналитичке студије Запорожеца (Н. Запорожец), Орџоникидзеа (Г. Орџоникидзе), Јурија Холопова (Ю. Холопов), али и на радове Беркова (В. Берков), Мазеља (Л. Мазель), Скорика (М. Скорик), Скребкова (С. Скребков), Слонимског (С. Слонимский), Тараканова (М. Тараканов), Тер-Мартиросјана (Т. Тер-Мартиросян) итд.²

1 Податак преузет из: С. Слонимски, *Симфони Прокофјева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1964, 5.

2 Н. Запорожец, „Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева“ в сб: *Черты стиля С. Прокофьева*, Советский композитор, Москва, 1962.

Г. Орџоникидзе, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.

Ю. Холопов, „О современных чертах гармонии С. Прокофьева“ в сб: *Черты стиля С. Прокофьева*, Советский композитор, Москва, 1962; „Наблюдения над современной гармонией“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962.

В. Берков, „О гармонии С. Прокофьева“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1958.

Л. Мазель, *Проблемы классической гармонии*, Музыка, Москва, 1972.

М. Скорик, „Прокофьев и Шёнберг“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962; *Ладовая система С. Прокофьева*, музична Украјана, Київ, 1969.

С. Скребков, „О современной гармонии“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962.

С. Слонимский, *Симфоний Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1964.

Уопштено гледано, готово све поменуте аналитичке студије совјетских теоретичара указују на суштински проширени, *дијалтонски* тонални систем Прокофјевљевог хармонског језика који је заснован на новом, промењеном схватању сродности тоналитета, а у појединим студијама и на присуству свеопштег *вођичног* „гравитирања“ одређених акордских (терцних или не-терцних) структура ка самосталним тоналним сазвучјима. У аналитичким студијама у којима се запажа нешто систематичнији и, рекло би се, студиознији рад, чвршће усредсређен на покушај „дефинисања“ специфичног тоналног система какав је Прокофјевљев, препознате су (или бар добрим делом наслућене) индивидуалне стилске црте и, у најгрубљим потезима, „скицирана“ дистинктивна својства Прокофјевљевог хармонског језика. Поред најопштије одреднице Прокофјевљевог тоналитета као уређеног система (специфичних) *тоналних* односа, ови аутори бавили су се и питањима различитих видова промене његовог тоналитета, начинима на који је тај поступак најчешће спровођен, а поједини од њих и питањима могућности *класификације* таквих модулација, као и нешто детаљнијим испитивањем (и истицањем) конкретних, прокофјевских хармонских *енџинџеџа* и интерних релација које они међу собом јасно профилишу.

Моменат класификовања специфичних појава у Прокофјевљевом хармонском језику присутан је у аналитичком приступу С. Слонимског, у његовој студији *Симфоније Прокофјева* (*Симфоний Прокофьева*), а нарочито је присутан и до сада најбоље уобличен и систематизован у својеврсном методском практикуму *Неке особености Прокофјевљеве хармоније* (*Некоторые особенности гармонии Прокофьева*) Т. Тер-Мартиросјана³. Оба аутора, и Слонимски и Тер-Мартиросјан (као уосталом и Мазел⁴), овом приликом нарочито апелују на неопходну, преко потребну *индивидуализацију* самог аналитичког приступа хармонском језику одређеног композитора XX века, чак некада и на индивидуализацију приступа конкретном, само једном његовом делу, као и на, у вези с тим, веома важно побољшање и унапређење школске аналитичке праксе, усмерене на правилно, адекватно перципирање и увиђање високо индивидуалних својстава хармонских елемената присутних, у овом случају, у тоналном систему Сергеја Прокофјева. Тер-Мартиросјан, за ту сврху, приказује и конкретне хармонске задатке у којима практично указује на дистинктивне стилске особености Прокофјевљевог хармонског језика.

У том смислу, у даљем току рада, дат је детаљнији преглед најважнијих владајућих аналитичких ставова шесторице водећих руских теоретичара и аналитичара данашњице који проблему адекватног аналитичког приступа, усмереног ка изучавању хармонског језика С. Прокофјева, прилазе са донекле сличних или потпуно различитих, личних позиција.

У последњем поглављу своје књиге *Проблеми класичне хармоније*⁵, **Л. Мазел** (Л. Мазель) своје поље интересовања усредсређује на појаву нове, тоналне музике XX века која, на специфичан начин, сапоставља и обједињује дванае-

М. Тараканов, „Прокофјев и неке проблеме современог музикалног језика“ в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофјев - Сџаџиџи и ислџедования*, Музика, Москва, 1972, 7-36.

Т. Тер-Мартиросјан, *Неке особености хармоније Прокофјева*, Музика, Москва – Ленинград, 1966.

3 Тигран Георгиевич Тер-Мартиросјан, *Неке особености хармоније Прокофјева*, Музика, Москва – Ленинград, 1966.

4 Види фусноту 2.

5 Л. Мазель, *Проблеми класическој хармоније* (Глава X, Неке проблеме ладогармоническог мшлџення и звуковисотной организации в творчестве композиторов XX века, класическая гармония и современная музика), Музика, Москва, 1972, 499-611.

стоступањски тоналитет са јасним и недвосмисленим системом традиционалних функционалних односа.

У том смислу, када је реч о Прокофјевљевом тоналитету и новом, упосебљеном односу који влада међу његовим елементима, Мазељ једно од најкарактеристичнијих индивидуалних стилских обележја композиторовог хармонског језика препознаје у суптилној, специфичној „игри“ полустепена, као и у честим полустепеним тоналним „преломима“, „померањима“ (*сдвиг*), који стварају изразите и, за композитора својствене, полустепене „ефекте“. Та суптилност полустепеног сапостављања двеју тоналности, изузетна, у том смислу, слобода у конципирању саме мелодијске линије, а онда и дистинктивни хармонски обрти и међусобне (полустепене) хармонске релације, условили су појаву дванаестоступањског прокофјевског тоналитета који у себе укључује могућност идентификовања било ког/сваког понаособ акорда, који се на тоновима дванаестоступањске лествице може образовати уз, међутим, несумњиво јаку, изразиту и веома присутну тоналну централизацију.

У даљим аналитичким разматрањима Мазељ истиче тезу да је Прокофјевљев дванаестоступањски тоналитет, заправо, развијен, генерисан из традиционалног, тонално-дијатонског система односа⁶, при чему истиче и сам профил Прокофјевљеве акордике којом се постулира идеја консонантног трозвука као основна ћелија изградње хармонског језика овог композитора, која је не ретко у спрези са разноврсним многозвучним, најдисонантнијим акордским сазвучјима његовог тоналитета.

Међутим, поред изразите хармонске основе Прокофјевљевог тоналног система, са јасно испољеним хармонским функцијама традиционалног седмоступањског тоналитета, у Прокофјевљевом хармонском језику постоје и такве ситуације у којима, практично, дијатонска веза између хармонских структура у потпуности изостаје или се, у најмању руку, не категорише као преовладавајућа. Такве ситуације подразумевају, према речима Мазеља, могућност појаве било ког акорда (најразличитије структурне сложености) у директној вези са било којим другим акордом на основама дванаестоступањске, хроматске лествице.

Тезу о специфичној дијатонској дванаестоступањској тоналности код Прокофјева промовише и **М. Скорик** (Скорик), у својој књизи *Тонални систем Сергеја Прокофјева*⁷, и, само донекле, музиколог и истакнути музички теоретичар, Јуриј Холопов (Холопов)⁸.

Обе студије еминентних руских теоретичара заступају јединствени аналитички став према коме се, у прокофјевском Це-дур тоналитету, тон *дес* и акорд на њему, дес-еф-ас, у потпуности изједначава и независно третира као и тон *де*, односно, де-еф-а; такође, тон *фис*, односно, акорд на њему, фис-аис-цис, постаје пунозначан и самосталан у односу на његову дијатонску варијанту - тон *еф*, од-

6 Тезу о дијатонском пореклу Прокофјевљевог *проширеног* (дванаестоступањског) тоналитета, између осталих руских теоретичара и аналитичара, заступа и С. Слонимски, у својој књизи *Симфоније Прокофјева*, Сложноладова основ мелодике и гармонии (Глава третја), Музыка, Москва - Ленинград, 1964, 141-180, али и М. Скорик (М. Скорик), у својој књизи *Ладова систем С. С. Прокофјева*, Музична Украина, Киев, 1969.

7 М. Скорик, *Ладова систем С. Прокофјева*, Музична Украина, Киев, 1969.

8 У својој књизи *Савремене одлике Прокофјевљеве хармоније (Современные черты гармонии Прокофјева)*, Холопов истиче тезу о постојању дванаестоступањског *хроматског* тоналитета у хармонском језику совјетског композитора. Ю. Холопов, *Современные черты гармонии Прокофјева*, Москва, 1967.

носно, еф-а-це, што се односи и на све остале ступњеве и акорде Прокофјевљевог дванаестоступањског тоналитета.

У целини посматрано, равноправност оваквих акорда са њиховим дијатонским парњацама, огледа се у чињеници да акорди „бивших“ („*бывших*“) алтерованих ступњева (нпр, фис-аис-цис у Це-дуру) могу непосредно претходити тоничном акорду тоналитета (це-е-ге) и у њега се, дакле, могу директно разрешити. Сходно томе, Скорик наводи да се и свим осталим, некада *алићерованим* ступњевима и акордима изграђеним на њима (дес-еф-ас, ес-ге-бе, ас-це-ес, бе-де-еф, фис-аис-цис у Це-дуру), анулира дотадашњи статус алтерованих и успоставља нови - статус *варијантних* акорада. С тим у вези, Скорик износи идеју о равноправној улози варијантних акордских структура унутар Прокофјевљевог тоналног система којом, даље, директно формира (и учвршћује) тезу о дванаестоступањском дијатонском тоналитету који се, заправо, темељи на традиционалном, седмоступањском систему тоналних односа.⁹ Скориков аналитички став по питању *дијатонизације хроматике* (*диатонизация хроматике*) код Прокофјева подразумева, дакле, сапостављање и равноправну појаву како дијатонског, тако и хроматског вида сваког појединачног, засебно узетог (трозвучно-терцног) акорда у тоналитету, при чему сваки такав акорд на традиционално алтерованом ступњу представља, заправо, варијанту свог дијатонског парњака. С тим у вези, Скорик предлаже и термилошку раздвојеност оваквих појава, идентификујући их као *високи* (*высокий*), односно, *ниски* (*низкий*) ступањ, уместо контекстуално непримереног - повишеног (*повышен*) или сниженог (*понижен*) акордског ступња тоналитета.¹⁰

Тезу о мање-више традиционалној, тонално-функционалној условљености акорада унутар Прокофјевљевог дванаестоступањског дијатонског тоналитета, према речима другог великог музичког теоретичара руске школе, **Јурија Холопова** (Юрий Холопов), треба прихватити са резервом. Према мишљењу Холопова, овде се не ради о постојању дванаестоступањског дијатонског тоналитета, већ о специфичној врсти дванаестоступањског *хроматског* тоналитета (*дванадцатиступенная хроматическая тональность*), који у себи садржи онолико хармонских функција колико има основних интервалских односа према јединственом акорду тоничне функције (тоничном трозвуку). У својој књизи *Савремене одлике Прокофјевљевог хармоније* (*Современные черты гармонии Прокофьева*)¹¹ он их, даље, сврстава у пет основних функционалних група¹², а начелно их профилише само кроз две, суштински издиференциране хармонске категорије: сферу тонике (стабилност) (*тоники (устойчивость)*) и сферу нетонике (нестабилност) (*нетоники (неустойчивость)*).¹³

9 У складу са Скориковом теоријом о варијантности акордских ступњева Прокофјевљевог тоналитета са постојећим дијатонским праузором, Мазељ истиче и став И. В. Способина (*Способин*) који је, такође, био склон јасном и недвосмисленом термилошком разграничењу диспаратних појава сниженог и повишеног ступња/акорда у тоналитету уопште, у корист прокофјевског високог, односно ниског равноправног, варијантног ступња или акорда.

10 Занимљиво је приметити Скорикову склоност да своју теорију о постојању дванаестоступањске дијатонике формулише још и тезом о присуству тзв. „синтетичког“ („*синтетический*“) тоналитета у хармонском језику Сергеја Прокофјева.

11 Ю. Холопов, *Современные черты гармонии Прокофьева*, Москва, 1967.

12 Исто, 292-294.

13 Под категоријом нетонике (нестабилност) Холопов подразумева све оне терцне/нетерцне акордске структуре које теже свом разрешењу у стабилну, трозвучно-терцну акордску структуру унутар Прокофјевљевог тоналитета.

Према аналитичким опсервацијама Јурија Холопова, преузетим из његове књиге *Хармонски задаци*¹⁴, хроматски тоналитет или дванаестоступањски тонални систем који је идентификован у основи хармонског језика Сергеја Прокофјева, претпоставља могућност појаве (и употребе) сваког акорда трозвучно-терцне акордске структуре на сваком тону дванаестоступањске хроматске лествице. При том, како наводи, суштина није у пуком хроматском систему вредности унутар Прокофјевљевог тоналитета, већ, заправо, у својеврсном хроматском „надграђивању“ (*надстройка*) у основи препознатог дурско-молског тоналног система односа. У том смислу, специфични хроматски тоналитет Сергеја Прокофјева укључује у себе како традиционалну дијатонику, све њене хармонске функције и акорде, акорд на сниженом (*ниском*) II ступњу (нII), као и акорд доминантине доминанте (D_D), тако, с друге стране, и све оне акордске функције које се могу поставити на сваком појединачном тону композиторовог хроматског тоналитета, представљајући, даље, специфичне, високо индивидуализоване ентитете Прокофјевљевог хармонског језика. Ту су, пре свега, у (Це-)дуру, ниски други, молски ступањ (дес-фес-ас или, према Холоповљевом симболичком систему обележавања, нII>¹⁵), затим нIII> (ес-гес-бе), вIV< (фис-аис-цис)¹⁶, нV< (гес-бе-дес), вIV> (фис-а-цис), нV> (гес-хесес-дес), нVI> (ас-цес-ес или, такође према Холопову, „прокофјевски VI ступањ“, односно, „прокофјевска субмедијанта“), VI< (а-цис-е), нVII> (бе-дес-еф), вVII< (ха-дис-фис), вVII> (ха-де-фис); а у молу, нII> (дес-фес-ас), III> (ес-гес-бе), вIII< (е-гис-ха или „прокофјевска медијанта“), вIV< (фис-аис-цис), нV< (гес-бе-дес), вIV> (фис-а-цис), нV> (гес-хесес-дес), вVI< (а-цис-е), VII> (бе-дес-еф), вVII< (ха-дис-фис), вVII> (ха-де-фис). Оно што, међутим, Холопов постулира као идеју, када је реч о Прокофјевљевом систему тоналних односа, јесте чињеница да ма колико његов хармонски језик био сложен и подразумевао једнаку употребу свих тонова (и акорада) хроматске дванаестоступањске лествице, у многоме самосвојна, дистинктивна функционална динамика Прокофјевљевог хармонског тока, подразумевајући ту и све (обавезне) акорде хроматске лествичне грађе, остаје у потпуности и недвосмислено сачувана.

У даљем току свога излагања, Холопов указује на неколико типова најучесталијих ситуација у којима се терцне акордске структуре дванаестоступањског хроматског тоналитета појављују у препознатљивом, типично прокофјевском окружењу традиционалних акордских функција¹⁷ (пример 1а и 1б).

Међутим, поврх свега, Холопов истиче да се поред несумњиво чешћих ситуација тоналног присуства у хармонском језику Сергеја Прокофјева, увиђају и све оне ситуације у којима тонална основа његовог хармонског језика, делимично или у потпуности, изостаје. У том смислу, као равноправан конституент композиторовог тонално-хармонског језика, појављује се и феномен прокофјевске *линеарности* (*линеарность*), присутан понекад и као једини регулатор евидентно другачије, *нове* логике музичко-хармонске прогресије.¹⁸

14 Ю. Н. Холопов, *Задания по гармонии*, Музыка, Москва, 1983.

15 Аналитичке ознаке „>“ и „<“ указују на акордску структуру молског, односно, дурског акордског склопа.

16 Обратити пажњу да дурски акорд на високом (повишеном) IV ступњу, Холопов не назива поларним трозвучком, као што је то уобичајено у теоријској пракси са наших простора.

17 Холопов, исто, 72.

18 Ю. Н. Холопов, *Гармонический анализ* („Линеарность в гармонии“), в 3-х, ч. 2, Музыка, Москва, 2001, 38-45.

Формирајући став о природи Прокофјевљевог тоналитета као строго индивидуалне, дистинктивне стилске црте овог композитора, **Орџоникидзе** (Орџоникидзе) у својој књизи *Клавирске сонате Прокофјева (Фортепијанне сонате Прокофјева)*¹⁹ полази од уочених карактеристичних појава и њихових специфичних међусобних (контекстуалних) одношења унутар Прокофјевљевог тоналитета, препознајући га, битно, као успостављени *систем* односа (подвукла Н. В), који у себе имплементира јасне и устаљене, строго дефинисане релације унутар његових конститутивних елемената.

У својој бити превасходно тоналан, са изразитом терцном акордском структуром хармонских елемената (*шрозвука*), Прокофјевљев тоналитет, према речима овог аутора (што је аналогно са претходним аналитичким ставом Ј. Холопова), спецификују и све остале трозвучно-терцне акордске формације које се могу изградити на сваком појединачном, засебно узетом тону хроматске дванаестоступањске лествице, али и све оне друге акордске структуре које у својој основи нису трозвучи. Такође, овај аутор увиђа и за Прокофјева карактеристичну појаву бифункционалности, али указује и на све оне индивидуалне и не ретке ситуације у којима преовлађује другачија врста унутрашње логике развоја музичког ткива, која подразумева превласт мелодијско-линеарног начела и која (логика), каткад и у потпуности, надомешта одсуство јасног, тонално-хармонског језика овог композитора.

У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева*²⁰, у поглављу „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“, **С. Слонимски** (Слонимски) једну од кључних, индивидуално-стилских црта која стоји у бити Прокофјевљевог хармонског језика, такође сагледава кроз идеју *шрозвука* (терцне структуре акорда). Овај аутор ставља акценат на чињеницу да се сваком појединачном тону/ступњу Прокофјевљевог сложеног тоналитета може припојити било која терцна акордска структура, као и било које сазвучје нетерцне акордске грађе. У суштини, наводи даље, у питању је раширеност принципа традиционалног тоналног система хармонског мишљења који почива на трозвучу као главној ћелији композиторовог хармонског језика. У даљем наводу, Слонимски закључује да је Прокофјевљев тонални систем препознат, заправо, у сложеном тоналитету другачијих функционалних релација, односно, идентификован у новом дванаестоступањском систему односа који, на специфичан начин, развија традиционални седмоступањски тоналитет.²¹ На крају ове тврдње, овај аутор истиче кључни моменат у коме наглашава да проблематика несумњиво посебног, високо индивидуалног Прокофјевљевог начина тонално-хармонског мишљења још увек није целовита нити је, генерално, у довољној мери истражена, што, нарочито у оквирима школске праксе, има за последицу немогућност увиђања суштинских промена које су у композиторовом хармонском језику настале, а онда и немогућност откривања и неразумевања естетских принципа на којима се Прокофјевљева музика заснива.

Функционална веза свих трозвуча у Прокофјевљевом тоналитету (који се, дакле, могу изградити на сваком тону хроматске лествице) са акордом тоничне

19 Г. Орџоникидзе, *Фортепијанне сонате Прокофјева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.

20 С. Слонимски, *Симфониј Прокофјева*, „Сложноладова основа мелодике и хармонији“ (Глава трећа), Музика, Москва – Ленинград, 1964, 141-180.

21 Слонимски, при том, наглашава да је основна ћелија тог сложеног дванаестоступањског тоналитета, заправо, *шрозвук*, битно терцна акордска структура, преузета из система традиционалног, седмоступањског тоналног система хармонског мишљења.

Пример 1:

(Начин обележавања карактеристичних појава у Прокофјевљевом хармонском језику преузет је из аналитичке студије *Задачи из хармоније*, Јурија Холопова)

1а)



C: I - нII> - I II - нII> - I нII> - VII< - I IV - нII> - V - I

1б)



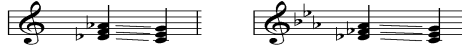
c: I - нV - V - I I - нV - I I - нV - VII - I

Пример 2:



C: T c: t

Пример 3:



C: T c: t

Пример 4:

(Шематски приказ доњих и горњих вођица, *вођичних широзвука*, према главним и споредним функцијама у Прокофјевљевом тоналитету)



C: → T ← → II ← → III ← → S ←



(C:) → D ← → VI ← → * T

функције основног тоналитета, свакако заслужује засебно теоретско разматрање и подробније даље истраживање, наводи Слонимски. Међутим, он, ипак, издваја најучесталије, прокофјевски *нове* тоналне функције које по својој фреквентности превазилазе остале хармонске функције композиторовог тоналитета.

Једна од таквих хармонских функција јесте и својеврсна вођична функција прокофјевског тоналитета која са тоничном успоставља карактеристичан међусобно-вођични однос. Наиме, реч је о специфичној „вођичној доминанти“ (*воодная доминантѝа*²²) - првенствено дурске структуре у дурском тоналитету, али и молске у Прокофјевљевом молском тоналитету (пример 2).

Међутим, вођична условљеност тоничне хармонске функције у композиторовом тоналитету идентификована је и у виду тзв. „вођичне субдоминанте“ (*воодная субдоминантѝа*²³)²⁴ (пример 3).

Треба свакако скренути пажњу и на чињеницу да је у теоријским разматрањима С. Слонимског симптоматично и то што он, у једном моменту у својој књизи, помиње и термин „прокофјевски дур“ - чија је главна (једна од главних) карактеристика управо дурска акордска структура која у себе укључује повишене II (*дис*) и IV (*фис*) ступањ Прокофјевљевог тоналитета.²⁵

Најзад, свакако најкомплекснија аналитичка студија, својеврсни научно-методски уџбеник **Тер-Мартиросјана** (Тер-Мартиросјан), *Неке особине Прокофјевљеве хармоније (Некоѝторые особенностѝи ѓармонии Прокофѝева*²⁶), усредсређена је на актуална питања валидности и, уопште, научне оправданости примене постојећег и у пракси дубоко укореењеног традиционално-функционалног аналитичког приступа који се, у подједнакој мери, примењује и на аналитичко изучавање савремене хармоније, а који, уз резултате који потом логично следе, одавно указује на очигледне контрадикције²⁷. Тер-Мартиросјан, стога, сугерише неопходност преиспитивања актуалних курсева хармоније - што, разуме се, изискује изузетан напор - но представља једино конструктивно решење за превазилажење насталог проблема.

Аналитичка студија Тер-Мартиросјана настала за потребе његових студената на лењинградском конзерваторијуму „Н. А. Римски-Корсаков“ даје комплексан преглед специфичних појава које су (аналитичким путем) примећене у хармонском језику Сергеја Прокофјева, као и могући предлог њихове класификације, истичући их веома важним при изучавању композиторовог индивидуалног стила. Реч је, наиме, о специфичном тоналном систему односа у коме се свака појава хроматског тона може разматрати као основни тон дурског или молског трозвука, услед чега, практично, један тонски род може објединити трозвуке обе тоналности. У таквом „трозвучном систему“, могућем, дакле, на сва-

22 Термин С. Слонимског.

23 Како наводи Слонимски, термин „вођична субдоминанта“ преузет је од Н. Запорожеца (Н. Запорожец).

24 Овде, међутим, треба обратити пажњу на евидентну контрадикторност у самом термину „вођична субдоминанта“ (прим. Н. В).

25 На овом месту, Слонимски алудира на дурску акордску структуру ха-дис-фис у Це-дуру која се вођично односи према дурској акордској структури тоничног трозвука це-е-ге. С. Слонимски, *Симфониѝ Прокофѝева*, Музика, Москва - Ленинград, 1964, 177.

26 Тигран Георгиевич Тер-Мартиросјан, *Некоѝторые особенностѝи ѓармонии Прокофѝева*, Музика, Москва - Ленинград, 1966.

27 На проблематику овог типа указао је и Мазељ, у својој књизи *Проблеми класичне хармоније, Проблеми классической ѓармонии*, Музика, Москва, 1972, 566-567.

	Индивидуализација уметничког стила (директно или индиректно истакнуто)	Неопходност проучавања засебне, индивидуалне уметничке поетике	Тоналност - тонална структура Прокофјевљевог музике	Концепцијски прозвук; трозвук као основни (структурни) елемент Прокофјевљевог тоналитета	Функционалност – однос акордских структура: поред стандардних тонално- функционалних односа, примећен и полустепени, вођични однос акордских структура	Концепцијски прокофјевљевог линеарности
Л. Мазељ	да	да	да	да	да	-
М. Скорик	-	-	да	да	-	-
Ј. Холопов	-	-	да	да	да	да
Г. Орцоникидзе	-	-	да	да	да	да
С. Слонимски	да	да	да	да	да	да
Т. Тер-Мартirosјан	да	да	да	да	да	да

Пример 5а:

Упоредни табеларни приказ тумачења Прокофјевљевог тоналитета

ком хроматском тону једног тоналитета, а у зависности од његовог односа (смера кретања) са наредним, дијатонским трозвуком, разликују се акорди који, заправо, имају функцију горње и доње вођице (тзв. *вођични акорди*²⁸) за наредни, разрешавајући акорд трозвучног склопа. И један и други вођични акорд усмерени су ка основним функцијама датог тоналитета и подређени једном тоналном центру.²⁹ На пример, у Це-дуру, трозвук дис-мола (дис-фис-аис) представља вођични акорд за III ступањ (е-ге-ха), док се трозвук ес-мола перципира као вођични акорд (тзв. горња вођица) за II ступањ датог тоналитета (де-еф-а) (пример 4).

Напослетку, као интегрални сегмент рада, следе два табеларна приказа упоредних тумачења Прокофјевљевог тоналитета, заснована према аналитичким опсервацијама поменутих руско-совјетских теоретичара, музиколога и композитора данашњице (Мазеља, Скорика, Холопова, Орцоникидзеа, Слонимског и Тер-Мартirosјана) (пример 5а и 5б).

28 Термин Ю. Н. Тюлина.

29 На томе се и заснива суштинска разлика Прокофјевљевог хармонског језика у односу на дванаестотонски додекафони систем, на шта је, уосталом, указао и Скорик (М. Скорик, „Прокофјев и Шёнберг“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962).

Пример 56: Упоредни табеларни приказ тумачења Прокофјевљевог тоналитета

	Тоналитет Сергеја Прокофјева	Теза о варијантности акорада код Прокофјева	Феномен додатих тонова на постојећу акордску структуру који стоје у специфичном вођичном односу	Систематизација уочених појава карактеристичних за хармонски језик Сергеја Прокофјева
Л. Мазељ	Дванаестоступањски тоналитет генерисан из традиционалног дурско-молског система функционалних односа	Варијантна седмоступањска дијатоника; <i>високи</i> и <i>ниски</i> ступањ или хармонска функција	Идентификован; додати тонови истичу вођични однос са акордом са којим симултано звуче	Није извршена
М. Скорик	Дијатонски дванаестоступањски тоналитет	Варијантна седмоступањска дијатоника; <i>високи</i> и <i>ниски</i> ступањ или хармонска функција	Није примећен	Није извршена
Ј. Холопов	Дванаестоступањски хроматски тоналитет	Равноправност варијантних акорада; <i>високи</i> и <i>ниски</i> ступањ или хармонска функција	Не истиче	Није извршена
Г. Орцоникидзе	Дванаестоступањски дијатонски тоналитет заснован на дурско-молском систему тоналних односа	Није присутна	Не помиње	Није извршена
С. Слопимски	Дванаестоступањски дијатонски тоналитет развијен из традиционалног седмоступањског тоналитета	Није присутна	Уочен; додати тонови истичу вођични однос са акордом са којим симултано звуче	Систематизација карактеристичних појава у Прокофјевљевом хармонском језику; истиче неадекватност аналитичког приступа музици XX века у школској аналитичкој пракси
Т. Тер-Мартиросјан	Не изјашњава се експлицитно	Није присутна	Уочен; могућност појављивања вишеструких вођичних тонова у оквиру једног акорда који, даље, истичу доследно спроведени <i>вођични</i> однос и према наредној акордској структури	Најпотпуније извршена систематизација уочених појава у Прокофјевљевом хармонском језику, на великом броју конкретних нотних примера; овај аутор апелује на непримереност постојећих аналитичких метода који се примењују на многим појавама у савременој хармонији, те дају и неадекватне <i>резултате</i> ; дистинктивне црте хармонског језика Сергеја Прокофјева представља практично – кроз писане хармонске задатке

Литература:

1. Берков, В, „О гармонии С. Прокофьева“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1958.
2. Гаккель, Леонид Евгеньевич, „С. С. Прокофьев (1891 - 1953)“ в: *Форшпейанная музыка XX века*, Советский композитор, Ленинград, 1990, вт. изд, 196-229.
3. Запорожец, Н, „Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева“ в сб: *Черты стиля С. Прокофьева*, Советский композитор, Москва, 1962.
4. Мазель, Л, *Проблемы классической гармонии*, Музыка, Москва, 1972.
5. Мазель, Л, *Функциональная школа (Гуго Риман)*, www.mushar.ru, јануар, 2007.
6. Нестьев, И, *С. С. Прокофьев*, Музгиз, Москва, 1957.
7. Орджоникидзе, Г, *Форшпейанские сонаты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.
8. Скорик, М, „Прокофьев и Шёнберг“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962; *Ладовая система С. Прокофьева*, музична Украјна, Кијв, 1969.
9. Скорик, М, *Ладовая система С. Прокофьева*, Музична Украина, Киев, 1969.
10. Скрёбков, С, „О современной гармонии“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962.
11. Слонимский, Сергей Михайлович, *Симфонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1964.
12. Тараканов, Михаил Евгеньевич, „Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка“ в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев - Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 7-36.
13. Тер-Мартirosян, Тигран Георгиевич, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1966.
14. Hanson, Lawrence and Elisabetha, *Prokofiev. The Prodigal Son – An introduction to his life and work in Three Movements*, Cassell, London, 1964.
15. Холопов, Ю. Н, „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“ в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев - Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 299-332.
16. Холопов, Ю. Н, *Гармония. Теоретический курс*, Музыка, Москва, 1988.
17. Холопов, Ю. Н, *Задания по гармонии*, Музыка, Москва, 1983.
18. Холопов, Ю, „О современных чертах гармонии С. Прокофьева“ в сб: *Черты стиля С. Прокофьева*, Советский композитор, Москва, 1962; „Наблюдения над современной гармонией“ в сб: *Советская музыка*, Музгиз, Москва, 1962.
19. Холопов, Јуриј, *Стваралаштво Прокофјева у совјетској музичко-теоријској науци* (прев. М. Живковић) у: Христина Медић (уред), *Музички шалас*, број 3-6, СЛЮ, Београд, 1997, 40-52.

**THE HARMONIC LANGUAGE OF SERGEI PROKOFIEV – A REVIEW OF ANALYTIC ATTITUDES IN THE TWENTIETH CENTURY RUSSIAN/SOVIET LITERATURE
(L. MAZEL, M. SKORIK, Y. KHOLOPOV, G. ORDZHONIKIDZE, N. SLONIMSKY, T. TER-MARTIROSYAN)**

Summary

The paper studies the most significant analytic attitudes of the sixth leading contemporary Russian/Soviet theorists, musicologists and composers whose approach to the issue of adequate analytic attitude towards the harmonic language of Sergei Prokofiev is based on partly similar or extremely different, personal positions. Following their analytic remarks it is possible to find some similar but also certain opposing

opinions on Prokofiev's tonality. Some of them do have a strong analytic attitude that supports the thesis on the presence of phenomenon of individualisation of *musical expression*, which directly conditions the individualism of the very analytic approach to the harmonic language of each twentieth-century composer.

Nevena Vujošević

ЗНАЧАЈ УВОДА У ПРОЦЕСУ ПРЕЗНАЧЕЊА ТРАДИЦИОНАЛНИХ ФОРМАЛНИХ ТИПОВА У ЈЕДНОСТАВАЧНИМ ДЕЛИМА ФРАНЦА ЛИСТА

Увод је у једноставачним делима Франца Листа од кључног значаја за форму. Третман увода као равноправног сегмента форме, а не само као почетног „дизања завесе“ огледа се у његовој вишеструкој појави у музичком току. Увод се понегде јавља у непромењеном или виду веома блиском првобитној појави, док се у неким делима тематски и структурно трансформише и модификује (углавном скраћује). Осим овога, материјал увода најчешће је и исходна тачка више (или чак свих) тематских материјала у музичком току, те је његов значај и на тематском плану од есенцијалног значаја за једноставачну форму у целини.

Кључне речи: Ф. Лист, једноставачна форма, увод, структурни план, тематски план

Увод који се, и термилошки и појавно, везује за почетак (музичког) збивања уопште, у Листовим делима добија другачији третман, а самим тим и улогу у музичком току. Наиме, позиција увода подразумева не само његову прву појаву, већ и његово (нетипично) вишеструко размештање у музичком току. Увод се понавља у дословном или измењеном виду. Размештање увода на кључним пунктовима у музичком току, открива нам његову улогу припреме, не само у почетном, већ и у осталим најважнијим збивањима у оквиру разматраних једноставачних композиција. Овакав третман увода игра важну улогу на структурном плану. Проткивање целокупног музичког тока материјалом увода, путем његове разраде у различитим сегментима форме, од изузетног је значаја за повезивање једноставачне форме у целину на тематском плану.

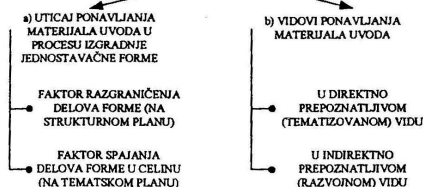
У односу на улогу коју увод у оквиру једноставачне форме има сагледаће се утицај понављања материјала увода у процесу изградње музичког тока једноставачне форме.

Понављање увода у музичком току има двојако дејство: разграничавање, а истовремено и спајање делова форме у целину (то ће у даљем тексту бити ближе појашњено).

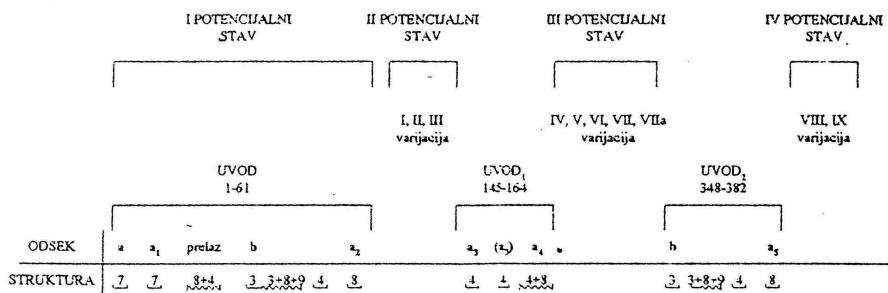
Видови понављања увода односе се на његово тематизовано (директно препознатљиво) и (или) развојно (индиректно препознатљиво) понављање (пример 1). Директно препознатљив вид увода подразумева његову појаву у току композиције, која је у великој мери (или чак сасвим) аналогна првом наступу. На тај начин се остварује тематизација увода, коју је увек могуће идентификовати у музичком току. Увод се тематски, понекад и структурно, понавља тако да се препознаје као изворна појава с почетка композиције, било да се јавља као засебан део облика, било да је део у оквиру веће целине. Индиректно препознатљив (развојни) вид понављања увода подразумева различите видове мотивског рада са овим материјалом у развојним сегментима форме (пример 1).

пример 1

I. ULOGA UVODA U OKVIRU JEDNOSTAVAČNE FORME



пример 2



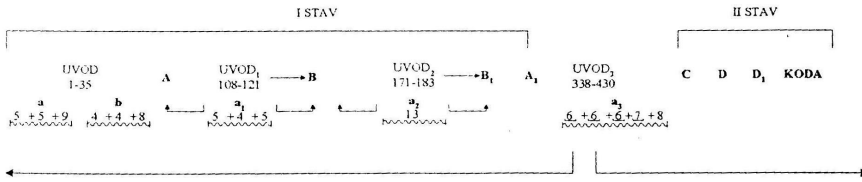
Начин на који се музички садржај увода појављује у музичком току (у тематизованом или развојном виду) пресудан је у одређењу његовог дејства на музичку форму: разграничење, односно спајање делова форме у целину. Увод се у свом директно препознатљивом виду појављује најчешће на местима разграничења сегмената унутар једноставачне форме (испред потенцијалних ставова/музичких поља¹). Разрадом и трансформацијама материјала увода у музичком току остварује се интеграција унутар једноставачне форме. Ова два начина третмана музичког садржаја увода се најчешће у разматраним Листовим делима комбинују. Међутим, док је појава тематизованог вида увода поступак који се у већини разматраних композиција примењује на местима кључним за разграничење музичког тока, дотле разнолики видови мотивског рада са материјалом увода налазе широку примену у различитим (најчешће развојним) деловима форме.

Значај увода биће размотрен у одабраним симфонијским поемама Ф. Листа.

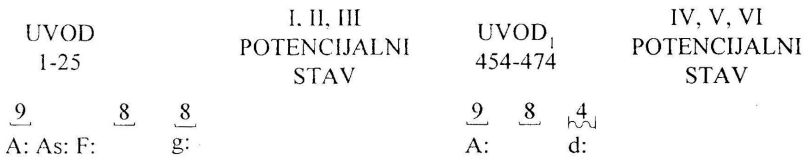
У оквиру симфонијске поеме *Tasso* увод се, у свом препознатљивом виду са почетка, јавља још два пута у музичком току (пример 2). Увод је обимније конципиран (а а₁ **прелаз** б а), те се у музичком току репризирају само поједини његови одсеци (пример 2). Увод₁ (такт 145–164) се налази између потенцијалног другог и трећег става, а увод₂ (такт 348–382) између потенцијалног трећег и четвртог

1 Термин поље је у синонимној употреби са термином потенцијални став, јер у одсуству "правих" ставова одговара структурирању музичког тока једноставачних композиција. Иначе, овај термин је преузет из књиге Б. Поповића: *Музичка форма или смисао у музици*, "Теорија поља" Београд, Слио и Културни центар, 1998, 147–151 и даље.

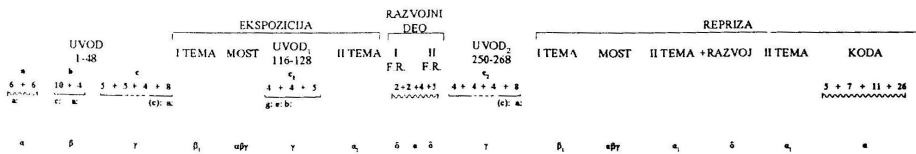
пример 3



пример 4



пример 5

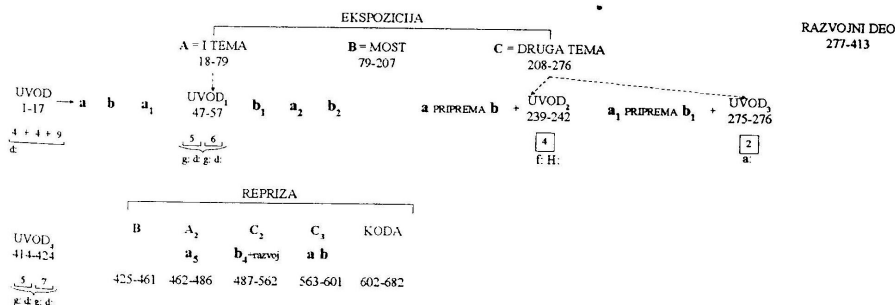


става циклуса (пример 2). Понављање увода, у структурирању глобалне форме, представља фактор разграничења потенцијалних ставова, односно груписања варијација у ставове. У уводу₁ изостављена је појава средишњег одсека **б** и прелаза ка њему, док увод₂ представља поновљену другу половину увода са почетка композиције (видети у примеру 2). Одсек **б** из увода₂ (такт 348–374) је потпуно аналоган свом првобитном наступу, а одсек **а** (такт 375–382) је, тематски и структурно, скоро истоветан својој појави са почетка композиције, док је хармонски унеколико вариран.

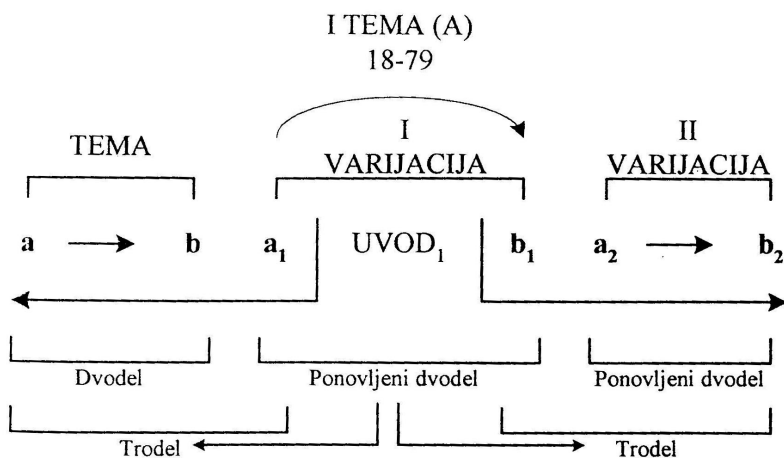
Запажа се да ова два понављања увода на граничним местима, заједно посматрана, формирају у великој мери структурну целину увода аналогну почетку симфонијске поеме. Тиме се, истовремено, постиже целовитост самог увода (на раздаљини) и указује на могућност раздвојеног пласирања његових одсека у музичком току, чиме се не ремети његова идентификација са почетком.

У симфонијској поеми *Мазеја* увод је у форми дводелне песме (**а б**), а у каснијим појавама (има их још три, пример 3) се репризира само одсек **а**. Њиме се идентификује увод и самим тим овај одсек има већи значај у односу на одсек **б** у музичком току. Одсек **а** је фрагментарне структуре у свим својим појавама али су оне међусобно донекле различите. Основу музичког садржаја увода, а тиме и одсека **а**, чине мотиви *a* и *a*¹ и њихова понављања, али је број тих понављања, као и тонална основа, различит у свакој појави овог одсека (**а**). Мотив *a*¹, изведен из *a*, главни је носилац музичког садржаја увода, односно његова препознатљива карактеристика (пример 6). Увод **3** (такт 398–430) представља најважније понављање материјала увода, јер се налази на граници између два потенцијална става (у овом специфично профилисаном двоставачном циклусу). Увод **3** је на-

пример 6



пример 7



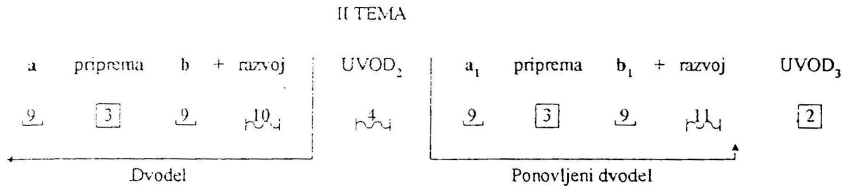
значен и темпом и већих је димензија у односу на претходне појаве увода (пример 3), што упућује на његов већи значај у односу на увод₁ и увод₂ на глобалном нивоу форме.

Увод 1 и увод 2 се такође налазе на граничним местима у музичком току, али унутар првог поља. Распоређеност увода 1 и увода 2 додатно указује на прегледност форме у целини. Наиме, први став је конципиран као дводел А Б који се понавља као „у огледалу“ (Б₁ А₁), при чему се увод₁ налази на граници између делова А и Б, а увод₂ на граници њиховог понављања (пример 3).

У овој симфонијској поеми је врло значајна улога увода као фактора разграничења форме, а његове појаве на наведеним местима резултирају изразитом симетријом унутар, али и на глобалном нивоу форме.

Музички садржај увода, тј. његов први мотив а „уткан“ је и у друге делове форме: у *Мазејину* тему (део А, одсек а, такт 36–59), где је фигуративног значаја (испред првог тона као украс), али пружа довољно јаку асоцијацију на изворни мотив са почетка композиције. Рад са мотивом а налазимо у оквиру прелаза у делу А из првог става (такт 59–68), а такође и у прелазима 1, 2, 4 и 6 у даљем музичком току. У оба одсека, а/прелаз, ради се о традиционалним видовима мотивског рада.

пример 8



У симфонијској поеми *Идеали* увод се као такав појављује још само једанпут у музичком току : на средини, између трећег и четвртог потенцијалног става (такт 454–474) ове изузетно обимно конципиране симфонијске поеме, која представља спрегу варијација на две теме и слободног циклуса (873 такта, шест потенцијалних ставова, пример 4). Увод 1 представља аналогну тематску и (непотпуно) хармонску репризу увода са почетка, структурно скраћену за четири такта.

Разраду материјала увода сусрећемо у другим одсецима форме, али не, што је за ову симфонијску поему карактеристично, и у оквиру главних тема (А и Б), које доносе различит материјал у односу на увод.

Елементи музичког садржаја увода налазе се у развојним и прелазним одсецима форме. У оквиру прелаза (такт 67–110) наилазимо на удаљенију трансформацију почетног мотива *a* (*a*¹, такт 78–85), који представља један конституент музичког садржаја овог одсека. У прелазу₁ развојног типа, заснованог на принципу рада са моделом, материјал увода, заједно са другим музичким материјалима, чини целину која се понавља. Такође у оквиру развојног одсека, након Б₂ (друга варијација друге теме, такт 265–319) уводни мотиви су „уткани“ у музички ток на почетку, као основа четворотактног модела.

Посебно занимљивост представља појава уводног мотива *a* у инверзији у спреси са тематским материјалом А (А₂ - друга варијација теме А).

Проткивање аутономних музичких садржаја (тема) материјалом увода представља још један манир Листовог третмана музичких садржаја у циљу тематске повезаности музичког дела. И у осталим прелазним и развојним одсецима у даљем току симфонијске поеме материјал увода се разрађује на сличан или, местимично, аналоган начин као у већ описаним одсецима форме, те није неопходно дуже се задржавати на њиховом опису. Треба констатовати међутим да се материјал увода у овој симфонијској поеми обилато и разноврсно користи у „споредним“ одсецима форме (прелазима) који се прилично равномерно смеђују са главним тематским субјектима (А и Б и њихове варијације), што резултира „свеприсутношћу“ материјала увода у целокупном музичком збивању. На тај начин остварено је тематско заокружење музичког тока ове симфонијске поеме.

Симфонијска поема *Прометјеј* обилује разноврсним музичким садржајима, те је појава увода у његовом првобитном виду (као и разрада у развојном делу²), од суштинског значаја за повезивање форме на тематском плану (пример 5).

Увод је конципиран као троделна песма типа **а б ц**, и прилично је обиман (траје 48 тактова). У наредним наступима, као његов репрезент појављује се само последњи одсек – **ц**, који на тај начин добија посебан значај у музичком току. Одсек **ц** је у облику реченице и као такав се јавља и у своје две наредне појаве, на-

2 У овој симфонијској поеми је прилично јасно профилисан сонатни облик.

значене као увод₁ и увод₂, унеколико скраћене. Увод 1 (такт 116–128) је на промењеној тоналној основи у односу на своју почетну варијанту, док увод₂ (такт 250–268) представља његову тоналну репризу и у истом је темпу. Увод 2 се налази испред репризе док је позиција увода₁ врло специфична: након моста, између прве и друге теме. Ова појава увода на нетипичном месту у музичком току нарушава (разграђује) стандардни изглед сонатног облика³.

Још једну специфичност представља појава одсека **a** из увода у оквиру развојног дела (такт 161–249). Наиме одсек **a** се у препознатљивом виду, слично почетку симфонијске поеме (у истом темпу и на истој тоналној основи, а структурно скраћен) појављује у оквиру развојног дела. Ипак, у односу на одсек **ц** понављање одсека **a** има мањи значај, јер се „недовољно“ афирмише на плану глобалне форме: налази се у оквиру неког другог одсека (развојни део) и окружен другим музичким садржајима. Међутим, његова појава има други значај: након одсека **a** из увода следи прва тема у скраћеном виду на подлози основног тоналитета (као и сам одсек **a**), што делује као почетак репризе у оквиру сонатног облика. Након ова два одсека следи одсек **ц** (увод 2) који у правом смислу најављује репризу прве теме у целости, као и осталих одсека из експозиције, те се претходно описана појава може назвати дуплом репризом). Такође, на почетку коде се поново јавља материјал одсека **a** на модулаторној тоналној основи, али овде је он „разводњен“ даљом разрадом овог и других музичких садржаја.

Уочава се, дакле, да се и одсек **a** из увода тематизује и као такав понавља али његово и понављање одсека **ц** имају различит ефекат на нивоу глобалне форме. Наиме, понављање одсека **a** у оквиру других одсека представља повезујући фактор на тематском плану, а одсека **ц**, својом самосталном појавом на граничним местима – на структурном, те у аналитичком сагледавању форме овај други одсек има већи значај (пример 5). Ово је додатно појачано и тиме што се одсек **ц** пласира као експозициони, а одсек **a** је увек у склопу развојних одсека.

Музички садржаји из сва три одсека увода чине основу главних тематских субјеката. Прва тема (такт 48–62) је настала комбиновањем мотива из сва три одсека, али се баш због тога тематизује као нов, аутономан музички садржај.

У мосту (такт 62–115) развојног карактера присутан је рад са материјалима из увода, а такође и у развојном делу (такт 161–224) по принципу модела и рада са њима (погледати нотни текст). Друга тема (такт 129–160) представља трансформисани иницијални мотив из одсека **a** из увода, али је та трансформација доста удаљена.

Материјал увода прожима музички ток, било експозиционим типом излагања, било у виду разраде главних мотива, како у темама тако и у развојним одсецима форме, остварујући, услед разнородности осталих тематских материјала, интегрисаност дела у целини.

Исти принцип – појаву само једног одсека опсежније концепираног увода сусрели смо и у симфонијским поемама *Тасо* и *Мазеја*, али је у ове три размагане поеме примењен различит поступак у његовом спровођењу. То указује не само на специфичност Листовог музичког стваралаштва, већ и на разноликост у третману музичких садржаја и њиховог позиционог размештања, чиме она мењају значење – презначују/преобликују се. У симфонијској поеми *Тасо* увод, из првобитног прелазног облика песме (**a a₁ прелаз б a₂**) редукује се и своди на свој први (**a a₁ у уводу 1**), а затим други (**б a₂ у уводу 2**) део облика, у *Мазеји* се

3 Наравно, то чине и неки други поступци у музичком току али је овај од суштинског значаја.

из почетног дводелно конципираног увода (**а б**) у потоњим појавама експонира само први одсек (**а**), док се у *Прометјеју*, из почетног, троделно конципираног, увода (**а б ц**) издваја и у даљем току, као увод, идентификује његов последњи одсек (**ц**). Мења се формални концепт увода – форма се презначаје – али то не умањује његову препознатљивост у музичком току, као ни његову улогу увођења у кључна музичка збивања.

У *Хунгарији*, која на глобалном нивоу форме указује на садејство сонатног облика и тродела типа **А Б Ц**, наилазимо на другачије профилисање увода на структурном плану форме у целини. Увод се у препознатљивом виду јавља још четири пута (пример 6). Нарочито важна је четврта појава увода (увод 4), смештена пред репризу потенцијалног сонатног облика, док су преостале појаве увода (увод 1, 2 и 3) инкорпориране у тематске субјекте у експозицији (пример 6). Појава увода у току излагања тема је специфичност у третману музичке грађе и структуре музичког тока. Први пут се увод понавља у оквиру прве теме (**А**), делећи је, симетрично, на две целине које, свака за себе, представљају тродел. С друге стране, тема у целини указује на профил дводелне песме (**а б**) са две исписане репетиције (**а1 б1 а2 б2**; пример 7).

Увод је назначен истим темпом са почетка симфонијске поеме, у основном тоналитету, а познати музички садржај је структурно преобликован у доносу на увод са почетка (реченица постаје период), што не мења његов карактер и функционалну препознатљивост.

Наредне две појаве увода су у оквиру друге теме, на граници понављања дводела, који чини формалну окосницу друге теме, као и након тог понављања.

Уводни материјал је најављен променом врсте такта, а одсеци након њега променом темпа што указује на његову издвојеност и самосталност. Структурно, увод₂ и увод₃ су доста скраћени у односу на претходне две појаве (увод и увод 1), али то не умањује њихово дејство и не омета идентификацију у музичком току.

Уводни музички материјал, дакле, „пресеца“ музички ток тематских субјеката, што указује на важност овог музичког садржаја на тематском и структурном плану. Овакво профилисање увода, његово позиционо размештање у оквиру експозиционих одсека форме (прва и друга тема сонатног облика), првенствено утиче на промену његовог значења – презначења унутар делова форме, јер он више није увод у тему, већ њен интегрални део. То даље резултира разбијањем постојећег формалног обрасца (погледати примере 7 и 8).

Разраду материјала увода срећемо у развојним одсечима (мост, развојни део) на начин рада са мотивима по принципу модела и другим видовима мотивског рада. Мотиви увода трансформисани налазе место у првој теми, што употпуњује утисак прожетости музичког тока иницијалним материјалом.

Овај аналитички пресек, верујемо, у довољној мери указује на значај увода у Листовим симфонијским поемама (и једноставачним делима уопште), како на тематском плану, тако и на структурном, а услед његовог позиционирања и заступљености у музичком току.

**THE IMPORTANCE OF THE INTRODUCTION IN THE PROCESS OF
REINTERPRETATION OF TRADITIONAL FORMAL TYPES IN ONE-MOVEMENT
PIECES BY FRANZ LISZT**

Summary

In one-movement pieces by Franz Liszt, the introduction is crucial for the form. The treatment of the introduction as an equally important segment of the form, and not a mere initial „curtain raising“, is reflected in its repetitiveness in the musical flow. In certain pieces, the introduction remains unchanged or only slightly altered in comparison to its initial form, whereas in others it undergoes thematic and structural transformation and modification (it is mostly shortened). Furthermore, the material of the introduction is, in most cases, the final point of many (or even all) thematic materials in the musical flow, and thus, on the thematic plane as well, it is of the essential importance for the one-movement form in general.

Valerija Kanački

ЈЕЗИЧКЕ НЕДОУМИЦЕ У ОКВИРУ МЕТОДИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ ЗА СОЛФЕЂО

Постојање и коришћење различитих речи - синонима, хомонима, израза страног порекла... обogaђује речник у функцији струке. Кроз служење истим скупом језичких термина који се односе на исте појмове, на путу смо да остваримо успешну комуникацију. Ипак, у методици наставе солфеђа нису ретке неуједначности, потпуне или делимичне неусаглашености када је реч о употреби и тумачењу термина.

Међу терминима типичним за методичку литературу за солфеђо има оних који су дискутабилни – тумаче се различито, па би вредело подсетити их се и приложити аргументацију. Хомоними нарочито могу збунити, уколико контекст није сасвим јасан. Затим, постоје речи и изрази који су актуелни, али се не поклапају са општеприхваћеним тезаурусом у музичкој теорији. Посебно је интересантно када употребу одређених дискутабилних термина одређују социо-психолошки фактори, под утицајем ауторитета.

У овом тексту покушаћемо да представимо неке путеве и странпутице у терминологији методике наставе солфеђа и при том осветлимо дилеме, или места раскршћа између њих. Намера је да се обухвати већина, у описаном смислу – занимљивих термина.

Кључне речи: језичке недоумице, методика, солфеђо, термини, појмови, синоними, хомоними, туђице, комуникација

Избор термилошког система подразумева употребу одговарајућих знакова и појмова, у оквиру општеприхваћених стандарда струке. Стручни језик, односно језик у функцији струке, на одређеном говорном подручју, требало би да се заснива на корпусу речи отвореном за сталну надоградњу и провере.

У музичкој теорији, уопштено узев, постоје термилошке недоумице које понекад покрећу стручне дискусије, засноване углавном на питањима везаним за значење одређених појмова. И као што је за музикологе важно разграничити појмове „модерна“, „нова музика“, „модернизам“ и „авангарда“, тако и у музичко-педагошкој литератури окренутој ка питањима која се тичу наставе солфеђа, употреба термина може бити дискутабилна и важна.

Методичка литература за солфеђо укључује богат речник карактеристичан за ову област, али местимично неуједначена терминологија понекад доводи до забуне.¹

Језичке недоумице присутне у овој бранши гранају се у више смерова. Један од њих карактерише могућност тумачења термина на више начина (хомоними), и то већ почев од речи *солфеђо* која, заправо, има више значења.² Затим, неки устаљени музички термини, присутни како у речнику методике наставе солфеђа, тако и шире - могу се протумачити као плеоназми! Примењују се, потом, поједини термини дискутабилни из угла осталих теоретичара музике. Можда су најин-

1 Јасно је да питање вокабулара које ћемо овде разматрати, нема везе са синтагмом *музички речник* у контексту учења солфеђа, где је реч о фонду *звучних* манифестација, именованих кроз одговарајући слоговни систем.

2 Видети у: Јелена Дубљевић, „Тумачење и употреба појма солфеђо“, у: Зборник Десетог Педагошког форума, Факултет музичке уметности, Београд 2008, 93-102

тересантнији покушаји успостављања нове терминологије који нису у складу са одговарајућим речима у постојећој домаћој и страниј методичкој литератури... Свакако, у усменој конверзацији ученика и студената музике може доћи и до непрецизне примене звучно сличних термина, који се заправо односе на различите појмове.³ Приметна је, такође, тенденција присутна у језику иначе – усвајање речи страног порекла (туђице), које потискују из методичког речника синониме из српског језика.

У овом раду покушаћемо да обухватимо већину вишезначних и дискутабилних термина.

ХОМОНИМИ

Хомоними представљају једнакозвучне речи које различито значе – то су термини са вишезначном употребом.

- Како је већ истакнуто, и сама реч *солфеђо* има двојако значење: 1) наставни предмет са свим областима рада (мелодика, ритам, диктат); 2) у ужем смислу - вежбе за усавршавање слуха и ритма и читање с листа.⁴
- Слична је ситуација и са речју *интонација*. *Интонација* представља хомоним страног порекла, а у оквиру методике наставе солфеђа може означавати: 1) заједнички назив за опажање и интонирање тонова, група тонова, интервала и акорада⁵, 2) почетни тон („давати интонацију“ – почев од камертона као звучног оријентира), 3) вештину тачног интонирања (у смислу синонима за реч *солфеђо* у ужем смислу речи), 4) назив предмета на музичкој академији⁶, а занимљиво је да овај термин заправо има још значења у оквиру речника музичке уметности.⁷
- *Школа* у музичко-педагошкој литератури представља хомоним, с обзиром на чињеницу да се користи у буквалном смислу за назив образовне установе, али и за систем наставе у једној земљи или регији, са могућом категоризацијом према градовима („напуљска“, „болоњска школа“), затим према именима познатих педагога, или према националном одређујућу (нпр. руска школа солфеђа).⁸
- Реч *метода* такође сврставамо, условно, међу хомониме, будући да се може односити на опште наставне методе, затим на конкретне методе у методици наставе солфеђа, а понекад се ова реч користи и у контексту система именовања тонова! Дакле, наставне методе у дидактици уопште, могу се класификовати, рецимо, у следеће групе: вербално-текстуалне; затим илустративно-демонстративне и лабораторијско-експериментал-

3 На пример, *музички и музикални*. О грешкама вербалне природе видети у: Јелена Беочанин-Мијановић, *Између грешке и инерције слуха у солфеђу*, ФИЛУМ Крагујевац 2008, 161-162

4 Детаљније објашњење погледати у: Весна Кршић-Секулић, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота“ Књажевац 1990, стр. 6 (фуснота бр. 4)

5 Уп. са: Зорислава М. Васиљевић, *Методика музичке писмености*, Београд 2000, 63

6 Ранији назив за предмет солфеђо и на данашњем Факултету музичке уметности у Београду. В. у: Боривоје Поповић, *Интонација*, Универзитет уметности, Београд 1992, Предговор

7 Властимир Перичић, *Вишејезични речник музичких термина*, Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности, Београд 1997, 118.

8 Детаљно тумачење термина „школа“ и „метода“ погледати у докторској дисертацији Иване Хрпке, „Искусства и методе француске и бугарске школе солфеђа – анализе и разматрања“, Факултет музичке уметности, Београд 2001, 7-11

не.⁹ Ипак, у Методици чешће говоримо о функционалној, или интервалској методи, или пак именујући њихове конкретне зачетнике, нпр.: метода Агнезе Хундегер, метода Миодрага Васиљевића... међутим, код солфејста посебну забуну доноси коришћење речи *метода* као синонима за *систем именованја тонова*.¹⁰ Дакле, битно је разграничити да се „релативна и апсолутна метода“ заправо односе на релативно и апсолутно именованје тонова!

- Реч *транспозиција* потенцијално доводи до неспоразума, будући да се може односити на инструменте који природно транспонују, затим на преношење из једног у други тоналитет, а у методском смислу посебно је важно не изједначити читање старих кључева са транспозицијом.¹¹
- Речи: *тоника, субдоминантја, доминантја, медијантја*, такође можемо сврстати у хомониме, јер могу означавати одређени појединачни тон – лествични ступањ (као носилац одговарајуће хармонске функције), али и целу хармонску функцију, тј. акорд на датом ступњу. Из тог разлога је приликом писменог изражавања, уколико контекст није сасвим јасан – пожељно прецизирати о којој се варијанти значења ради.
- Термин *функција*, иако се у музичкој теорији превасходно односи на хармонске функције, солфејсти радо употребљавају (више у усменој, него писаној речи), везујући га за лествичне ступњеве, тј. дијатонске тонове, и то мислећи на различитост карактеристика истих.¹² Премда уз придев *тонска* – „тонска функција“, описана недвосмисленост престаје, став аутора ових редова јесте да функцију ипак треба препустити само хармонској музичкој компоненти, опредељујући се, у супротном случају – за *дијатонске тонове* или *лествичне ступњеве*¹³.
- И реч *модел* даје читаву лезбу могућих тумачења, па имамо: песме-моделе за поставку основних тонова, као и интервала и акорада, потом моделе за поставку боје тоналитета, моделе за транспозицију и утврђивање функционалних односа међу тоналитетима, моделе – клишее за поставку ритмичких фигура.
- *Дводел* и *тродел* такође припадају групи хомонима. Дводел и тродел могу се схватити као ритмичке групације (слогови), с једне стране, али и као метричке врсте – са два или три метричка дела.¹⁴ Прво тумачење потиче из француске музичке терминологије, а друго – из германске те-

9 Уп. са: др Тихомир Продановић - др Радисав Ничковић, *Дидактика за III и IV годину педагошке академије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1988, 91-92.

10 Схватање класификација и хијерархије у подели метода додатно отежава уочавање општих метода у музичкој педагогији, рецимо оних чији су идејни творци Орф (Orff), Кодал (Kodaly), Жак-Далкроз (Jaques-Dalcroze), а потом инструменталних метода, насталих после Другог светског рата, као што су Сузукијева метода, или метода Гезе Силваја (Silvaу).

11 О томе прочитати у: Весна Кршић Секулић, *Корелација наставае солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота“, Књажевац 1990, 60-69.

12 Ово се односи на степен нестабилности или стабилности у оквирима тоналне гравитације.

13 У прилог овом мишљењу стоји и чињеница да *Вишејезични речник музичких термина* Властимира Перичића не даје друго тумачење речи *функција*, осим хармонског (В. Перичић, исто, 89).

14 У контексту значења појма *слоз* (који може бити дводел или тродел) код Дејана Деспића, примењује се код „солфејста“ за сада неусвојени изрази *двочлано* и *трочлано ритмичко језгро*

орије музике.¹⁵ Основни разлог прихватања романске верзије јесте избегавање назива за метричке врсте који могу збунити у вези са тактирањем (нпр. *шестиделни такти* наводи на извођење шест засебних покрета, супротно најчешћој груписаности јединица – у два тродела, понекад чак и три дводела!).

- Чак се и *изоритмија* тумачи двојако: по академику Дејану Деспићу реч је о *две или више деонице* које се крећу у истовременом једнаком ритму; према З. Васиљевић - у питању је ритам равномерне пулсације, било дводелне или троделне деобе. Дакле, за Деспића изоритмија представља *однос макар две деонице*, док поменута ауторка говори о структури ритмичке компоненте *једне деонице*.¹⁶ Практично - треће тумачење изоритмије, у смислу односа делова музичке *форме* (исти ритам као својеврсни остинато), потиче од изоритмичког мотета XV века.¹⁷
- *Јединицу бројања* сврставамо у хомониме јер се може испољити на различит начин. Илустрована кроз именилац у разломку ознаке за метар иза кључа, може бити протумачена као потез у тактирању, што не мора бити тачно. Иако се четвртина ноте у 2/4 такту заиста репродукује путем два потеза, четвртину у 6/4 метру углавном не треба изводити кроз шест посебних потеза. Како темпо и фактура (у смислу груписања нота) играју битну улогу када је реч о тактирању или дириговању, веома је важно раздвојити појмове *метричке* (или *номиналне*) јединице, *ритмичке* јединице и *стварне* јединице бројања.¹⁸
- *Мера* може означавати метричку врсту, али се примењује и само као ознака, која стоји иза кључа!¹⁹
- *Алтераацију* у смислу повишавања или снижавања било ког тона у музичком току (поступак), не треба мешати са појавом алтерације у одређеном јасном дијатонском окружењу (улога у тоналитету). Ово значи, рецимо, да можемо повисити VII ступањ мола и преиначити га у вођицу, али он неће имати улогу алтерације, већ дијатонског, лествичног тона.
- У музици је општеприсутна реч *лук*, коју називамо лигатуром у ситуацијама када спаја ноте исте висине (лук трајања), док када спаја ноте различитих висина представља знак за легато извођење. Ипак, у педагогији солфеђа *лук* може представљати и ознаку за фразирање.
- Поједини хомоними разноврсног значења заиста могу довести до неспоразума. Тако се – додуше ретко - поставља питање да ли је солфеђо

15 Данас је у Србији француска варијанта распрострањенија, будући да је промовисана у бројним публикацијама чији је аутор или коаутор била др Зорислава М. Васиљевић. Другу опцију налазимо, поред *Теорије музике* Дејана Деспића (Д. Деспић, *Теорија музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007), и у уџбенику за Методику ауторке Дорине Радичеве. У овим двама публикацијама не пре небрегава се ни паралелна примена речи *дводел* и *тродел* у контексту поделе јединице бројања (Д. Радичева, *Методика комплементарне наставе солфеђа и теорије музике*, Академија уметности – Нови Сад и Музичка академија – Цетиње 2000, 174).

16 Д. Деспић, *исто*, 56; З. Васиљевић, *Теорија ритма са гледаништа музичке писмености*, УУ Београд 1985, стр. 95.

17 Уп. са: Душан Сковран – Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд 1991, 316.

18 Стварна јединица бројања у неким случајевима не поклапа се ни са метричком, нити са ритмичком јединицом, већ захвата читав такт! Детаљније у: Д. Деспић, *Теорија музике*, 62.

19 В. у: З. Васиљевић, *Теорија ритма са гледаништа музичке писмености*, 83.

дисциплина или не, и поред тога што ова реч (дисциплина), осим јасно ванмузичких контекста, једнако може означавати грану науке, наставни предмет итд.²⁰

Синоними

Под синонимима подразумевамо речи различите звучности, које деле истоветно значење. Често се користе у циљу потребе да се избегне понављање једног истог облика речи. Синоними могу по пореклу бити туђице, али и речи из изворног језика. Тако наши студенти, тј. академци, високошколци, у ери компјутера и рачунара, могу бирати током исказивања својих мисли између: аутодиктата и самодиктата, затим удара и добе²¹, па инструктивних, педагошких и дидактичких примера, наставних техника и поступака, распевавања и упевавања, деобе и дистрибуције ритмичке јединице. У групи синонима налазе се и ритмички обрасци, ритм. групе или комбинације, затим ритмичке фигуре²²; фонд музичких утисака, музичких представа, „музички речник“. Термини „мала“ и „велика триола“, „мала“ и „велика синкопа“ звуче колоквијално и премда је њихово значење најчешће јасно²³, у литератури се ипак именују називима као што је *синкопа на две јединице бројања* или *триола на половини јединице бројања*. И док многи педагози солфеђа изједначавају речи *певање* и *интонирање*, поједини ипак „интонирање“ приписују гласовном извођењу елемената музичког језика – интервала и акорада²⁴, а певање – вокалној репродукцији или импровизацији музичког тока. *Такти* се најчешће примењује у контексту синонима за музички метар, и поред тога што је познато да је, у ужем смислу, реч о јединици музичког метра, оивиченој двама тактним цртама у музичком запису.²⁵

Који ће синоним бити употребљен у одређеној ситуацији, зависи од сопствене, субјективне процене аутора неког стручног текста у вези са изражајно-

20 Понекад се наставним дисциплинама именују поједине области рада у солфеђу, попут равномерног читања, затим тактирања и бројања (уп. са: З. М. Васиљевић, *Методика солфеђа*, ФМУ, Београд 1991, 109).

21 Реч *удар* је ближа српском говорном подручју, док се „доба“ приписује пре хрватском, имајући у виду ранији српскохрватски језик, који је покривао простор Србије, Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске.

22 Када говоримо о „фигурама“, подразумевамо обрасце који се могу издвојити као шара у односу на позадину. Међутим, са методског аспекта треба имати у виду и моменте у музичком току када се „фигура“ спаја луком трајања са претходним или наредним тоном ритмичког тока, што јесте визуелно лако уочљиво, али не и слушним путем.

23 Подвлачимо: најчешће јасно, јер велика триола може обухватати две, али и четири јединице бројања! И ове речи се радије употребљавају услед нашег несвесног начела економичности, блиског гештALT закону најмање акције. Иначе, начело економичности, не ретко у усменом, али и писаном стручном изражавању намеће назив „методика солфеђа“, уместо *методика наставае солфеђа*.

24 Услед раније поменутог схватања *интонације* као области наставе солфеђа, посвећеног овој проблематици

25 Премда су покушаји термилошких разграничења – оправдани, они тешко улазе у наставну праксу и резултирају променом устаљене терминологије. У Србији ће ретко који наставник рећи: „Послушајте у којој је метричкој врсти овај диктат“, већ ће питати: „Који је такт?“, као и „Који сте такт записали?“ Доминација ове најчешће, тако рећи - универзалне речи (*такти*), проистиче из деловања психолошког гештALT закона најмање акције. Осим тога, уколико повезујемо смисао речи *такти* и *тактирање*, тешко да можемо наћи, према истој логици, другу реч у пару за *метар* или *меру*!

шћу и ефектношћу поједине речи, а такође потребе за заменом услед понављања. Будући да се у методици све, заправо, преплиће, тако и реч *солфеђо*, разматрана претходно на пољу хомонима, у многим западним земљама подразумева синоним за певање *a prima vista* (солфеђо у ужем смислу речи).

Туђице

Стручна употреба речи страног порекла потиче од све увреженијег веровања стручњака (у многим областима), а под утицајем глобализације, да најбољи термини потичу (или треба да потекну?) са Запада.²⁶ Туђице, уопштено у језику, имају своју добру и лошу страну. Док, са једне стране, олакшавају савладавање страног језика из кога долазе, оне истовремено затиру речи изворно потекле са домаћег говорног подручја, или примерене њему. Позитивна је и могућност њихове употребе уместо непримереног понављања синонима у истом језичком облику (о чему је већ било говора).

Имајући у виду чињеницу да такозвана класична музика није прво заживела у Србији, већ је било обрнуто: странци и наши образовани музичари су доносили уметничка знања, инструменте, па и педагошке приступе - разумљиво је да је овдашња терминологија у многим случајевима заснована на уобличавању, прилагођавању изворно страних речи и израза.

Међутим, иако исправна, констелација *ритмичко читање* је гломазнија у односу на оригинални синоним (*parlato*), тако да у говорном, па и писаном језику преовладава економичнија верзија – туђица. Навести „парлато“ уместо „ритмичког читања“ захтева мање енергије приликом изговора и писања.²⁷

У речнику, или *вокабулару* методике наставе солфеђа, имамо прилику да истичемо „меморисање“ уместо памћења; „аудитивно“ пре слушног, „визуелно“ пре видног, „имагинацију“ пре замишљања, „тембр“ пре боје, „хармонски фон“ пре хармонске основе... „Мануелно“ нам је згодније у односу на „ручно“, понекад и „идентификовање“ у поређењу с препознавањем, а „вокално“ и гласовно извођење су ипак изједначени у времену доминације латинизама: „едукативног“ над образовним, „евалуације“ над вредновањем, „силабуса“ над наставним планом итд. Посебно је популаран латинизам „рецепција“, када се мисли да примање, усвајање свих аспеката музичког садржаја. Раније поменуто певање *a prima vista* (итал.: на први поглед), радо се користи када се именује техника певања с листа.

Данас ретко ко од наших музичких педагога зна да је у Србији постојао глагол „детонирати“ - синоним за „певати погрешно“, сродан француским, немачким и руским глаголима.

26 Лингвисти познају и социолошке разлоге употребе речи страног порекла. У том смислу, занимљива је појава *сћајтсне примене туђица*: оне звуче отменије, модерније и стога лако саговорника доводе у забуну у вези са суштином мисли. Особа која инсистира на туђицама ствара код себе и код других утисак припадности страном језичком корпусу, који по правилу асоцира на надмоћнију и самим тим – пожељнију позицију

27 *Парлато* насупротив ритмичком читању, или ритмичком солфеђу, јасно открива наше француско-италијанске узоре. И ту је присутна термилошка збрка: поједини солфеђисти погрешно ритмичким читањем називају равномерно читање, где су све ноте истог трајања. Термин *ритмички солфеђо* користио је Боривоје Поповић, аутор многих уџбеника за солфеђо и некадашњи професор на Факултету музичке уметности у Београду.

Аутору ових редова посебно је интересантна тенденција избегавања и негирања речи „врста“ у смислу модалитета, варијанти молске (и дурске) лествице, са прихватањем англицизма *iii* (енгл.: *type*).²⁸ Према мишљењу већине домаћих еминентних стручњака за солфеђо и методику, у овом контексту реч *vrsta* је сасвим непрецизна.

Насупрот томе, када говоримо о певању у солфеђу, много ређе користимо глаголе попут „солфеђирати“ или „абецедирати“ (именовати тонове абecedом).²⁹

Занимљиво је и да познавање страних језика може допринети погрешном разумевању речи, као што је *шон*. У француском, италијанском, енглеском и чешком језику под тоном се подразумева степен у смислу размака између два тона.³⁰

Када је реч о одломцима из уметничке литературе, писци музичко-педагошких текстова су не ретко у ситуацији да користе синониме као што су *фрагменти* и *инсерш*, како би избегли понављање. Међутим, и овде треба бити опрезан јер англицизам „инсерт“ подразумева само садржај који је уметнут, убачен у неки други текстуални оквир.

Музичка теорија и терминолошка прецизност

Мада смо и до сада у тексту перманентно повезивали значења појмова у музичкој теорији са терминима, овде следе још неке недоумице или грешке на које наилазимо и на које треба указати.

- *Разрешница* чини исправнију варијанту у односу на данас далеко заступљенију „разрешилицу“. Првом термину треба дати предност, иако Д. Деспић и В. Перичић не искључују ни други.³¹
- Ретка, али ипак присутна појава у музичком образовању, јесте погрешна употреба звучно сличних речи, чија су значења у потпуном раскораку. Тако се бркају агогика и артикулација, затим појмови *ноша* и *шон*!³²
- Неспретно комбиновање ћириличног текста у комбинацији са латиничним означавањем тоналитета доноси нам С-дур, уместо логичнијег Це-дура или В-дур уместо Бе-дура.³³

28 У публикацији за теорију музике, академика Дејана Деспића, речи *vrsta* и *iii* примењују се једнако у смислу видова дурске и молске лествице - природног, хармонског и мелодијског (в. поглавље „Остале врсте дура и мола – хармонски и мелодијски“, у: Дејан Деспић, *Теорија музике*, 111). Реч *vrsta* у овом контексту присутна је и у поменутој публикацији Дорине Радичеве (22).

29 О пореклу ових туђица в. у: Перичић, исто, 15 и 286.

30 Перичић, исто, 43.

31 Перичић, исто, 259; Деспић, исто, 38.

32 Разуме се да је у питању музички пандан за слово (*ноша*) и глас (*шон*) у језику. Заиста, реченице које можемо пронаћи у дневној штампи, као што је наслов: „Са концерта су одјекивале дивне ноте“, понекад не сметају ни школованим музичарима!

33 Срели смо се и са кованицом „темпорално“, када је аутор текста хтео да објасни нешто у вези са темпом. Недовољна писменост проузрокује и погрешно словно обележавање нота по октавама (када се „контра *це*“ не разликује од тона *це* из прве октаве, због позиције бројчаног индекса – у дилеми да ли се ставља испред или иза слова). Додатну забуну у овом случају могу донети различите варијанте означавања тонова присутне на англо-саксонском подручју. Такође, од школованих музичара очекује се да разликују тоналност од тоналитета, као и, рецимо, осећај од осећања.

- У многим данас актуелним уџбеницима за солфеђо и методику, *предтакт* је погрешно преименован у „претакт“! Потврду да је правилно рећи и написати *предтакт*, а не „претакт“, недвосмислено налазимо у блиским, словенским језицима.³⁴
- Солфеђисти често постављају питање смислености сложенице метроритма, убрајајући је међу дискутабилне кованице. Свакако да је у настави неопходно раздвојити значење појмова ритма и метрике, али речи у чијој основи лежи *метро-ритмика* ипак имају свој корен у логици музичког тока.³⁵ Поред тога, питање је колико је исправно мењати терминологију одавно успостављену у свету, која се и данас примењује, између осталог, у вокабулару наших највиђенијих музиколога.³⁶
- Уместо неправилних ритмичких група (или фигура), понекад се говори о „неправилним тонским групама“, што није сасвим исправно будући да је ритмичка компонента овде једина која излази из оквира које сматрамо правилним.³⁷
- Термин *хетерометрија*, својеврсни пандан за изометрију, а суштински синоним за хоризонталну полиметрију, није присутан у домаћем теоретском речнику.³⁸ Осим данашњих „солфеђиста“, користе га још и етномузиколози у вези са структуром *стиха*.³⁹ У том смислу, сматрамо да је исправно о хетерометрији говорити једино када је реч о одговарајућим вокалним или вокално-инструменталним делима у којима се хетерометрија стиха одражава и на структуру мелодије. У супротним случајевима (у инструменталној и оркестарској музици), хетерометрија стиха не постоји, те је излишно спомињати овај термин; потпуно је адекватна универзално присутна *хоризонтална полиметрија*.
- *метаријам*, као синоним за мешовити ритам, увела је такође Зорислава Васиљевић, али овај термин не постоји у публикацијама из области других грана науке о музици, укључујући и етномузикологију!⁴⁰
- Познато је да *ационалност* није у свету потпуно прихваћена реч. Још се Шенберг (Schönberg) жестоко супротстављао том термину, уз аргумент

34 Уп. са: Властимир Перичић, *Вишејезични речник музичких термина*, 242. У потрази за узроком ове погрешне праксе и тенденције можемо уочити, осим недовољног знања и погрешне логике ауторитета који су је увели – поново социолошке и психолошке факторе који су у тесној вези са односом према ауторитету.

35 В. у: Д. Деспић, исто, 43.

36 Видети о „метро-ритмичкој организацији“ у: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, свеска 8/2008. Факултет музичке уметности у Београду, Матица српска Нови Сад, 2008, 73.

37 Уп. са: Мира Поповић, „Различити принципи нотирања неправилних ритмичких фигура и њихова примјена у настави солфеђа“, специјалистички рад, Факултет музичке уметности Београд, 12-13.

38 Овог термина нема у *Вишејезичном речнику музичких термина* В. Перичића, нити у *Теорији музике* Д. Деспића. У методику наставе солфеђа *хетерометрију* је увела Зорислава М. Васиљевић, настављајући путем свог оца, Миодрага Васиљевића (видети у: З. М. Васиљевић, *Теорија ритма са гледишта музичке исмености*, 93).

39 Уп. са: исто, фуснота 18.

40 *Метаријам* нема нема у савременим теоријама музике нити музичким речницима, укључујући горе наведене.

да „атонално“ значи: без тона.⁴¹ Покушаји да се реши ова језичка недоумица, довели су до употребе термина попут: „не-тоналност“.⁴²

- У домаћој методичкој литератури преовлађује „вантонално“ када се говори о тонским системима без тоналног упоришта. Ипак, овај термин не egzистира у речнику осталих теоретичара и музиколога у нашој средини („вантоналне“ су само доминанте, субдоминанте и други акорди у хроматизованом тоналитету!), нити у највећем делу светске терминологије.⁴³ Тек местимично, у руској литератури, налазимо овај термин, уз објашњење да је то: „зона у којој се не појављују довољно (или не појављују сасвим) тонални центри, при општој усмерености ка одређеном тоналитету“.⁴⁴ И ова дефиниција потврђује везу превасходно са иступањима на вантоналној хармонској подлози.
- У теорији музике иначе, па и у методици која је свакако повезана с њом, понекад се бркају умањена и истарска лествица.⁴⁵ Наиме, оне јесу изузетно сличне (са наизменичним распоредом полустепена и степена), али када је у питању истарски низ, опсег мелодије не прелази умањену сексту!
- Термин унутарњи, или унутрашњи слух представља чест повод за стручне дискусије. Неки педагози ипак радије говоре о звучној имагинацији и сличном, из убеђења да ће они који примењују термин „унутарњи слух“ користити и његов теоријски могућ антипод: „спољашњи слух“.⁴⁶ И у овом случају, мишљења смо да је бесмислено мењати термине потекле из страних стручних језика и литературе, свакако - уз сталну опрезност од укључивања суштински нелогичних језичких конструкција.⁴⁷
- Пажњу педагога солфеђа понекад заокупира и жеља за раздвајањем (обично мелодијске или ритмичке) вежбе од примера. Уистину, „вежба“ у буквалном смислу би заиста требало да се односи само на инструктивне музичке садржаје, усредсређене на овладавање техничким проблемима (техничке вежбе помажу усвајању појединих елемената музичког језика). Фрагмент из *уметничке* литературе, у дословном тумачењу, тешко да би могао да представља „вежбу“ (иако се може *вежбаши!*), док се значење речи „пример“ у књизи или на испиту, такмичењу, може односити како на дидактичке, тако и на уметничке музичке садржаје.
- Услед потребе да се различитост садржаја педагошке намене, са „голим нотама“, без артикулационих, агогичких, динамичких ознака, са једне стране и одломака из уметничке баштине, са друге – превазиђе,

41 Уп. са: Д. Деспић, исто, 263.

42 Engl.: non-tonality

43 Заправо, делимично оправдање за термин „вантоналност“ датира из корена музичког мишљења огромне већине људи који немају апсолутни слух. Реч је о субјективном доживљају приликом праћења звука, у коме слух несвесно тражи тачку ослоња, што називамо тоналним упориштем.

44 Д. И. Шульгин, *Словарь музыкаловедческих терминов и понятий*, електронски извор: <http://dishulgin.narod.ru>

45 Оне јесу изузетно сличне (са наизменичним распоредом полустепена и степена), али када је у питању истарски низ, опсег мелодије не прелази умањену сексту!

46 О унутарњем позиционирању звука, у виду представе, в. у: Ксенија Радош, *Психологија музике*, Завод за уџбенике, Београд 2010, 272-273.

47 Уп. са: Весна Кршић-Секулић, „Тренинг унутарњег слуха у служби непосредне припреме за јавни наступ“, у: Зборник Једанаестог педагошког форума, ФМУ – Сигнатуре, Београд 2009.

аутори Гордана Каран и Горан Маринковић с правом су промовисали своје минијатуре, етиде за солфеђо у *композиције*, истичући у први план ознаке за карактер⁴⁸. С тим у вези, сматрамо да је потребно направити јасну дистинкцију између различитих жанрова музичких садржаја који се примењују у педагогији солфеђа, и то према два критеријума. Ти критеријуми би били :

1. основна намена садржаја (за концертни подијум или рад у настави);
2. целовитост или нецеловитост музичког записа у смислу броја заступљених параметара (артикулација итд.)

На тај начин долазимо до три жанра у настави:

- 1) жанра техничких вежби за солфеђо,
- 2) жанра етида за солфеђо (инструктивних примера који представљају „мост“ између вежби техничке природе) и
- 3) уметничке литературе као жанра. Она се служи циљевима наставе солфеђа најцелисходније у завршној фази рада на одређеном градиву.⁴⁹

„Етида (франц. Etude – вежба, студија) је композиција намењена усавршавању технике извођача. Стога је обично заснована на једном једином мотиву (још чешће фигури), који садржи одређени инструментално-технички проблем [...] У многоструком понављању тог проблема у разним варијантама и ситуацијама лежи педагошка вредност етиде [...].

Многе етиде имају претежно техничку, педагошку сврху, а мање полажу на музичку вредност; могли бисмо их назвати инструктивним етидама [...]. Постоје, међутим, и концертне етиде, музички далеко садржајније: то су у ствари бриљантни концертни комади у виду етиде.“⁵⁰

- Последњих двадесетак година у нашој средини се запажа појава суштинског изједначавања интервалског мишљења са радом на интервалским представама (асоцијацијама о звучности појединачних интервала). Ово је резултирало неоправданим маргинализовањем интервала у методичкој литератури.
- Такође, сведоци смо афирмисања термина „двозвук“, уз мишљење да истовремено звучање два тона не представља исто што и интервал. У питању је извесни паралогизам којим се пренебрегава постојање мелодијских и хармонских интервала.⁵¹
- Методски приступ такође је разлог нетачног превођења италијанске ознаке за темпо – *Andante*, када се сугерише да значи: ходајући. Ова грешка, присутна сада већ у многим уџбеницима за солфеђо, научиће ученике тачно да је реч о музици у умереном темпу, али ће им истовремено наметнути заблуду да „ходајући“ представља прави превод ове италијанске речи.

48 Гордана Каран, Горан Маринковић, *Solfeggio I*, Факултет музичке уметности, Београд 2002.

49 Кроз обраду одломака из уметничког стваралаштва имамо прилику да испунимо више циљева наставе, укључујући и васпитну функцију.

50 Душан Скворан, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд 1991, 96-97.

51 Питање методског приступа опажању интервала не би требало мешати са терминима устаљеним у светском и домаћем речнику теорије музике. О паралогизмима в. у: др Срђан Дамњановић, *Речник грешака*, Завод за уџбенике, Београд 2009, 262.

Плеоназми

Плеоназми представљају употребу сувишних речи, када се уз реч ширег значења употреби и друга чије је значење садржано већ у првој речи.

У том смислу, у методичкој литератури за солфеђо широкораспрострањен је плеоназам „мелодијско-ритмички“, уместо *мелодијски* (на пример – диктат), премда „мелодија“ већ сама по себи подразумева и ритмичку димензију. У овом схватању се, дакле, *низ тилонова различитије висине* (претпостављамо - уз димензије боје и јачине), третира као еквивалент за мелодију, при чему се заборавља да је још једна битна карактеристика тона – трајање. Како ритам представља однос *трајања* и акцената, синтагму „мелодијско-ритмички“ можемо оценити као коректну једино у случају када се односи на паралелни ток две деонице: 1) мелодијске и 2) ритмичке.⁵²

Међу плеоназме можемо уврстити и „интервалски размак“, пошто интервал већ сам по себи представља размак између два тона. Међутим, интервалски скок може бити у реду у значењу мелодијског покрета.

Закључак

Као и у другим наукама, и у оквиру методике наставе солфеђа стицање одређеног нивоа стручног вокабулара представља битну ставку за успешно учење. Замислимо ум студента који стално прима нове речи и изразе из стручног вокабулара, услед чега се тај фонд непрестано повећава. Уз одговарајуће логичко, контекстуално понављање, ове речи постају расположиве за присећање при датом стимулусу (нпр. приликом писања семинарског рада, дипломског/ завршног рада или усменог одговора на испиту). Међутим, свака језичка недоумица представља мању или већу препреку ефикасном, брзом схватању суштине (најчешће писане) мисли.

Како у различитим методичким и теоријским уџбеницима и приручницима, исти термини добијају донекле другачије значење, писци нове генерације могу доћи у дилему коју терминологију, или аутора треба прихватити. Ове одлуке се доносе у складу са сопственом логиком и знањем, али и поменути социопсихолошким факторима.

Богатство стручног речника не треба мешати са бројем страних речи којима се особа служи у писменом или усменом виду: потреба за припадањем елити, путем употребе тзв. статусних термина, код саговорника или читаоца може замаглити утисак о истинском степену владања стручном материјом.

Увек ће постојати тежња за стварањем јединствене терминологије унутар музичко-теоријских и музичко-практичних дисциплина, али аутор ових редова ипак верује да ће то остати на нивоу идеала. Постојањем јединствене терминологије смањила би се могућност неспоразума у оквиру науке о музици и других наука које се гранају из ње, или додирују с њом, али ће, чини се, увек бити разлога за различите ставове и тумачења музике и музичких појава. Будућност ће вероватно донети методици наставе солфеђа донекле уређенији, научно конципиран термилошки корпус, који би морао да буде што више у складу са терминологијом у најраширенијим светским језицима. Ипак, тешко да ће терминологија, како национална, тако и интернационална, икада бити сасвим уједначена.

52 Као што су мелодијско-ритмичке вежбе у уџбенику *Интонација*, Боровоја Поповића

Међутим, многи лингвисти сматрају да је разумевање смисла у одговарајућем контексту, ипак важније од самих речи. Покушајмо да се угледамо на њих!

LANGUAGE AMBIGUITIES WITHIN EAR TRAINING METHODOLOGY

Summary

The use of synonyms, homonyms, and foreign origin words seriously enriches any professional jargon. We are in a position to achieve successful communication only by using the same set of language terms referring to the same notions. However, when it comes to term use and interpretation in the context of ear training methodology, complete or partial discrepancies are an often occurrence.

Among the terms typically used in the ear training textbooks, there are those that are debatable and often interpreted in different ways so their further analysis and clarification would be useful. Homonyms can be especially confusing if the context is not totally clear. Then, there are words and expressions that are contemporary, but which do not coincide with the generally accepted music theory vocabulary. Another interesting issue is the prescription of the ambiguous terms use by social and psychological factors, that is to say through the influence of authorities.

The paper will try to present different, both positive and negative methods used when it comes to the usage of ear training terminology and to resolve the existing dilemmas. The purpose is to examine the majority of terms that are interesting in the above described sense.

Jelena Beočanin-Mijanović

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

781(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни скуп Српски језик, књижевност, уметност (2009 ; Крагујевац)

Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (30-31. X 2009). #Књ. #3, Теоријске основе и претпоставке савремене музике / [одговорни уредник Драган Бошковић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2010 (Крагујевац : Интерагент). - 120 стр. : ноте ; 24 cm

Текст ћир. и лат. - Тираж 300. - Стр. 5: О зборнику / уредник. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз поједине радове. - Summaries.

ISBN 978-86-85991-27-1 (ФФ)

а) Музика - Зборници
COBISS.SR-ID 179130636