

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за клавир

Хилда Шван

ВАНМУЗИЧКИ САДРЖАЈ ОДАБРАНИХ ДЕЛА ЗА КЛАВИР
КЛОДА ДЕБИСИЈА, ИГОРА СТРАВИНСКОГ И СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА
КАО ПОЛАЗИШТЕ ЗА ЊИХОВУ УМЕТНИЧКУ ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ

докторски рад

ментор

ред. проф. Јокутхон Михаиловић

коментор

ред. проф. др Бланка Богуновић

Београд, 2014. године

Списак нотних примера	5
Списак табела	6
Уводна реч	7
1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА	
1.1 Музичка/уметничка интерпретација	9
1.2 Музика и ванмузички садржај	11
1.3 Синопис уметничког пројекта	16
2. СЕРГЕЈ ПРОКОФЈЕВ: СОНАТА У БЕ-ДУРУ, БРОЈ 8, ОПУС 84 ...	19
2.1 Услови у којима је дело стварано. Осврт на друга ‘ратна’ дела Прокофјева	22
2.2 Ванмузички садржај <i>Осме сонате</i>	25
2.2.1 Први став	26
2.2.2 Други став	33
2.2.3 Трећи став	36
2.3 Резиме	41
3. КЛОД ДЕБИСИ: <i>СЛИКЕ</i>	44
3.1 Утицај, инспирација и стилске карактеристике	47
3.2 Циклуси <i>Слике</i>	52
3.2.1 <i>Одбљесци на води</i>	56
3.2.2 <i>Омаж Рамоу</i>	61
3.2.3 <i>Покрет</i>	66
3.3.1 <i>Звона кроз лииће</i>	69
3.3.2 <i>А Месеџ се спушта на некадашњи храм</i>	73
3.3.3 <i>Златне рибице</i>	76
4. ИГОР СТРАВИНСКИ: <i>ЖАР ПТИЦА</i> (Транскрипција Гвида Агостија)	81
4.1 Стил Стравинског	83

4.2	Стравински и његово поимање музике	84
4.3	Стравински, руски фолклор, балет и његов значај	85
4.4	<i>Жар птица</i>	88
4.5	Садржај <i>Жар птице</i>	89
4.5.1	<i>Danse infernale du roi Kastcheï (Ђавољи плес краља Каичеја)</i> ...	94
4.5.2	<i>Berceuse (Успаванка)</i>	96
4.5.3	<i>Финале</i>	98
5.	МУЗИЧКОПСИХОЛОШКИ ПРИСТУП МУЗИЧКОМ ИЗВОЂЕЊУ ОДАБРАНИХ ДЕЛА СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА, КЛОДА ДЕБИСИЈА И ИГОРА СТРАВИНСКОГ	102
5.1	Концептуални оквир истраживања	108
5.2	Методологија истраживања	110
5.3	Резултати	113
5.3.1	Доживљај и тумачење дела од стране извођача... ..	114
5.3.2	Доживљај и тумачење дела од стране слушалаца... Емоционални доживљај	119
	Како слушаоци доживљавају интерпретацију извођача	125
	Асоцијације	127
	Наратив/прича коју ‘говори’ музичко дело	132
	Опажена ‘порука’ дела	136
5.3.3	Да ли је комуникација у ланцу композитор – извођач – слушалац успела и у којој мери	139
6.	ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА	148
	Литература	153
	Прилози	159

Списак нотних примера:

Пример бр.	страна
1. Сергеј Прокофјев, музика за филм <i>Пикова дама</i> , оп. 70 (манускрипт) ...	28
1а. Сергеј Прокофјев, <i>Пикова дама</i> , филмска музика за епизоду Лизе, тема ...	28
1б. Сергеј Прокофјев, Соната бр. 8, први став, прва тема (горњи глас) ...	29
2. Сергеј Прокофјев, Музика за позоришну продукцију <i>Евгенија Оњегина</i> оп. 71 (манускрипт)	33
2а. Сергеј Прокофјев, Соната бр. 8, други став, прва и почетак друге теме ...	34
3. Сергеј Прокофјев, <i>Александар Невски</i> , оп. 78, <i>Битка на леду</i> (одломак) ...	37
3а. Сергеј Прокофјев, Соната бр. 8, трећи став, почетак	38
3б. Сергеј Прокофјев, Соната бр. 8, трећи став, део друге теме	39
4. Клод Дебиси, <i>Одбљесци на води</i> , почетак	58
5. Клод Дебиси, <i>Омаж Рамоу</i> , почетак	63
6. Клод Дебиси, <i>Покрет</i> , почетак	67
7. Клод Дебиси, <i>Звона кроз лииће</i> , почетак	71
8. Клод Дебиси, <i>А Месец се спушта на некадашњи храм</i> , почетак	75
9. Клод Дебиси, <i>Златне рибице</i> , почетак	79
10. Игор Стравински, лајтмотив <i>Жар птице</i>	94
11. Игор Стравински, „Успаванка“ из балета <i>Жар птица</i> (обрада Г. Агостија), Почетак	96
11а. Игор Стравински, „Успаванка“ из балета <i>Жар птица</i> , тема са лајтмотивом <i>Жар птице</i>	97
12. Игор Стравински, „Финале“ из балета <i>Жар птица</i> , почетак, тема	99

Списак табела:

Табела бр.	страна
1. Анализа одговора свих испитаника – Емоционални ток приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског	120-121
2. Анализа одговора свих испитаника – Како слушаоци доживљавају интерпретацију извођача током слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског	126
3. Анализа одговора свих испитаника – Предлог наслова за композицију Прокофјева, Дебисија и Стравинског	128
4. Анализа одговора свих испитаника – ‘Прича’ коју су испитаници формулисали приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског	132-133
5. Анализа одговора свих испитаника – ‘Порука’ коју је музичко дело донело приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског	137
6. Анализа комуникационог ланца композитор – извођач – слушалац сагледавана кроз емоционални ток, асоцијације, ‘причу’ и поруку, приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског	140-142

Уводна реч

Лично интересовање за музику 20. века, поготово за ону која се може на својеврстан начин довести и у корелацију са програмском музиком, навело ме је на одабир дела у којима ванмузички садржај произилази из различитих слојева личног (социјално-историјског), интимног или бајковито-архетипског културолошког контекста. Такође, ради што бољег и потпунијег разумевања дела, а што је за крајњи циљ имало разноврсност карактера и убедљивост при извођењу истих, заинтересовала сам се да истраживање проширим и на област психологије музике и да стечена сазнања повратно уградим у интерпретацију одабраних дела. На овај начин, требало би да се оствари јединство уметничког и научног поимања музичког дела.

Предмет истраживања којим се бавим у овом раду је ванмузички садржај у одабраним делима за клавир 20. века. Ради се како о експлицитно датом ванмузичком садржају (дела која се могу сврстати у програмску музику), тако и о имплицитном ванмузичком садржају који је свакако присутан у програмској, а могуће и у апсолутној музици, али се кроз наслов дела не може открити. Наравно, овој комплексној проблематици желим да приступим из више углова, интердисциплинарно, и да објединим различите приступе који су обухваћени овим предметом истраживања – историјско-музиколошки, естетско-поетички и психолошки.

Најновије европске и светске тенденције у домену оваквих и сличних пројеката које се тичу проширивања музичког дискурса и на поље других уметности или наука и на њихово повезивање, навело ме је да управо у том смеру започнем размишљање о докторском уметничком пројекту. Интердисциплинарни приступ у који сам укључила психологију музике је логичан потез будући да ме интересовање о значењу музике и о њеном прихватању и разумевању водило ка томе. Иако су се у прошлости водиле жустре расправе међу музичарима, естетичарима, психолозима, филозофима око ванмузичког садржаја са акцентом на томе да ли музика има или нема садржај поред оног који је садржан у тоновима, можемо се сложити да новије доба доноси савременију слику о овом проблему где

се постојаност ванмузичког садржаја све чешће потврђује, захваљујући бројним истраживањима која се баве овом проблематиком. Друго питање које се јавља и уско је повезано са претходним је, до које мере се намере уметника могу пренети на реципијенте, а да примарна идеја остане непромењена или у великој мери очувана/пренесена. Сада већ говорим о ланцу комуникације који броји три члана: композитор – извођач – публика. Сва три учесника овог ланца имају свој лични доживљај при креирању музичког наратива, међутим, занимало ме да ли и у којој мери суштина ‘приче’ може остати немодификована и у коликој мери сваки од учесника у ланцу комуникације ‘утискује’ своје лично значење које доприноси идиосинкратичној интерпретацији и рецепцији дела. Наиме, јасно је да би извођач требало да има увид у дело, његово стварање, наратив, поруку, значење које представља публици, те да покуша најверодостојније да пренесе оно што је композитор кроз своје дело хтео да искаже, али кроз своју визуру и лични и естетски доживљај. На крају, реципијенти ‘примају’ неко одређено дело, то јест извођење не само путем чула слуха, већ и корпусом онога што они јесу и каква искуства имају. Тако аперцепција дела представља кумулативни ефекат свих намера и идеја учесника из ланца комуникације, чиме се процес завршава.

1. Уводна разматрања

1.1 Музичка/уметничка интерпретација

Квалитетна уметничка интерпретација започиње много пре самог изласка уметника на сцену. Заправо, тај моменат као и сâм чин презентације композиција је крајњи циљ или завршна фаза једног комплексног процеса кроз који би уметник требало да прође. Иницијални кораци се темеље пре свега на студиозном и минуциозном приступу делима, стварању идеје и представе о жељеној звучној слици, те стремљењу ка достизању истих. Наиме, наведена фаза се може сматрати и најважнијом и судбоносном када је у питању крајњи резултат извођења, јер уједињује иманентно разумевање и прихватање свих релевантних карактеристика и података о одређеном делу – естетске, поетске и стилске.

Међутим, често се приликом савладавања дела губи, услед концентрисаног рада на техничким захтевима, основа и полазна тачка композитора или оно што је њега навело на стварање баш тог и таквог дела у датом тренутку. Сматрам да је кључна тачка убедљивог, па самим тим и јасног, извођења управо у садржају уметничког дела, али овде не мислим само на транспарентне музичке симболе и све податке који се налазе у партитури, већ и на оне латентне, ‘скривене’ садржаје – ванмузичке. Иако нам већ и музички параметри могу доста ‘открити’ о делу, специфичне појединости које ће утицати на тумачење доспевају из дубљих слојева композиције. Наиме, овакво становиште нас доводи и уводи у област херменеутике којој је, по мишљењу Хермана Кречмара (Hermann Kretzschmar), главни задатак да „продре у смисао и замишљајни садржај који је затворен у формама, да свугде изнађе душу испод тела, да у сваком сегменту уметничког дела открије чисто језгро мисли и да га потом објасни на основу свог професионалног знања, општег образовања и личног дара“.¹

¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом : огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века : једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, стр. 154

Квалитет једног извођења се не може поистоветити са нивоом изведбе само техничких елемената композиције, јер је музика пре свега уметност, а не пука вештина, али свеукупна ментална активност утрошена у тумачење саме музике и музичког дела, а пре свега кроз њен садржај, доводи и до спонтане надоградње и усавршавања апсолутно свих сегмената уметничког извођења дела. Оваквим активностима важност придаје у првим деценијама 20. века и Арнолд Шеринг (Arnold Schering) сматрајући да „значање музике није само музичко – како то формалисти настоје да утврде, већ и симболичко“.² Он је у свом раду приступио формулисању „теорије музичких симбола“ чији основни циљ је „успостављање и развијање свести и знања о релацијама између звучног садржаја и његовог значења“.³ Наиме, Шеринг сматра да је у бити сваког музичког садржаја „ментално језгро и мотив креације“, то јест неки скривени значењски слој чије откривање претпоставља менталну активност, и објашњава да „одговорност за везу између звучача и ‘њеног’ значења преузима, дакако, знак, тј. одређено музичко решење које, тек по успостављању односне реакције са ванзвучним [...] постаје његов симбол“.⁴ Такође, Шеринг додаје да „знак постаје симбол тек у тренутку када постане носилац значењског садржаја“.⁵

Наравно, постоје и опречна мишљења када је ова тема у питању. Игор Стравински сматра да људи имају потребу да пронађу нешто другачије од онога што је музика у суштини; акценат стављају на оно „шта музика изражава и шта је аутор имао на души када ју је компоновао“⁶, јер ти исти људи „нису успели да схвате да је музика један чин по себи, независно од онога што неко може да сугерира, [...] ове људе у музици интересују само појаве које су изван ње, које изражавају утиске који су њима блиски“⁷. Пасивни реципијенти уметности могу себи да дозволе да се приликом ‘примања’ неког уметничког дела ‘искључе’ и препусте деловању уметнине, то јест неког предмета или звука, међутим, они који имају намеру да репродукују уметничко дело, или у овом случају композицију, не

² Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, стр. 155

³ Исто

⁴ Исто, стр. 155-156

⁵ Исто, стр. 156

⁶ Igor Stravinski, *Hronika moga života: autobiografija*, prev. Konstantin Babić, Beograd, Artist, 2005, стр. 141

⁷ Исто

могу се задовољити само оним основним сазнањем о делу путем партитуре. Аутентичност или макар приближна аутентичност при репродукцији дела се може постићи само уколико извођач поседује све релевантне податке о том раздобљу, композитору, његовој намери, визији, жељи за стварањем истог.

Како се појам ванмузичког садржаја више пута ‘провлачио’ у досадашњем току рада, а он је уједно и кључан за цео уметнички пројекат, требало би најпре сагледати историјски настанак и развој поменутог и често разматраног феномена, као саставног и централног чиниоца програмске музике, те на које све начине композитори могу да изнесу ванмузичке садржаје музичким симболима.

1.2 Музика и ванмузички садржај

Позната је чињеница да свако доба, сваки период у човечанству носи са собом и одређене тековине, које се временом модификују, мењају, продубљују, те тако и наступа смена епоха. Промена начина размишљања, појављивање нових идеја на било ком пољу, новине у домену технике и науке и још многе друге битне ствари доводе до заокружења једног временског циклуса и ‘урањање’ у нови. Наравно, наведене ствари се осликавају и у свакој појединачној сфери, те се слична ‘периодична ажурирања’ дешавају и у музици. Наиме, свака епоха у овој и другим уметностима има своје карактеристике и свака је са собом доносила тенденције ка новинама, које су некада биле добродошле и прихваћене од стране широког аудиторијума, док некада и није био такав случај. Па тако, у деветнаестом веку и добу романтизма у музици долази до велике и кључне новине која ће на изванредан начин променити и целокупно поимање музичког стваралаштва.

У деветнаестом веку се уводи један потпуно нови појам и приступ у компоновању инструменталне музике – програмска музика. Њен идејни творац и заговорник био је композитор и пијаниста тога времена, Франц Лист (Franz Liszt)⁸. Новина коју Лист уводи довела је до фундаменталних промена тада, али и у

⁸ Roger Scruton, “Programme music”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394?q=programme&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>, преузето дана 11.12.2013.

годинама после у самом перципирању музике и њених могућности. Наиме, музика коју су стварали композитори пре Листа је припадала апсолутној музици где су дела била потпуно лишена ванмузичког садржаја. Другим речима, оваква музика није имала додирних тачака са спољашњим светом, то јест њени чисто музички наслови дела нису указивали на било какав конкретан садржај ван оног који је садржан у музичком ткиву и изражен чистим музичким средствима.⁹

Лист је дефинисао ‘програм’ као својеврсни увод у инструментално дело чиме композитор изражава своју намеру да заштити слушаоца од погрешне поетске интерпретације и у исто време да га усмери на праве песничке идеје тог дела или неког сегмента композиције.¹⁰ Извесне индиције које су указивали на програмност су постојале и раније, приликом поближег одређивања карактера музичког дела употребом одређених ‘описних’ музичких термина – кон фуоко, ђокозо, грациозо, ламентозо и други – мада се то ипак није могло свести под програмност. Заправо, појава програмности у музици, према Листовом мишљењу, није имала за циљ да директно опише неки објекат или појаву, већ да кроз музику композитор приближи слушаоцу свој начин мишљења или доживљај извесног предмета или догађаја. Наравно, чим се ради о ‘доживљају’, имплицира се и појава емоција, то јест сваки вид доживљаја мора садржати и одређени емоционални одзив на перципирани објекат, појаву. Још је Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) у својој *Пасторалној симфонији*, својеврсној претечи програмске музике, написао кратак опис овог дела који је стајао уз наслов као напомену свирачима: више експресија осећања но сликање¹¹. Другим речима, да би се неки објекат дочарао, потребно га је описати, окарактерисати, при чему долази и до изражавања одређених емоција, али то не значи да наведено ‘описивања’ нужно мора бити употпуњено приказом

⁹ Заправо, одређени примери из музичке литературе пре Франца Листа указују на извесну постојаност програмности, пре свега кроз програмске наслове, међутим не може се говорити о ‘правој’ програмској музици листовског или вагнеровског типа. Наиме, програмски садржај је генерално био веома популаран у делима француских аутора 18. века, иако вероватно често баналан и на нивоу дескрипције. Примери: Жан Филип Рамо (Jean-Philippe Rameau) – *Зов птица, Плетиле, Дивљаца, Египћанка*; Франсоа Купрен (François Couperin) – *Мале ветрењаче, Заљубљени славуј*.

¹⁰ Roger Scruton, нав. дело.

¹¹ Бетовен је у писму свом издавачу написао пун назив свог дела „Пасторална симфонија или сећање на сеоски живот, више као експресија осећања но сликање“ (Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei), у: Ludwig van Beethoven, *Sinfonie Nr. 6 op. 68* [Partitur], Budapest, Editio musica Budapest, Z. 40 020

(representation) тог објекта. Или, неки објекат може бити ‘описан’ кроз изражавање емоција везаних за њега, без конкретног описивања самог предмета.¹² Као пример овој премиси би се могао навести *Посмртни марш* било ког композитора у којем је сасвим сигурно интенција уметника да ‘пренесе’ емоцију (у овом случају тугу), без неког конкретног описивања самог чина ‘последњег испраћаја’.

Када је реч о ‘сликању’ или ‘описивању’ путем музике или о музичким представама, можемо разликовати три начина на која музика може да представља физичке објекте: *директна имитација*, *приближна имитација* и *сугестија* или *симболизација*.¹³ Сва три начина даје Дерик Кук (Deryck Cooke) и објашњава их кроз призму сликарских техника, правећи уједно и директну паралелу између ове две уметности.

„Директна имитација“ се користи у сврхе репродукције или ‘имитирања’ звука одређене висине – звук пастирске свирале, ловчев рог, звук птице. Овим путем се може аудитивно представити неки предмет који се непогрешиво повезује са референтним звуком одређеног објекта. Постоје многобројни примери за „директну имитацију“ у музичкој литератури – поједини музички мотиви који директно ‘описују’ зов птица или звук пастирске свирале из већ поменуте Бетовенове *Пасторалне симфоније*, Дакенова (Louis-Claude Daquin) *Кукавица*, Месијанове (Olivier Messiaen) клавирске композиције *Модри кос*, *Алпска галица*, *Јастреб*¹⁴ и многи други.

„Приближна имитација“ би била реинтерпретација нечега што нема јасно одређену интонацију. Овде се већ у великој мери може препознати количина маште коју композитор улаже у своје дело, али исто тако и машта која је потребна извођачу и публици да нешто препозна и прихвати као такво. У овом случају, за разлику од претходног, сликар може много прецизније да приближи неки предмет или појаву реципијенту, то јест „слика олује ‘погађа’ наше око као мање-више вредна репродукција стварног догађаја, док музичко представљање олује ‘погађа’

¹² Roger Scruton, нав. дело

¹³ Derik Kuk, *Jezik muzike*, Beograd, Nolit, 1982, стр. 18

¹⁴ Наведене композиције Оливијеа Месијана припадају циклусу *Каталог птица* (комплетиран 1958. године) и броји тринаест комада. Иако су ове композиције поменуте у овом раду у контексту транскрипције ‘језика’ одређених птица, то јест композиторовог умећа репродукције или „директне имитације“ птичјег зова, све композиције из овог циклуса су итекако програмске.

ухо само као приближна репродукција звука олује. Тоновима којима се служи музика разликују се од звукова природе.¹⁵ Међутим, можда звук и његово кретање и динамички развој може да изазове веће и дубље емоције код публике за разлику од ‘мртве’ слике. У сваком случају, композиције које су делимично или у целини компоноване овом техником, недвосмислено поседују ванмузички садржај, што реципијент препознаје уколико има искуство са представљеном појавом (на пример, човек који никада није чуо звук великог водопада, ни не може са сигурношћу да препозна његову музичку репродукцију у неком делу). Као што и сам термин сугерише – „приближна имитација“ – композитор стреми ка што оригиналнијем дочаравању предмета, појаве, односно жели да је приближно имитира. Ово ‘имитирање’ знатно зависи и од медија који се користи – симфонијски оркестар, камерни оркестар, гудачки, дувачки, ударачки инструменти, глас и слично. Свакако да ни један медиј не може неку појаву попут грмљавине, олује, кише да идентично репродукује, јер „грмљавина тимпана не звучи као стварна грмљавина, нити пак хроматска скала на виолини – као ветар“¹⁶, али прави одабир инструмената игра веома важну улогу. Као неки од примера из литературе могу се навести: клавирска композиција *Игра воде* Мориса Равела (Maurice Ravel), Листова трансцедентална етида *Мећава* или концертна етида *Жубор шуме*, или поновно неки од делова из Бетовенове *Пасторалне симфоније* (грмљавина, киша, олуја) и још пуно других програмских дела композитора различитих епоха, а најчешће романтизма и импресионизма.

Трећи и последњи начин на који музика може представљати физичке објекте је „сугестија или симболизација неке искључиво визуелне појаве, као што су муње, облаци или планине, користећи притом звуке који имају ефекат на наше ухо, сличан оном који појава тих облака има на наше око.“¹⁷ Другим речима, ови наведени физички објекти или појаве немају свој аудитивни облик, већ само визуелни, што, наравно, ускраћује имитацију звучне представе датог објекта. Оно што се добија у музичком делу је нека врста звучног дочаравања, али је тешко препознати садржај ако он није експлицитно дат путем наслова. Ово је идеално

¹⁵ Derik Kuk, нав. дело, стр. 19

¹⁶ Исто

¹⁷ Исто

место где треба опет споменути програмност и програмска дела. Већина оваквих дела припадају наведеној „сугестији или симболизацији“, јер ‘говоре’ о неком објекту, то јест имају садржај и он је пре свега изражен кроз наслов композиције, као на пример: прелид за клавир *Девојка са косом боје лана* Клода Дебисија (Claude Debussy) и већина других његових дела, Равелов други став из циклуса *Gaspard de la nuit* под насловом *Вешала*, Листове композиције за клавир *Сиви облаци* или *Долина Обермана* и многе друге његове композиције, као и дела других стваралаца.

Представљена су три начина или технике помоћу којих композитори приближавају публици неке немужичке појмове – директна имитација, приближна имитација и сугестија или симболизација. Међутим, не могу се сва три наведена начина сврстати под окриље програмске музике. Заправо, како и сам назив сугерише, програмска музика је она која садржи програм, то јест она која тежи да буде схваћена кроз свој програм¹⁸. Стога, дело са директном имитацијом неког предмета или његовог звука (птице, свирале, сата...) тешко се може сматрати композицијом програмске музике иако, на пример, постоји програмски наслов (већ поменуто Дакенова *Кукавица* или Купренова *Le tic-toc-choс* која садржи директну имитацију сата).

С друге стране, музичко-сценска дела имају садржај то јест радњу, али не припадају програмској музици, а као главни начин изражавања фабуле користе се певање (опера) и игра или играчка техника (балет). Програм је транспарентно дат кроз либрета и исказује се речима или сценским покретом. Међутим, уколико се овакво једно дело ‘преточи’ у транскрипцију за један инструмент, најчешће је то клавир, или за неки други инструментални састав, садржај основне радње се задржава, али се он интерпретира само тоновима. Другим речима, ванмузички садржај се у транскрипцији преноси само путем музичких параметара.

Сви претходно изнесени примери и начини исказивања музичког материјала односили су се на експлицитно дат програм или ванмузички садржај, међутим сасвим је извесно да постоји и велики број композиција апсолутне музике, са чисто музичким насловима (соната, свита, fuga и слично), а да оне јесу инспирисане одређеним догађајима или стањима у којима се композитор налазио.

¹⁸ Roger Scruton, нав.дело

У таквим делима се може прозрети, или макар покушати пронаћи, намера композитора да у целом делу или у појединим његовим деловима ‘описе’ ванмузички садржај, који из неког разлога није хтео, могао или смео јавно да презентује.

Вишевековна полемика која се одвијала око питања да ли музика има садржај ван тонова од којих је сачињена и да ли музика има ту способност и моћ да преноси емоције и ванмузички садржај можда је и кључна ствар у целом овом раду. Многи композитори, међу којима су и Прокофјев, Дебиси и Стравински, имају различита па чак и опречна мишљења и ставове по овом питању, о чему ће бити говора у наредним поглављима.

1.3 Синопис уметничког пројекта

Многе мисли еминентних музиколога и филозофа (неке од њих су изнесене у претходним поглављима) поткрепљују тезу о важности аперцепције свих слојева уметничког дела, не само оног који је експлицитно дат кроз музичке симболе. Дубље поимање и идиосинкратизација свих елемената – историјски, музиколошки, формалистички, симболички, поетски, имагинарни – доводи до релевантне елаборације која као резултат даје потпунију уметничку интерпретацију. Управо мултидисциплинарност представља окосницу овог рада, јер је врло важно да извођач сагледа дело из свих аспеката, а пре свега саму срж композиције, која се често манифестује из њеног скривеног или експлицитног ванмузичког садржаја.

Услед ширег сагледавања дела, у даљем току рада елаборираће се понаособ пре свега најзначајнији аспекти живота композитора који су директно или индиректно утицали на стварање одабраних дела за клавир – *Соната у Бе-дур* број 8 опус 84 Сергеја Прокофјева, оба циклуса *Слике* Клода Дебисија и *Жар птица* Игора Стравинског у обради за клавир Гвида Агостија – као и стилски и развојни елементи стваралаштва сваког наведеног композитора и њихове идеје водиле за компоновање наведених уметничких дела каквим их данас видимо и

чујемо. Дакле, детаљан програм реситала у оквиру докторског уметничког пројекта и полазиште за реализацију писаног дела рада је следећи:

Сергеј Прокофјев: Соната у Бе-дуру, бр. 8, оп. 84, „Ратна“ (1939–1944)
(1891–1953) I Andante dolce – Allegro moderato – Andante –
Andante dolce come prima – Allegro
II Andante sognando
III Vivace – Allegro ben marcato – Andantino – Vivace

Клод Дебиси: Images (Слике), прва свеска (1905)
(1862–1918) I Reflets dans l’eau (Одбљесци на води)
II Hommage à Rameau (Омаж Рамоу)
III Mouvement (Покрет)

Images, друга свеска (1907)
I Cloches à travers les feuilles (Звона кроз лишће)
II Et la lune descend sur le temple qui fut (А Месец се спушта на некадашњи храм)
III Poissons d’or (Златне рибице)

Игор Стравински: „Жар птица“ (L’oiseau de feu, 1910),
(1882–1971) транскрипција за клавир Гвида Агостија (1928)
I Danse infernale (Ђавољи плес)
II Berceuse (Успаванка)
III Finale

Дакле, свако наредно поглавље ће бити посвећено једном композитору и циклусу (или два циклична дела у случају Дебисија), а у зависности од стила и прегалаштва композитора, као и од музичког и ванмузичког садржаја дела и

најрелевантнијих аспеката истих,хватиће се и анализирати одређена и специфична животна и професионална ‘подручја’ сваког од поменутих уметника. Другим речима, свако предстојеће поглавље ће започети анализом историјског и приватног тренутка настанка дела, из чега произилази и повезаност са кључним догађајима и особама из композиторовог живота, што условљава стварање одговарајућег циклуса. Након обраде ових историјских и стилских података, биће приказана концизна музичка анализа (облик, теме, основна хармонска кретања) кључних места релевантних за анализу и разумевање ванмузичког садржаја који, путем личних асоцијација ауторке овог пројекта, као и уз искуства и размишљања других аутора, доводи до креирања наратива сваког дела понаособ.

Последње поглавље доноси и конкретне резултате добијене пилот истраживањем из области психологије музике који показују како публика (стручна или не) перципира одабране делове музичких дела, са аспекта емоционалног одзива, тумачења ванмузичког садржаја, асоцијација и наратива, те ванмузички садржај ког дела се најуспешније аперципира и у којој мери су ‘пренос’ поруке или намере композитора успешно изведене, наиме у којој мери постоји сагласност између намера композитора и ‘пријема’ слушалаца (како они разумеју ‘поруку’ музичког дела).

На самом крају овог нацрта треба истаћи да целокупан рад долази из пера ауторке овог уметничког докторског пројекта, али услед дихотомије њене улоге, помиње се и као извођач, интерпретаторка или носилац пројекта, а такође, због јасноће изражавања јавља се како у првом, тако и у трећем лицу једнине.

2. Сергеј Прокофјев: Соната у Бе-дуру, број 8, оп. 84

Име Сергеј Сергејевич Прокофјев (1891–1953) представља незаобилазну тачку у руском и светском музичком стваралаштву двадесетог века и најзначајнију фигуру руске клавирске музике тога времена. Иако су његови савременици и сународници – Игор Стравински (1882–1971), Дмитриј Шостакович (1906–1975), Дмитриј Кабалевски (1904–1987) – били познати, признати и плодни композитори, ни један од њих се није у тој мери посветио стварању дела за клавир колико је то учинио Прокофјев. Такође, његова дела су у великој мери заступљена на репертоарима данашњих пијаниста широм света.

Комплексна музичка личност Прокофјева почела се формирати још у детињству док је свакодневно слушао музицирање своје мајке која је била врло спретна и добро обучена пијанисткиња. Репертоар који је изводила у својој кући, а који се најчешће састојао од соната Лудвига ван Бетовена и различитих комада Фредерика Шопена (Frederic Chopin),¹⁹ у много чему ће утицати на креирање главних карактеристика Прокофјевљевог стила изражавања. Исто тако, окружење у којем је растао (једино преживело дете у имућној и образованој породици) и навике које је стицао у кругу породице током квалитетног и свеобухватног васпитања, имаће учинка у већ поменутом формирању музичког стила.

Наиме, сâм композитор је описао своје главне одреднице и карактеристике стваралаштва, што представља реткост и прави благослов за оне који се баве истраживањем његовог уметничког рада. У својој аутобиографији, Прокофјев је побројао пет главних елемената свог компоновања:²⁰ 1) *класичност* која се пре свега везује за Бетовенове клавирске сонате (отуд и претходно реферирање на звуке мајчиног музицирања из детињства), 2) *тежња ка иновативности*, трагање за новим хармонским изразом за јаку емоционалну експресију, 3) *токатност или моторни елемент*, обухвата упорно понављање ритмичког обрасца, 4) *лиризам* (може се рећи да и ова црта вуче исте корене као и први елемент, то јест класичност, с обзиром на то што се управо Шопен популарно назива ‘песником

¹⁹ Lawrence and Elisabeth Hanson, *Prokofiev – The Prodigal Son*, London, Cassell, 1964, стр. 5

²⁰ F. E. Kirby, *Music for Piano: A short history*, Portland, Amadeus Press, 1997, стр. 325

клавира'), 5) *сатирична или гротескна црта*, коју композитор квалификује као шалу, скерцозност, смех. Прокофјев је волео да истиче своје настојање ка једноставном мелодичном изразу или како је говорио „целокупан мој рад се базира на мелодији“.²¹ Његова иновативност се испољавала по питању третирања клавира као инструмента – не на уобичајен начин, већ и као ударачки инструмент, али и у третирању дисонанци. Наиме, све наведене карактеристике се могу запазити у његовим клавирским сонатама, па тако и у Осмој и осталим ‘ратним’ сонатама, што ће подробније бити анализирано у даљем току рада.

Познати пијаниста и педагог нашег времена, Борис Берман, у својој књизи о клавирским сонатама Сергеја Прокофјева²² указује на још неке карактеристике, а које су значајне за Осму сонату. Како је сâм композитор истакао, лирска црта има веома важну улогу у његовом композиторском стилу, док Берман запажа и додаје да се сви Прокофјевљеви лирски делови могу генерално поделити у две групе: „прва укључује мисаоне и широке мелодије, често значајне дужине са честим коришћењем широких интервала, најчешће употпуњене контрапунктом других, споредних гласова.“²³ У овај опис лирског музичког материјала спадају и поједине главне мелодијске линије Осме сонате, о чему ће касније бити речи. „Друга група се састоји од интимнијих и једноставнијих тема, понекад повезаних са руским фолклорним мелосом, више симетричних структура и често у наивном, чак стидљивом карактеру.“²⁴

Берман истиче још један аспект музике Прокофјева – „патриотски стил“²⁵ – као врло важан елемент у његовом стваралаштву, а нарочито за време и након Другог светског рата. Како Берман запажа „овај смео, срчан стил се може наћи у његовим каснијим делима, као што су уводна и закључна сцена из опере *Рат и мир*, оп. 91 (1941–52), или у такозваним *Ратним сонатама* (бр. 6–8) за клавир.“²⁶

Коначно, Берман указује и на композиторову најспецифичнију црту – „посебна склоност ка комбиновању претходно компонованог материјала са новом

²¹ F. E. Kirby, нав. дело, стр. 325

²² Boris Berman, *Prokofiev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer*, New Haven – London, Yale University Press, 2008.

²³ Исто, стр. 11

²⁴ Исто

²⁵ Исто, стр. 12

²⁶ Исто

музиком у кохерентну целину или регруписању старог материјала на нов начин.²⁷ Наиме, Прокофјев је у својој аутобиографији навео пример комбиновања различитих музичких материјала у опери *Коцкар*, оп. 49 (1931).²⁸ Ова техника може на неки начин да подсећа и реферира на различита комбиновања шаховских потеза, с обзиром на то да се Прокофјев озбиљно бавио наведеном дисциплином од ране младости и никада није престајао да буде пасионирани играч ове игре.

Као личност, Прокофјев је био изузетно својеглав и није трпео ауторитет, чак ни својих предавача, мада делимични удео и заслугу у његовом начину компоновања свакако имају професори који су га подучавали на Петроградском конзерваторијуму од његове тринаесте године (Анатолиј Љадов, Николај Черепњин, Александер Винклер, Николај Римски-Корсаков, Борис Асафјев, Николај Мјасковки, и касније Ана Јесипова).²⁹ Међутим, значајан период био је и онај пре уписа на конзерваторијум током којег га је у родном месту Сонтсовки подучавао Рајнхолд Глиер (Reinhold Glière). Наиме, Глиер је инсистирао на ‘квадратној’ структури фрази и уобичајеним, стандардним модулацијама,³⁰ а сукцесивно инсистирање на наведеној структури резултирало је Прокофјевљевом честом имплементацијом исте у многим својим делима, чак се овај елемент може сврстати у карактеристике његовог компоновања.

У очима јавности, Прокофјев се можда чинио далеко већим и страственијим родољубом у поређењу са, на пример, двојицом својих колега – Игором Стравинским и Сергејем Рахмањиновим. Оба композитора напустила су своју родну Русију и своје професионалне ангажмане наставили у Европи и Сједињеним Америчким Државама, те се никада и нису враћали у домовину.³¹

²⁷ Boris Berman, нав. дело, стр. 17

²⁸ „Планирао сам симфонијску свиту базирану на музици *Коцкара*. Али нисам више могао много напредовати са тим. Чврсто преплетање музике и текста резултирало је замршеним обрасцем из којег је било тешко изабрати нит за једну симфонијску линију. [...] Изумео сам следећу методу: узео сам партитуру, изабрао све што има везе са датим карактером и раширио листове по поду. Седећи на столицу, дуго сам анализирао странице све док постепено нисам сјединио делове који су били до тада неповезани. Ово ми је дало довољно концентрисаног материјала за рад.”

Boris Berman, нав. дело, стр. 17.

²⁹ Lawrence and Elisabeth Hanson, стр. 33, 37, 41

³⁰ Sergei Prokofiev, David H. Appel (ур), *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*, (прев. Guy Daniels), New York, Doubleday & Co, 1979, стр. 53

³¹ Заправо, Стравински се у каснијем добу свог живота вратио у Русију, само једном и само да је посети на кратко.

Прокофјев се задржао четири године у Сједињеним Америчким Државама и још четрнаест година у Паризу,³² али се након тог периода вратио у Русију, пре свега због носталгије коју је осећао веома интензивно. У таквим тренуцима, говорио је својим пријатељима у Паризу: „Ја сам Рус, најмање подесан човек за живот у изгнанству. Страни ваздух не одговара мојој инспирацији. Постајем немоћан. Осушићу се ако останем.“³³ Из његових речи се може препознати очај који му више није ‘дозвољавао’ да ствара нова дела.³⁴ Међутим, занимљива је чињеница да се непланирано вратио у домовину 1936. године, само пар година пред почетак Другог светског рата. Ова одлука дефинитивно представља прекретницу у његовом животу и стваралаштву. Промена режима у држави, предратна и ратна стања, страх, доводе до компоновања одређених дела која сасвим сигурно не би настала у иностранству или у неким другачијим условима. Другим речима, све ове и многе друге околности су и довеле до стварања композиције која је у фокусу анализе – његове Осме сонате, познатије као једна од три из скупине ‘ратних’ соната.

2.1 Услови у којима је дело стварано. Осврт на друга ‘ратна’ дела Прокофјева.

Атмосфера и амбијент у којима је настала Прокофјевљева *Соната бр. 8 у Бе-дуру оп. 84* били су несвакидашњи, напети и турбулентни. Стварана је у дугом временском периоду (1939–1944)³⁵ који је био тежак не само за њеног композитора већ и за читав руски народ, али, с друге стране, представља и раздобље у ком је Прокофјевљев стил досегао врхунац уметничке, стваралачке зрелости.

Осма соната и претходне две (Шеста у А-дуру оп. 82 и Седма у Бе-дуру оп. 83) чине скупину и као такве се популарно називају „Ратним сонатама“ у западној литератури и музичкој, пијанистичкој пракси, иако овај назив није уобичајен међу

³² Gordon Stewart, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*, New York, Schirmer books, 1996, стр. 440

³³ Lawrence and Elisabeth Hanson, нав. дело, стр. 161

³⁴ Мада, Стравински износи и другу премису о Прокофјевљевом повратку која се односила на његове финансијске потешкоће на Западу.

Boris Berman, нав. дело, стр. 8

³⁵ Gordon Stewart, нав. дело, стр. 442

руским музиколозима.³⁶ Међутим, разматрајући музичке компоненте ових дела и услове у којима су створане, јасно је да им придев ‘ратне’ пристаје, чак их и адекватније дефинише, јер све три рефлектују хаотично ратно доба.

Други светски рат је заиста био катаклизмички догађај који је дубоко погодио Прокофјевљев живот, тим пре што га у Русији нису очекивали. Од момента када је рат започео у Европи, 1939. године, сасвим мало ратних информација је доспевало до Руса, јер је вођство СССР-а, након потписивања уговора о ненападању са Немачком, потцењивало претеће и кобне знакове који су указивали на могући напад који се десио у јуну 1941. године. Управо је ово био разлог због ког је инвазија Немаца била у тој мери разарајући шок за руски народ.

С друге стране, потпуно неочекивано, рат се поклопио са веома значајном променом у композиторовом приватном животу – напустио је своју прву жену и двоје деце и започео емотивну везу са другом женом и будућом супругом, Миром Менделсон. Из разних документованих информација од стране Прокофјевљевих пријатеља постоје назнаке да је Мира имала великог утицаја на његов карактер и стваралаштво у зрелом добу. Како су пријатељи говорили, Сергеј се из једног безобзирног и неприступачног човека ‘претворио’ у особу која је постала једноставна и љубазна према свима.³⁷ Уз нагле и темељне промене личности, мењала се и његова музика која је постајала једноставнија и нежнија. Дobar део његових највреднијих лирских композиција датира из овог времена, а ту се убраја и Осма соната која је посвећена управо његовој новој ‘музи’ – Мири Менделсон.

Непосредно пред инвазију Немаца, Балет Киров је, импресиониран успехом балета *Ромео и Јулија* оп. 64 (1935), поручио нови, те се Прокофјев одлучио за реализацију популарне бајке *Успавана лепотица*.³⁸ Синергија фантастичних, нестварних и реалних елемената ове бајке је у потпуности одговарала природи и генијалности композитора, па је са одушевљењем и еланом приступио овој љубавној причи са нежним карактером. Међутим, ‘бајковити свет’ у ком се Прокофјев налазио је врло брзо ‘испарио’ са вешћу о инвазији Немаца.

³⁶ Boris Verman, нав. дело, стр. 129

³⁷ Исто, стр. 19

³⁸ Lawrence and Elisabeth Hanson, нав. дело, стр. 186

Пун беса и горчине, али и патриотских осећања, започиње оперу *Рат и мир* коју ће компоновати једанаест година.

Из претходног је сасвим извесно да је рат дубоко интерферирао не само у Прокофјевљев живот, већ и у његов рад. Заједно са целом нацијом, био је дубоко погођен изненадним догађајем, али и погоршавањем ратне ситуације. Упркос свему, ухватила га је ‘патриотска грозница’ снажније но икада. Поред већ поменуте опере *Рат и мир* и балета *Успавана лепотица* оп. 87 (1940–1945), радио је на неколико филмова са ратном тематиком, као и на симфонијској свити *Година 1941*, оп. 90 (1941). Истовремено компоновао је и још нека од својих најзначајнијих дела као што су *Пета симфонија* оп. 100 (1944), музика за Ејзенштајнов филм *Иван Грозни* оп. 116 (1942–1945), као и клавирске сонате број шест и седам.

Богатство жанрова, тематике, инструментације, карактера ових дела сигурно је утицало на врхунску ‘израду’ сваког дела понаособ. Све ове композиције су инспирисане револтом који је композитор осећао, па се на својеврстан начин ‘празнио’ пишући их, док је идилична фантастика *Успаване лепотице* била његова ‘оаза’ и ‘бег’ од застрашујуће стварности. С обзиром на то да су и свих десет ставова ‘ратних’ соната започети исте 1939. године,³⁹ спољашњи утицаји који су се мењали током пет година и Прокофјевљева интроспекција доводе до многих карактерних дистинкција у ставовима – неки су бајковити, неки романтични, а неки сурови и напети.

Свакако, за извођење, па потом и за доживљај и аперцепцију Осме сонате, од пресудног је значаја прибавити и проучити што више детаља о амбијенту и времену у којима је настајала тако дуго. Такође, и друга дела која су стварана мимо ње доприносе покушају расветљавања унутрашњег стања композитора. Узајамно садејство свих поменутих чинилаца чине ову сонату његовим најкомплекснијим делом за клавир, па стога и најзанимљивијим за различите анализе, као и за извођење.

³⁹ Boris Verman, нав. дело, стр. 129

2.2 Ванмузички садржај *Осме сонате*

Ванмузички садржај у програмској музици је лакше одредив но у апсолутној,⁴⁰ јер како и сам назив казује, дело из ове области има ‘програм’ најчешће исказан већ кроз наслов дела. Посматрано из те перспективе, апсолутна музика може имати само имплицитно дат програмски или ванмузички садржај, јер њени наслови не сугеришу ништа осим, на пример, форме у којој је дело писано. Међутим, постоји већ вишедеценијска пракса да се делима из области апсолутне музике ‘доделе’ додатни, описни наслови који их одређују, али који често нису дати од стране композитора. Управо је такав случај и са композицијом Сергеја Прокофјева која носи официјални назив само ‘соната’, а заправо је познатија са одредницом ‘ратна’ – *Соната бр. 8 у Бе-дуру, оп. 84*.

Назив ‘ратна соната’ је потпуно оправдан из више разлога који ће се анализирати у наставку. Стварана је, као што је већ речено, за време Другог светског рата, а и њена хармонска и мелодијска структура указују на могућности да се она тумачи као ‘ратна’. Заправо, њене хармонске слободе, третман инструмента и атмосфера у појединим деловима композиције недвосмислено указују на то да се ради о стваралаштву из кризног раздобља руске историје.⁴¹ Поред тога, биограф Даниел Јафе (Daniel Jaffé) истиче да је Прокофјев у ‘ратним сонатама’ имао потребу да искаже сва своја права осећања,⁴² која је, као и сви у то доба, морао да скрива због немилосрдног режима, те је у својој музици налазио ‘излаз’ из такве ситуације.

Још једна чињеница је можда, ако не подстакла, онда макар утицала на стварање сонате, а која је можда и имплементирана у делу кроз често провлачење осећања недефинисаног страха у овој музици. Наиме, премијерно извођење Прокофјевљеве опере *Семјон Котко* је изненада одложено, јер је композиторов пријатељ и режисер опере, Всеволод Мејерхолд, ухапшен јуна 1939. године од

⁴⁰ Овде се говори о перцепцији извођача или некога ко анализира композицију, а не о перцепцији публике. О томе ће касније бити речи.

⁴¹ Ira Prodanov Krajišnik, *Muzika dvadesetog veka*, , Novi Sad, Akademija umetnosti i InMusWB, 2012, стр. 97

⁴² Daniel Jaffé, *Sergey Prokofiev*, London, Phaidon, 1998, стр. 160

стране Стаљинове тајне полиције. Нешто више од пола године након овог инцидента, Мејерхолд и његова супруга су стрељани.⁴³ Наравно, сви, па и Прокофјев, живели су у страху да се тако нешто може десити и њима. Међутим, потпуно ненадано и супротно свим очекивањима, само месец дана након хапшења Мејерхолда, Прокофјев добија ‘позив’ да компонује *Здравицу* (оп. 85) поводом прославе Стаљиновог шездесетог рођендана.⁴⁴ С једне стране, уметници, а ту спада и Прокофјев, били су под будним оком режима који није праштао грешке, те су били лишени слободе изражавања путем било ког медија, а с друге стране, Прокофјев бива поласкан молбом (која се једино могла схватити као наредба) да компоније у част првом човеку Русије. Овакве неочекиване дивергентности у одлукама режима биле су можда ‘окидач’ за настала дела у том периоду, јер је психа сваког појединца била итекако пољуљана, и свако је засигурно вапио за начим што ће га растеретити притиска који је осећао због политичких услова, а уједно и да покуша да своје незадовољство искаже кроз дело.

Горе поменуте компоненте – хармонски језик, третман инструмента, атмосфера – могу да асоцирају извођача на одређене ванмузичке садржаје или догађаје. Такође, неки делови композиције су већ постојали у другачијем облику, то јест као делови других Прокофјевљевих остварења, те се такав садржај конкретно може довести у везу са одређеним ликовима и сценама.

2.2.1 Први став

У претходном делу текста био је поменут Прокофјевљев таленат и способност за комбинацију и трансформацију различитих музичких материјала, раније компонованих са потпуно новим и то на начин да крајњи резултат или новонастало дело звучи потпуно кохерентно. Управо ову своју технику стварања је употребио у **првој теми** првог става. Наиме, пре саме анализе садржаја прве теме, важно је истаћи да је Прокофјев пре рата радио на два остварења везана за име Александра Пушкина – позоришну продукцију *Евгенија Оњегина* (оп. 71) и

⁴³ Daniel Jaffé, нав. дело, стр. 158

⁴⁴ Исто, стр. 159

филмску верзију *Пикове даме* (оп. 70).⁴⁵ Година 1937. била је у Русији у знаку обележавања стогодишњице од смрти познатог руског књижевника, те је Прокофјев у ту част писао поменуто дела. Међутим, чињеница да ни једно од ових дела није изведено чинила је композитора незадовољним, па се одлучио да постепено укомпонује неке делове својих ‘пушкиновских’ остварења у друга своја дела. Па тако, почетна тема првог става произилази из *Пикове даме*, или још прецизније, из епизоде главног женског лика у филму, Лизе (нотни примери 1, 1а и 1б)⁴⁶. Из ове чињенице се може јасно закључити да се прва тема у погледу ванмузичког садржаја базира на осећањима и мислима о женској особи, а ако се томе дода и сазнање о посвети сонате Мири Менделсон, може се једино закључити да прва тема заправо одражава Прокофјевљев однос према својој новој љубави. Слободна, проширена интерпретација садржаја на основу изнетих информација, али и због сталних ванакордских тонова у виду дисонантних пролазница, задржица, могла би да се сведе на пријатна осећања у комбинацији са извесном дозом неспокојства, можда због новонастале ситуације у приватном и друштвеном животу композитора; немогућност потпуног препуштања новој љубави због ратног стања. Мотив (такт 17), пред појаву треће реченице, иако кратак и брз, прилично је значајан јер се више пута појављује у различитим деловима сонате, а може се рећи да ‘осликава’ наговештај или предосећај смрти, те се као такав може назвати и својеврсним лајтмотивом смрти. Потпуно ‘ушушкан’ у, генерално посматрајући, позитивну атмосферу прве теме, наведени мотив ‘пролети’ у делу секунде, ретроактивно стварајући језу, која ће касније прерасти у нешто више – у саставни део друге, мрачне теме, где по атмосфери и припада.

⁴⁵ Boris Verman, нав. дело, стр. 169

⁴⁶ Примери преузети из: Boris Verman, нав. дело

Нотни пример 1, музика за филм *Пикова дама* оп. 70 (манускрипт)



Нотни пример 1а, *Пикова дама*, филмска музика за епизоду *Лизе*



Нотни пример 16, Соната бр. 8, први став, прва тема

Осим што има улогу да ‘повеже’ тематске материјале, **мост** (такт 35) доноси и нову атмосферу, те након романтичне прве теме следи осећај неизвесности. Првих неколико тактова моста у којима већ постојећи благ интензитет музичког тока додатно постепено опада, Бермана асоцирају на „дрво којем опада лишће“⁴⁷, мада у контексту дела у целини ово место би могло значити извесну сумњу, неверицу у добар исход борбе у рату, стрепњу због онога што ће уследити. Део у ком се ток убрзава шеснаестинским покретом у десној руци (такт 42) уноси извесну напетост, те се након смирења уводи фраза са полифоном

⁴⁷ Boris Berman, нав. дело, стр. 174

структуром (такт 54). Поменути полифони сегмент као да евоцира дубоко болне моменте из композиторовог живота⁴⁸ и доводи до друге теме.

Карактеристика сонатног облика, па тако и овог, је дуализам тема – оштри карактерни и хармонски контрасти између прве и друге теме. Ако се сложимо да је прва тема ове сонате звучала романтично и занесено, **друга тема** (такт 61) је дијаметрално супротна по свим параметрима. За разлику од прве теме која садржи дуге мелодијске линије, друга тема је саткана од краћих сегмената – загонетни понављајући мотив и жалосно-мелодични одговор на ту енигматску фразу.⁴⁹ Наиме, загонетни мотив који се више пута (четири) понавља састоји се од силазне ноне која, са интервалом чисте тоничне квинте у басу, чини дисонантно сазвучје, а мотив силазне ноне ће се ‘враћати’ више пута у току сонате представљајући значајну тематску окосницу. Овај мотив се на основу свог звучања заправо може окарактерисати и као ‘судбински’ мотив. Приликом другог понављања овог троструког ‘питање-одговор’ музичког материјала, појављује се и већ познати ‘мотив смрти’ из прве теме који се у потпуности уклапа у постојећу атмосферу друге теме. Коначно, атмосфера је опскурна, мистична, злослутна. Ванмузички садржај може да асоцира на много ствари, на пример: недужна деца у парку пред страшни масакр, несвесна шта их чека, мотив силазне ноне у улози звука звона који се могу интерпретирати као проток времена, док ‘одговор’ на њих (мелодијска фраза након силазне ноне) представља ‘хујање’ ветра који, као нестварна визија, носи своју трагичну песму и мирис крви. Борис Берман другу тему доводи у корелацију са сценом из *Пикове даме* када Херман, главни протагонист, кришом улази у кућу старе контесе.⁵⁰ Јасно је да оваква сцена одише страхом и неизвесношћу, што се може довести у везу са музичким материјалом.

Закључни део секције моста – фраза са полифоном структуром – јавља се и пред крај друге теме, али у вишем регистру, са богаијом и звучнијом фактуром (крај такта 78), што доноси продубљени и интензивнији бол из дела моста. Сâм крај друге теме укључује још један понављајући мотив ‘птице злослутнице’, или како

⁴⁸ У периоду компоновања ‘ратних’ соната, Прокофјев се одвојио од прве жене и својих синова, што свакако није могло проћи без икакве реакције овог породичног човека.

⁴⁹ Boris Berman, нав. дело, стр. 174

⁵⁰ Исто

Берман наводи „зов кукавице у даљини, као подсећање слушалаца на пролазност времена“.⁵¹

За разлику од експозиције у којој је само друга тема имала изразито мрачан, неизван карактер, **развијни део** је у целини драматичан и усиљен где ратна тематика у потпуности избија у први план. Чак и реченице из прве теме које су биле у романтичном расположењу, овде бивају трансформисане у потпуно супротан, негде чак насилан карактер.

Сâм почетак развијног дела (такт 90) носи индикацију *inquieta* или немирно, што се може протумачити двојачко у погледу ванмузичког садржаја – с једне стране, ово моторично преплитање шеснаестина између руку које се наставља у десној руци у виду ‘каскадних’ низова препознатљивих из секције моста, може представљати унутрашњи немир и конфузно стање композитора, док с друге стране исти овај материјал може подсећати на ратну коњицу која се ближи, не чује се тачно из ког правца, али се топот коња приближава и уноси нервозу. Можда Прокофјев овде није имао на уму тренутна ратна дешавања која је преживљавао, већ неке пређашње битке, на пример из Руско-татарског рата, те отуд и војска на коњима. Делови који садрже аугментирану једну од реченица прве теме, најчешће у линији баса (такт 100), могу се посматрати као својеврсна мелодија унутар човека (ратника), ‘унутрашњи глас’, који га подсећа на вољену особу⁵² и тиме контрастира узнемирујућем општем стању (непрестани шеснаестински покрет у пратњи).

Средишњи део развијног дела (такт 133) започиње поновном појавом завршног дела моста, то јест већ поменути одсек са полифоном структуром, међутим, у овом новом музичком контексту и у аугментацији, одсек добија и нови смисао који Бермана асоцира на „очајнички врисак“.⁵³ Како додаје, од овог момента па све до краја развијног дела, све теме из експозиције јављаће се у аугментираним издању, што ствара додатно својство „епске монументалности“.⁵⁴ Наиме, цео овај део може на неки начин да се пореди са карактером

⁵¹ Boris Verman, нав. дело, стр. 174

⁵² Изнета премиса се може употпунити и чињеницом да прва тема у експозицији има заједничке корене са већ поменути ликом Лизе из *Пикове даме*, те се на тај начин свака појава ове теме може довести у корелацију са женском, вољеном особом.

⁵³ Исто, стр. 175

⁵⁴ Исто

Шостаковичеве *Седме симфоније* која се обично разумева као композиторова рефлексија и реакција на Хитлерову инвазију на Русију, а заправо је написана пре тог догађаја и највероватније осликава његова унутрашња стања изазвана снажним, злим силама домаћег порекла, то јест стаљиновским режимом. Музички ток досеже до тачке када Прокофјев аугментира другу тему из експозиције (такт 169), која сада има још драматичнији карактер. Мотив од три тона (силазна нона) или ‘судбински мотив’ сада звучи као прасак бомбе или по мишљењу Бермана „као трагична звоњава звона“⁵⁵, док бивши ‘мелодични одговор’ поприма димензије растројеног крика и вике или „страшног плача“⁵⁶.

Кулминација развојног дела, али и читавог става (такт 183), доноси нови тематски материјал који није био елабориран у досадашњем току композиције. Према Берману „овај одсек је компонован као наметљива и драматична звоњава, са моћним звонима која се љуљају као гигантско клатно“⁵⁷. У погледу дубоких емоција, овај одсек би могао да реферира на потпуно растројство које је ескалирало из свих дотадашњих превирања како унутар композитора, тако и у свету око њега. Након бучног и драматичног врхунца, појављује се завршни део друге теме из експозиције – ‘мотив кукавице’ – али је у овом одсеку спорији и проширен, те „звучи као хипнотична мантра“⁵⁸ која као да ‘опија’ и тера на заборав свега што је било лоше, те тако уводи у опуштајућу атмосферу прве теме, то јест у репризу (такт 206).

Реприза не садржи никакве значајне новине у тематском и хармонском погледу које би асоцирале на неки нови ванмузички садржај (једино се музички/тематски садржај сажима, што јесте чест пример у сонатном облику). Прва тема се, уместо првобитног а-б-ц-а1 облика, скраћује на прве три реченице од првобитних четири, то јест без последње или вариране прве (а-б-ц). У мосту се изоставља средишњи, покретљивији одсек, док се друга тема такође скраћује и као таква постаје енигматско „питање остављено да лебди у ваздуху“⁵⁹, након чега следи **кода** (такт 261) у којој је почетак изграђен из почетног материјала развојног

⁵⁵ Boris Verman, нав. дело, стр. 175

⁵⁶ Исто

⁵⁷ Исто

⁵⁸ Исто

⁵⁹ Исто, стр. 176

дела. Кода се све више развија упливом разних тематских материјала и доводи до фуриозног краја и потпуног смираја који асоцира на ‘одлазак међу анђеле’ или на дуго очекивано буђење из ноћне море, погледом на сунчано, пролећно јутро.

2.2.2 Други став

Чести су примери сонатних циклуса у којима средишњи став делује као кратки прелаз између опсежних спољашњих ставова. Такав је пример и са *Осмом сонатом* Прокофјева где други став представља својеврсну ‘оазу’ између два монументална и комплексна става. Наиме, други став ове сонате може се посматрати као краткотрајно олакшање или као носталгични предах. За разлику од првог, ванмузички ‘богатог’ става, овај је у знатно мањој мери привлачан за такву врсту анализе, с обзиром на то да има три теме, али су оне недовољно карактерно диференциране, какве су биле у првом ставу. Овде се исти тематски материјал појављује више пута, али увек у варираном облику са променама тоналитета и структуре.

Нотни пример 2, Музика за позоришну продукцију *Евгенија Оњегина* оп. 71 (манускрипт)



Музички материјал је базиран на менуету који је требало да буде део балске сцене из пројекта за позоришну продукцију *Евгенија Оњегина* (нотни

пример 2⁶⁰ и 2а).⁶¹ То би значило да и ванмузички садржај црпи асоцијације из те атмосфере. Наиме, у оригиналном контексту, овај менует је имао „званичан, помало неспретан карактер ‘батаљонске музике’ (Пушкинов израз) и био је написан за дувачки оркестар“.⁶² Општи карактерни и емоционални тон истог менуета, али у сонати, детерминисан је једном прилично несвакидашњом одредницом у музичкој литератури – *sognando* или сањалачки. Ова реч би могла да одведе размишљање о ванмузичком садржају у другом смеру.

Нотни пример 2а, Соната бр. 8, други став

II

Andante sognando
dolce

Ако се узме у обзир индикација ‘сањалачки’ коју је композитор дао, онда читав став може да се фокусира на, на пример, давна минула времена и машту о

⁶⁰ Пример преузет из: Boris Verman, нав. дело

⁶¹ Исто, стр. 176

⁶² Brass band.
Исто, стр. 176

некадашњој Царској Русији, на време када је све било безбрижно, на време без рата и живот у изобиљу. Међутим, игра менует сугерише балску атмосферу, те се програмски садржај може елаборирати и на основу те чињенице.

Прва тема менуета се у потпуности темељи на оригиналној партитури написаној за дувачки састав – три гласа у десној руци најчешће у паралелном покрету и ‘образац од три тона’ у басу који остаје непромењен осам тактова.⁶³ Могуће је да је звук дувачког ансамбла, по мишљењу Бориса Бермана, код Прокофјева изазивао носталгична осећања, јер, како наводи, овакви бендови су се могли чути у Русији композиторове младости, у јавним баштама као уобичајена летња разонода.⁶⁴ Ово Берманово запажање поткрепљује тезу о могућем ванмузичком садржају који се базира на прошлим временима. Такође, можда је евоцирање успомена разлог за Прокофјевљево искориштавање управо ове композиције (сегмент из *Евгенија Оњегина*) за средишњи став последње ‘ратне’ сонате. Занимљиво је и запажање да се овај став ни по чему не може сврстати у дело са ‘црним мислима’, у нешто што је инспирисано ратним, трагичним дешавањима. Како је раније било речи, композиторов рад у периоду од 1939. до 1945. године се није сводио само на стварање једног дела. Глобално гледано, карактер овог сањалачког другог става је најближи музици *Успаване лепотице* која јесте писана у истом раздобљу, те је можда Прокофјев, инспирисан бајковитом радњом свог познатог балета, пожелео да ‘освежи’ Осму сонату једним таквим ведрим расположењем.

Свако појављивање почетне теме доноси извесне промене. Прво варирање (такт 9) се заснива на померању тоналитета за малу секунду навише,⁶⁵ као и на измени ритмичког обрасца у линији баса (за осмину касније). Следећа излагања прве теме садрже већа варирања, па тако трећа појава теме (такт 27) доводи до Прокофјевљеве радо коришћене технике када једну музичку мисао по фрагментима излаже у различитим регистрима, као да различите инструменталне групе у оркестру прослеђују мелодијску линију од једне до друге.⁶⁶ Наредно излагање је у

⁶³ Boris Verman, нав. дело, стр. 176

⁶⁴ Исто, стр. 176, 178

⁶⁵ Једно од омиљених хармонских веза у Прокофјева.

⁶⁶ На пример, ову технику Прокофјев користи и у трећем ставу Шесте сонате.

имитацији (такт 47). Ако се сложимо да главна програмска нит има бал као полазну асоцијацију, онда се све ове промене у музичком току могу окарактерисати на следећи начин: плес и музика непрекидно теку, али се у плесној дворани непрестано појављују нове званице, те њихови ‘упливи’ у општу, непроменљиву атмосферу доводе до извесних аномалија. Коначно, последња интегрална појава прве теме (такт 66) окружена је „трепавим, раздраганим ритмом утемељеним на доминантном тону Ас⁶⁷ који у октавним преломима захвата различите регистре.

Друга тема (такт 17) је испеванија, више лирска, и за разлику од прве, нема тако изразито плесни карактер. Прокофјев је био одличан стваралац музике за филм, био је упознат са најситнијим детаљима филмске уметности. Можемо замислити другу тему као промену кадра, где са плесног подијума и парова који плешу, фокус прелази на музичаре који баш у том тренутку изводе део са ‘сливеном’, легатном мелодијом.

Трећа тема (такт 35) је умирујућа и слојевита, а може се посматрати и као својеврсни епизодни материјал. Нема изразито ‘опипљиву’ ванмузичку садржину, звучи прилично једноставно, као да се своди на нека унутрашња размишљања која нису више туробна каква су била у појединим деловима првог става. Наредна појава ове епизодне теме (такт 57) се комбинује и употпуњује другом, мелодиозном темом или само главом теме као неком реминисценцијом на тај музички материјал који се само једном појавио у овом ставу.

2.2.3 Трећи став

Дуг временски период писања ове сонате утиче на то да се донекле ‘замагле’ прецизни подаци о томе када је који став стваран. Међутим, карактер завршног става недвосмислено указује на његово компоновање у време када се исход рата већ наслућивао, ако не и знао. Овај став представља праву ерупцију моћне енергије, емитује сигурност и контролу.⁶⁸ Писан је у форми сонатног ронда, са пространом епизодом у средишњем делу и моћном кодом.

⁶⁷ Boris Verman, нав. дело, стр. 178

⁶⁸ Исто

Моторична **прва тема** више подсећа на фактуру и боју какву би изводила и дочарала труба, но на чист клавијирски звук. Победоносни звуци трубе у десној руци и дувачког триа (тромбони), као пратње, у левој руци, могу се по карактеру упоредити са „описом тријумфалне руске војске из *Александра Невског*“ (нотни примери 3⁶⁹, 3а и 3б), што само потврђује премису о датуму компоновања трећег става. Други део (а2) или друга реченица прве теме (такт 9) изненада мења тоналитет у тритонусно удаљени е-мол, чиме се потпуно ненадано, оштро мења и расположење – овај сегмент као да нас присећа на немилосрдни и изненадни напад немачке војске јер се базира на неумољивом мартелату у осминском ритму уз динамички развој, након чега следе поновни звуци тријумфалне трубе.

Нотни пример 3, *Александар Невски* оп. 78, *Битка на леду*

Пространа, смела и разуздана **друга тема** (такт 42) додатно подстиче победоносни и слављенички осећај који се шири све више. Прокофјев маестрално

⁶⁹ Пример преузет из: Boris Verman, нав. дело

компонује двослојну или двогласну фактуру која доводи до страственог одсека (такт 49) базираног на сукцесивном, силазном низу мотива од три тона који ће касније у току става попримити већу и значајнију улогу. Токатни, виртуозни прелаз сачињен од разложених акорда (такт 71) преко мотива а2 теме (такт 79) доводи до поновног излагања почетног материјала прве теме (такт 85).

Нотни пример 3а, Соната бр. 8, трећи став

III

The musical score is presented in five systems, each with a piano (left) and right-hand (treble) staff. The tempo is marked 'Vivace'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a forte (*f*) dynamic and a 'molto stacc.' marking. The fourth and fifth systems show further melodic and harmonic progression with various dynamics like piano (*p*) and forte (*f*).

Средишњи одсек (такт 107), писан у Дес-дуру, започиње помпезном „најавом фанфара“⁷⁰ (такт 101). Овај централни део става је веома опсежан са неколико јасно диференцираних целина, али је у целини писан у форми валцера. Међутим, како наводи Берман, „овај валцер није један од оних Прокофјевљевих нежних, лирских, као што је у ха-молу ‘Наташа Ростова’ валцер из *Рата и мира*, нити је топао и заљубљен као, на пример, неки од валцера из *Успаване лепотице*, као ни спори валцер из Шесте сонате. Овај је брилијантан, више некако ‘званичан’ но што је личан, особен.“⁷¹

Нотни пример 36, Соната бр. 8, трећи став, део друге теме

⁷⁰ Boris Verman, нав. дело, стр. 180

⁷¹ Исто

Први одсек је ‘тростлојан’, оформљен од три мотива, готово као формуле, који се преплићу. Упечатљива је динамика која се сукцесивно и перманентно развија од пијана до фортисима, док се у исто време усложњава и фактура, те постаје све масивнија и гушћа, али се плесни ритам валцера не губи ни у једном тренутку. Композитор је искористио све могућности клавира како би освежио и дочарао „бљештаву разјареност бала“⁷² (из другог става). У једном моменту (такт 208) се уплићу и ‘фанфаре’, те се на том месту атмосфера мења ка мрачнијој и агресивнијој. Заправо, цео описани фрагмент може се повезати са својеврсном плесном забавом у част ратне победе која иде чак до границе разврата.

Наредни одсек (такт 225) је такође слојевито написан – перманентни четвортактни образац у басу, већ познати ‘судбински мотив’ силазне ноне и брзи мотив од пет узастопних тонова који се понавља и тиме употпуњује ‘празнину’ између наступа претходно наведеног мотива. Наиме, сваки од три музичка материјала потврђује напету атмосферу, као да се на тај начин избацује сав дугогодишњи гнев и фрустрација због ратних дешавања. Па тако, већ више пута коришћени почетни мотив друге теме из првог става, или ‘судбински мотив’, сада звучи чак агресивно и екстремно напетом, док се петотонски низ може интерпретирати као врисак који, кроз регистре, буди осећај да су у питању врисци различитих људи, напаћених ратом, који на тај начин избацују све из себе.

Постепеним смирајем напетости, Прокофјев нас уводи у трећи одсек средишњег дела (такт 289), који се, поново, састоји од већ коришћеног тематског материјала. Овог пута ‘судбински мотив’ донекле враћа оригиналну атмосферу из амбијента друге теме првог става, али је она ипак за нијанску измењена – болна, искрена. Могуће је да је композитор овим учесталим реминисценцијама само желео да истакне своје виђење новонастале ситуације – скори завршетак рата – и да подстакне на размишљање о дуготрајним последицама које су оставиле трага у њему и његовом животу, а које ће тек кулминирати након овог периода.⁷³

⁷² Boris Verman, нав. дело, стр. 181

Такође, Берман указује и на то да се један од мотива базира на тематском материјалу прве теме другог става.

⁷³ 1948. године владајући режим забрањује било какво извођење и емитовање Прокофјевљевих дела, под оптужбом да припадају “формализму” или да су “анти-људска”.

Музички садржај се потпуно спонтано ‘слива’ у следећи сегмент (такт 343) који носи ознаку *irresoluto* или неодлучно, што је врло ретка и необична одредница за Прокофјева. Осим карактерне ознаке коју даје сâм композитор, атмосфера обилује скоро кататоничном тугом, изгубљеношћу, резигнираношћу. Музички материјал се темељи на другој фрази (тронотни мотив) друге теме овог става, али је дијаметрално супротног карактера.

Реприза (такт 359) започиње другим одсеком прве теме и доноси исти тематски материјал из почетног одсека (експозиција) овог става, али са измењеним редоследом наступа (инверзионо излагање тема). Непромењен музички матреијал, логично, не сугерише ни новине у погледу ванмузичке садржине, све до помпезне коде.

Кода (такт 458) на адекватан и очекиван начин заокружује овај став и доводи га до врхунца. Из угла Бермана, ова „тријумфална кода пуна је звоњаве звона и раздраганог звука труба“.⁷⁴ Иако је и друга тема имала сличан карактер, у овом закључном делу става су сви елементи још интензивнији, те доводе до скоро френетичног стања. Налик на вашарску атмосферу и опште славље и одушевљење, слави се слобода уз победоносну звоњаву гигантских црквених звона. Пред крај става (такт 486), Прокофјев маестрално провлачи други део прве теме (са ‘неумољивим’ мартелатом) последњи пут и то чини потпуно неочекивано, као својеврсни осврт или поглед на туробну прошлост којој је коначно дошао крај.

2.3 Резиме

Иако у Осмој сонати програмски садржај није експлицитно дат, из ове анализе се може потврдити дефинитивно постојање овог или сличног ванмузичког садржаја, који се, наравно, не мора у потпуности поклапати са маштом и виђењем поменутих асоцијација других извођача или теоретичара. Не само о Осмој, већ и о друге две ‘ратне сонате’, многи врсни музичари дискутују у правцу постојања

⁷⁴ Boris Berman, нав. дело, стр. 183

ванмузичког садржаја: већ цитирани Борис Берман, Свјатослав Рихтер⁷⁵, Гиви Орцоникидзе⁷⁶ и други. Сви се они слажу у једном, а то је да ове три сонате рефлектују време настанка и осећања композитора – Шеста одражава нервозну антиципацију Другог светског рата, Седма пројектује патњу и борбу у ратним годинама и реалном, тренутном животу, док се Осма донекле осврће на страшне догађаје, као нека ретроспектива свега проживљеног. Како Рихтер истиче за Седму сонату, „са овим делом смо брутално уроњени у мучно претећу атмосферу света који је изгубио своју равнотежу. Владају хаос и неизвесност. Видимо убилачку силу испед нас. [...] Али, наставили смо да осећамо и волимо. [...] Заједно са нашим другом и другарицом подижемо глас у знак протеста и делимо једноставну бол, тугу. [...] У огромној борби за победу проналазимо способност да потврдимо незадрживу снагу живота.“⁷⁷ Иако се ово Рихтерово релевантно објашњење односило на Седму сонату, сасвим је извесно да би се могло довести у корелацију са друге две ‘ратне сонате’ због симболике која је заједничка за сва три дела. Свакако овај минуциозни опис доказује шта ова музика изазива код Рихтера, чиме се руководи и на крају, шта жели да пренесе публици.

Наравно, све три сонате презентују и својеврсну индигнацију и критику владајућег режима, који се никако није смео исказати јавно и транспарентно. Средишњи став Седме сонате је, по мишљењу Даниела Јафеа, базиран на Шумановој (Robert Schumann) соло песни *Туга* (Wehmut)⁷⁸ чиме је Прокофјев имплицитно изразио своја осећања и анимозност према свему што се догађало око њега,⁷⁹ те је права срећа по композитора да повезаност између два наведена дела није разоткривена тада. Занимљива је, али у исто време и иронична, чињеница да је Прокофјев за Седму и Осму сонату одликован Стаљиновом наградом која се додељивала поједницима у различитим областима за изузетни допринос у

⁷⁵ у књизи: Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter. Notebooks and Conversations*, (прев. Stewart Spencer), New Jersey, Princeton University Press, 2001

⁷⁶ У књизи: Гиви Орцоникидзе, *Фортепианне сонате Прокофјева*, Москва, Музгиз, 1962.

⁷⁷ Boris Bergman, нав. дело, стр. 151, 152.

⁷⁸ Текст песме би био следећи: „Могу некад да запевам као да сам срећан, са скривеним сузама које ослобађају моје срце. Славуји... певају своју песму са чежњом, из дубина својих тамница... сваког одушевљава, нико више не осети бол, дубоку тугу у песми...“

Из: Daniel Jaffé, нав. дело, стр. 172

⁷⁹ Исто

истицању и поспешивању Совјетског Савеза и социјализма, а заправо су управо ова дела из ратног периода можда најбољи одраз композиторовог беса и фрустрације због владајућег режима.

3. Клод Дебиси: *Слике*

Клод Дебиси (Achille-Claude Debussy, 1862–1918) се са разлогом може назвати релевантном личношћу у историји музике, а нарочито у периоду с краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Својим несвакидашњим и ванвременским решењима на пољу хармоније, ритма, форме, уопште третманом музичке мисли, утемељује своју позицију као „јединствени композитор у великом канону Западне музике“, те стога „мора бити подесан као мета за многе пост-модернисте, пост-структуралисте и младе музикологе.“⁸⁰

Након неколико година проведених са тетком која му је омогућила прве подуке из клавира, Дебиси са десет година (1872) ступа на Париски конзерваторијум на којем ће се школовати једанаест година код еминентних професора тог доба. Од самог почетка, иако веома талентован, изазивао је ригидно академско подучавање својим фаворизовањем дисонанци и интервала што је бивало одбачено и није наилазило на разумевање тадашњих предавача. Тада се већ могло наслутити да ће Дебиси заузети посебно место у историји музике, независно од својих савременика. Својим надпросечним потенцијалом и способностима, као и специфичним личним карактеристикама се „нашао на благословеној позицији у богато разнобојним годинама крајем деветнаестог века“.⁸¹

Средину у којој се формирала Дебисијева личност чинили су, пре свега, песници и писци, међу којима су Пол Верлен (Paul Verlaine), Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé), Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), Морис Метерлинк (Maurice Maeterlinck).⁸² Текстове њихових песама Дебиси је користио за своје соло песме, док је његова једина опера и ремек-дело *Пелеас и Мелисанда* изникло на основама Метерлинковог комада. Према речима француског композитора и критичара Пола

⁸⁰ Simon Trezise, “Introduction”, У: *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise (yp), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 2

⁸¹ Исто, стр. 1

⁸² Gordon Stewart, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*, New York, Schirmer books, 1996, стр. 358

Дикаа (Paul Ducas) „најјачи утицај на Дебисија су имали писци. Не – музичари“.⁸³ Треба додати да је тај утицај започео и пре но што је композитор ушао у овај миле, започиње још у његовој младости, читањем и интересовањем за савремену литературу.

Међутим, утицај групе ‘људи од пера’ није био једини. По мишљењу Ренеа Петера (René Peter), јаки симболички и ликовни утицаји су постали стожер инспирације за Дебисија. Он говори о њему као ‘сликару’. Наслови дела попут *Арабеска*, *Слике*, *Ноктурно* индикују повезивање са ликовним стваралаштвом, а „често је Дебиси и дискутовао о музици речником позајмљеним из визуалних уметности“,⁸⁴ те се могло чути да „прича о партитури као да је слика“.⁸⁵ Наиме, Дебиси је сâм потврдио свом биографу Луису Лалоју (Louis Laloy) да своја најзначајнија сазнања дугује управо сликарима, а не музичарима, и додао „Ја волим слике скоро једнако много колико и музику“,⁸⁶ што је проистекло из блиских познанстава са многим сликарима значајним за ту епоху.

Дебисијеве речи „треба поново пронаћи дисциплину [...] у слободи, а не у формулама филозофије која је постала трошна и добра за слабиће“⁸⁷ добро приказује његове аспирације ка истраживању нових уметничких сфера, док је идеја о томе да се „музика по својој суштини не може одвијати у ригорозној и традиционалној форми“⁸⁸ одлична илустрација његове тенденције да се превазиђу академски нормативи и уопште устаљени модели мишљења. Његове иновације на подручју хармоније, залагање за другачије схватање тембра, звучности и инсистирање на разноликим бојама доводе до веома оригиналне музичке естетике и новог стила – импресионизма.⁸⁹ Карактеристике овог новог стила су биле

⁸³ Stefan Jarocinski, “Debisi – impresionizam i simbolizam“, У: *Zbirka tekstova za predmet Analiza muzičkih stilova 1995*, Ana Stefanović (yp), Beograd, Fond za umnožavanje nastavne literature pri FMU, 1995, str. 155

⁸⁴ Francois Lesure, Roy Howat, “Debussy, Claude”, *Grove Music Online*, preuzeto januara 2014.

⁸⁵ Исто

⁸⁶ Исто

⁸⁷ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 156

⁸⁸ Исто, стр. 162

⁸⁹ Термин импресионизам директно је изведен из имена слике Клода Монеа *Импресија, излазак сунца*, која се сматра својеврсним перформативним манифестом овог стила и од тада представља име новог уметничког правца који се на првом месту везивао за ликовне уметности. Импресионизам убрзано добија све више следбеника, међу њима су Мане, Писаро, Реноар, Дега, Сисли и други у Француској, затим нешто касније узима маха и у Енглеској и Америци и шири се интернационално.

дијаметрално супротне од оних које су се ‘неговале’ и вредновале до тог момента. Особине Дебисијевог импресионизма, оног који је имао потребу за разградњом традиционалних параметара музике, биле су: слободно схватање форми, преферирање програмске насупрот апсолутној музици (где је као и у ликовним уметностима у великој мери садржај орјентисан на приказе из природе), отклон од класичне, функционалне хармоније, инсистирање на звучном колориту, увођење модалности, пентатонике, целостепености, неklasичних паралелних интервала, разградња јасних метричких и ритмичких структура, утицај егзотичних националних култура. Све побројане карактеристике су красиле скоро сва Дебисијева дела чинећи их јединственим и препознатљивим.

Међутим, сâм Дебиси се никада није слагао са тим да га ‘етикетирају’ као импресионисту. Наиме, након композиторовог конкурса у Риму и композиције *Пролеће* (1887), секретар Академије лепих уметности Француске употребио је управо овај термин критикујући иновативност оркестарске композиције. Замерке су се односиле на то да сасвим нов однос према музичком колориту и традиционалним параметрима музике доводи у питање ауторитет академских вредности и да представља опасног непријатеља ‘истинитости’ у уметности.⁹⁰ Таква рецепција новог стила се, парадоксално, донекле подударала са Дебисијевим ставом где је у пар наврата изразио амбивалентност, па чак и директно неслагање са одредницом импресионизма као музичког правца, говорећи о идеји импресионизма као лакој за злоупотребу, а генерално о својим уметничким настојањима као о покушајима да произведе нешто „другачије, нешто што одговара стварности у одређеном смислу, где би импресионизам био најмање адекватан термин“.⁹¹ Међутим, Дебиси је кроз списатељску праксу, пишући критике и чланке, посредно дефинисао сопствену естетику која у коначном облику ипак одговара оној која се генерално дефинише као импресионистичка. Другим речима, не постоје суштинска размимоилажења између естетике коју је Дебиси бранио и сматрао својом и оне која се може извести из његове музике.

У књижевности паралеле су са симболизмом, нарочито у француској поезији, чија потрага за новим сферама садржаја и новом поетиком одговара правцу у коме су се кретале и модернистичке тенденције у музици.

⁹⁰ Francois Lesure, Roy Howat, нав. дело.

⁹¹ Исто

3.1 Утицај, инспирација и стилске карактеристике

Када говоримо о музичким утицајима, „елементи из којих је Дебиси постепено градио свој лични стил су наравно бројни“.⁹² Године проведене на конзерваторијуму нису имале велики значај за Дебисијев развој, те се, од свог понуђеног знања, трудио да апсорбује само оно што је одговарало његовим природним склоностима и аспирацијама. У младости се дивио Шабријеу (Alexis Emmanuel Chabrier) „узимајући од њега примере за формалну и хармонску слободу аналогне онима које је налазио у књижевности и ликовним уметностима.“⁹³ Значајно место заузимају руски композитори романтизма чији је утицај био најочитији на Дебисија и његове савременике. Наиме, осамнаестогодишњи Клод је провео једно лето у служби код Надежде фон Мек у Русији где је имао прилике да истражи велики број дела и партитура, поготово оне од идола фон Мекове, Чајковског. Завирио је и у стваралачки свет Балакирјева, Римског-Корсакова, Бородина, а касније и Мусоргског.⁹⁴ Генерално посматрано, може се рећи да је Дебиси преузео од руских композитора, а пре свега се реферира на већ поменуте уметнике из чувене Руске петорке, жељу ка инклузији античких и оријенталних тоналитета, затим јак и богат колорит, као и презир и аверзију према академским правилима. Како је волео да говори: „Упркос поремећајима које је изазивала цивилизација, још постоје упечатљиви мали народи који музику уче исто тако једноставно као што се учи дисање. Њихов конзерваторијум је вечни ритам мора, ветра у лишћу и многи ‘мали’ звуци које пажљиво слушају а да никада не упадну у арбитрарне расправе.“⁹⁵ Ове Дебисијеве речи се могу интерпретирати као својеврсна критика академизма и фаворизовање локалних националних култура.

Дебиси је веома ценио музику малих, егзотичних народа, која је била природна, без усиљене афектације која би само реметила њену оригиналност и склад. Издвајао је јаванску музику која, како каже, „[...] носи у себи контрапункт

⁹² Francois Lesure, Roy Howat, нав. дело.

⁹³ Исто

⁹⁴ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 357

⁹⁵ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 156

према којем је онај Палестринин само дечија игра.⁹⁶ Музику источне Азије Дебиси је први пут спознао на Интернационалној изложби 1889. године која је том приликом била реализована у Паризу. Откриће оријенталних уметности за њега је било далеко значајније од просте атракције изазване егзотиком и питорескношћу, а какав је пријем имала код многих француских композитора. „Он је зачарано слушао ‘бесконачну арабеску’ јаванског гамелана⁹⁷ [...] и био подједнако фасциниран театром код Анамнита [...]“⁹⁸ Овде Дебиси среће неку врсту ембриона музичке драме под кинеским утицајем у којем се препознаје театролошка формула – мали, пискави кларинет управља емоцијама; там-там руководи страхом. Дебисијево имплементирање источноазијског искутва није било ретко, а један од примера ће бити презентован у даљем току рада.

Поред свих до сада наведених утицаја, највећу и непресушну инспирацију, машту, надахнуће Дебиси налази у природи. Заправо, „Дебисијева љубав према музици и љубав према природи су биле једно и истоветно.“⁹⁹ Синергично деловање његове две страсти довело је до настанка многих релевантних дела за оркестар и клавир соло. Дебиси је говорио да је „музика мистериозна математика чији елементи припадају Вечности. Она је одговорна за покрете воде, за игру таласа који описују промене ветра; ништа није музикалније од заласка сунца. За онога који уме да гледа са емоцијама, она је најлепша лекција о развоју написана у тој књизи, коју музичари не користе често. Хоћу да кажем: у природи“.¹⁰⁰

Дебиси је кроз огромно поштовање природе заправо истицао и глорификовао једноставан живот који је био као сан или „носталгично евоцирање ‘изгубљеног раја’“¹⁰¹ за њега и његове париске савременике. Наиме, „идеализација природе има дугачку и препознатљиву историју у француској књижевности, највише изражена кроз Жана-Жака Русоа [...]“.¹⁰² Многи Дебисијеви списатељски

⁹⁶ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 156

⁹⁷ Гамелан је музички ансамбл индонежанског порекла који се обично састоји од металофона, ксилофона, бубњева и гонгова.

⁹⁸ Francois Lesure, Roy Howat, нав. дело.

⁹⁹ Caroline Potter, “Debussy and nature”, У: *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise (ур), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 151

¹⁰⁰ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 157

¹⁰¹ Caroline Potter, нав. дело, стр. 138

¹⁰² Исто

радови о природи рефлектују његов есенцијално идеалистички поглед на живот који се одвија у хармонији са ритмом света природе, нешто што је потпуно супротно од модерне цивилизације која се развија ван ње.

Дебиси је такође бележио своје опсервације и о односу уметности са природом. „Музика је, пише Дебиси, уметност најближа природи [...]. Упркос претензијама заклетих преводаца, сликари и скулптори нам од лепоте света могу пружити само прилично слободну интерпретацију. Они узимају и фиксирају само један од његових аспеката, само један од његових тренутака: једино музичари имају привилегију да обухвате сву поезију ноћи и дана, земље и неба, да реконструишу атмосферу и да ритмизују њено велико пулсирање“.¹⁰³ Другим речима, процес музичке мисли може да обједини већи временски период у природи и да ток неке природне појаве или покрете живих бића имагинарно представи музичким елементима и симболима, док се у ликовним уметностима увек ради само о репродукцији једног момента, једног меморисаног утиска. Заправо, „[...] музика није ограничена на више или мање егзактну репродукцију Природе, већ на тајанствену кореспонденцију између Природе и Имагинације“.¹⁰⁴ Ова формулација Дебисија приближава симболистичкој естетици.

Огромна уметничка снага и инвентивност које је Дебиси црпео из природе и њених појава реферира и на све оне текстове у којима је износио своје мишљење и став о спонтаном стварању уметничких дела. Сматрао је да претерана сложеност музичког материјала доводи до неразумности дела, те је такав начин стварања и у колизији са уметношћу. Ништа му није било толико непојмљиво колико ‘усиљена’ музика. Свој став о томе објаснио је кроз следеће редове: „Музика је до данас почивала на погрешним принципима. Много труда се улаже у писање, прави се музика за папир, иако је она створена за уши. Сувише пажње се поклања музичком рукопису, формули и занату. Идеје се траже у себи, уместо око себе. Комбинују се, конструишу, измишљају се теме које треба да изражавају те идеје. [...] Она, пак, треба спонтано да буде регистрована ухом слушаоца, а да он нема потребу да

¹⁰³ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 157

¹⁰⁴ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 358

открива апстрактне идеје у меандрима компликованог развоја“.¹⁰⁵ Другим речима, треба стварати таква дела у којима ће лепота бити приступачна, те ће омогућавати непосредно задовољство, без да се чини напор како би се та лепота досегла.

Међутим, иако се Дебиси ‘ослањао’ на природу и у њој налазио инспирацију за тематске материјале, хармоније, нестандартне форме и ритмове, „његова музичка реакција на природу, или идентификација са њом, није резултирала једноставним подражавањем природних феномена“.¹⁰⁶ Као пример за ову констатацију се може узети увод за оперу *Пелеас и Мелисанда* у којем је намеравао да опише шуму музичким средствима. У овом приказу шуме изостају директне и једноставне имитације попут звука птица и слично. Уместо тога, Дебиси је користио музичке симболе и покрет како би изразио своју визију или доживљај шумске атмосфере. Затим, непосредном репетицијом тактова желео је да постигне ефекат клаустрофобичног света.¹⁰⁷ Другим речима, „ово није првенствено описивање саме шуме као такве, већ је у питању композиторова имагинативна реакција на дојам присуства у шуми“.¹⁰⁸

Упркос свим наведеним карактеристикама Дебисијевог стваралаштва и свим многобројним утицајима који су добрим делом формирали композиторов став према музици, никако се не сме изоставити један веома важан, чак можда и кључни ‘окидач’ настанка овог иновативног, посебног и специфичног стила, а то је дубока жеља за ‘прочишћењем’ француске музике од немачких утицаја, а ту се пре свега реферира на огроман утицај Вагнера (Richard Wagner) на европску музику. Наиме, пар година пре 1889, био је период Дебисијеве очараности гигантском, немачком, музичком фигуром, али је након поменуте године Дебиси схватио да мора да се ослободи Вагнеровог утицаја.¹⁰⁹ Две посете Бајројту, са интенцијом да искуси његову музику, биле су довољне да Дебисијево вишегодишње искрено дивљење Вагнеру прерасте у одбојност и аверзију према њему због превеликог утицаја који је тај немачки композитор имао на француску музику.¹¹⁰

¹⁰⁵ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 158

¹⁰⁶ Caroline Potter, нав. дело, стр. 139

¹⁰⁷ Исто, стр. 141

¹⁰⁸ Исто

¹⁰⁹ Francois Lesure, Roy Howat, нав. дело.

¹¹⁰ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 357 и 358

У кратком временском периоду нови начини уметничког размишљања и стимулуси, удаљени од немачке традиционалне мисли и академизма, пристигли су у Париз у истом тренутку, за време Интернационалне Изложбе 1889. године – била је то, већ поменута, афричка и египатска уметност, као и разнолики наступи извођача из Јапана, Кине и са острва Јаве.¹¹¹ Управо је ове уметничке новитете Дебиси инфилтрирао у своју музичку личност како би се на неки начин удаљио од Вагнерових већ надалеко познатих композиција и технике компоновања. Заправо, „потреба за новим начинима посматрања, размишљања, осећања, делања била је у ваздуху“¹¹². Веома значајна чињеница је произашла у то време, а то је да су „уметници кроз интроспекцију почели да преиспитују своје личне снове и подсвест, утемељујући тим путем нову естетику која ће им омогућити прекид са конвенцијама које су управљале њима“.¹¹³ Дебиси је врло брзо препознао да његови циљеви и тежња у уметничком стваралаштву никако не могу да се поистовете са Вагнеровим *Gesamtkunstwerk* (‘свеукупна уметност’) јер је своју праву суштину пронашао у симболистима и њиховом начину презентовања уметности. Заправо, Дебисијева естетика је, сасвим извесно, много дуговала симболистима, али се, супротно њиховој, формирала из опозиције према Вагнеру.¹¹⁴

Дебиси никако није могао асимилирати Вагнерову естетику. Говорио је: „Ја мрзим лајтмотив, без обзира на то да ли је злоупотребљен или је употребљен дискретно и са укусом. Мислите ли да се у једној композицији исто осећање може појавити два пута? О томе се или не размишља или је то последица лењости.“¹¹⁵ Дебиси је у својој богатој списатељској пракси јавно критиковао многе музичаре, њихово прегалаштво и износио је своје ставове по питању многих полемичких тема. По његовом мишљењу, страни утицаји, попут Вагнеровог, Глуковог (Christoph Willibald Gluck) и Франковог (César Franck), одвратили су француску музику са њеног правог и истинског правца.¹¹⁶ Јасно и експлицитно је износио

¹¹¹ David Burge, *Twentieth-century Piano Music*, New York, Schirmer Books, 1990, стр. 3

¹¹² Исто

¹¹³ Исто

¹¹⁴ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 160

¹¹⁵ Исто, стр. 159

¹¹⁶ Caroline Potter, нав. дело, стр. 39

своје мишљење о томе шта се подразумева под ‘француско’ у музици: „Француска музика...то су јасноћа, елеганција, једноставност и прецизна декламација; француска музика, пре свега, жели да причини задовољство – Купрен и Рамо су прави Французи!“¹¹⁷ Велико поштовање које је указивао Рамоу није се заснивало на подражавању модела који припадају прошлости, нити је имао интенцију повратка на стару музику, „за њега је било важно да уметност ослободи германске превласти и да је усмери новим путевима.“¹¹⁸ Најбољи показатељ успешности Дебисијевих намера су његова дела која емитују сва његова настојања и стремљења.

Овај кратак приказ о Дебисијевим уметничким интенцијама, главним одликама његовог опуса, композиционом стилу и о свим релевантним утицајима на његово прегалаштво имао је за циљ да уведе у музички материјал циклуса дела у којима се наведене карактеристике веома јасно уочавају. Заправо, у два клавирска циклуса *Слике (Images)* и у шест комада колико заједно садрже, представљен је читав Дебисијев ‘композиторски свет’ у малом, есенција његових настојања, затим појаве, различити амбијент природе и егзотичне мелодије у којима је налазио инспирацију. Сваки комад саткан је од по неколико најупечатљивијих елемената Дебисијевог специфичног стила који је обележио не само музику тог времена, већ и читаву клавирску литературу због инвентивности која је доминирала када је његов опус у питању.

3.2 Циклуси *Слике*

Клавирска музика Клода Дебисија се, као уосталом и велики део стваралаштва посвећен другим инструментима и инструменталним ансамблима, базирала на имагинацији која је обликовала све елементе музичког ткива и била главна покретачка енергија за уметничко стварање. Дебиси је у машти проналазио довољно слободе да изрази своје намере, те је његова клавирска музика имала свој константни унутрашњи песнички живот који се заснивао управо на њој. Међутим, није у питању само „[...] музичка машта, каква је код Шопена или Шумана или

¹¹⁷ Caroline Potter, нав. дело, стр. 39

¹¹⁸ Stefan Jarocinski, нав. дело, стр. 162

Фореа, која је довољна сама себи и која се разумева без експлицитних формулација људских снова и жеља, већ се ради о прецизној имагинацији у служби најјаснијих сугестија разума и осећања“.¹¹⁹

Дебиси је поседовао изванредну способност за отеловљавање визуелних импресија у звуку. Међутим, никада није био одушевљен музиком која својим постојањем директно изазива емоционална стања као реакције на њено перципирање. То не значи да је он порицао или презирао постојање музичких емоција, али увек би „радије намеравао да нам их предложи као одраз, но да нас натера да их директно осетимо“.¹²⁰ Другим речима, имао је за циљ да представи неку слику одређеним музичким средствима те да нам посредством аудитивног приказа приближи одређену емоцију, а не да већ сама музика носи једноствани емоционални предлогак лак за перцепцију. Управо из наведеног разлога, Дебиси је наслове својих дела конципирао без уплитања емоција или емоционалних стања. Називи програмских дела су често бивали веома апстрактни, а ту се могу убрајати и оба циклуса *Слике*, а нарочито други.

Оба циклуса *Слике* (1905. – *Одбљесци на води, Омаж Рамоу, Покрет*, и 1907. – *Звона кроз лишће, А Месец се спушта на некадашњи храм, Златне рибице*) садрже по три комада и то је последњи пут да Дебиси користи овај број ставова у циклусу, више се није враћао на такву концепцију. Ове слике су, као група, знатно апстрактније у њиховој инспирацији и дизајну но што су били неки други циклуси, на пример *Естампе* (1903). Овде је слика функција објеката изнад разума, стварајући метафоре које оживљавају те идеје постављајући их у хиперсензитиван облик.¹²¹ Непрекидни музички импулс у *Сликама* се обезбеђује сталним слободним варирањем музичког материјала. Од овог периода се Дебисијева оријентација почела базирати на потрази за музичком експресијом тананом колико и осећања и импресије које је желео да преведе у дело, а што ће у будућности постати једина инспирација за форму.¹²² Другим речима, није себе ограничавао поштовањем

¹¹⁹ Alfred Cortot, *The Piano Music of Claude Debussy*, London, J. & W. Chester Ltd, 1922, стр. 4

¹²⁰ Исто, стр. 7

¹²¹ E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York, Dover Publications Inc, 1966, стр. 99

¹²² Alfred Cortot, нав. дело, стр. 7

опште прихваћених форми из прошлости, већ се руководио само и једино оним што је желео да искаже.

Дебисијев генерални став о првом циклусу *Слике* био је оптимистичан, те је свом издавачу Дурану (Jacques Durand) у једном писму саопштио да овај сет композиција оцењује као успело дело које се добро држи као целина, па га као такво види као запажено у клавијирској литератури у будућности.¹²³ У овој процени Дебиси је био донекле у праву, међутим други циклус *Слике* не ужива толику популарност међу извођачима. Један од могућих разлога је и она апстрактност, о којој је било речи, која отежава квалитетну интерпретацију захтевајући „више имагинације и трансмутације од обичних догађаја“.¹²⁴ Затим, тежина и комплексност њиховог извођења такође доводе до недовољне или неадекватне заступљености на репертоарима, као и неприлагођеност неких ставова сувише великим дворанама и огромном аудиторијуму, што представља проблем техничке природе.¹²⁵ У таквим новонасталим условима, Дебисијеве истанчане динамичке нијансе, на шта је посебно обраћао пажњу,¹²⁶ и ефекти које је намеравао сваким делом да постигне, донекле или потпуно се губе. Тако дело добија нову димензију која је у колизији са композиторовом иницијалном идејом. Конкретно, у овом последњем случају, говоримо о ставовима као што су *Покрет*, *Звона кроз лишће*, *А Месец се спушта на некадашњи храм* који се не истичу по звучном интензитету и екстревртној динамизацији, већ су то својеврсне прозрчане визије и интерне импресије о, може се рећи, сублимним привиђењима које би биле прикладне за интимније концертне сале.

Иако су *Слике* захтевне за интерпретацију у сваком погледу, техничка страна ових дела се не своди на оно уврежено поимање виртуозитета листовског типа. Корто (Alfred Cortot) истиче да “њихова виртуозност проистиче из атмосферског елемента, ако то може тако да се каже, који обмотава или купа,

¹²³ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 7

¹²⁴ Исто

¹²⁵ Исто

¹²⁶ У писму свом издавачу из јануара 1907. године Дебиси пише да га моли да наведе свог штампача да поштује тачна места нијансирања, и додаје да је то екстремно важно.

Из: Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 100

умањује или кристализује звучне односе”.¹²⁷ Другим речима, виртуозитет код Дебисија није у првом плану, не садржи уобичајене формуле, већ је директно изведен из атмосфере дела, што би значило да карактер композиције, имагинација и жеља за постизањем неке ‘слике’ доводе до креације одређених виртуозних момената. „Ово ново схватање карактера и моћи инструмента даје Дебисијевој клавирској техници поетичку персонализацију која је штити од мешања [...] са инвентивним виртуозитетом Листа и Шопена, од које је ипак плод“.¹²⁸

Као увод за наредну фазу рада, могу се изнети базичне карактеристике сваког става које га детерминишу у најопштијем смислу. Дебисијева честа потреба ка ‘осликавању’ воде доводи до још једне ‘водене’ композиције – *Одбљесци на води* – са карактеристичним арпеђима и комбинацијом иновативних хармонских решења са поетичним предлошком. Други став првог циклуса истиче Дебисијева настојања ка национализацији француске музике и величањем релевантних композитора његове нације. Наравно, у питању је *Омаж Рамоу* где нам сâм наслов сугерише постојање теме инспирисане мелодијом из Рамоове опере *Касто и Поло* (*Castor et Pollux*, 1737), а заправо је овај став писан у форми споре и носталгичне сарабанде, са неокласичним елементима,¹²⁹ у суштини дијатонске грађе. Несвакидашњи трећи став – *Покрет* – је „у основи апстрактне природе, упркос веома људском шарму централне теме“¹³⁰, писан као непрекидни перпетуум мобиле, скоро етидног карактера и изузетне виртуозности. Први став другог циклуса – *Звона кроз лишће* – базира се на целостепеној лествици и ефектима звука звона који су евидентни. Наредни став – *А Месећ се спушта на некадашњи храм* – пружа скоро сублимну слику у форми ноктурна са „колористичном употребом дисонанци“.¹³¹ Ова композиција је проткана и темом која асоцира на јавански гамелан. Коначно, *Златне рибице* су још једно дело „оријенталне инспирације, каприциозно и донекле испрекидано“¹³² разним тематским материјалима који се преплићу уз перманентно пулсирање музичког тока.

¹²⁷ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 11

¹²⁸ Исто

¹²⁹ F. E. Kirby, нав. дело, стр. 280

¹³⁰ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 108

¹³¹ F. E. Kirby, нав. дело, стр. 280

¹³² Исто

У наредном одломку рада анализираће се подробно поетички, програмски елементи сваке композиције ова два циклуса понаособ и све релевантне премисе или чињенице које суделују и у много чему утичу на њихово стварање и интерпретирање.

3.2.1 *Одбљесци на води*

У писму свом издавачу Дурану, датираним августа 1905. године, Дебиси је написао: „Ово дело ми се не допада много, те сам решио да се нагодим истражујући нове идеје, према најновијим открићима хармонске хемије“.¹³³ Иако потпуно парадоксално, управо је ово дело са најфреквентнијим ‘животом’ и најучесталијом извођачком праксом на концертним подијумима од свих шест комада колико садрже обе свеске *Слика*. Међутим, поменути одломак из Дебисијевог писма указује на веома битан елемент у комаду – хармонију. Укратко би се могла описати као „суптилно садејство дијатонике са целостепеним низовима и кратким пентатонским пасажима је тонални медиј обогашен ‘акордском’ концепцијом која је, у ствари, сачињена од ситних контрапунктских покрета додатих образаца, [...] то јест, симултаних сазвучја интервала базираних на хармонској прогресији [...]“.¹³⁴ Једна овако комплексна хармонска и контрапунктска ‘мрежа’ доводи до богатог ванмузичког садржаја који постаје еквивалент за Дебисијево умеће стварања и изражавања најразличитијих ‘слика’.

Јасно је да је база програмности овог дела вода и дешавања у њој и око ње. Дебиси није једини композитор који је своју инспирацију налазио у овом феномену природе. Две можда најпознатије ‘водене’ композиције настале пре ове Дебисијево јесу Листова *Игра воде у Вили д’Есте (Les jeux d’eaux à la Villa d’Este, 1877)* и Равелова *Игра воде (Jeux d’eau, 1901)*. Разлог за учестало стварање наративних дела са садржајем који је у корелацији са водом је тај што њена аморфност и флуидност дају оптималне могућности за дочаравање и ‘осликавање’ исте разним музичким средствима. Конкретно, на клавиру, кретање воде, од најнижег

¹³³ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 366-7

¹³⁴ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 101

интензитета или капања и трептаја, преко жуборења, па све до огромних бујица и каскада, презентује се имплементацијом најразличитијих пасажа, стаката, велике количине педала, те често и тремола, глисанда. Управо оваква композиторска техника краси све три наведене композиције, али наравно, свака у духу и по афинитетима свог ствараоца. Међутим, ова донекле ‘униформисаност’ музичких елемената и начина испољавања одређених ‘активности’ воде, могу реферирати на увек исти или слични програмски садржај, стога се релативно лако може закључити које асоцијације је композитор, у овом случају Дебиси, имао за циљ да представи музичким симболима у појединим одломцима композиције.

Наравно, као и у свим осталим програмским делима, музички садржај не може и не мора све тумаче истог (извођаче или реципијенте, то јест слушаоце) да подсећа на идентичне ванмузичке ствари, па тако ни опис дела не мора нужно бити исти, чак ни сличан. Па тако, Корто наводи да „Овде, у ‘Одбљесцима на води’, су светлуцаво и плутајуће сневање опречних призора и споре слике црпљене из треперавог огледала сонорности, у дивној транспарентности акорада и расцветалих арпеђа“.¹³⁵ Овакав један квалитативни и апстрактни опис се свакако може повезати са питорескном звучном сликом коју нам даје Дебиси. Роберт Шмиц (Robert Schmitz) указује на неке аспекте ове композиције који су му се учинили релевантним, анализирајући их с друге тачке гледишта: „Може се рећи да је, оно што је Дебиси видео у води, била рефлексја његове сопствене љубави за суптилним цртањем – веома карактеристично дивљење Француза према невероватној, разноликој опалесцентности, игри светлости и воде и прозрчане деформације стварности виђене кроз та два флукутирајућа медијума“.¹³⁶

Као што је већ речено, полазна тачка за изналажење могућег што приближнијег програма оном који је Дебисија инспирисао да створи ово дело, а што сугерише и сâм наслов, је нека водена површина. На самом почетку композиције, због перципирања спокоја, ширине и бескраја у клавирском звуку, асоцијација би могла бити на море. Изнета премиса се може поткрепити и чињеницом да је Дебиси био фасциниран тим феноменом, говоривши: „Море! Да

¹³⁵ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 12

¹³⁶ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 101

ли чујете? Море – то је најмузикалније од свега што постоји¹³⁷. Међутим, ток композиције и имагинација која проистиче из ње би се пре могла везати за, на пример, реку и шумски амбијент.

Нотни пример 4, *Одбљесци на води*

The image shows a musical score for a piano piece titled "Andantino molto (Tempo rubato)". The score is written for piano and includes dynamic markings such as "PIANO" and "pp". The notation is complex, featuring overlapping melodic lines and chords, typical of Debussy's style. The piece is numbered 1374677.

Прва тема је саткана од две мелодијске линије – главне (четвртине ас-еф-ес у левој руци) и пратећих, сливених акорда у десној руци (нотни пример 4). Акустичко поимање наведеног би се могло свести на следећу слику: мирну и прозирну реку у шуми ‘ремети’ лишће које упада у њу, стварајући таласиће у виду концентричних кругова око сваког листа. У овом опису су осмине ‘лишће’, док акорди чине минијатурне таласе на води на којима се преламају сунчеви зраци.

¹³⁷ Маргерит Лонг, *За роялем с Дебјусси*, (прев. са француског Ж. Грушанској), Е. Бронфин (ур), Москва, Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1985, стр. 30

Након два поновљена четворотакта, долази се до одсека (такт 9) који би конвенирао слици реке која сада залази у неке помало мрачније и мистичније делове шуме (акорди) и капљица росе које са дрвећа падају у воду (стаката у десној руци).

Прелазни одсек (такт 16), као и сваки други, нема изражен тематски материјал, те је овде инфилтрирана и својеврсна каденца која је као таква назначена од стране композитора (*quasi cadenza*)¹³⁸. Овај део подсећа на комешање воде, као неке вирове, настале услед утицаја ветра.

Друга тема (такт 25) се јавља у средњем регистру, у левој руци и такође може асоцирати на капање воде са дрвећа, али овог пута више није уједначено, као што је био случај у два сегмента прве теме, те оваква ‘ритмизација капи’ на имагинарном плану може означавати консекутивно падање капљица са грана различитих висина. Прелудирање десне руке у овој теми јасно и недвосмислено симболизује водени ток, или у овом случају жуборење реке. Врх сваког таласа (пасажа), то јест његови највиши тонови као да бљесну попут заслепљујуће искре која је плод сунчевог одраза у води. Раније наведени композитори, Лист и Равел, на сличан начин су ‘имитирали’ активност и ‘облик’ воде.

Поновна појава прве теме (такт 36) предлаже варирану пратњу у десној руци. Наиме, акорди са почетка композиције, који су пратили мелодијски ток леве руке, остају непромењени, али Дебиси мења њихов облик те бивају разложени. Наравно, композитор то не ради безразложно – усложњава музички, али и програмски елемент композиције и тиме наговештава општи развој. Ова варијација пратње се одражава на измену ‘слике’, јер ако је иницијална тема асоцирала на промене или таласиће (које ствара упало лишће) на мирној површини воде, овде можемо говорити о истом узроку настанка таласа, али је река, у овом случају, већ ускомешана и валовита.

Прелазни одломак (такт 44) од пет тактова директно индикује почетак великог развоја. Такође, очекиван заплет на програмском плану композиције

¹³⁸ Овај виртуозни, прелудирајући одломак је највероватније написан под утиском Листове клавирске музике, али ипак Дебиси није желео да га ослови каденцом, или није имао довољно храбрости да то унесе у нотни текст, те је ставио назнаку да се ради о ‘као каденци’ то јест *quasi cadenza*.

отпочиње на истом месту – време се погоршава, ветар дува појачаним интензитетом, тмурни облаци се надвијају изнад шуме, река убрзава. Турбулентним прелудирањем се стиже до два такта раскошних ‘таласа’ (такт 49) што се сукцесивно наставља и након пробијања звукова друге теме (такт 52).

Богати звучни развој доводи до кулминације (такт 57) музичког ткива. Ако то покушамо да упоредимо са наставком наратива, могло би се маштати о следећем: услед кише и ветра, река добија на снази и маси, а истовремено нас поглед на њу доводи до њеног уливања и стапања са пространим језером, након чега се и бујица воденог тока и време смирују (такт 66).

Кода овог питорескног дела (такт 72) презентује свеукупни смирај и присећање како на оба тематска материјала, тако и на шумску идилу са почетка Дебисијеве композиције. Ванмузички садржај се може мењати по питању ветра (његово слабљење) или доба дана, може бити вече, а може и тишина поднева.¹³⁹ Сада је све мирно и дематеријализовано, на реци остају само одбљесци сунчевих зрака који се преламају по мирној, уснулој води, на шта указују разложене октаве (главна мелодијска линија прве теме), удаљени регистри, све нижи динамички интензитет и све мирнији темпо... до потпуног ишчезнућа.

Иако се лични утисак који композиција остави на појединца, анализа њеног ванмузичког садржаја, као и аперцепција истог не морају подударати са туђим ставовима, горе предложени ‘пејзаж’ би се могао употпунити страном концепцијом која описује „калеидоскопски ефекат воде и светла, рефлексije облака или дрвећа, концентричне таласе од капи у води, оближњу шуму из које се чује удаљени зов рога при крају“.¹⁴⁰ Синергично поимање свега у целини доводи до једне комплексне ‘слике’ којој је Дебиси музичким средствима ‘удахнуо’ дуг живот.

¹³⁹ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 45

¹⁴⁰ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 102

3.2.2 Омаж Рамоу

„Клод Дебиси, француски музичар“ (Claude Debussy, musician français)¹⁴¹ – тако је волео Дебиси себе да опише и то је чинио са разлогом. Био је велики националиста и ширио је културу и уметност свог народа. Наиме, у предратно време, а поготово за време трајања истог, један део становништва Француске¹⁴² је веровао у то да њихова нација треба да се отргне од страних, поготово немачких, утицаја. Ова групација или ‘десничари’ водили су се премисом да Француска може да изађе из ситуације у којој се нашла само уколико се врати на богату и славну француску прошлост; „отуд и синтагма ‘поновног буђења’, као и замисао да ће рат, заправо, Француској донети давно прижељкивано прочишћење. Наравно, не само Француској, већ и њеној уметности која ће ‘обновити старе вредности и очистити се од страних утицаја’“.¹⁴³ Дебиси је био један од оних који су чврсто веровали да треба да се врате на своје националне корене, да их промовишу и штите од заборављања на све могуће начине. Један од његових корака у тој борби био је и комад *Омаж Рамоу*.

Овим делом, Дебиси није стилски алудирао на Рамоа, што се можда на неки начин и очекује од оваквог наслова. Тачније, „у Дебисијевом карактеру тих зрелих година, плагијат је био потпуно немогућ; он није могао, или не би могао, да напише дело у робовској имитацији Рамоовог стила, такав покушај (што је у супротности са његовом личној дисциплином) сматрао би се увредљивим за сећање на човека кога је поштовао“.¹⁴⁴ Заправо, Дебисијев циљ је био потпуно супротан. Музика овог комада има широк и монументални квалитет, а главна смерница за њено компоновање, те стога и за перципирање, била је „почаст једног

¹⁴¹ Barbara L. Kelly, “Debussy’s Parisian affiliations”, У: *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise (ур), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 40

¹⁴² Такозвани ‘десничари’ (монархисти, аристократе, висока буржоазија, антицосијалисти, као и конзервативни музичари и музиколози), док је опозициона политичка страна или ‘левичари’ (републиканци, социјалисти, књижевници, љубитељи музике, прогресивна музичка јавност) заступала став да немачка радничка класа није непријатељ Француске.

Видети у: Ivana Petković, *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija – Istine o francuskom mitu*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, стр. 26

¹⁴³ Исто, стр. 27

¹⁴⁴ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 105

француског мајстора другом“.¹⁴⁵ Дебиси је то дело „прожимао наизменичном једноставношћу, страшћу и дубоком наклоњеношћу старом мајстору, и префињеним и преображеним стилем осамнаестог века, приказаним пикантном слободом прогресије у којој би хармонска свест одушевила Рамоа“.¹⁴⁶

Мишљења о овом делу су донекле дивергентна. Док га једни, на пример савремени писац Андре Суарес (André Suarès), смештају раме уз раме са Бетовеновим касним сонатама, други виде једноставност и монофонију уводног одсека композиције и стезање њене сарабанде у тро-половинском такту као некарактеристично укочено и формално решење за једног Дебисија.¹⁴⁷

Иако 1905. година није најављивала никакву годишњицу Рамоа, акумулирана жеља проистекла из дивљења према овом музичару навела је Дебисија да компонује њему у част. Наиме, „Дебиси се поближе обавезао Рамоовим стилем када је уређивао *Les fêtes de Polymnie* за комплетну Рамоову едицију (1908)“.¹⁴⁸ У вези са тим је и његов одабир форме и стила за *Омаж Рамоу*, јер „бирајући спору сарабанду, Дебиси одаје почаст Рамоовом афинитету за форму класичне игре, у исто време још подстичући племениту и наглашену нежност за коју је овај одређени плес способан“.¹⁴⁹ Међутим, ова веза са Рамоовим делима, као и са стваралаштвом других француских музичара, оставила је трајног трага код Дебисија, јер „упознавши се још пре Првог светског рата са музиком француских клавсениста и француском опером 18. века, остатак живота проводи у креативној, како списатељској, тако и композиторској ‘комуникацији’ са њима“.¹⁵⁰

Из наслова – *Омаж Рамоу* – се већ може закључити да програмски садржај не може бити богат колико у претходном пејзажном делу, нити се имагинација може много расплинути а да остане ‘верна’ основном ‘задатку’ комада. Делови композиције више указују на неке универзалне облике певања или из прошлих времена што би и било прикладно за овакав назив композиције. Осим

¹⁴⁵ Barbara L. Kelly, нав. дело, стр. 40

¹⁴⁶ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 105

¹⁴⁷ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 367

¹⁴⁸ Barbara L. Kelly, нав. дело, стр. 40

¹⁴⁹ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 105

¹⁵⁰ Ivana Petković, нав. дело, стр. 35

тога, у неким одсецима се кристалишу осећања изнад програма, што може да се веже за Дебисијев однос према оном лику у чију част komponује дело.

Нотни пример 5, *Омаж Рамоу*

Lent et grave
(dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur.)

PIANO
pp *expressif et doucement soutenu*

Почетни тактови (нотни пример 5) доносе унисону мелодију која може асоцирати на људски глас из даљине, на грегоријански корал који се чује од некуд. Наравно, постоје и мало другачија тумачења, те Маргерит Лонг указује на скоро

антички утицај у делу где чист, равномеран ритам који као да је исечен из грчког забата,¹⁵¹ указује на свечану процесiju, као приношење дарова (боговима).¹⁵²

Одмах након тога (такт 5), Дебиси уводи неку врсту полифоније, која, насупротив првим тактовима, може представљати хор са издвојеним сопраном који пева унутар зидина старе тврђаве, јер аудитивни одраз овог одсека подсећа на нека давно минула времена, на древни народ. Уз то, први такт (такт 5) ове ‘хорске секције’ има обрису чулно ‘опипљиво’, док је други такт (такт 6) само његов ехо у огромном историјском простору. Међутим, постоји и мишљење о постојању „архаичног утицаја кротала^{153,154} у описаном сегменту, где сопрански глас, нежно перкусиони али сребрнаст и чист, звучи изнад импозантних акорада.¹⁵⁵

Даље се изнова јавља прва мисао или корал (такт 10), с тим што се њен развој меша са полифоним одсеком, те се употпуњује ‘хорском пратњом’. Мајсторско коришћење супротстављених форми, растући из разних видова монофоније и полифоније, као и „изостанак тачне шематизације, чува шарм безбрижног лета музике у шири простор, носећи емоционалну поруку која превазилази пуко одношење човека ка човеку“.¹⁵⁶ Наредни одломак (такт 14) је нежнији, скоро као неки вапаји, док дубоки басови одзвањају попут гонга кроз простор и време.

Кулминација (такт 24) овог првог дела композиције (такт 1–30) садржи главу иницијалне теме, звучи прилично моћно, као перкусиона најава за неки сакрални чин, те следи њен ехо. Након две овакве појаве само главе теме, стиже се до варираног облика исте (корална мелодија са почетка композиције) у целини.

¹⁵¹ Забат или Калкан је троугласта чеона страна неке зграде са двоводним кровом; такође се употребљава изнад врата, прозора и слично. У грчкој архитектури код дорских грађевина најчешће има рељеф, а код јонских је рељеф обавезан.
<http://sh.wikipedia.org/wiki/Zabat>, преузето дана 16.02.2014.

¹⁵² Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 46

¹⁵³ Кротала или кроталум (*crotala*, *crotalum*) је нека врста кастањета које је употребљавао Корибантес.
<http://www.thefreedictionary.com/Crotala>, преузето дана 16.02.2014.

Перкусиони инструмент који се састоји од две металне плочице или клатна која ударају једано о друго. Кроталон (или латински *crotalum*) је код античких Грка и Римљана био пар прстних чинела...
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/323814/krotalon>, преузето дана 16.02.2014.

¹⁵⁴ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 107

¹⁵⁵ Исто

¹⁵⁶ Исто, стр. 106

Други део композиције (такт 31) доноси промену у емоционалном смислу. Асоцијација може бити на искрене и чисте Дебисијеве емоције према Рамоу. Фактура се усложњава, те мелодијске линије постају независне већ од такта 38, где на акорде горњих гласова долази својеврсни одговор у басу који „као скривени бубањ одговара на молбу ожалошћених“.¹⁵⁷ Генерална и директна припрема за централну кулминацију отпочиње потпуном независношћу музичких материјала (такт 43) – постепена експанзија акорада десне руке, што поново звучи прилично сакрално, као неки узвишени, несвакидашњи спровод у античком свету, на ‘подлози’ трептаја гонга (бас), и исти они бубњевци из прошлог сегмента у средњем регистру. Све заједно, у једном складном звучању свих елемената, након два велика ‘таласа’ (од којих је други, наравно, интензивнији) долази до главне кулминације става (такт 51). Тематски материјал овог врхунца је онај са почетка другог дела (из такта 31), стога је логично да овај део подсећа на ерупцију свих акумулираних осећања, на „осећај трагедије“.¹⁵⁸ Све се полако смирује, као да се стишава услед деловања протока времена и уводи нас у репризни одсек.

Реприза (такт 57) прве теме је опет у донекле варираном облику са хармонском подлогом за ‘коралну мелодију’ и ритмизованим басом који засигурно поново представља неки стари ударачки инструмент.

Кода (такт 65) презентује један смирај, „излагање искренности и мира“.¹⁵⁹ Музички садржај је саткан од пређашњих тематских материјала, са инверзијама првобитних регистара тема (на пример, ‘мотив бубња’ је из баса и средњег регистра доспео у сопранску линију). Смирење се постепено одвија до самог краја, „са покорношћу и резигнираношћу у дубини славне прошлости“¹⁶⁰, до потпуног ишчезнућа.

¹⁵⁷ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 107

¹⁵⁸ Исто

¹⁵⁹ Исто

¹⁶⁰ Исто, стр. 108

3.2.3 Покрет

Наслов овог комада, иако има значење, оно није довољно прецизирано, у смислу да нам не може предочити неки жељени програм, јер *покрет* може бити кретање ‘било чега’. Претходни комад је донекле имао сличну проблематику, јер музички садржај није у могућности да конкретно ‘опише’ тему „омаж“, док, на пример, музичким средствима могу бити прилично убедљиво ‘осликани’ неки сегменти који су у корелацији са водом, што је случај са првим комадом овог циклуса. Овде се сад може полемисати о начинима преношења неког појма или догађаја – имитација или сугестија – о чему је било речи у почетним поглављима рада.

Главну окосницу овог дела чини његов перманентни и непроменљиви ритам – уједначено ‘зујање’ триола – што представља „рођење нове врсте ритмичке тираније коју су Игор Стравински и, после њега, Бела Барток, Алфредо Касела (Alfredo Casella) и неколико млађих музичара ингениозно и свесно довели до перфекције“.¹⁶¹ Идиосинкратизација слободе, коју је Дебиси путем рубата спроводио у многим својим делима, и неисцрпне инвентивности разноликих ритмичких образаца, постала је на неки начин препознатиљива особина његових дела. Тешко је наћи у Дебисијевом раду „незауостављиву упорност ритма који траје, постаје нестрпљив и раздражљив због своје монотоније, и одаје утисак елементарне и примитивне силе која је једна од најсавременијих, ако не и најкарактеристичнијих музичких тековина“.¹⁶² Међутим, непроменљивост ритмичког шаблона у овом комаду доводи до „опуштене и живахне радости, активности без гнева“.¹⁶³ Или, према речима Маргерит Лонг: „‘Покрет’ – то је пролазна импресија, са гипким и наметљивим ритмом, кружење звукова који се преливају између себе, узбуркана фантазија“.¹⁶⁴

Као што је већ речено, широко је поље имагинарних ствари чији *покрет* може бити препознат у овом делу. Можда је чак нека потпуно банална и

¹⁶¹ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 13

¹⁶² Исто

¹⁶³ Исто

¹⁶⁴ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 47

једноставна ситница, попут чигре, могла да инспирише Дебисија да створи ову фантастичну композицију непроменљивог ритмичког обрасца. Мада, иако таква, она се не може поистоветити са неким делом етидног карактера попут сувопарне техничке вежбе, јер хармонска подлога ‘не одобрава’ такву тезу.

Нотни пример 6, *Покрет*

The image shows a musical score for a piece titled "Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)". The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system includes the tempo and dynamic markings "PIANO" and "pp". The second system includes the instruction "plus pp la m.d. en couleur sur la m.g.". The score features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of Debussy's style. The dynamics are consistently soft, with "pp" (pianissimo) being the primary dynamic.

Импresiја коју ово дело оставља може бити и „прецизни точак који се креће великом брзином, одбијајући а потом поново привлачећи необичне хармонске елементе, као да су то микроскопске животињице, повремено

абсорбоване неодољивом центрифугалном силом окретања“.¹⁶⁵ Међутим, дело може да асоцира и на галоп коња кроз прерију, тим пре што осмине са почетка композиције, у којима је свака четврта благо издвојена ненаметљивим тенутом, заиста могу слушаоце да мотивишу на размишљање у том правцу. Иако ће следећа премиса можда у први мах звучати апсурдно, руке извођача стоје на истом месту клавијатуре те су благо преклопљене, што оставља визуелну слику скоро попут јахача који држи узде у својим рукама, те пулсирају у ритму коња који галопира.

Цео први део композиције (нотни пример 6) има исти формални и ритмички образац, једино се два тонална центра мењају – на фону Це-дура и Бе-дура, као и музички материјал који се пребацује из руке у руку, ради постизања боље динамизације текста. Ванмузички садржај који проистиче из оваквог музичког текста је већ објашњен. У овом одсеку се ‘провукао’ један лирски, нежни сегмент (такт 42) попут ‘оазе’, нарочито у четири такта која садрже помало неочекивану, певљиву тему у левој руци (такт 48–51). Кулминација овог дела композиције (такт 53) има пролазни карактер, што је и логично јер је све подређено *кретању*, те нагло спласне до почетног пиана.

Нови одсек (такт 63) ‘најављује’ се изненадним продорним и звонким ‘сигналом’ леве руке, на тихој и треперавој подлози десне руке. Мотив у левој руци може да асоцира на оглашавање коњаника неким старим инструментом налик труби, док су тихе и непомичне триоле десне руке као благо треперење ваздуха који скоро неприметно ‘циркулише’ кроз косу јахача и гриву моћне животиње. Нови музички материјал (такт 67), овог пута ‘огољен’ од осмина, као замену за исте, доноси нову тему која се издваја у горњем гласу сваке триоле. Занимљива је учесталост хармонских промена, која оставља дојам сталних промена и незауостављивости. Имагинација нас може одвести у подручје где коњаник, не престајући да јаше, увиђа удаљени крајолик са једне стране своје замишљене путање, те га помно погледом прати.

Централни део композиције (такт 89) развија акордску, унисону тему, обогаћену пратњом у прелудирајућим разломљеним октавама по читавој клавијатури, а све на тону *ef*. Иако је тема нежнијег карактера, као да се коњаник

¹⁶⁵ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 108

присећа неких романтичних момената из живота, он не успорава, галоп је и даље равномеран, то јест, не би требало да дође до успоравања пулса. Генерална кулминација (такт 109) три пута потврђује прекомерни квинтакорд, што уноси одређену напетост, након чега се атмосфера враћа у почетну, са почетка комада.

Реминисценција или реприза (такт 115) је потпуна до завршног дела налик коди (такт 156) у којој се триолски шаблон ‘пење’ целостепеном лествицом, док се не устали на две ‘висине’. Тема коју доноси лева рука је она из централног одсека, а октавни лежећи бас са *цис* очекивано прелази у основни *це* чиме се и заокружује дело. Описани сегмент би се могао сликовитно презентовати као да је коњаник дојахао, преко једног узвишења, до свог циља и ту се, коначно, зауставио, негде у даљини.

3.3.1 Звона кроз лишће

Поново један дескриптивни, програмски наслов на почетку другог циклуса *Слике*. Постоје индиције на које многи писци указују, а односи се на став да овај други циклус представља кулминацију Дебисијевог стваралаштва у троставачним формама, где је „сваки од три комада једнако снажан, сваки је дотеран, надахнут пример Дебисијевог потпуно формираног стила“.¹⁶⁶ *Звона кроз лишће* је један врло деликатан комад, где је дисонанца употребљена у колористичке сврхе,¹⁶⁷ и у којем се скоро непрестано комбинује и преплиће перманентни звук звона, кроз различите регистре, са бржом фактуром у шеснаестинском покрету. Почетна тематска идеја је базирана на целостепеној хармонији, док у средњем одсеку композиције прелази у пентатонику.¹⁶⁸

У претходном току рада је било речи о неподобности овог комада за велике концертне дворане, због деликатности атмосфере и карактера дела, те постоји мишљење да лепота и апстрактност овог комада могу бити испуњени и примећени само у интимној и потпуној тишини.¹⁶⁹ Овде се мора истаћи један цитат

¹⁶⁶ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 367

¹⁶⁷ F. E. Kirby, нав. дело, стр. 280

¹⁶⁸ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 367

¹⁶⁹ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 111

због свог пластичног и непосредног објашњења о томе коме је ‘намењено’ ово Дебисијево дело: „За све оне који воле деликатне парфеме – за све оне који религиозно пијукцају стари бренди – за оне чије очи постају влажне приликом посматрања мирног, али дивног заласка сунца – за све оне који кроз чуло мириса, укуса, вида добијају највећи налет живота, који имају пробуђена осећања, и могу чути, овај мир ће донети усхићено осећање нежне интоксикације звуцима – самим звуцима, одражавајући најсуптилнија и оплемењена расположења њиховог ‘*via intérieure*’ (унутрашњи живот – психа?)“.¹⁷⁰

Преиспитивања програмског садржаја ове композиције доводи до дивергентности ставова и мишљења. Наиме, Луис Лалој, који је добро познавао Дебисија и бивао у блиском контакту са његовим стваралаштвом, пише да је дело испуњено навикама француских сељака и непрестаним звучањем звона. Међутим, по мишљењу Лалоја, у питању су посмртна звона, која се могу чути од дана Сви Свети до дана Све Душе. Носталгично вибрирање звона које прожима шуме од једног села до другог, од изласка сунца па све до вечери – то је ‘слика’ која је, по речима Луиса Лалоја, била подстицај и која је сугерисала идеју за стварање ове композиције.¹⁷¹ Такође, постоје и мишљења која су у колизији са претходно изнесеним, те је заступљен став да је „текстура, генерално посматрано, екстремно транспарентна и не садржи потиштеност и тугу посмртних звона“¹⁷², која се помињу у речима Лалоја. Концизан опис ванмузичког садржаја даје и Корто који наводи да се „у *Звона кроз лишће* [чује] једва уравнотежено шуштање грана, слатка успаванка тишине, зелена сенка и одмор, прожето без узнемирености удаљених вибрација [...]“.¹⁷³ Ово само доказује на колико се различитих начина, у зависности од маште и имагинације, може доживети иста композиција, те да ‘права’ и једина ‘истина’, када је програм дела у питању, не постоји. Једино је важно да музика по свим параметрима одговара програмској скици рецепијента. Касније (у *Прелидима* за клавир, 1910. и 1913) је Дебиси наслове, или у овом случају описе, својих комада

¹⁷⁰ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 111

¹⁷¹ Исто, стр. 110

¹⁷² Исто

¹⁷³ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 12

стављао после краја нотног текста, са жељом да не сугерише оно што би извођач или слушалац trebalo да препознају, већ да на основу музичког садржаја сами одлуче на шта ће их дело асоцирати.

Нотни пример 7, Звона кроз лииће

The musical score is for a piano piece. It begins with the tempo marking 'Lent (m.m. 92 = ♩)'. The piano part is marked 'PIANO' and 'douxment sonore' with a dynamic of 'pp'. The score is divided into three systems. The first system shows the initial chords and a melodic line. The second system features a 'un peu en dehors' (slightly out of phase) effect. The third system includes the instruction 'Cédez' (yield) and 'au Mouvt' (to the movement). The score is written for piano with treble and bass clefs.

Сâm почетак комада (нотни пример 7), прва два такта, могу се интерпретирати као својеврстан увод у атмосферу – тон *ge* који траје може представљати звук звона, док целостепени низ осмина може асоцирати на разне ствари, али сада ћемо се одредити за кораке кроз шуму. Субјект који гази по тресету и чини наведене кораке није имагинарно видљив, то јест, амбијент шуме и аудитивни елемент су у фокусу ове ‘слике’ и она је десубјективизована. У наставку

је фактура често четворослојна. Од наредног такта (такт 3) се чују звона у сопрану, као и нискофреквентно звоно из даљине, у басу (тон *a* половина). Текстуру и садржај употпуњују шеснаестинске триоле у алту, што може асоцирати на шуштање лишћа покренутих поветарцем, док се у баритонској лаги, у позадини, и даље чују они исти кораци са почетка комада. Након два иста такта (тактови 3 и 4), следи такт без ‘звоњаве’, где само пропратни кораци постају дубљи услед промене густине тла, што прати и непрекидно треперење лишћа на гранама младог дрвећа. Шести такт доноси хармонски, прелудирајући прелаз на поновну појаву прве теме (тактови 7 и 8) која је донекле варирана, те изостају звоно у басу, а ‘кораци’ су модификовани у интонативном смислу. Заправо, у читавој композицији је честа појава доследног понављања двотактних или једнотактних целина и њихово варирано излагање. Па тако, девети и једанаести такт садрже истоветни нов материјал, а подела ‘улога’ остаје иста – у басу одзвањају велика звона из даљине, а истовремено сопран доноси звонки звук скоро попут триангла, док тактови који следе након описаних (тактови 10 и 12) хармонски обогаћују атмосферу, те се стиче утисак промене ‘осветљења’ у шуми, као да се сунчеви зраци неједнако пробијају кроз крошње.

Наредни одломак (такт 13) је интересантан из разлога што је Дебиси сâм унео конкретну, вербалну асоцијацију – *comme une buée irisée* – што би се могло превести синтагмом попут *као магла која се прелива у дугиним бојама*. Оваква једна смерница од стране композитора је веома вредна за интерпретацију, јер спречава ‘погрешну’ имагинацију, или боље речено, уводи извођача у оно што је њега самог асоцирало и инспирисало на стварање одређеног сегмента дела, те шта је конкретно желео да постигне музичким симболима. Уз то, Дебиси је указао и на начин извођења тог одломка речима *веома уједначено (très égal)*. Ово се, наравно, односи на деоницу са квинтолама, које дају хармонску основу за експресивну мелодијску линију у горњем гласу, која обогаћује поменути ‘маглу’ разноврсним бојама, попут преламања сунчевих зрака.

Наредни одломак (такт 20) се састоји од сличне фактуре као прва тема, те у ванмузичком садржају нема битних промена, осим што се чини да је евентуално дошло до промене доба дана – као пред свитање.

Централни део (такт 24) уноси нову ведрину у већ познате елементе музичког и ванмузичког ткива. Звона у средњем регистру су у првом плану, док сопранска деоница презентује звончиће који долазе из даљине. Такође, ‘густина’ пратње је прерасла у пентатонику, што звучи донекле источњачки. Тајанствена снага у одјецима кинеске лествице преноси нас на изворни Далеки исток.¹⁷⁴ Шума се испуњава сунчевим сјајем и одише егзотиком, доневши и кулминацију, ‘обмотану’ читавом чаробном атмосфером, без наглих покрета и динамичких промена у интерпретацији.

Повратком на прву тему (такт 40) и уз реминисценцију на тему ‘магле’ из тринаестог такта (такт 44), Дебиси нас полако и суптилно доводи до смирења где у последња три такта (47–49) звоно у горњем гласу дуго трепери кроз етар као и на самом почетку – уводу – што доводи до кохерентности свих садржаја комада.

3.3.2 *А Месећ се спушта на некадашњи храм*

Премештање у туђину, што се дешавало и у претходном комаду, јавља се и у другом овог циклуса, *А месећ се спушта на некадашњи храм*. Маргерит Лонг карактерише овај комад као „нови парадокс музике која својим средствима ствара утисак ћутања“.¹⁷⁵

Овај наслов ‘дозива’ поетску, скоро сублимну слику која сугерише старо доба, ноћно време и рушевине, док је структура дела скоро потпуно слободна.¹⁷⁶ Иако је наслов прилично дескриптиван, он не представља програм, већ се пре може сматрати покушајем да се речима пренесе импресија створена музиком.¹⁷⁷ То би значило да је Дебисијева фасцинација месечином довела да креирања овог дела, да је кроз музику желео да искаже своју импресију о ономе што је видео или замислио, а да је након тога дошло до одређивања назива за велелепну музичку творевину попут ове. Можда наслов дела није еквивалент за програм, али свакако да он постоји у самом делу, мада је тешко на основу фрагментарне музичке

¹⁷⁴ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 122

¹⁷⁵ Исто

¹⁷⁶ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 368

¹⁷⁷ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 111

структуре ‘склопити’ кохерентну целину наратива, те да се презентује процесно излагање истог. Такође, веома је важно схватити да „апстрактност овог комада га чини узалудним у покушају да ситуира сцену у било који одређени локалитет, у било који стварни физички залазак. Његов наслов сугерише ‘спуштање Месеца на храм који је некад постојао’, закључујући да Месец, овде као божански симбол благе и прозирне светлости, почива својим благотворним утицајем на сну тог храма који више не постоји“.¹⁷⁸ „Та ‘слика’ која настаје из шуме, као што се *Потонула катедрала* чује из океана, спада у оне које се у највећој мери поистовећују са импресионизмом“.¹⁷⁹

Као што је већ поменуто, ово дело је апстрактно, чак можда и више од осталих композиција из оба циклуса, самим тим што је сва имагинација усмерена на ствари или дешавања визуелне и имагинарне природе која су довољно компликована за директно вербално преношење, а поготово када је музички медиј посредник у комуникацији. Наиме, мало тога из нотног текста може директно указивати на одређени ванмузички садржај. Тако, на пример, ништа нам јасно не указује на ‘осликавање’ храма или рушевина које су иза њега остале. Међутим, хармоније, и уопште звучна слика понеких сегмената, доносе одговарајућу звучну димензију, онај карактеристични ‘мирис’, што асоцира на давна времена, на нешто старо, нестало, неухватљиво.

Цео први сегмент комада (нотни пример 8) асоцира на горе елабориране чињенице. У потпуности се можемо сложити са мишљењем Маргерит Лонг која износи премису да „две пригушене чинеле (*ха - е*, пиано) звуче као гонг мртвог храма [...]“.¹⁸⁰ Интервал квинте, који наводи Лонгова, је из првог такта, и употпуњен је и тоном *а* који обогаћује акорд и чини га звучно комплетним. Други исти акорд у првом такту већ звучи као ехо у празном отвореном простору, кроз разрушене зидине храма.

¹⁷⁸ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 111

¹⁷⁹ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 122

¹⁸⁰ Исто

Нова музичка структура (такт 12) доводи и до нових источњачких призвука, где тема у левој руци асоцира на „једногласје привидне песме“¹⁸¹ које долази из рушевина храма. Својеврсну полифонију чини друга тема која истовремено звучи у десној руци, са још додатним украшавањем, октавним преломима, мелодије из леве руке. У овом одсеку се јасно чује утицај јаванског гамелана на Дебисија.

Нотни пример 8, *А Месећ се спушта на некадашњи храм*

The musical score is for a piano piece. It begins with the tempo marking "Lent (M.M. 66 = ♩)" and the performance instruction "doux et sans rigueur". The piece is in 3/4 time. The first system shows the piano accompaniment with dynamics of *p* and *pp*. The second system continues with *pp* and *p* dynamics, and includes markings for *m.f.* and *m.g.*. The third system features *pp* and *p* dynamics, with *m.g.* markings. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Смењивање ‘акордских фраза’ и ових ‘источњачких’ се прекида краткотрајним новим музичким материјалом (такт 31), који се може тумачити као

¹⁸¹ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 122

својеврсна „реминисценција текстуре *Nuages*“.¹⁸² Корто, који у свом концизном опису овог дела помиње ‘магловиту ноћ и тишину сна рушевина’,¹⁸³ је вероватно био инспирисан музиком наведеног одломка.

На кратко (такт 41) се инфилтрира двотакт потпуно другачији од свега до сада, са једним налетом нежности и искрености, нешто што у исти мах и повезује и раздваја два двотакта који окружују ову ‘оазу’.

Подсећање на иницијалну тему (крај такта 46), скраћену и варирану у комбинацији са другом ‘источњачком’ темом, заокружује ову помало неуобичајену форму каквој је Дебиси био склон. На самом крају још једном чујемо ‘једногласну песму’, попут пролазног ветра, који напушта овај амбијент разрушеног храма и сјаја месечине који га обасјава, и оставља за собом само једну неверицу о физичкој постојаности ове сублимне и дивне ‘слике’.

3.3.3 Златне рибице

Разноврсно и виртуозно дело, *Златне рибице* су подједнако брилијантне како у сфери звучности и имагинарности, тако и у погледу физичко-техничке проблематике извођења. Веома активна и окретна музика сама по себи сугерише покрет.¹⁸⁴ Међутим, та покретљивост и виртуозност није циљ сâм за себе, што се и ретко или уопште не налази код Дебисија, већ је ствар дивљења и импресије изазване другом уметношћу.

Видели смо већ у појединим одсецима претходних композиција да је уметност Далеког истока оставила дубок траг на Дебисија, те је нове утицаје често имплементирао у свом стваралаштву. Ова композиција је још једна у низу са „оријенталном инспирацијом“.¹⁸⁵ Међутим, тачан стимулус за компоновање овог дела је ипак прилично загонетан¹⁸⁶ и из више различитих извора се може доћи до низа могућих предмета који су, хипотетички гледано, били ‘окидач’ за настанак

¹⁸² E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 112

¹⁸³ Alfred Cortot, нав. дело, стр. 12

¹⁸⁴ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 368

¹⁸⁵ F. E. Kirby, нав. дело, стр. 280

¹⁸⁶ E. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 113

овог комада. У књизи Роберта Шмица посвећеној клавирским делима Клода Дебисија, наилазимо на рекапитулацију свих могућих подстицаја у виду списка:

- Вез.
- Више златних рибица у бокалу.
- Бар две златне рибице у отвореном базену, са камењем.
- Јапанска гравура (*Естампе*).
- Панел од црног „кинеског“ лака на којем су нацртане две рибице у злату и седефу.
- Кристални бокал са златним рибицама наводно лоциран на Дебисијевом столу.
- Уобичајена љубав према природи.¹⁸⁷

Маргерит Лонг, која је била блиска Дебисију, смело износи тврдњу „да су *Златне рибице* биле инспирисане јапанским лакираним паноом који је украшавао уметников радни простор. Комад, исписан лаганим музичким потезима, може да подсети на нека платна Сераа, на прве пејзаже Матиса“.¹⁸⁸ Такође, додаје и да „[...] то објашњава зашто је толико неумитно било да се етикета импресионизма прилепи Дебисију“.¹⁸⁹

Коначно, два извора се слажу да је Дебиси свој стимулус пронашао у делу јапанског лака, што је било у његовом власништву, који презентује једну златну рибицу и њену рефлексију у води, а фотографија која сведочи о изнетој премиси је нађена у књизи Мориса Бушеа (*Maurice Boucher*), док се оригинала добро сећају посетиоци Дебисијевог студија.¹⁹⁰ Дебиси, један од највећих уметника у изражавању својих импресија, као и велики мајстор у разумевању и размени симболичких знакова, успео је да искористи вишеструке карактеристике имагинарне сцене које су невероватно преносиве – деликатна пераја златне рибице одржавају готово стационарну позицију, затим њен нагли импулс пераја и брзо померање, изненадне промене правца њеног каприциозног кретања, њена шарена бриљантност и преливање у дугиним бојама узрокована одбљесцима сунчевих

¹⁸⁷ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 113-4

¹⁸⁸ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 123

¹⁸⁹ Исто

¹⁹⁰ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 114

зрака кроз воду на блиставо злато њених крљушти, осећај њеног бестежинског карактера, светлуцаво блистање њеног таласастог заштитног слоја, деликатно померање површине воде током њеног кретања.¹⁹¹ Све ове фантастичне моменте ‘слике’ Дебиси је покушао да преточи у аудитивни облик путем музичких симбола, али „ни у једном тренутку није описивао рибицу“¹⁹², већ се фокусирао на кретање субјекта и на садејство злата, сунчевих зрака и воде.

Прва тема (А) има увод који нам презентује станиште златне рибице – чиста, прозирна вода (нотни пример 9). Мада се ове прецизне и константне тридесетдвојке у пратњи могу посматрати и као светлуцање златног тела. У горњем гласу (такт 3) започиње тема којом је Дебиси сјајно окарактерисао нагле и брзе покрете мале рибе, где тридесетдвојке пред дугим тоновима асоцирају на „трзаје пераја“¹⁹³.

Друга тема (Б, такт 10) би могла да реферира у погледу ванмузичког садржаја на период мирног рибициног ‘клизања’ у води, док пратња у квинтолама делује као покрет или таласање воде које се ствара услед активности воденог бића. Варирана друга тема (такт 14) доноси одређене измене у пратњи у којој прва два такта (тактови 14 и 15) подсећају на ‘заокрет’ воде који се створи због покрета репом, док акцентирање и динамичко нијансирање трилера у левој руци (такт 16) могу асоцирати на одбљеске сунчевих зрака на води, као и на треперење и преламање светлости на крљуштима рибице.

Преко поновљене прве теме (такт 22) и прелаза, који је саткан од увода са почетка композиције, стиже се до трећег (Ц) одсека у којем доминира каприциозно кретање рибице. Хитри покрети репом осликавају се кроз кратке пасаже, са украсним тоном испред њих који је из супротног правца, те сугерише рибицине брзе промене смера. Уз то, ‘чују се’ и мали скокови из воде и повратак у њу кроз главну мелодијску линију. Тактови 32 и 33 поново доносе кратак ‘опис’ воде која постаје помало замућена услед активности рибице. Три пута поновљена и варирана глава прве теме (такт 46) где су се ‘провукла’ и три такта са новом фактуром, занимљивом и са становишта хармоније и ритма, док се имагинација може свести

¹⁹¹ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 114

¹⁹² Исто

¹⁹³ Исто

на хитре и идентичне покрете рибице перајима. Остатак програмског садржаја зависи од маште која ће пронаћи поново неку нову димензију преламања светла кроз воду или бљештавило злата под сунчевим зрацима.

Нотни пример 9, Златне рибице

Animé (M.M. 112 = ♩)

PIANO

pp aussi léger que possible

marqué

Још један нови одсек (Д) у непресушној инвентивности композитора (такт 57) са оригиналном ритмичком пулсацијом, где је четврта тема (такт 64) изграђена од ‘таласастих’ секвенци. Кулминација овог одсека и његова репетиција (такт 72 и 76) доносе „живахну агитацију златног светлуцања“¹⁹⁴.

Последњи одсек (такт 80) који се базира на три појаве прве теме и закључку, одише бљештаво-драматичним карактером. У два излагања главе прве теме, рибицини покрети перајима су већ насилни, читава водена маса је узбуркана,

¹⁹⁴ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 117

док увод за треће излагање исте теме доноси смирење, па се стабилизација спокојства амбијента огледа кроз светлост почетне теме у још већој транспарентности.¹⁹⁵

Закључак или кода (такт 94) је препуна ситних и брзих окрета рибице, где се након свих описаних турбуленција коначно смирује и губи међу травом и силази према дну акваријума, са последњом искром свог сјајног тела на последњем тону дела.

Дивергентности у тумачењу програмског садржаја дела се огледају и у самом броју златних рибица. У горе наведеном опису се провлачи само једно живо биће, што је у колизији са насловом дела, али постоје већ претходно поменути докази који оправдавају такав приступ ванмузичкој грађи дела. Свакако, била само једна рибица или више њих, Дебиси се бавио суштином, то јест „њихово кружење, њихово треперење, њихово светлуцање“¹⁹⁶ даје карактер делу и то је есенција онога што је Дебисија инспирисало. За крај, Лонгова износи и једно реторичко питање: „[...] зар нема овде чистог стила источних мајстора лакираног пејзажа, који у подједнакој мери фиксирају како средину, тако и објекат, који су у стању да ухвате фантазију, изненадни каприс?“ и додаје да „[...] нема пуно припадника пијанистичког ‘акваријума’ који би се могли са њима изједначити“.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Е. Robert Schmitz, нав. дело, стр. 117

¹⁹⁶ Маргерит Лонг, нав. дело, стр. 123

¹⁹⁷ Исто

4. Игор Стравински: *Жар птица*

(транскрипција Гвида Агостија)

Већ пред крај двадесетог века могло се са сигурношћу предвидети да ће Игор Стравински (1882–1971) бити запамћен као најчувенији композитор онога што је у двадесетом веку постало познато као „озбиљна“ музика.¹⁹⁸ Рођен у деветнаестом веку, постаје једна од доминантних стваралачких фигура у двадесетом, док се његов снажан утицај, који је довео до тога да се претходно столеће сматра „Стравинскијевим веком“¹⁹⁹, осећа и у данашње време. Стравински је био далеко најсвиранији, највише сниман, интервјуисан, сликан, неко о коме се највише причало у домену музике. Наш познати композитор и савременик Стравинског, Константин Бабић, сматра да је он „стваралац који је дао снажан печат својој епохи, композитор који је често узбуђивао музичку јавност рушећи неприкосновене догме и идоле, уметник који је имао и умео да каже увек нешто ново, утемељивач новије музичке традиције – класик нашег доба.“²⁰⁰

Стравински је од своје ране младости био изложен музици и ‘инфициран’ обимним оперским репертоаром с обзиром на то да му је отац, Фјодор, важио за једног од најбољих бас-баритона тога времена у Русији. Очев реноме је довео и до контакта и познанстава породице Стравински са многим релевантним музичким личностима као што су Римски-Корсаков, Бородин, Мусоргски.²⁰¹ Игор је од своје мајке (која је поседовала изузетно добро и квалитетно образовање које је укључивало и савладавање уметности свирања на клавиру) наследио лакоћу читања с листа, док је, с друге стране, имао приступ очевој литератури која је бројала многа најзначајнија дела руског репертоара, као и дела Моцарта, Росинија (Rossini), Гуноа (Gounod), Бизеа (Bizet), Вердија (Verdi), Вагнера (Wagner) и

¹⁹⁸ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1996, str. 1

¹⁹⁹ Jonathan Cross (yp), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, str. xv

²⁰⁰ Igor Stravinski, *Hronika moga života: autobiografija*, (прев. Konstantin Babić), Beograd, Artist, 2005, str. 153

²⁰¹ Stephen Walsh, “Stravinsky, Igor (Fyodorovich)”, *Grove music online*, preuzeto 16.02.2014.

многих других,²⁰² што као комбинација чини плодну базу за развој једне музичке личности широких видика. Заправо, његов отац је био познат, како по свом фантастичном гласу, тако и по пространој и богатој библиотеци пуној вредних књига и партитура, која се чак сматрала за једну од највећих приватних колекција у Русији,²⁰³ што свакако говори и о значају који је породица Стравинског придавала темељном образовању.

Игор Стравински је уписао студије права, што је било веома уобичајено у то време, иако је његова жеља била да се бави музиком. У том настојању му је од велике помоћи био Римски-Корсаков као учитељ и професионална подршка, те га је усмерио путем који је овај следио. Игорови пријатељи Покровски, Нувел и Нурок су почетком двадесетог века основали интересантно музичко удружење под називом „Вечери савремене музике“, те како он сâм наводи у својој аутобиографији, „није случајно што бележим да је овај амбијент утицао на моју интелектуалну и уметничку еволуцију и као темељ одредио даљи развој мојих стваралачких снага“.²⁰⁴ У то време упознаје и композиције француских композитора Сезара Франка (César Franck), Винсента Д'Ендија (Vincent d'Indy), Емануела Шабријеа (Emmanuel Chabrier), Габријела Фореа (Gabriel Fauré), Клода Дебисија, чија стваралаштва је у то време Академија игнорисала и чија дела није уврштавала у своје програме.²⁰⁵ Упркос новим сазнањима и наклоности према новим тенденцијама, његово интересовање и дивљење према старим мајсторима није јењавало. Наиме, минуциозно истраживање дела старих мајстора је чинило његов ‘занат’ бољим, чега је млади Стравински био свестан, те се подвргавао темељном проучавању дисциплине и естетици тих мајстора.

²⁰² Stephen Walsh, нав. дело

²⁰³ Rosamund Bartlett, „Stravinsky's Russian origins“, У: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Jonathan Cross (ур), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 6

²⁰⁴ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 21

²⁰⁵ Исто, стр. 22

4.1 Стил Стравинског

Стравински је живео динамично и увек у жижи културних збивања, често је путовао и одржавао пријатељске односе са разним уметницима, како музичарима, тако и сликарима, књижевницима.²⁰⁶ Што из политичких, што из личних разлога, више пута је мењао место боравка – од 1910. године је живео у Француској, а од 1931. све до смрти у Америци – те су такве турбулентне моменте испратиле и промене у композиторовом стилу компоновања. Другим речима, постоји мишљење о подели његовог прегалаштва на два периода – руски и европски – који презентује Андреис²⁰⁷. Међутим, због недовољне рафинираности и прецизности ове поделе која занемарује дела писана у двадесетим годинама двадесетог века и композиторовог боравка у Европи, а која обрађују обичаје руског народа (на пример *Свадба*, 1923), најчешће је у употреби подела на три раздобља – руско (до 1910), неокласично (до 1951) и серијално (до 1971). Кључна ствар је та да је Стравински често мењао свој музички језик, те како запажа Бабић „[...] стилски распон његовог стваралаштва еволуирао је од фолклора, преко неокласицизма и цеза, до додекафоније и серијалних система“²⁰⁸. Његова стваралачка амплитуда је огромна и обухвата најразличитије музичке жанрове и естетска усмерења.

Каснија дела Стравинског нису одмах наилазила на подршку јавног мњења, а пре свега зато што је у њима имплементирао неке друге стилове и начине компоновања који су били у дивергенцији са његовим, може се рећи најпознатијим и најуспешнијим делима, балетима из „руског периода“ – *Жар птица* (1910), *Петрушка* (1911) и *Посвећење пролећа* (1913). Реципијенти његових композиција су једноставно очекивали континуиран развој његовог стваралачког импулса у стилу прва три балета. Међутим, како сâм наводи: „Нисам желео да жртвујем оно што сам волео и оно до чега ми је стало да бих задовољио захтеве људи који су ме у свом слепилу позивали ни мање ни више него да идем уназад. Они добро знају да бих ја, у том случају, следећи њих, чинио насиље над самим собом“.²⁰⁹

²⁰⁶ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 153

²⁰⁷ Josip Andreis, *Povijest glazbe III*, Zagreb, Školska knjiga, 1989

²⁰⁸ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 153

²⁰⁹ Исто, стр. 152

Комплексно садејство различитих утицаја и околности у комбинацији са Стравинскијевим јединственим талентом као резултат дају „најзначајнијег композитора између Рахмањинова и Прокофјева“²¹⁰. Његов нестални дух, „његов динамизам и непрестана потреба да буде нов и савремен учинила је од њега“, по мишљењу Константина Бабића, „изузетну и непоновљиву стваралачку личност – космополиту по духу и музичара разноликог и великог дијапазона“.²¹¹

4.2 Стравински и његово поимање музике

Богата списатељска делатност Стравинског, која је често укључивала изношење личних ставова о схватању музике, о њеном објективизму и утицају на слушаоце, веома је значајна професионална активност код овог уметника. Био је један од оних из групе музичара или теоретичара који су чврсто и непобитно заговарали тезу о музици као уметности која нам не може ништа конкретно пренети или казивати. Наиме, како је сâм наводио, музику је сматрао, због њене суштине, „[...] ‘неспособном’ да изрази неке ствари: осећање, психолошко стање, природну појаву..., ‘експресија’ никада није била иманентно својство музике.“²¹² Исто тако, износио је премису и став да „[...] изгледа да музика изражава штошта, а реч је, у ствари, само о илузији, а не о реалности.“²¹³ Иако је овакав став донекле оправдан, каснија психолошка истраживања се не слажу са изнетом претпоставком Стравинског. Такође, композитори који су, попут Дебисија, често своје унутрашње импресије претварали у звуке путем тонова и других музичких симбола, и притом давали програмске наслове својим делима како би било јасније на шта реферирају, сасвим сигурно нису били поборници идеје коју заступа Стравински. Наиме, он сматра да „већина људи воли музику ако у њој може да пронађе емоције као што су радост, бол, туга, представе природе, повод за сањарење, или можда заборав од прозаичног живота“²¹⁴ и као закључак овој тематици додаје да „када људи буду

²¹⁰ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 438

²¹¹ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 153-154

²¹² Исто, стр. 51

²¹³ Исто

²¹⁴ Исто, стр. 141

научили да воле музику у себи и за себе, када је буду слушали неким другим ухом, њихово уживање ће бити још веће и снажније, и тек тада ће им бити могућно да у њој откривају њене унутрашње вредности“.²¹⁵ Намера је јасна, мада смисао није довољно профилисана. Другим речима, једно не искључује друго када су ставови Стравинског у питању, штавише, аперцепција музичког дела може само да продуби уживање у истом, па тако и емоције које се спонтано јаве под утицајем слушања неке композиције су резултат дубоке реакције на дело што би поново значило да није само пасивно, у аудитивном смислу, прихваћено, већ је и проживљено и доживљено на одређени начин.

4.3 Стравински, руски фолклор, балет и његов значај

Како за Русију, тако и за Стравинског, балет је био од великог значаја. Управо су његова балетска остварења допринела његовом пробијању на светску сцену, путем којих је стекао афирмацију најпре у Европи, а касније и шире. Како и сâм Стравински објашњава у својој аутобиографији, мора се имати у виду какво је место заузимао балет у то време и раније, са акцентом на балетску музику, пре но што се приступи било каквој анализи новијих дела из ове области.

Наиме, људи из интелектуалних кругова, а поготово они који су се сматрали озбиљним музичарима, скоро никада нису посећивали, или су то чинили веома ретко, балетске представе из разлога што су сматрали да је ова врста уметности другоразредна, поготово у поређењу са опером. Овакав став се пре свега односио на музику класичног балета која се по општем мишљењу није сматрала „музиком достојном ‘озбиљног’ композитора“.²¹⁶ Овакав став интелектуалаца и музичара је потпуно апсурдан и несхватљив из перспективе данашњице јер је у колизији са традицијом руског класичног балета који је са разлогом уживао огромну популарност у народу, због своје техничке перфекције и велелепних балета Чајковског, као што су *Лабудово језеро* или *Успавана лепотица*. Наравно, и у времену када је Чајковски стварао своја ремек дела, наилазило се на критике

²¹⁵ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 141

²¹⁶ Исто, стр. 29

усмерене на његову музику за балет која се сматрала недовољно играчком и сувише симфонијском.²¹⁷

Имајући у виду једну тако богату и дугу традицију класичног балета у Русији, Стравинском, још донекле неискусном младом композитору са непрофилисаним личним печатом, била је потребна и одређена доза храбрости да се упусти у стварање дела из те сфере уметности. Како сâм наводи, када је добио наруџбину од Дјагиљева, „балет је већ доживео велику трансформацију захваљујући појави младог балетског уметника Фокина и групе уметника с много талента и свежине (Павлова, Карсавина, Нижински)“.²¹⁸ Стравински је одмах схватио да мора искористити прилику која му се пружа – да се удружи са поменутом веома активном групом авангардних уметника „чија је душа био Дјагиљев“, а према коме је већ дуже време осећао приврженост.²¹⁹

Темељ балета Стравинског – *Жар птица*, *Петрушка*, *Посвећење пролећа* – јесте, пре свега, руски фолклор. Наиме, Стравински је био први руски композитор који се окренуо ка фолкору као извору за стилску обнову и експериментисање, али је почео свесно искориштавати тај потенцијал тек нешто након започињања сарадње са Дјагиљевим и групом „Свет уметности“ у Паризу.²²⁰ Другим речима, Стравински је спознао фолклор и свој став у креативном коришћењу истог, не из свог музичког образовања, већ то произилази из познанства са поменутом групом.²²¹ Постојале су индикације које су указивале на то да чист академизам није довољан да руска музика буде у очекиваној мери упечатљива и препознатљива у свету, те је генијалност Дјагиљева назрела да је урођени, природни стил есенцијални састојак, и да ако Русија зађе у свој сопствени, допринеће нешто ново светској култури. Ово је био суштински чинилац при стварању балетске групе Бале Русе (*Ballets Russes*), у чијем успеху је Стравински био незаобилазна карика.²²²

Руски фолклор, као изходишни материјал за своју музику, Стравински имплементира већ у *Жар птици*, мада је ниво експлоатације фолклорних елемената

²¹⁷ Igor Stravinski, нав. дело, стр. 29

²¹⁸ Исто, стр. 30

²¹⁹ Исто

²²⁰ Rosamund Bartlett, нав. дело, стр. 14

²²¹ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 18

²²² Исто

још увек доста низак. Ово дело је скоро последње које је Стравински компоновао у родној Русији и било је још увек прилично конвенционално у свом третману када је национални фолклор у питању.²²³

Већ наредни балет, настао само годину дана касније, *Петрушка*, знатно више се темељи на руским елементима и представља својеврсно транзиционо дело, а темељи се на карактеру руске луткарске представе. На извештан начин се Стравински тек од овог балета ‘ослободио’ стега које су се спонтано створиле док је био протеже Римског-Корсакова, па у *Петрушки* све врви од позајмљених урбаних и руралних народних напева, и такође, овај балет је први пример Стравинскијевог намерног усвајања фолклорног стила ради креирања нечега потпуно новог и дистинктивног за њега.²²⁴

Потпуни тријумф фолклорне димензије над класичним академизмом остварује се у балету *Посвећење пролећа*. Овде Стравински презентује руски народни живот са већом аутентичношћу но било који други композитор пре њега.²²⁵ Публика је остајала затечена бруталношћу теме, слободом костима, начином извођења, као и самом музиком чији је садржај углавном базиран на основама имагинарног фолклора са мешовитим ритмовима, сазвучјима, остинатима преузетим из народног стваралаштва. Међутим, овакво извођење, као и третман музике и њене фактуре, „моментално је позиционирало дело [а и самог композитора] на чело нове изазовне епохе модернизма“.²²⁶

Руски фолклор, као и релевантна дела руских композитора на разне начине су имплементирани у делима Стравинског, а то се поготово осећа у оним раним, где спада и *Жар птица*, што ће бити на неки начин и предмет елаборације у наставку тескта. Све што је било веома карактеристично и искључиво руско у музичком образовању Стравинског, он је намерно задржавао и то комбиновао са стилским елементима издвојеним из руског фолклора у свесном напору да избаци из свог стила све што је било ‘европско’, „стога је таква стилска синтеза достигла

²²³ Richard Taruskin, нав. дело , стр. 15

²²⁴ Исто

²²⁵ Исто, стр. 14

²²⁶ Kenneth Gloag, „Russian rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces“, У: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Jonathan Cross (ур), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 87

његово формирање као композитора за живота, те изразите стилске и естетске оданости“.²²⁷

4.4 *Жар птица*

Огромну популарност коју ова руска бајка и истоимени балет Игора Стравинског уживају у својој матичној земљи доказују и недавно одржане Олимпијске игре у Сочију (фебруар, 2014) – бакља која је обишла свет је била дизајнирана у облику пера Жар птице, док се централна бакља на церемонији отварања палила управо уз одломак из последњег става балета *Жар птица*. Заиста је реткост да једно дело, лик или тема до те мере буду заступљени на разне начине, уз симболе и асоцијације, на тако значајном и планетарном догађају.

Успех који је донео овај балет био је сензационалан. Стравински је преко ноћи постао домаће име, био је обожаван и спријатељио се са париским друштвеним ‘кремом’, а пре свега са композиторима попут Дебисија, Равела, Сатија (Erik Satie). Критичар Анри Геон (Henri Ghéon) је за лист *Nouvelle Revue Française* окарактерисао *Жар птицу* као „најодабраније чудо равнотеже које смо икада замислили између звука, покрета и форме“.²²⁸

Занимљиво је поменути да док је Стравински био у изгнанству у Швајцарској, неколико француских режисера је тражило дозволу за коришћење неких од његових постојећих, популарних балета. Абел Ганце (Abel Gance) је био заинтересован за креирање сегмената филма базираних на музици из два најпознатија балета Стравинског – *Посвећење пролећа* и *Жар птице*.²²⁹ Међутим, до овакве сарадње ипак није дошло. Ово није био једини покушај уплитања тада већ популарног композитора у свет кинематографије. Вођен комерцијализованим мислима, Холивуд је знао да много новца може да заради од Стравинскијевог имена потписаног међу ауторима музике, те су и овде многи режисери покушавали да приволе Стравинског да пише филмску музику.²³⁰ Волт Дизни (Walt Disney) је,

²²⁷ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 18

²²⁸ Stephen Walsh, нав. дело.

²²⁹ Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out*, New Haven – London, Yale University Press, 2001, стр. 104

²³⁰ Исто, стр. 105

на пример, водио преговоре са композитором око ‘позајмљивања’ неких одсека из *Жар птице*, мада је био заинтересован и за то да Стравински напише нешто оригинално за његове анимиране цртане филмове.²³¹ Свакако, у овим активностима и покушајима изношења музике Стравинског у други жанр или другу уметност, рефлектује се још један детаљ који указује на популарност балета *Жар птица*, те каква је била његова асимилација у свету.

4.5 Садржај *Жар птице*

Потпуно је недвосмислено, перципирајући наслов балета, да је садржај руске бајке инспирисао Стравинског на стварање истог. Заправо, Дјагиљев представља ‘окидач’ за настанак овог ремек-дела, с обзиром на то да је он предложио Стравинском да напише музику за *Жар птицу*, и то за нову сезону руских балета у Париској опери, у пролеће 1910. године.²³² Међутим у позадини креирања сасвим новог балета, стоји и Александр Беноа (Alexandre Benois) који је свакако представљао веома важну карику у остварењу Стравинскијевих балета. Наиме, Беноа је имао своју визију и веровао у сан да би руска митологија могла да доживи појављивање у балету, те како је говорио „ово изгледа савршено изводљиво сада, откако су сви елементи за овакву кореографску драму присутни како у имагинарном тако и у ‘психолошком’ аспекту у нашим древним еповима и причама“.²³³

Стравински је писао музику за сценарио који је већ био осмишљен од стране Михаила Фокина који је сачинио својеврсну фузију од неколико руских бајки и уплео митску жар-птицу.²³⁴ Избор жар-птице за кључни лик у либрету се може сматрати клишеом, јер је она у руској култури деветнаестог века представљала стереотип, била је незаобилазни део сваког руског ‘пакета’ пред дечји свет снова, а такође и једно од најстандарднијих руских митолошких бића.²³⁵

²³¹ Charles M. Joseph, нав. дело, стр. 110

²³² Igor Stravinski, нав. дело, стр. 28

²³³ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 555

²³⁴ Rosamund Bartlett, нав. дело, стр. 15

²³⁵ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 558

С друге стране, многи композитори су у свом стваралаштву имали неку ‘своју чаробну птицу’. Жар-птица је само једна од ‘птица’ у низу које су ‘настањивале’ руску и европску фолклорну баштину, а касније и професионалну уметност.²³⁶

Гледано из угла програмског значаја који има *Жар птице*, њен избор за неонационални балет може се сматрати неизбежним. Наиме, Дјагиљева група није желела да створи уобичајену ‘балет-бајку’ за децу, већ оно што је Беноа називао „сказка [бајка на руском] за одрасле“, у смислу да акценат не буде на спектаклу или забави са магичним елементима, већ на убедљивој и солидној драматској вредности.²³⁷ Иако је лик жар-птице био веома експлоатисан у руским бајкама, не постоји ни једна која за централни карактер има ово митско биће, те да као таква послужи у целости за базу сценарија. Комбинација више бајки (њихов садржај погледати у прилогу рада) довела је до траженог и очекиваног ‘тројца’ који обезбеђује потенцијално јак и стабилан драматуршки наратив: „херој (сањалац поеме, изливен у роли Ивана-Царевића, ‘*Prince Charming*’ руских прича), антагониста ([...] Кашчеј Бесмртни, којег сваки Рус познаје) и љубавна побуда (заробљена Принцеза)“.²³⁸ Ниједна аутентична руска бајка не нуди овакав троугао. Ричард Тарускин (Richard Taruskin) добро запажа занимљив и донекле ироничан детаљ који се односи на поделу ликова – једина улога којој није намењена функција је управо *Жар птица*. Међутим, њена улога у овој верзији је са лакоћом нађена, мада је то значило и изобличавање њене роле у правом и оригиналном фолклору.²³⁹

Такође, врло занимљива је и денотација главних ликова и сцена из бајке, коју даје Тарускин. Другим речима, он их не прихвата само пасивно у облику у којем су дати у бајкама или у Фокиновој компилацији, већ их ставља у други контекст, у њихово метафоричко ‘рухо’. Наиме, сама појава злог Кашчеја који због свог окошталог, кошчатог изгледа презентује и подстиче страх, непријатност, хладноћу, те „легенда о Кашчеју и његовим заробљеницима је стога метафора за

²³⁶ Шуманова птица пророк, Вагнерова шумска птица, Словенски феникс представљен кроз *Садко* Римског-Корсакова, Алконост и Сирин из Корсаковљеве *Легенде о невидљивом граду Китезју*.

Из: Richard Taruskin, нав. дело, стр. 557

²³⁷ Исто, стр. 556

²³⁸ Исто, стр. 558

²³⁹ Исто

зиму“.²⁴⁰ Оваква елаборација лика елиминише ону стандардну и устаљену поделу где ‘главни негативац’ увек симболизује зло, те се на томе и завршава његово ‘дешифровање’. Дакако, перципирајући наратив у истом маниру, Тарускин износи да „постизање његове [Кашчејеве] смрти сигнализује ослобађање пролећа, симболизовано кроз заробљену Принцезу“.²⁴¹ Посматрано на овај начин, из угла Тарускина, „цео сценарио је тако метафорички пролетњи обред“.²⁴²

Коначно, либрето какав данас имамо за *Жар птицу* ‘дугује захвалност’ не само Фокину који је имплементирао одговарајуће моменте из више руских прича, већ и великом руском писцу басни, Алексеју Михаиловичу Ремизову. Заправо, по речима Беноа, „Ремизов им је пружио непроцењив савет и материјале, [... те је његов] начин рада са грађом веома олакшало *изношење у живот* нашу балетску креацију.“²⁴³ У коначници, садржај либрета на чијој основи је ‘изникао’ балет *Жар птица* је следћи: „у врту Кашчејевог дворца, лет Жар птице привлачи пажњу принца Ивана Царевића који, занесен лепотом птице, грешком улази дубоко у врт. Ухваћена, Жар птица моли принца за слободу у замену за једно њено перо које ће му донети срећу. Тада у врт улазе тринаест принцеца, које се целе ноћи играју златним јабукама пронађеним у врту. Принц не може да им одоли, посматра њихову игру и заљубљује се у тринаесту принцезу. Како се зора рађа, оне одлазе, а тринаеста принцеца моли Царевића да је не прати, јер ће га страшни Кашчеј претворити у камен, као и дванаест витезова пре њега. Принц ипак улази у Кашчејево царство, где бива заробљен; сетивши се пера, он дозива Жар птицу, која зачарава Кашчеја и његове поданике и баца их у дубок сан. Жар птица потом показује принцу јаје које, ако се разбије, доводи до смрти самог Кашчеја. Поломивши јаје, нестаје страшно краљевство, дванаест принчева просаца оживљава, а Иван Царевић и његова принцеца коначно припадају једно другом.“²⁴⁴

Своја музичка средства изражавања ванмузичког садржаја, Стравински је налазио у идејама претходника, што је разумљиво с обзиром на чињеницу да је у

²⁴⁰ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 569

²⁴¹ Исто

²⁴² Исто

²⁴³ Исто, стр. 571

²⁴⁴ Anthony Pople, „Early Stravinsky“, У: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Jonathan Cross (ур), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 75

том периоду још био у транзитној сфери компоновања, те још није имао кристализован свој сопствени стил. Конкретно, за ‘описивање’ зла или магије и чари, Стравински се послужио идејом Римског-Корсакова да то чини употребом хроматике, док би дијаметрално супротан карактер или добро и људско износио путем дијатонике или народних мелодија. Лепршање Жар птице Стравински презентује скрјабиновским хармонијама и задиханошћу ритмичке фразе, док се музика која прати плес принцеза слободно може приписати и Глазунову. Херој приче, Иван Царевих се са својом невестом приказује у бородинском музичком амбијенту ‘аутентичног’ фолклорног напева. Плес демона Кашчеја је донесен заразним ритмичким обрасцем, али је његово фразирање рутинско и већ виђено код претходника.²⁴⁵ Иако музички корени појединих ликова или сцена балета могу да се доведу у корелацију са понеким хармонским, ритмичким решењима других великана руске музике, то ни на који начин не умањује генијалност Стравинског који је успео све ове разнолике изворе да стопи у једну задивљујућу, кохерентну целину ремек-дела какво је његов први балет *Жар птица*.

Оно што знатно олакшава истраживање о ванмузичком садржају код овог дела је то што постоји либрето по којем је музика писана, те за разлику од анализираних дела Дебисија и Прокофјева, није потребно замишљати оно што је композитор евентуално имао на уму и његов когнитивни процес, већ је читава фабула експлицитно дата. С друге стране, визуелизација која се добија из представе уживо или из филмованих верзија балета, додатно ојачава инспирацију за извођење његове музике.

Популарност *Жар птице* се рефлектовала и кроз потребе појединих аутора да начине транскрипције одређених делова балета. Прилично захтевну обраду у свим аспектима уметничког извођења аранжирао је за соло клавир италијански пијаниста Гвидо Агости (Guido Agosti) 1928. године за свог пријатеља и колегу Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni).²⁴⁶ Ретко извођено и можда недовољно истражено дело доноси веома добро избалансирану звучну слику тематских

²⁴⁵ Stephen Walsh, нав. дело.

²⁴⁶ Stewart Gordon, нав. дело, стр. 439

материјала, задржавајући пуноћу оркестарског звука. Међутим, и сâм Стравински је у неколико наврата модификовао своју партитуру из чега су настале три свите (1911, 1919, 1945), различите по свом обиму и извођачком корпусу²⁴⁷, тако да је и он експериментисао са оркестарским звуком и бојом.

Најважнија констатација за овај рад може се темељити на томе да програмски садржај није нимало изгубио од Стравинскијеве убедљиве презентације истог приликом транскрибовања оркестарске партитуре у клавирску. Наиме, то и не чуди много јер је овде начин компоновања Стравинског такав да се скоро може поредити са Вагнеровим иновативним третманом односа мелодије и ликова, то јест „са техником старе вагнеријанске ‘музичке драме’“, јер како је и сâм рекао „Када сам компоновао *Жар птицу* још увек нисам у потпуности прекинуо са свим техникама музичке драме. Примера ради, остао сам склон систему музичког осликавања ликова и драматских ситуација.“²⁴⁸ Другим речима, сви ликови из балета имају своју тему и карактеристичну окосницу исте, те се у исто време музичким средствима осликавају и особине тих карактера.

Вратимо се Агостијевој обради. Врло верно преноси све најважније оркестарске деонице, те клавир заиста звучи моћно попут великог ансамбла (колико природа инструмента то дозвољава, наравно). Тембр донекле одступа од оног традиционалног клавирског, те је и начин свирања диктиран звуцима и бојама различитих оркестарских инструмената, али пре свега, репродукција либрета у овој клавирској композицији је кључна. Ова транскрипција садржи три става из балета – *Danse infernale du roi Katchei*, *Berceuse* и *Finale* – и представља једну заокружену, кохерентну целину.

²⁴⁷ Прва свита (1911) је настала једноставним издвајањем погодних одломака из балета; у другој свити (1919) је више музике из балета уврштено, али са ослабљеном снагом (мањи оркестар), док је трећа свита (1945) поновно дужа и реоркестрирана.

Из: Anthony Pople, нав. дело, стр. 76

²⁴⁸ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 587

4.5.1 *Danse infernale du roi Kastcheï (Бавољи плес краља Кашчеја)*

Мрачан, мистериозан и пагански карактер ове музике од првог такта истиче амбијент и злу силу која влада у њему. Маркиран синкопиран ритам уноси тензију и немир, а овакав ритмички образац је већ виђен у делу композиторовог претходника – у одломку „*Pas diabolique des rourées à ressort*“ из првог чина *Крцка Орашчића* Чајковског.²⁴⁹ Постепени динамички развој дочарава све већи и већи број монструозних поданика краља Кашчеја, док наредни одломак (такт 27) представља и својеврсни кратки обредни плес поменутих. Како је жеља свих који су радили на овом балетском остварењу таква да музика прати сваки покрет, сваку појединост кореографије, а ни клавирска адаптација дела не сме много ‘скретати’ од оригиналне замисли, рески и акцентовани акорди (тактови 35–38, нотни пример 10 од другог такта) осликавају и такве покрете Кашчејеве руке где својим дугачким и кошчатим кажипрстом указује на нову жртву, Ивана Царевића.

Нотни пример 10, лајтмотив Жар птице (уоквирено)

Нагла и неприпремљена промена, попут промене кадра, настаје појавом Жар птице (такт 39). Ово је једна од доминантних и често имплементираних тема у

²⁴⁹ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 629

овом делу. Садржи карактеристичан мотив сачињен од силазног хроматског покрета и умањене кварте који представља лајтмотив Жар птице и магије (пример 10) или оног нестварног и чудесног што чини фабулу пријемчивијом. Жар птица се попут привиђења појави уз живе трептаје крилима, отплеше своју минијатурну игру, на кратко ‘разбије’ редове злих бића и уз светлуцав траг нестане.

Цео наредни одломак (такт 55), који се састоји од излагања прве теме овог става са контрапунктом, те и фугата као врхунца рада са овом темом, као и нов тематски материјал од 75. такта, осликава једно опште конфузно комешање припадника зле силе издвајањем покојег демонског лика.

Након глисанда као ветра који доноси неко добро, појављују се принцезе (такт 99) у Кашчејевом врту које су презентоване дијатонском и распеваном мелодијом. Такође, и ова тема је део музике *лајтмузичког* типа (*leit-musique*), она је персонализована, те се везује и асоцира увек на исти лик, или у овом случају на више њих – принцезе. Њихов наступ доноси олакшање од туробне музике која им је претходила, те заузима значајан део, а истовремено се и постепено развија до прве кулминације става, након које се, као ударом неке чаролије, све поново враћа на почетни амбијент.

Репризни одломак (такт 143) асоцира на топот који стиже из даљине. Наравно, тематски материјал је онај са почетка става, али је свака поновљена тема и сваки мотив сада снажнији у својем емотивном набоју, те се стиче утисак могуће ескалације у блиској будућности. Како би се разбила монотонија понављања главе прве теме, Стравински јој (Агостијевим доприносом) даје ново ‘рухо’ (такт 177), ставља је у готово листовски контекст са којим га доводимо у везу због карактеристичног пратећег обрасца, као и због својеврсног парафразирања мађарских рапсодија где фактура и ритам неодољиво подсећају на поменута дела (од такта 185).

Стравински на генијалан начин започиње музички развој (такт 193) којим води дело и фабулу према централној музичкој и драмској кулминацији овог става, понајпре сукцесивним усложњавањем фактуре, али истовремено и променама метра, услед чега се стиче утисак све бржег темпа. У сценском или програмском садржају долази до постепеног општег замешатељства и разврата у којем учествују

сви карактери, те то комешање, набој и хаос ескалирају попут огромног праска акордом у последњем такту (258), где је заправо и крај овог става, али следи мост који нас на све начине уводи у пулс и нову димензију другог става.

4.5.2 *Berceuse (Успаванка)*

Инспирацију за музику овог става, Стравински ‘прикупља’ на концерту где је извођено дело његовог старијег сународника, Анатолија Љадова – *Кикимора* оп. 63.²⁵⁰ Такође, постоји премиса коју износи Тарускин да наведени извор није једини који је подстакао Стравинског на компоновање *Успаванке* каквом је данас чујемо. Ту је и малена „Успаванка“ за гудаче из Љадовљевих *Осам руских народних песама* за оркестар оп. 58 на коју асоцира музика овог спорог и мистичног става из *Жар птице*.

Нотни пример 11, „Успаванка“ из балета *Жар птица* (обрада Г. Агости)

The image displays a musical score for the piece 'Berceuse' (Lullaby) from the ballet 'The Firebird' by Igor Stravinsky, as arranged by G. Agosti. The score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics are indicated as 'pp' (pianissimo) and the style is 'cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulations, with a 'p e sempre legato' instruction. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The score is divided into two systems, with a '(4)' marking at the end of each system.

²⁵⁰ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 632

Приликом слушања *Успаванке* стиче се утисак о постојању једног клатна које се непрекидно љуља те на тај начин хипнотише људе око себе. Ова фикција произилази из непрекидног понављања истог обрасца од четири тона (најчешће су то тонови *бе, ас, бе, цес*, нотни пример 11). Заправо, овај образац, готово попут мантре, осликава устаљене покрете крила Жар птице и то је један од начина да држи читаво Кашчејево краљевство у дубоком сну.

Базична тема која се јавља три пута (такт 3, Пример 11а), мада приликом сваке наредне појаве долази до варирања исте, симболизује чаробан пев птице, те коначно синергичним деловањем покрета и гласа умртвљује зло царство.

Једини ‘излет’ из описане атмосфере (такт 17) остварује се путем богатих хармонских низова који дословно обухватају велики део клавирског регистра чиме се постиже пуноћа скоро оркестарског звука, али не у динамичком већ у тембровском смислу. Занесена Жар птица омамљује својом лепотом и раскошним покретима, опијена својим плесом, магичном песмом, слободом.

Нотни пример 11а, „Успаванка“ из *Жар птице*, тема са лајтмотивом Жар птице

Врло занимљива је трећа појава теме (такт 25) која истиче и композиторско умеће Стравинског, будући да комбинује тему овог става са лајтмотивом Жар птице у највишем регистру (нотни пример 11a, од ознаке *a tempo*, 3. и 6. такт овог примера садрже лајтмотив). Овим композиторским маневром је ‘појачао’ моменат нестварног и магичног у музици и атмосфери. Након овог последњег, модификованог наступа теме, све се полако смирује, нестаје, ишчезава, Жар птица је испунила своју мисију.

4.5.3 Финале

Након што је Иван Царевић разбио јаје, наступила је смрт Кашчеја, те је читаво зло царство оживело. У овом моменту се јављају први тонови завршног става.

Колико је познато, *Финале* се базира на песми бр. 21 из збирке Римског-Корсакова.²⁵¹ Заправо, што се тиче музичког садржаја овог става, цео се темељи на тој једној теми (нотни пример 12), али се она кроз став модификује у смислу ‘уплива’ различитих пратећих гласова, те структура бива све сложенија и комплекснија, а са њом долази и до постепеног и перманентног динамичког развоја, па чак и до промене метра у последњем одсеку дела. Сходно томе, ни ванмузички садржај не може бити превише разноврстан.

С аспекта програмског садржаја, цео став слави победу над злим Кашчејом и слободу, али и љубав која се остварује захваљујући Жар птици. Тема на самом почетку као да стиже из даљине, као најавна лепших времена, те бива све конкретнија. Другим речима, све започиње сједињењем два бића, Ивана Царевића и његове Принцезе, те пролазећи кроз краљевство, полако се сви мештани прикључују величању њихове среће, што се ‘описује’ сталним увећавањем и усложњавањем музичког материјала. Полако се припрема свадбена поворка.

²⁵¹ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 632

Нотни пример 12, „Финале“ из *Жар птице*, тема

Lento maestoso $\text{♩} = 54$
tremolo très fondu
p dolce, cantabile

Као што је већ речено, третман мелодије је јасан, праволинијски и репетитиван, Стравински је ‘изграђује’ до врхунца првог сегмента става где Жар птица, репрезентована путем лајтмотива, дарује свој последњи благослов.²⁵² После ова четири такта која нас враћају и подсећају на магију митског бића, долази до промене метра у 7/4 и потпуног народног весеља, славља, среће, уз фолклорни плес у типичним руским ношњама. Атмосферу употпуњује и звоњава масивних црквених звона (октаве у басу).

Наиме, овај познати одломак у 7/4 такту је често цитиран као претеча будућег Стравинског, то јест оваква и слична места представљају лични печат

²⁵² Richard Taruskin, нав. дело, стр. 636

његовог стила. Заправо, поменути одломак је уједно и последњи омаж Стравинског Римском-Корсакову чије су опере пуне химни и асиметричног метра.²⁵³

Опште позната чињеница је да музика није ‘опипљива’ попут неке егзактне науке, не постоје тачни или погрешни ‘резултати’ у музици, па и у уметности уопште, те се може перципирати и тумачити на више начина, а све у складу са афинитетима онога који је ‘прима’ и анализира одређено дело. Такође, и композиторову идеју није лако увек и на прави начин појмити и разумети, а пре свега мислим на ону врсту разумевања дела које би се поклопило са композиторовим иницијалним надахнућем које произилази из одређеног догађаја, појаве, пејзажа или нечег другог што за последицу има стварање уметничког дела. Другим речима, оно што подстакне композитора на компоновање неког дела није увек транспарентно и јасно, али уколико се и само један сегмент из стваралачког универзума схвати онако како је то творац дела замислио, може се развити читав садржај који се темељи на том истраженом детаљу. Некада су наслови ту да укажу на извор композиторове инспирације, док су у другим случајевима хармонска, тематска, формална решења довољно снажна да пробуде адекватне емоције код тумача или интерпретатора дела тако да његово извођење буде убедљиво и у складу са композиторовим интенцијама. Када смо код ‘композиторових намера’, врло је важно да и сâм извођач добије повратну информацију о томе колико је био успешан у преношењу истих на публику или шта је његово свирање изазвало код реципијената. Наравно, ова комуникација је врло важна када је интерпретирање композиција у питању, јер се преносе емоције и поруке са једног члана на другог или са композитора на извођача и потом на публику.

У претходним поглављима смо видели који је могући ванмузички садржај у сваком делу на основу историјских чињеница, личних догађаја или аспирација и преференција композитора, а све кроз лични доживљај и разумевање интерпретатора. У наставку ћемо крочити у домен психологије музике како бисмо на емпиријски начин сазнали шта реципијенти чују, какав је њихов доживљај, које

²⁵³ Richard Taruskin, нав. дело, стр. 636

емоције се код њих јављају приликом слушања одабраних композиција, те какав наратив замишљају и да ли постоји подударање са оним који је изнет у претходним сегментима овог рада. Наравно, реч је о комуникацији између, пре свега, извођача и публике и нивоу успешности ове људске делатности путем музике.

5. Музичкопсихолошки приступ музичком извођењу одабраних дела Сергеја Прокофјева, Клода Дебисија и Игора Стравинског

Високо развијен систем комуникација који краси људски род, се пре свега односи на разноврсни систем симбола (језик) путем којег људи размењују осећања, мишљења, информације и слично. Познато је да и многе животињске врсте имају итекако развијен ‘језик’ за споразумевање, али не поседују „когнитивну флексибилност“²⁵⁴ која карактерише само људска бића и која „[...] нас оспособљава да руководимо својом околином на изванредно комплексан начин“.²⁵⁵

Још крајем деветнаестог века, Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) је изнео опсежну расправу о, може се рећи, вечитом питању које се темељи на томе да ли музика може да изрази било шта осим себе саме²⁵⁶ и његово гледиште је постало полазиште за континуирану расправу о апсолутном и референцијалном значењу и тумачењу музике. Питање је дакле, да ли значење музике произилази из структуре и музичког садржаја или је повезано са ванмузичким, спољашњим садржајима. Музика је свакако медиј помоћу којег је могућа непогрешива комуникација међу људима, те она такође спада у базичне канале комуникације, или другим речима, „музика обезбеђује средство путем којих људи могу да размењују емоције, намере и значења...Музика може да доведе до снажних физичких ефеката и промена у понашању, може да произведе дубоке и искрене емоције у нама, и може да се користи у изазивању бесконачно тананих промена експресивности преко вештих композитора и извођача, тако да веома комплексна структура информација и садржаја може бити размењена међу људима екстремно брзо“.²⁵⁷

²⁵⁴ Ian Cross, “Music and meaning, ambiguity and evolution”, У: *Musical Communication*, Dorothy Miell – Raymond MacDonald – David J. Hargreaves (yp), New York, Oxford University Press, 2005, стр. 27

²⁵⁵ Исто

²⁵⁶ Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, (прев. Ivan Foht), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.

²⁵⁷ David J. Hargreaves, Raymond MacDonald, Dorothy Miell, “How do people communicate using music?”, У: *Musical Communication*, Dorothy Miell – Raymond MacDonald – David J. Hargreaves (yp), New York, Oxford University Press, 2005, стр. 1

Према речима Стефена Дејвиса (Stephen Davies), Дерик Кук (Deryck Cooke) негира да се речник музичких мисли може формулисати и оформити, иако прави списак примитивних елемената музичког изражавања које композитор, најчешће несвесно, обликује и развија у темама својих музичких дела.²⁵⁸ Узмимо ово као полазишну основу премисе да одређена музичка компонента може спонтано довести до неке реакције. Наиме, тешко је замислити да било ко од нас може осетити, на пример, полет или срећу када чује неки спори, молски став у неком цикличном делу или неки засебни комад сличног описа и карактера. Стога, по Куковом мишљењу, могу се препознати и изоловати неки карактеристични интервали или хармоније који би указивали на исту или сличну емоцију ма где се они нашли у музичком делу.

Другим речима, Дерик Кук је у својој књизи *Језик музике* покушао да одбрани свој став и став својих истомишљеника о постојању садржаја у музици. Наравно, овде се не говори о садржају који чине музичке компоненте, већ о ванмузичком садржају. Сматрао је, за разлику од многих других мислилаца који су се бавили истом проблематиком, да музика није ‘чиста’ и неекспресивна уметност, већ да она има свој специфични језик којим може да изрази смисао. Оваква и слична размишљања у правцу постојања значења у музици доводила су до све бројнијих истраживања у области психологије музике и експериментисања у новије доба.

Градећи свој однос према ‘садржајности музике’, Кук је створио као што је већ речено, читав систем елемената музичког израза који се темеље на анализи односа између два тона (интервал), те какво емоционално стање може да изазове неки одређени интервал или хармонија. Ради што бољег поимања ове премисе, даћу један једноставан пример Куковог перципирања односа музичких компоненти и емоционалног одзива на исте. Он сматра и проналази да је „молски акорд са прекомерном квинтом један од ‘најтрагичнијих’ акорада у музици”²⁵⁹, а такође даје и музичке примере где се наведени акорди могу наћи у пракси (Посмртни марш у Бетовеновој сонати у Ас-дуру оп. 26, мотив судбине у Вагнеровом *Прстену*, акорд

²⁵⁸ Stephen Davies, *Musical meaning and expression*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1994, стр. 25

²⁵⁹ Derik Kuk, *Jezik muzike*, Beograd, Nolit, 1982, стр. 41

хорни пред Рудолфов крик када сазнаје да је Мими мртва у *Боемима* Такома Пучинија итд).²⁶⁰ На исти начин Кук објашњава и ‘дешифрира’ значење многих других интервала, те на тај начин ствара и својеврсни ‘речник музичког језика’. Овим доказује и постојаност свесних (или несвесних) интенција композитора да изразе своја емотивна стања и створе одређени музички и ванмузички садржај у својим делима.

Међутим, Кук није био једини који се бавио оваквим истраживањима. У 20. веку, у хуманистичким и научним дисциплинама, као што су филозофија, музикологија и психологија, јавила су се тумачења са становишта значења музичког дела као целине, тумачења дела у склопу историјског и друштвеног контекста, специфичне композиторске поетике и тумачења личности ствараоца. Емпиријски приступ у оквиру психологије и психологије музике примењује се и у истраживању и анализи у потрази за што разноврснијим и прецизнијим подацима о повезаности музичких компоненти и емоција или емотивних стања која оне могу изазвати код слушалаца или извођача. Наиме, испитује се како одређени спој музичких карактеристика у једном извођењу може довести до намераних и очекиваних осећања и реакција. С тим у вези, шведски психолог Патрик Јуслин (Patrik N. Juslin) је вршио истраживања са намером да установи елементе ланца комуникације и разумевања и преношења емоционалних порука која показују како се и на који начин може комуницирати са публиком путем музике (наравно, у питању је комуникација између извођача и прималаца, то јест публике) или шта је то што извођач може да унапреди приликом извођења музичког дела.

Пре него што наставимо са приказом Јуслинових истраживања, требало би у кратким цртама разјаснити пар појмова – интерпретацију и изражајност у извођењу. Наиме, „*изражајност* се односи на мале варијације трајања, гласности и других параметара које извођачи уносе у одређене моменте извођења“.²⁶¹ Извођачи зналаце, на основу свог знања, искуства, талента, одређене нијансе у сваком чиниоцу музичког ткива, али без намере да наруше идентитет одређене музичке целине, те својим личним и непоновљивим извођењем покушавају да буду и остану

²⁶⁰ Derik Kuk, нав. дело, стр. 41

²⁶¹ Andreas Leman, Džon Sloboda, Robert Vudi, *Psihologija za muzičare – razumevawe i sticanje veština*, Novi Sad – Beograd, Psihopolis institut – Fakultet muzičke umetnosti, 2012, стр. 109

јединствени, али и убедљиви. Дакле, извођење или „интерпретација се односи на то како су бројни појединачни изражајни поступци одабрани и комбиновани у целој композицији да би се произвео кохерентан и естетски задовољавајући доживљај“²⁶², а „музичка изражајност и интерпретација постоје да би извођач комуникацијом нешто пренео слушаоцу“²⁶³.

Композитор, као покретач комуникације, је први члан у ‘ланцу комуникације’, а најчешће га чине три карике – композитор, извођач, слушалац. Овим термином – ланац комуникације – се служи и Патрик Јуслин, а преузео га је од Филипа Кендала (Philip Kendall) и Едуарда Картерета (Edward Carterette) који сматрају да композитор врши својеврсни утицај на слушаоца, те комуникација настаје када слушалац успе да декодира композиторову ‘шифровану’ намеру или значење (путем музичких симбола).²⁶⁴ Заправо, ‘ланац комуникације’ се развија тако што композитор своју кодирану интенцију путем партитуре преноси на извођача који уз дешифровање ‘примљене поруке’ такође ‘уграђује’ своју личну намеру, идеју и одређено разумевање које стиже, кроз интерпретацију одређеног дела, до слушаоца који би требало да ‘прими’ комплексно музичко и ванмузичко значење одређене композиције. Јуслин истиче да „[...] композитор излаже своју намеру да изрази специфични концепт или став, док је слушалац способан да препозна ту намеру“²⁶⁵.

Јуслин је варирао у својим експерименталним истраживањима различита музичка својства, а промене су се најчешће односиле на темпо, јачину и дужину звука, интонацију, артикулацију, тембр, вибрато, добијање тона (удар и слабљење) са намером да мери реакцију коју оне изазивају код слушаоца.²⁶⁶ Емоције код којих је Јуслин мерио ефекат²⁶⁷ су срећа, туга, бес, нежност и страх – ово су ‘основне’ емоције по мишљењу научника (Shields, Plutchik), а исте се најчешће

²⁶² Andreas Leman, Džon Sloboda, Robert Vudi, нав. дело, стр. 109

²⁶³ Исто, стр. 106

²⁶⁴ David J. Hargreaves, Raymond MacDonald, Dorothy Miell, нав. дело, стр. 5

²⁶⁵ Исто

²⁶⁶ Patrik N. Juslin and Roland S. Persson, „Emotional Communication”, У: *The Science & Psychology of Music Performance*, Richard Parncutt, Gary E. McPherson (уп), New York, Oxford University Press, 2002, стр. 223

²⁶⁷ Табела 14.1. у наведеном делу, стр. 223. Табела се заснива на Јуслиновим подацима из 2001. године.

могу срести и у музичким партитурама (*festoso, dolente, furioso, timoroso, teneramente*).²⁶⁸ Другим речима, одређена комбинација музичких параметара би требало да изазива и одговарајућу емоцију. Тако на пример, ако чујемо неку мелодију у спором темпу, дубљем регистру, тихој динамици, никако не можемо рећи да нас доводи у стање среће или да нас асоцира на бес, јер такав одабир компоненти најчешће изазива тугу или сету. Јуслин саопштава налазе о томе како би требало ‘извести’ на пример ‘тугу’, па да тако осмишљено извођење остави исти утисак или да изазове емоцију и код слушалаца. Дакле, Јуслин даје сугестије, базиране на резултатима истраживања, о томе како би требало комбиновати експресивност основних музичких параметара, како би се изазвале основне емоционалне реакције код слушалаца.

Из овога се може закључити до које мере се развијају интенције истраживача (Juslin²⁶⁹, Sloboda²⁷⁰, Lindström²⁷¹, Gabrielsson²⁷²) да успоставе један што тананији образац ‘музичког речника’ и тиме успоставе што конкретнији ниво објашњења процеса који се одвија између (ре)продукције (извођач) и аперцепције музике (слушалац). Џон Слобода (John Sloboda) је био један од покретача у постављању темеља „музичке когниције“ као напредног истраживачког поља осамдесетих година прошлог века, сматрајући да емоционални одговор на музику захтева когницију.²⁷³ Даље, ако се музиком може исказати нека емоција попут оних горе наведених, па и сва остала људска емотивна стања, онда се морамо сложити са тим да музика свакако има садржај. Наравно, музички садржај може бити ‘садржан’ само у нотама које га чине, али да след тих тонова, интервала, акорада и начин на који се они групишу изазива одређено прихватање код публике у смислу опажања и разумевања садржаја на одређени начин. С друге стране, разумевање

²⁶⁸ Patrik N. Juslin and Roland S. Persson, нав. дело, стр. 223

²⁶⁹ Patrik N. Juslin and Roland S. Persson, „Emotional Communication”, У: *The Science & Psychology of Music Performance*, Richard Parncutt, Gary E. McPherson (yp), New York, Oxford University Press, 2002

²⁷⁰ P. Juslin & J. A. Sloboda (yp), *Music and emotion. Theory and research*, New York, Oxford University Press, 2001

²⁷¹ A. Gabrielsson & E. Lindström, “The role of structure in the musical expression of emotions”, У: *Music and emotion. Theory, research, applications*, Patrik N. Juslin, John Sloboda (yp), New York, Oxford University Press, 2010.

²⁷² Isto

²⁷³ Patrik N. Juslin, “Music and emotion: seven questions, seven answers”, У: *Music and the Mind: Essays in honour of John Sloboda*, Irène Deliège, Jane W. Davidson (yp), Oxford, Oxford University Press, 2011, стр. 113

може бити знатно усмерено насловом дела који реферира на неку одређену немужичку тему, те од вештине ствараоца програмске музике зависи до које мере ће публика препознати његову намеру да тоновима нешто ‘ослика’, а што је у називу дела већ дато.

Да закључимо, комуникација је могућа, наиме намера извођача да ‘изрази’ неки емоционални или ванмузички садржај наилази на ‘одговор’ слушалаца. Јуслин говори о податку од 70% успешног комуницирања.²⁷⁴ Наравно, овде се ради о изолованим ситуацијама и кратким музичким сегментима, испитује се њихов ефекат у експерименталним, дакле не ‘природним’ условима слушања музике, и испитивале су се само основне емоције.

Испитивања у реалном контексту у коме се дела слушају у целини и на такав начин испитује комуникација и емоционална реакција, нису честа. У нашој средини, она су реализована интердисциплинарним истраживачким приступом²⁷⁵ и налази указују да постоји висока сагласност када се ради о појединачним емоцијама. Међутим, како се ‘одговор’ усложњава и добија на комплексности, лични садржај превладава и метакогнитивни капацитети слушалаца заузимају своје место.²⁷⁶ У истраживању које представљам, као делу докторског уметничког пројекта, испитивано је реаговање слушалаца у контексту слушања извођења музичке целине. Такође, захтеви који су стављени пред слушаоце били су знатно опсежнији од аутодетекције емоција као реакције на музичко дело – покушало се

²⁷⁴ Patrik N. Juslin, Renee Timmers, „Expression and communication of emotion in music performance“, *Y: Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Patrik N. Juslin, John A. Sloboda (yp), New York, Oxford University Press, 2010, стр. 460

²⁷⁵ Popović Mladenović, T., Bogunović, B. & Perković, I. (2014). Musical Structure and Emotional Response: W.A. Mozart's *Phantasie* in C minor, K. 475, in Popović Mladenović, T., Bogunović, B. & Perković, I, *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing* (29-66). Belgrade, Faculty of Music, 2014.

Bogunović, B., Popović Mladenović, T. & Perković, I. (2014a). Levels of Communication: Theatrical Expressivity of Berio's *Sequenza* VI for Viola Solo, in Popović Mladenović, T., Bogunović, B. & Perković, I, *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing* (67-102). Belgrade, Faculty of Music, 2014.

²⁷⁶ Bogunović, B., Popović Mladenović, T. & Perković, I. (2014b). Emotion, Cognition and Imagery in: Listening, Performing, Composing, in Popović Mladenović, T., Bogunović, B. & Perković, I, *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing* (191-230). Belgrade, Faculty of Music, 2014.

доћи и до конкретних асоцијација и наратива који су били иницирани слушањем музике.

5.1 Концептуални оквир истраживања

Као што је већ речено, многи научници, а пре свих психолози, експериментално су истраживали људску реакцију на музику и музичко дело. У нас су спроведена два интердисциплинарна истраживања (психологија и музикологија)²⁷⁷ која су имала за циљ да истраже различите нивое комуникације између композитора, извођача и слушалаца, као и степен разумевања и емоционалног реаговања на музичко дело. Желела сам да дам свој допринос овој теми и да у оквиру свог завршног докторског пројекта истражим још неке аспекте у овом пољу, а по узору на наведена истраживања. Основни циљ мог истраживања је да утврдим колико наслов дела или смерница о основним карактеристикама дела пре самог извођења може да упути слушаоце на ‘прави пут’ при слушању чиме би се евентуално умањила вероватноћа за ‘погрешно’ разумевање неке композиције.

Ради се о квалитативном емпиријском истраживању у које су укључени извођач/ауторка и слушаоци (музичари и немужичари). Ово је и својеврсно експлоративно, пилот истраживање у области комуникације између извођача – пијанисте и слушалаца, а која до сада на овај начин није испитивана код нас. Намера емпиријског истраживачког дела рада је да покуша да да одговор на питање ‘да ли се и како разликују (аперцепција дела) доживљај и тумачење, разумевање музичког дела извођача (докторанда) и слушалаца (музичара и немужичара) у делима за клавир три композитора различите композиторске поетике’, као и добијање повратне информације која даје извођачу ‘одраз у огледалу’ сопственог извођења и могућност да унапреди своју интерпретацију. Од круцијалног је значаја да извођач има увид у то како његово извођење перципира публика. Стога је

²⁷⁷ Blanka Bogunović, Tijana Popović-Mladjenović and Ivana Perković, *Theatrical Expressivity of Berio's Sequenza for Viola: Levels of Communication*, Journal of interdisciplinary music studies, fall 2010, volume 4, issue 2, art. #10040204, pp. 55–84

Tijana Popović-Mladjenović, Blanka Bogunović, Marija Masnikosa and Ivana Perković Radak, *W. A. Mozart's Phantasia in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response*, Journal of interdisciplinary music studies, spring/fall 2009, volume 3, issue 1&2, art. #0931206, pp. 95–117

емпиријски истраживачки део уметничког пројекта претходио завршном извођењу ауторке.

С обзиром на то да се ради о делима која имају имплицитни или експлицитни ‘ванмузички’ садржај, намера композитора у извесној мери усмерава, сугерише садржај доживљаја извођача и слушалаца. Стога ауторка жели да испита у којој мери је ланац комуникације остварив и у којој мери су намере композитора, а затим и извођача успешне у ‘преношењу’ основних порука музичког дела.

Области реговања слушалаца које ће бити испитиване су: ванмузички асоцијативни садржај музике, ‘порука’ или значење, емоције или емоционални ток и имагинативни процес који се јавља током слушања изабраних дела. Концепција психомузичког емпиријског истраживања се ослања у извесној мери на интердисциплинарне радове у нашој средини, реализоване у области слушања и извођења музике.²⁷⁸ Истраживањем на овај начин или овом методологијом може се сазнати која дела имају бољи и јаснији одзив, то јест разумевање и прихватање од стране реципијента, као и на који начин слушаоци опажају експресивност извођача и како доживљавају његову намеру да ‘пренесе’ поруке композитора. На овај начин, извођач/аутор добија праву слику тренутне извођачке спремности, али и статус комуникације са публиком, као и податке о томе шта је још потребно профилисати како би интерпретација и експресија у делима била снажнија и аутентичнија. Оно што ово истраживање чини занимљивим је испитивање реговања, аперцепције публике коју чине и музичари професионалци и аматери и представља још један циљ истраживања – да ли се она разликују. Сходно постојећим налазима других аутора могло би се очекивати да музичари музику чују ‘аналитички’, док немусичари реагују на општи емоционални тон и атмосферу.²⁷⁹

²⁷⁸ Tijana Popović Mladenović, Blanka Bogunović i Ivana Perković, *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing*, Belgrade, Faculty of Music, 2014.

²⁷⁹ Adrian C. North, David J. Hargreaves, *The social and applied psychology of music*, New York, Oxford University Press, 2008.

5.2 Методологија истраживања

Из свега претходно наведеног произилази да су циљеви вишеструки:

1. утврдити какав је доживљај и тумачење дела од стране извођача у три различите композиције узимајући у обзир емоционални доживљај, асоцијације, наратив и поруку дела;

2. установити: а) доживљај и тумачење музичких дела од стране учесника сагледавајући њихове емоционалне реакције, асоцијације, наратив и тумачења порука дела док слушају извођење докторанда;

б) сличности и разлике које се јављају током слушања одабраних делова три композиције;

в) разлике у доживљају и тумачењу музике између музичара и немузичара током слушања три дела;

3. установити степен слагања између намера композитора, извођача и одговора/одзива слушалаца (музичара и немузичара) у сва три клавирска дела.

С обзиром на то да је одабран квалитативан истраживачки приступ, *узорак* није велики. Пригодан узорак чинило је двадесет испитаника, подељених у две групе – музичари (10) и немузичари (10). У подузорак музичара нису укључени пијанисти, због претпоставке да њихова претходна искуства слушања, извођења, познавања одабраних композиција могу довести до потенцијално пасивног перципирања извођења, те такви одговори можда не би допринели објективном резултату. Већи део групе музичара сачињавају инструменталисти (7), где је више од 70% дипломираних виолиниста (5), један дипломирани фаготиста и један дипломирани чембалиста, а преостали део чине теоретичари (дипломирани композитор – 1, студент докторских студија композиције – 1 и студент докторских студија музикологије – 1).

Подузорак немузичара сачињавају особе других професија, селектованих случајним избором. Половину подузорка немузичара (5) чине студенти различитих занимања (економије – 2, по један физичког васпитања и спорта, књижевности, психологије), а у другој половини (5) се налазе дипломирани „немузичари“ (инжењер технологије – 2, инжењер пољопривреде/хортикултуре – 1, инжењер

заштите животне средине – 1, психолог – 1). Узорак је скупљен у доступним градовима (Зрењанин, Нови Сад, Београд) и заступљена су оба пола, али само одрасле особе. Ради се о особама које претходно нису слушале дела која ће бити наведена у наставку рада.

Године старости су такође разнолике, од двадесет две до седамдесет четири (22–74), те просек година износи 34,7, с тим што је у просеку подгрупа немужичара по годишту зрелија. Велика разлика међу групама се јавља приликом анализе пола испитаника. Наиме, подгрупу музичара највећим делом чине мушкарци (мушкарци – 7, жене – 3), док је код немужичара разлика још драстичнија, али у корист женског пола који чини чак 90% учесника (мушкарци – 1, жене – 9).

Снимљени звучни примери у извођењу ауторке уметничког пројекта који су коришћени за потребе испитивања су:

- Сергеј Прокофјев, Соната број 8, опус 84, у Бе-дуру, први став (експозиција и развојни део, трајања од 10:15 минута)
- Клод Дебиси, циклус *Слике* за клавир соло, први став, под називом *Одбљесци на води* (трајања од 5:00 минута),
- Игор Стравински, *Жар птица* (обрада за клавир Гвида Агостија), други и трећи став, под називом *Успаванка* и *Финале* (трајања од 7:30 минута).

Разлози због којих испитаници нису слушали дела у целини, већ само одређене ставови су двојаки. Прво, претпостављала сам да би слушање целих композиција изазвало низ асоцијација које би се током слушања мешале, преклапале и отежале касније записивање асоцијативних и емоционалних процеса током слушања. Друго, дужина композиција условила би и далеко дуже трајање испитивања, те сам претпоставила да би то код већине испитаника довело до пада пажње. Слушањем само одређених делова то јест ставова композиција, региструјемо или перципирамо део асоцијативног и наративног тока који је јасно фокусиран и стога и лакше упоредив. Одабрани су управо они ставови композиција, који су бременити значењем и садрже најконтрастније музичке компоненте, теме и карактере, што сам сматрала погодним за овакво истраживање.

Као *мерни инструмент* користила сам *упитник* који је конструисан за потребе овог истраживања и садржи двадесет четири (24) питања отвореног типа структурирана у четири одсека (Прилог 3). Прва група питања односи се на опште информације о професији, узрасту и полу (1–3), затим о тренутном расположењу испитаника (4–5), о ставовима и степену познавања клавирске музике (7), као и класичне, уметничке музике и доживљај музике уопште (6, 8, 9). Следеће три целине у упитнику садрже потпуно идентична питања (по пет), али реферирају на три различите композиције. Ови одсеци се заснивају на групи варијабли која се односи на одзив слушалаца након слушања дела: емоционални доживљај (10, 12, 15, 17, 20, 22), асоцијације (13, 18, 23), наратив (14, 19, 24) и ‘порука’ дела (11, 16, 21).

Процедура истраживања је започела припремом за извођење клавирских композиција које чине део ауторског уметничког пројекта. Када је извођач/ауторка пројекта достигла ниво спремности од око 60%, снимљено је извођење делова композиција Сергеја Прокофјева, Клода Дебисија и Игора Стравинског, које су саставни део испитивања. Снимак је направљен у аудио формату, са идејом да се избегне ‘упућивање’ испитаника на потенцијалне закључке путем невербалне, телесне комуникације (фацијалне експресије и покрета тела). Сматрала сам да ће на овај начин пажња слушалаца/учесника у испитивању бити подељено усмерена на звучни део интерпретације извођача. Како би изостала било која врста предубеђења и могућност пристрасног одговарања, испитаницима није било саопштено име интерпретатора.

Испитивање се одвијало у мањим групама. Испитаници су најпре попунили део упитника са општим питањима, затим су чули прву композицију те одговарали на групу питања која се односила на селектовани део композиције или циклуса. Иста процедура је била примењена и током слушања друге две композиције. Ауторка/извођач је одговорила на иста питања која су била постављена испитаницима и то за све три композиције, јер се истраживање темељи управо на поређењу аперцепције између извођача и реципијената, и утврђивању успешности комуникације у ‘ланцу’ композитор – извођач – слушалац.

Обрада добијених података извршена је квалитативном анализом садржаја добијених одговора и података. Одговори испитаника на свако од постављених питања су категорисани, и бележене су фреквенције/учесталост одговора по категоријама, које су у одељку о резултатима представљени у табелама. Први корак анализе био је груписање одговора према сличности и затим именовање категорија у односу на заједничку карактеристику. Други корак је представљао формулисање поткатегија. Поједини испитаници су давали бројније и разноврсније одговоре који су, стога, сврставани у више поткатегија.

5.3 Резултати

Расположење испитаника за време попуњавања упитника је углавном било добро са одређеним нијансама поготово у групи немузичара где овај постотак износи 90% (један испитаник је навео да је у стресном стању), док је број оних који су на питање о расположењу одговорили позитивно (добро, одлично, весело, расположено) међу музичарима нешто мањи (7), то јест број оних који су се осећали уморно, нервозно или нерасположено је нешто већи (3) у односу на групу немузичара.

Оно што је веома битно поменути је однос испитаника према клавирској музици и овој уметности уопште. Када су немузичари у питању, њихови одговори који се односе на познавање клавирске музике 20. века углавном гравитирају ка одговорима „веома слабо“ и „слабо“, у мери од чак 90% што је донекле и очекиван резултат. Логично, код музичара су одговори на вишем нивоу, односно они су ближе упознати са овом врстом музике („слабо“ – 4, „релативно добро“ – 4, „добро“ – 2). Слично стање је и са учесталости слушања класичне уметничке музике, али су резултати ипак уједначенији. По 40% испитаника из обе групе је наводило да веома ретко или ретко слуша поменуту музику, док је по троје немузичара дало одговоре „понекад“ и „често“ што свакако рефлектује један позитиван став и интересовање непрофесионалних музичара за ову уметност. Одговори музичара на ово питање се минимално разликују у односу на одговоре

друге групе испитаника („понекад“ – 4, „често“ – 1, „веома често“ – 1). Премису да музика може да изазове различита емоционална стања и расположења потврдило је чак 90% свих испитаника који су попуњавали упитник, што је већ на самом почетку уверавало да су испитаници спремни и отворени за слушање и учествовање у оваквој врсти испитивања.

5.3.1 Доживљај и тумачење дела од стране извођача...

Када су у питању доживљај и тумачење дела, сваки извођач би требало да се ослања на историјско-теоријске чињенице о композицијама које презентује и на своје већ стечено професионално знање и искуство и да на таквим основама темељи своје виђење одређеног дела. На тај начин се смањује ризик од евентуалног ‘погрешног’ тумачења неке композиције. Другим речима, извођач, док се ‘упознаје’ са партитуром, истовремено треба да се бави и ‘позадином’ дела кроз спознају свих релевантних чињеница, што ће допринети бољем и дубљем разумевању одабраних композиција.

Интерпретатор започиње овај сложени процес методом *теоријске анализе литературе*. Ово је можда и универзална и кључна метода која ће допринети ‘сакупљању’ општих и специфичних информација о делу. Под овим се подразумевају релевантни подаци о композиторима и циљевима стварања ових дела, настанку истих, као и о самом музичком и историјском периоду у коме су настала. За образложење методе навешћу само неке од основних података који се односе на одабрана дела, а до којих се може доћи помоћу наведене методе; Сергеј Прокофјев компонује своју Осму сонату у тешком периоду како за руски народ, тако и за њега лично, и те многе животне турбуленције се ‘осликавају’ у наведеном делу. Раздобље у којем Клод Дебиси ствара, у француској књижевности је било познато по симболизму што као покрет и стил утиче и инспирише наведеног композитора да пише своја дела у сличној ‘димензији’, али специфичним музичким језиком којим је најавио нов начин изражавања и потпуно нови стил (импресионизам). Игор Стравински ствара балет *Жар птица* по наруџби Сергеја Дјагиљева, а инспириран познатим и признатим балетима Чајковског. Наведени

балет Стравинског свакако припада ‘руском’ стваралачком раздобљу у којем је композитор био окренут тематици руске приче, бајке. Гвидо Агости адаптира неке од ставова оркестарске свите *Жар птица* (написана такође из пера Стравинског) и прилагођава их клавирском извођењу. Наравно, ово је само једна кратка реминисценција онога што је било изложено у претхоним поглављима рада, а до чега се долазило наведеном методом.

С обзиром на то да су у овом истраживању заступљена дела са имплицитним или експлицитним програмским садржајем, логичан потез је да се минуциозно продре у ову ‘сферу’ композиција путем друге методе – *методе упоредне анализе*. Овом методом је било потребно прикупити што више података о ванмузичком садржају (наратив и тематика) у делима. Долази се на корак ближе у изналажењу основних порука које дела носе, као и до решења која се односе на дистинкцију музичких средстава које уметник (било композитор или извођач) користи како би дочарао једну ‘музичку метафору’ или руску бајку, или би преточио на папир своју интимну рефлексију на одређени објекат, појаву или феномен. Узимајући конкретне примере, када је у питању Осма соната Сергеја Прокофјева, кључна реч која се појављује уз дело је придев ‘ратна’, то јест ратна соната. Она заправо нема никаква програмска одређења, али се по хармонским слободама, третману инструмента и често драмској атмосфери јасно види да се ради о делу написаном у кризном раздобљу руске историје. Дебиси користи читаву палету нових тонских „шаблона“ за исказивање својих импресија о ‘сликама’, док Стравински у *Жар птици* за тему узима бајку, укључује фолклорне елементе и симболичке сукобе дијатонике и хроматике чиме дочарава сукобе добра и зла и слично. Као што је био случај и са претходном методом, и овде је наведена само есенција целокупног садржаја о овој тематици из претходних поглавља.

Веома је важно имати у виду да уметност никако не може бити конкретизована на начин како се то чини у егзактним наукама са тачним и погрешним одговорима (результатима), као и чињеницу да су доживљај и тумачење неког дела дубоко повезани са личношћу извођача и слушаоца. Другим речима, интерпретација или тумачење дела које се појављује као ‘тачно’ и једино могуће и разумљиво код једног извођача (или слушаоца) не значи да ће наићи на одобравање

од другог. Јуслин истиче фактор „индивидуалности“ у емоционалној реакцији на музику. Тачније, одређене карактеристике испитаника могу утицати на ‘примање’ музике – године старости, пол, личност, музичке преференције, тренутно расположење.²⁸⁰

У делу резултата који следи изложићу аспекте доживљаја и тумачења сва три дела од стране извођача, а који се односе на емоционални доживљај, асоцијације, наратив и тумачење поруке дела.

А) Прокофјев – из угла извођача

Када је *емоционални ток* у питању, извођач/ауторка је детектовала читав сплет различитих емоција које су се јављале за време извођења дела првог става **Прокофјевљеве сонате**. Заправо, ова композиција је у исто време конкретна и ‘неухватљива’, као да је компонована на фону неког привиђења или присећања на минута времена. Задовољство са неизвесношћу; сета; поновна неизвесност; бол; страх; повраћај неизвесности; ишчекивање; нервоза, напетост; бес, бол, агесија; резигнираност – овако би се могао описати емоционални ток извођача. Наравно, није лако дефинисати осећања и конкретизовати их речима, прецизним терминима, поготово када је у питању изузетно комплексна композиција као што је ова. С обзиром на то што је једино ово дело без експлицитног програмског или ванмузичког садржаја, па уједно не постоји ни *наслов*, извођач је у прилици да га сам осмисли у односу на музику коју свира и чује, као и реципијенти у овом истраживању. Стога, наслов који извођач даје је концизан и кратак – „Превирања“. *‘Прича’* која се јавља извођачу се базира на емотивним турбуленцијама једног човека кроз замисао лица лепе жене, кроз интимна превирања која се на њему изражавају, као и на пар различитих ‘слика’ које ‘описују’ немиле сцене сукоба (коњица, бојно поље) и непријатна затишја која слуте на нешто лоше и кобно. Тешко је изоловати и само једну *‘поруку’* које дело носи. Извођач ју је конципирао

²⁸⁰ Patrik N. Juslin, “Emotional responses to music“, У: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (ур), Oxford, Oxford University Press, 2008, стр. 135

као „музиком се може све исказати“ чиме истиче снагу ове уметности путем које и кроз коју и стваралац и извођач могу да ‘уплету’ и изразе нешто лично, себе.

Б) Дебиси – из угла извођача

Потпуно различита од претходне и за разумевање једноставнија, композиција **Клода Дебисија** под називом *Одбљесци на води* свакако јасно и недвосмислено указује извођачу на ‘слику’ коју би требало да замишља, те је логично да такав питорескни наслов изазива позитивне емоције код извођача. *Емоционални ток*, који је обавезно у корелацији са оним што интерпретатор замишља, могао би се дефинисати следћим емоционалним категоријама: задовољство, срећа, опчињеност, смиреност, узбуђеност, напетост, олакшање, па поновна смиреност. Асоцијације у виду *налова* се у овом делу морају потпуно искључити јер би било погрешно да извођач размишља о другом наслову мимо оног који је сâм Дебиси дао. Затим, потпуно је јасно да ‘прича’ у ширем смислу већ постоји због постојања датог наслова, док би за профилисање исте кроз читаво дело интерпретатор требало да употреби своју машту. Наравно, ‘прича’ коју извођач ствара пред и за време свирања овог дела је нужно везана за воду, природу, међутим одабир одређене ‘воде’ – море, река, језеро, водопад и слично – ставља интерпретатора пред извесну тешкоћу. Чини се да је, због каснијег тока композиције и креирања ‘приче’ у односу на нотни текст и звучање истог, захвалније мотивисати се мислима о реци. Одбљесак и одсјај (као што и сам наслов сугерише) чине сунчеви зраци, док се таласићи стварају од капи росе која се скупља на лишћу приобалског дрвећа, упадају у реку и ремете њену мирноћу. Како композиција одмиче, извођач замишља погоршање временских услова (ветар снажно дува, стварају се велики таласи, количина воде се повећава доласком јаке кише), ток реке се убрзава, постаје ‘моћна сила’, све док не наступи смирај читаве атмосфере у описаном амбијенту и све се спонтано доведе до почетне медитативне димензије. Интерпретаторово мишљење о евентуалној ‘поруци’ дела такође не може бити превише удаљено од композитивне жеље и замисли коју је јасно

дефинисао кроз наслов. Стога, већ поменути ‘порука’ дела би се базирала на величању природе, њене лепоте и моћи.

В) Стравински – из угла извођача

Слично претходној композицији, и у *Жар птици* Игора Стравинског (обрада Гвида Агостија) извођач се ослања на већ постојећи ванмузички садржај. За разлику од комада *Одбљесци на води* где наслов детерминише ‘слику’ коју извођач замишља, те то директно утиче на машту помоћу које долази до стварања ‘приче’ кроз цео комад, овде се дело базира на конкретној ‘радњи’ из компилације старих, руских бајки. Другим речима, у овом случају извођач има као темељ читаву причу коју може само детаљима да обогати. *Емоционални ток* је у најтешњој корелацији са оним што извођач замишља као наратив, те једно утиче на друго. У другом ставу (*Успаванка*) преовлађују емоције као што су смиреност, опијеност, зачараност, неизвесност и на моменат и страст, док у трећем ставу (*Финале*) доминирају позитивне емоције – ведрина, олакшање, занешеност, заљубљеност, срећа, па се као контраст и реминисценција на лик Жар птице јавља и својеврсна неизвесност, али се до краја протежу само потпуна срећа и радост. Као што постоји читава фабула која је инспирисала Стравинског да створи адекватну музичку ‘подлогу’ која ће је додатно ‘издићи’, за два става која су снимљена за истраживање, постоје и наслови – *Успаванка* и *Финале* као својеврсни закључак и ‘хепи енд’ читаве бајке, па асоцијативни моменат у виду давања *наслова*, као и код Дебисија, изостаје. *Прича* која се извођачу јавља приликом изведбе или слушања, а коју гради на већ постојећој, само богатије ‘осликава’ све оно што музика носи и што је композитор желео да представи – „чаробна Жар птица је бацила чини на читаво зло краљевство Кашчеја бесмртног, сви су уснули. Птица маше крилима увек у истом ритму, хипнотизује све око себе. Све је мирно, само се она креће, испушта успављујуће и омамљујуће звуке...пева...занешено се креће...(трећи став, Финале). Након што је сво зло нестало и главни, негативни протагонист ишчезао, краљевство се буди, све полако оживљава. Чује се у ваздуху, у свим становницима краљевства (који су били заточени у дворцу злог, бесмртног Кашчеја) мелодија која

указује на нов и срећан почетак. Полако се сви окупљају славећи слободу и љубав принца Ивана и његове изабранице, принцезе. Песма се ‘шири’ и одзвања...срећан крај једне дивне бајке.“ У вези са овом ‘причом’ коју је извођач осмислио, се може изоловати, као ‘идеја водиља’, и сама ‘порука’ дела – добро побеђује зло, увек...

5.3.2 Доживљај и тумачење дела од стране слушалаца

Емоционални доживљај

а) анализа разлика у емоционалном реаговању између три композиције

Питање које је постављено испитаницима је: *како бисте описали Ваш емоционални ток за време слушања композиције?* Наведено питање се односило на одабране сегменте три различите композиције (композитора) – Прокофјев, Дебиси, Стравински. Одговори испитаника на питање о емоцијама и/или емоционалном току за време слушања одабраних делова музичког извођења све три композиције, категорисани су у три групе: опште расположење и стање, емоционални ток и конкретне асоцијације (Табела 1). Резултати су представљени у табели по категоријама емоционалног одзива испитаника, слушаним делима (Прокофјев, Дебиси, Стравински), по групама испитаника (М = музичари, НМ = немузичари), као и по учесталости одговора у оквиру категорија (поткатегорије). Приказани су и поједини одговори испитаника који су се чинили илустративним за ту категорију или поткатегорију. Најбројнији одговори припадају категорији емоционалног тока, што је и разумљиво, с обзиром на смењивање емоционалног одговора који прати промене у структури и фактури музичког материјала. Занимљиво је да је било могуће сврстати одговоре испитаника у три категорије одговора (стање, процес, конкретне асоцијације на ванмузичке садржаје) без обзира на различите композиционе стилове и програмске садржаје.

Табела 1. Анализа одговора свих испитаника – Емоционални ток приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског (приказани су поједини одговори испитаника као илустрација).

	Прокофјев	М/ НМ	Дебиси	М/ НМ	Стравински	М/ НМ
Опште расположење и стање	3/0		4/0		3/0	
	„Неуравнотеженост“; „Несигурност и тражење излаза“		„Исти као и при слушању осталих композиција, опуштен сам“	1/0	„Срећан, задовољан“; „Опуштено слушам и пажљиво музику са малом дозом нервозе из разлога што мислим о томе шта да напишем у ‘причу’.“	3/0
			Општа сложенија стања „Искрено, утонула сам у полу-сан, гледајући неизмерно смењивање боја пред очима“; „Удобна уљуљканост у неку пријатну ситуацију (као да ме неко чешка по глави), уз повремена ‘исклизнућа’ (као да ме при чешкању мало и чупне, али и даље прија).“	3/0		
Ток емоционалног процеса	6/7		4/9		7/8	
	Широк спектар емоција са прецизним нијансирањем	4/3	Широк спектар емоција са прецизним нијансирањем	2/4	Шири/широк спектар емоција са прецизним нијансирањем	3/6
	Смиреност, опуштеност, меланхолија, нежност	6/7	Смиреност, задовољство, срећа, љубав	5/6	Смиреност, олакшање, срећа, опуштеност, радост, оптимизам, одушевљеност	7/7
	Напетост, нервоза, борбеност, узнемиреност, неизвесност	6/6	Узбуђење са драматиком, усхићење	1/3	Узбуђење, усхићеност	1/3
	Позитивне емоције	0/1	Пријатне емоције	0/1	Сета, туга, носталгија, усамљеност	3/1
	Депресивно, депримирајуће	0/2	Напетост, узнемиреност	1/2	Нервоза, напетост, неизвесност	3/2
					Осећај погубљености, неспокојство, нестрпљење	0/2
					Снага	1/1
				Заинтересованост	0/2	

	1/3	2/1	0/2
Конкретне асоцијације	„Узбуђење које расте, победоносан осећај након буре“; „Забринутост, успомене, буђење из учмалости, размишљање; „Енергија навире, планирање новог живљења“; „Покрет, ведрије размишљање; Опет успомене, монотонија“.	„Јутро, пролеће, срећа, мала напетост, облаци“; „Почетак нам казује да ‘има наде’, да и након најгоре патње ‘осване сунце’, али то не траје дуго, и даље се суочавамо са свакодневицом где се смењују различити догађаји и емоције.“	„Опуштање, осећај, задовољства, трагање за нечим недостижним, боравак у природи, као вила у цртаном филму“; „Одушевљеност, победа“
Б.О.	0/0	0/0	0/0

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Иако је питање реферирало на емоције то јест на емоционални ток, део испитаника (из целокупног узорка) је своје одговоре конципирао тако да своје идентификоване и именоване емоције доведе у везу са конкретним асоцијацијама и својим општим стањем и расположењем (Табела 1). У Прокофјеву је троје (3) испитаника навело своје тренутно расположење као одговор, дакле не специфичне емоције. Резултат овоме је можда потешкоћа која се јавља при ‘регистровању’ и именовану емоције или је у питању само недовољно схваћено питање или задатак који стоји пред испитаником. Као пример се може навести следећи одговор: „И даље веома добро расположен уз већу дозу озбиљности како бих могао што бољи одговор дати“. Слични одговори са изношењем општег стања и расположења су се јавили и код Дебисија (4 одговора, пример: „Удобна уљуљканост у неку пријатну ситуацију (као да ме неко чешка по глави), уз повремена ‘исклизнућа’ (као да ме при чешкању мало и чупне, али и даље прија.)“) и Стравинског (3 одговора, пример: „Опуштено и пажљиво слушам музику са малом дозом нервозе из разлога што мислим о томе шта да напишем у ‘причу’“). На потешкоће приликом дефинисања емоције приликом слушања музичких сегмената у току испитивања указује и Јуслин који дели мишљење са Полом Грифитсом (Paul E. Griffiths) да „[...]слушаоци мешају емоције које *изражава* музика са њиховим *личним*

емоцијама, [...] Слушалац извештава о емоцијама само зато што се то очекује од њега у експерименту“.²⁸¹

Дакле, највећи број одговора обе групе испитаника (Прокофјев: 15, Дебиси: 13, Стравински: 15) код сва три дела има релевантну садржину и приписује се скупини која идентификује ток емоционалног процеса, што је и логично и добро, јер говори о томе да слушаоци опажају промене музичког тока и мењају доживљај сходно томе. И овде се могу уочити разлике пре свега у комплексности исказа – постоје одговори широког спектра емоција које испитаници наводе са прецизним нијансирањем, то јест детектују и бележе већину промена које се дешавају у музичком или карактерном смислу у току презентованог дела (Прокофјев: 7, Дебиси: 6, Стравински: 9), а запажају се и они одговори који садрже само пар емоција.

Разлике у одговорима испитаника које се овде јављају између композиција могу се приписати самом карактеру дела, а могуће и разликама међу испитаницима по питању способности рефлексивне унутрашњих садржаја или реактивности на суптилна дешавања унутар музичке фактуре. Другим речима, дело које обилује оштрим променама дијаметрално супротних карактера наилази на бољу перцепцију, те свака или скоро свака промена темпа, динамике, тоналитета, бива регистрована и тумачена као таква од стране слушалаца. Из наведеног разлога се и број емоција који чини емоционални ток разликује међу делима – јављају се и код Дебисија разлике у карактеру и доживљају, али су те дистинкције знатно слабије или мање упадљиве од оних које се јављају у друге две испитане композиције, те стога емоционални распон није велики. Због јасне намере композитора или због успешно сугерисаног садржаја од стране извођача, изванредан број испитаника је у композицији Дебисија наводио исте или сличне емоције и то управо оне које композитор и извођач желе да пренесу на публику (Табела 1).

Може се констатовати још једна интересантна ствар, а то је да се ниво или интензитет емоција мења у односу на дело. Другим речима, исте или сличне емоције, које се могу глобално окарактерисати као позитивне или негативне те се и сврстати по тим категоријама, имају различиту ‘тежину’ и ‘јачину’ у зависности од

²⁸¹ Patrik N. Juslin, “Music and emotion: seven questions, seven answers”, нав. дело, стр. 114–115

композиције. Код Прокофјева се, као пример, као ‘негативне’ емоције, наводе напетост, нервоза, борбеност, снага, узнемиреност, неизвесност, па чак и депресивност и депримирајуће стање, а у делу Стравинског још и носталгија, усамљеност, неспокојство, осећај изгубљености. Ако се ово пореди са групом ‘негативних’ емоција потписаних под делом Дебисија као што су узбуђење са драматиком, напетост и узнемиреност, уочава се веома јасна диференцијација у ‘јачини’ ових емоција.

Ситуација је слична и када су у питању пријатне или позитивне емоције. Код Стравинског се јављају смиреност, олакшање, срећа, опуштеност, радост, оптимизам, одушевљеност, док је код Дебисија овај број знатно мањи и, може се рећи, смањеног интензитета – смиреност, задовољство, срећа, љубав. Како Јуслин истиче, подаци прикупљени из прегршт анкета и истраживања која се баве емоционалним реаговањем на музику сугеришу да музика може да изазове широк спектар афективних стања, али су најчешће бележена: *срећа, смиреност, носталгија, љубав, туга, занимљивост, нада, узбуђење, чежња*.²⁸² Ово пилот истраживање може потврдити Јуслинове налазе.

Међутим, у односу на садржај одговора, може се изоловати још једна категорија која реферира на конкретне асоцијације. Број испитаника који је дао ‘описне’ одговоре својих емоција се разликује од дела до дела, но разлика је минимална (Прокофјев: 4, Дебиси: 3, Стравински: 2). Један од примера може бити и следећи у којем се јасно могу ‘осетити’ исказане емоције, али је то испитаник учинио путем асоцијација: „Забринутост, успомене, буђење из учмалости, размишљање; енергија навире, планирање новог живљења; покрет, ведрије размишљање; опет успомене, монотонија.“

Интересантно је и да читав овај опис веродостојно преноси оно што је садржано у музичком току композиције Прокофјева, али са личним асоцијацијама реципијента које се сигурно могу повезати са личношћу тог испитаника и тренутним размишљањима.

²⁸² Patrik N. Juslin, “Music and emotion: seven questions, seven answers”, нав. дело, стр. 116

б) анализа разлика у емоционалном реаговању између музичара и немузичара приликом слушања извођења три композиције

Након поређења одговора музичара и немузичара на питање које се односи на емоционални ток за време слушања композиција, може се закључити да разлике у одговорима између ове две групе испитаника нису изражене. Уочавају се неке разлике које се јављају можда управо због професије испитаника. Наиме, у све три композиције су музичари били ти који су своје емоције повезали и изједначили са општим стањем и расположењем (Прокофјев: 3/0, Дебиси: 4/0, Стравински: 3/0). Појединим музичарима је било ближе да дају опис свог стања и расположења (пример: „Опуштено, пажљиво слушам музику са малом дозом нервозе из разлога што мислим о томе шта да напишем у ‘причу’“), које се свакако не може довести у везу са оним што се од њих тражило у питању. Такође, неки музичари су на изванредан начин и одговорили задатку, њихова емоција се може схватити као одраз онога што чују (композицију), али опет кроз бележење личног расположења (пример: „Срећан, задовољан.“).

Потом, број наведених емоција које сачињавају ток емоционалног процеса је често већи и прецизнији код немузичара, нарочито код Дебисија (Табела 1). Као примери за наведену чињеницу се могу узети следећи одговори: „Смиреност, неспокојство, нервоза, поново смиреност, нестрпљење, заинтересованост, узбуђење.“ или „Заинтересованост, истраживање, узбуђење, љубопитљивост, изненађеност. Мало разочарање. Задовољство, снага, олакшање.“. Још једна занимљивост је та што музичари у више случајева користе своје стечено музичко знање те из те перспективе посматрају дело и коментаре везују за музичке елементе (пример: „Смиреност почетка се прекида упорним понављањем мотива који ствара напетост, доводи до кулминације.“). Овај налаз је у складу са резултатима других аутора²⁸³ који говоре у прилог утицаја професионалног образовања и искуства као чиниоца начина слушања и реаговања на музику.

²⁸³ Adrian C. North, David J. Hargreaves, *The social and applied psychology of music*, New York, Oxford University Press, 2008.

Како слушаоци доживљавају интерпретацију извођача

Када је у питању *емоционални доживљај слушалаца на интерпретацију извођача* (Табела 2), ауторка је издвојила пет категорија одговора – „поистовећивање са извођачем и делом“, „извођачева осећања/стања“, „није размишљао/ла о извођачу“, „неразумљив одговор“ и „асоцијација на другог пијанисту“. Како се већ и у табели може запазити, најчесталији одговори су сврстани у прве две категорије, што је значајно, јер осликавају добар ‘контакт’ између интерпретатора и публике (испитаника).

Заправо, из поткатегорија се може закључити да су најбројнији они одговори испитаника који су на неки начин поистоветили свој доживљај извођачеве интерпретације са емоционалним током и променама карактера у композицијама. Отуда и велики број комплекснијих одговора који исказују емоционални ток. Међутим, велика је фреквентност и оних одговора који реферирају на постојаност узбуђења и радости код извођача.

Иако су одговори обе групе испитаника релативно уједначени, немузичари су запажали и наводили као одговоре разноврснија осећања која су доводили у везу са извођачем за време свирања (на пример: понесен музиком, сигуран, пријатно се осећа, уморан, надахнут и инспирисан), међутим музичари су, као неки који су се сусретали са сличним ситуацијама, давали одговоре произашле из емпатије са извођачем и разумевањем стања у коме се налази (на пример: концентрисан). Две ствари се могу чинити интересантнима. Прво, и оно што се не може закључити из Табеле 2, је то да су испитаници, независно од професионалне делатности, често донекле изједначавали одговоре за свој емоционални ток, а што се може и мора довести у блиску везу са самим карактером дела и доживљајем истог, и одговоре за осећања која извођач има за време интерпретације. Другим речима, долази до поистовећивања онога што испитаници осећају са оним што сматрају да извођач осећа, а све у складу (субјективно или објективно) са карактером дела. Друго, ни један одговор на питање *како се извођач осећао током извођења* не поклапа се са реалним стањем и емоцијама извођача. Нико од испитаника није навео емоције и емоционална стања као што су страх, одговорност, нервоза, а управо ове

одреднице, поред неких које реципијенти јесу навели, чине емоционалну ‘окосницу’ извођења све три композиције.

Табела 2. Анализа одговора свих испитаника – Како слушаоци доживљавају интерпретацију извођача током слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског.

	Прокофјев	М/ НМ	Дебиси	М/ НМ	Стравински	М/ НМ
Поистовећивање са извођачем и делом	Емоционални процес	2/3	Емоционални процес	2/2	Емоционални процес	3/4
	Неспокојно	1/3	Смирено, релаксирано	3/1	Борба и узвишено	2/0
			Ведро, весело	1/0	Тријумфално	0/1
Извођачева осећања/стања	Смирен и сигуран	1/1	Задовољно и срећно	2/2	Узбуђено	1/1
	Радостан, понесен музиком	0/1	Узбуђено	0/2	Опуштено и смирено	1/0
	Концентрисан	2/0	Пријатно	0/1	Надахнуто, инспирисано	0/1
	Узбуђен	3/1	Напето, узнемирено	0/1	Сигурно	0/2
	Уморан	0/1	Уморно	0/1		
Није размишљао/ла о извођачу		2/0		0/1		0/1
Неразумљив одговор				2/0		1/0
Асоцијација на другог пијанисту						1/0
Б. О.	0/0		0/0		1/0	

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Овај налаз може се објаснити добром самоконтролом извођача која не дозвољава да тензија коју осећа ‘угрози’ извођење и омогућава ауторки да оствари свој извођачки задатак. Стога је интерпретација музике и експресивност везана за емоционални садржај дела у првом плану и снажно је сугерисана слушаоцима, дакле, она је ‘изнад’ личног/персоналног.

Асоцијације

а) анализа разлика између асоцијација на три композиције у погледу наслова

Још једно од питања које је било постављено испитаницима у овом истраживању је: *Који би наслов имала ова композиција?* Овим питањем се жели утврдити какав је асоцијативни ток рецепијената на одређену музику. Наиме, анализом добијених одговора, ауторка се одлучила да их посматра из два угла – какав емоционални фон изазива предложени наслов, те који је садржај назива композиције који су предложили испитаници. Иницијално је био анализиран емоционални фон понуђених наслова, то јест циљ је био утврдити да ли садржај изазива позитивне или негативне емоције или је такав да се може посматрати као неутралан у погледу емоција које изазива у односу на сложеност и рефлексивност асоцијација, на конкретно-апстрактни ниво. Категорија која се односила на садржај наслова могла се, на основу добијених одговора, рашчланити на поткатегорије које су и те како ‘пратиле’ различите карактере и ванмузичке садржаје композиција.

У том смислу све три композиције су биле ‘препознате’ на начин који одговара оригиналном наслову или подацима о делу. Испитаници су имали слободу да напишу било какав наслов за дело, без обзира на број речи и садржај. Као и код прошлог питања, и код овог су испитаници били максимално мотивисани и свих двадесеторо дали свој предлог наслова дате композиције.

Табела 3. Анализа одговора свих испитаника – Предлог наслова за композицију Прокофјева, Дебисија и Стравинског (приказани су поједини одговори испитаника као илустрација).

	Прокофјев: „Ратна“ соната, 1. став	М/ НМ	Дебиси: „Одбљесци на води“	М/ НМ	Стравински: Успаванка и Финале из „Жар птице“	М/ НМ
Емоционални фон наслова	Наслови који изазивају позитивне емоције „Дан“; „Шетња“; „Први сусрет“; „Летња киша“; „Чаробни сусрет“	3/2	Наслови који изазивају позитивне емоције „Пејзаж на реци“; „Таласи на ветру“; „Један пролећни дан“; „Савршен врт“; „Залjublјена балерина“; „Увек има наде“; „Бајка“	10/7	Наслови који изазивају позитивне емоције „Усмери живот“; „Нови свет“; „Победа“; „После кише сине сунце“; „Поток“; Рађање“; „Радост победе“; „Буђење“	8/7
	Наслови који изазивају негативне емоције „Олуја из ведрa неба“; „Сиво небо и јецаји“; „Борба са зависношћу“; „Борба“; „Танка граница лудила“; „Покољ у природи“; „Свађа“; „Олуја“	6/7	Наслови који изазивају негативне емоције	0/0	Наслови који изазивају негативне емоције „Обрачун“	0/1
	Неутрално „Потрага за нечим...“; „Један сасвим обичан дан“	1/1	Неутрално „Лавиринт“; „Кажи отворено!“; „Бежање од кише“	0/3	Неутрално „Зачарана шума“; „Лепотица и звер“; „Тражење“; „(Не)успех“	2/2
Садржај наслова	Свакодневни догађаји/појаве	3/3	У корелацији са природом/природним појавама	5/4	Тема наслова се односи на живот и свет	4/1
	Неки вид борбе	3/2	Међуљудска активност	0/4	Неки вид борбе/победе	1/4
	Стање или расположење	2/3	Стање или расположење	2/1	Стање/радња/емоције	1/3
	У корелацији са природом/природним појавама	2/2	Мисаони/филозофски наслов	1/1	Бајковит наслов (конкретни називи бајки)	2/2
			Бајковит наслов	2/0	У корелацији са природом/природним појавама	2/0
Б.О.	0/0		0/0		0/0	

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Упркос разноликости композиција, у све три су се могле детектовати поткатоорије чији одговори по садржају гравитирају ка природи и природним појавама, и они који изражавају неко стање или расположење. Музика Прокофјева и Стравинског инспирише испитанике да предложе наслов који се односи на неки вид борбе, док музички садржај Дебисија и Стравинског буди код реципијената жељу ка давањем бајковитих наслова.

Када је у питању Прокофјевљева *Ратна соната*, шест музичара и чак седам немужичара (6/7) је давало ‘негативне’ наслове као што су: „Борба“, „Борба са зависношћу“, „Животни пут Адолфа Хитлера“, „Сиво небо и јецаји“, „Покољ у природи“, „Свађа“, „Олуја“, „Танка граница лудила“ и тако даље. Међутим, с обзиром на то да карактер овог дела није једноличан, не садржи само набоје негативне енергије, већ се на почетку и још у неким деловима композиције јављају и лирске теме са скоро романтичним карактером, ‘исправно’ је чуло и петоро испитаника чији наслови реферирају на позитивне емоције (3/2) или неколицина оних које је стална промена карактера довела до давања такорећи ‘неутралног’ наслова (1/1, на пример: „Један сасвим обичан дан“). У свим делима је структура и фактура музике, као и коришћена изражајна средства, тако одабрано да снажно сугерише садржај намераван програмом/темом композитора. У сва три дела коришћена изражајна средства (хармонски језик, формална решења, тематска и динамичка разноврсност и убедљивост, агогичке промене) доприносе разумевању и преношењу основне теме и атмосфере коју је композитор имао на уму.

У великој мери, чак и у већој у односу на претходно дело, долазило је до поклапања са намерама композитора и извођача и у композицији Клода Дебисија под називом *Одбљесци на води*. Свих десет музичара и седам немужичара давало је ‘позитивне’ наслове (10/7). Такође је изненађујуће да ни једног испитаника, без обзира на професију којом се бави, ово дело није асоцирало на нешто негативно (постоје само три одговора немужичара са ‘неутралним’ насловима, као што су: „Лавиринт“, „Кажи отворено!“, „Бежање од кише“). На основу овога се може закључити да музика са више контраста доводи до разноликијег тумачења музике. Код Дебисија је уједначен музички садржај, што доводи до сличнијих асоцијација испитаника.

Треће дело које су испитаници слушали (Стравински: *Успаванка* и *Финале из Жар птице*) се заправо састоји од два става и два потпуно различита карактера, међутим, чини се, на основу добијених резултата, да снажнији утисак оставља завршни став са експлицитно позитивним карактером, што због расположења којим одише, што због чињенице да се оно налази на крају, те најјачи и 'најсвежији' дојам има управо то што се последње чује, пред бележење и попуњавање одговора. Стога, осам музичара и седам немумичара (8/7) предлаже наслове са позитивним емоционалним фоном (на пример: „Нови свет“, „Рађање“, „Победа“, „Радост победе“, „После кише сине сунце“ и други), само једаног немумичара ова музика асоцира на нешто негативно (0/1, пример: „Обрачун“) и по два испитаника (2/2) дају 'неутралне' наслове (Табела 3).

б) анализа разлика у асоцијацијама између музичара и немумичара у погледу наслова

Неке разлике у тумачењу дела које су се јављале између музичара и немумичара су донекле антиципиране у претходном одељку. Оно што је сасвим сигурно је да су скоро сви испитаници давали наслове у одговарајућем (у поређењу са оригиналним насловом или тематиком одабраних композиција) емоционалном фону, а све ово ће бити још јасније када се буде анализирано и питање које се односило на конкретну 'причу'.

За почетак, биће анализиран сâм садржај предложених наслова. У овом контексту су испитаници најједначенији и најусаглашенији са *Ратном сонатом* Прокофјева. Овде се садржај односио на неки вид борбе (М/НМ 3/2), на свакодневне појаве или догађаје (3/3), затим су поједини наслови били у корелацији са природом и природним појавама (2/2) или је наслов описивао неко људско стање и расположење (3/2). С обзиром на то да се ово дело најчешће доводи у везу са Другим светским ратом за време којег је и настало из пера руског композитора, најзанимљивији су они одговори који тако нешто и описују (5).

Веома добро је перципирана композиција *Одбљесци на води* где је чак деветоро испитаника (5/4, „Пејзаж на реци“, „Таласи на води“, „Поток“, „Један

пролећни дан“, „Савршен врт“ / два предлога „Пролеће“, „Одмор у природи“, „Бежање од кише“) давало наслове у којима је био садржан неки појам из природе. Поново је ситуација таква да немузичари уопште не заостају за музичарима када је о ‘препознавању’ дела реч, с том разликом да су одговори музичара ипак ближи оригиналном називу дела. Поред ове категорије, садржај наслова се могао сврстати још и у међуљудске активности (0/4), опис стања или расположења (2/1), два одговора у мисаоно-филозофском маниру (1/1) и два одговора музичара у ‘форми’ бајке („Сањарење о далекој земљи“ и „Бајка“).

На крају, можда су најзанимљивији одговори уследили за композицију Стравинског. Као што је већ поменуто, у питању су два става од којих један носи конкретан појам као наслов – *Успаванка* – док други има помало апстрактан наслов, *Финале*, који се може схватити као својеврсни ‘закључак’. О садржају овог дела је већ било речи, али укратко се може рећи, а што је важно за анализу добијених одговора, да је у питању стара, руска бајка. Оно што карактерише ову књижевну врсту је пре свега присуство нечег чудесног и натприродног, као и хепи енд (happy end, срећан крај). Исти број музичара и немузичара (2/2) је навело наслов конкретне бајке (или цртаног филма) као предлог за назив дела („Лепотица и звер“, „Петар Пан и Звончица“, „Зачарана шума“) и један који алудира на бајку то јест истиче њен карактеристични закључак („Срећна прича“). Иако се следећи наслов нашао у категорији где садржај наслова описује свет или живот, „Реинкарнација“ свакако може реферирати и на бајковитост. Поменути наслов је предложио један немузичар, а у овој категорији имамо и четири одговора музичара (4/1, примери музичара: „Рађање“, „Нови свет“, „Неки мученик који се кроз патњу уздигао до вечног блаженства“). Интересантна је још и категорија која се односи на победу или ређе борбу, у коју чак четири немузичара позиционира своје наслове (1/4) и тиме доказује високу аперцепцију дела које ту тематику (победа) изворно садржи.

Наратив/прича коју ‘говори’ музичко дело

а) анализа разлика између датих наратива за три композиције

Једно од кључних питања у овом истраживању путем којег се добијају информације о наративу је управо следеће: *‘Можете ли да опишете неку своју ‘причу’ која Вам се јавила за време слушања композиције?’* Добијене приче нису много опсежне, али се добија јасан увид у аперцепцију дела. Наративи су анализирани/сагледавани са више аспеката и сваки од њих указује на ниво разумевања композиције која је слушана – тема приче о којој испитаници пишу, основно расположење, ниво когнитивне елаборације, ток приче, ниво поклапања приче са сегментима композиције (Табела 4).

Чести одговори испитаника били су конципирани као опис неке асоцијативне ‘слике’, замишљеног амбијента, догађаја што су углавном износили метафорички, међутим запажени број наратива је био саткан и од конкретних асоцијација, а поготово код Дебисија што поново подвлачи одличан пријем који ова музика има код реципијената. Одређени број слушалаца је код све три композиције давао као одговор ‘приче’ које се темеље на уобичајеним дагађајима из свакодневног живота.

Табела 4. Анализа одговора свих испитаника – ‘прича’ коју су испитаници формулисали приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског

	Прокофјев	М/ НМ	Дебиси	М/ НМ	Стравински	М/ Н М
Тема (о чему је прича)	Конкретна асоцијација	2/5	Конкретна асоцијација	4/6	Конкретна асоцијација	2/2
	Асоцијативна метафора (слике са причом) Метафоричка прича са истицањем драматике	4/3	Асоцијативна метафора (слике са причом) Метафоричка прича са истицањем идиле природе	4/2	Асоцијативна метафора (слике са причом)	5/4
	Опис музичког тока/дела уз понеке сегменте приче		Опис музичког тока/компоненти са метафором као сегментима приче		Свакодневна ситуација/прича	1/4

	Прича без дефинисаног тока „окружена“ терминима емоција	1/0	Свакодневна ситуација/догађај/стање	0/2			
	Свакодневна ситуација/радња	2/2	Наведен један појам без приче	1/0			
Основно расположење у причи	Напето, потресно	3/1	Позитивно са „упливом“ у благу драматичност	1/3	Позитивно 2/2	Негативно 0/1	
	Позитивно расположење	0/1					
	Позитивно па негативно расположење	0/5	Позитивно расположење 6/4		Филозофско 1/0	Недефини-сано 1/1	
	Недовољно дефинисано	6/3	Недефинисано	2/3	Мистично па позитивно		3/2
Негативно па позитивно					1/4		
Когнитивни ниво	Когнитивни ниво	4/5	Когнитивни ниво	3/3	Когнитивни ниво		3/1
	Метакогнитивни ниво	5/5	Метакогнитивни ниво	6/7	Метакогнитивни ниво		5/9
Ток приче	Процесно (има ток)	2/3	Процесно (има ток)	0/3	Процесно (има ток)		2/6
	Само сегменти	7/7	Само сегменти	7/7	Само сегменти		6/4
Не садржи наратив			2/0				
Ниво поклапања приче са сегментима композиције	Делови приче се <u>потпуно</u> поклапају са сегментима композиције	2/3	Делови приче се <u>потпуно</u> поклапају са сегментима композиције	1/3	Делови приче се <u>потпуно</u> поклапају са сегментима композиције		4/5
	Делови приче се <u>делимично</u> поклапају са сегментима композиције	4/5	Делови приче се <u>делимично</u> поклапају са сегментима композиције	6/5	Делови приче се <u>делимично</u> поклапају са сегментима композиције		3/4
	Делови приче се <u>уопште не</u> поклапају са сегментима композиције	3/2	Делови приче се <u>уопште не</u> поклапају са сегментима композиције	0/2	Делови приче се <u>уопште не</u> поклапају са сегментима композиције		1/1
Нема наратива			2/0				
Б.О	1/0		1/0		2/0		

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Одлични резултати при слушању Дебисијевог дела су се истакли и у категорији „Ниво поклапања приче са сегментима композиције“, међутим највећи ниво слагања наратива који предлажу испитаници са музичким садржајем дела јавио се у композицији Стравинског. Разлог за овакав резултат можда лежи у

дијаметрално супротним карактерима између два дела композиције Стравинског или у завршници дела која веома сугестивно одашила позитиван карактер и емоције које испитаници успешно препознају и аперципирају, те у складу са тим пишу своје ‘приче’.

Пре свега, треба напоменути да су психолози који су се бавили значењем музике и истраживали ово поље дошли до закључка да музика може да пренесе одређени садржај. Јан Крос (Ian Cross) истиче да музичко значење може садржати политичке поруке, социјалне конвенције и церемоније, национални понос, различита стања свести, међуљудске сигнале, комерцијалне поруке, као и естетско уживање, дубока емоционална стања и комплексне идеје.²⁸⁴ Дакле, музичко дело има способност да пренесе одређене поруке и значења било да се ради о стварању са одређеном намером, у жељи да композитор нешто одређено и лично искаже својом композицијом или да је у питању спонтано стварање уметничког дела високих естетских вредности. Такође, значајна је и Мејерова мисао да „музика презентује генерични догађај, ‘конотативни комплекс’, који касније постаје партикуларан у личном искуству слушаоца“.²⁸⁵ Другим речима, сваки појединац ће нешто друго наћи у музици коју слуша, сваком рецепијенту ће се јавити другачије асоцијације и приче, а све у зависности од личног, пређашњег искуства и маште.

Испитаници су своје одговоре најчешће базирали на конкретним асоцијацијама и асоцијативним метафорама, па се већ овде може приметити да су у метафорама највише одговарали у реаговању на дело Стравинског. Већ ово може да укаже на проницљиву аперцепцију испитаника, јер је управо ово дело саткано од нестварних догађаја и ликова. Може се запазити и да су расположења у причи за ово дело најразноврснија, као и да је веза (ниво поклапања) између добијених наратива и сегмената композиције најпотпунија. Често се кроз приче провлачила тема о „међу-свету“, новом свету, о времену које је стало, самоћи, љубави, радости, победи, срећном крају, што и те како одговара оригиналној бајци *Жар птица*.

Међутим, највећа кореспонденција између прича испитаника и наслова (‘радње’) дела остварена је у комаду *Одбљесци на води* Дебисија. Од деветнаест

²⁸⁴ David J. Hargreaves, Raymond MacDonald, Dorothy Miell, “How do people communicate using music?”, нав. дело, стр. 2

²⁸⁵ Ian Cross, “Music and meaning, ambiguity and evolution”, нав. дело, стр. 34

(19) добијених одговора, чак четрнаест (14) садржи неку причу или сегменте о природи, док се чак у девет (9) случајева прича базира на неком ‘облику’ воде – море, река, поток, језеро. У овом тренутку није од круцијалне важности да ли је управо овај композитор најверније пренео на папир своје имагинације или је можда извођачу било најлакше да дочара оно што је садржано у наслову и музичком тексту баш овог дела, већ је најважнија чињеница да се на основу ових података може рећи и признати да публика заиста може да препозна ванмузички садржај и самим тим је то и доказ више да он постоји! Исто тако, али у мањој мери, било је подударна оригиналне ‘приче’ Прокофјевљеве композиције са добијеним наративима реципијената. У овом делу су се такође могле наћи конкретне асоцијације које одговарају замислима композитора и извођача као што су: рат, борба, први сусрет са дубљим емоцијама, потрага и проналажење ‘нечег’, покољ, црно-бели филм, заљубљени пар. Наравно, у сва три дела основно расположење у причи је најчешће адекватно карактеру који носи само дело, али има и примера са недовољно дефинисаним расположењем, то јест прича је изречена у, на пример, филозофском тону као следећа: „Човек тражи веома упорно ‘нешто’, проналази то што тражи, али се након тога премишља да ли је пронашао праву ‘ствар’“. Иначе, ‘приче’ испитаника су у мањем броју процесно грађене, углавном се ради о неким појединачним идејама на које су их асоцирали поједини сегменти композиција, те су их као такве и ‘стављали на папир’, те су у овом погледу све три композиције наишле на сличан третман од стране слушалаца.

б) анализа разлика у датим наративима између музичара и немусичара

Иако разлике између музичара и немусичара нису драстичне, неке мање диференцијације се могу уочити. На основу процесног излагања наратива (знатно већи број немусичара даје повезаније одговоре), може се рећи да непрофесионалци имају већу и развијенију имагинацију у односу на професионалне музичаре. Приче немусичара су у просеку дуже и садржајније, и оно што је занимљиво, ова група испитаника боље ‘погађа’ тему или садржај. Чак и када су наративи личне природе или се базирају на свакидашњим ситуацијама, они добро прате све музичке

промене које се тичу темпа, динамике, карактера, те се чини да су немузичари и у овом аспекту спонтанији и искренији приликом давања одговора. Овај налаз је поново у складу са постојећим тумечењима да су музичари приликом слушања музике чврсто везани за музичке елементе дела и имају аналитички приступ и професионално евалуирају извођење, док немузичари имају феноменолошки приступ, ослушкују емоционални фон и атмосферу. Могло би се рећи да је њихов доживљај богатији и лично вреднији, ослобођен професионализма.

Опажена ‘порука’ дела

а) анализа разлика у опаженим ‘порукама’ у три композиције

Као што се и могло очекивати, *‘порука’ дела* се може извести из синергије свих претходних асоцијација и наратива, те на основу свих добијених одговора, ауторка је издвојила пет категорија: метафора, емоционална реакција или одзив као одговор, порука у виду ‘савета’ или ‘поуке’, опис дела (без поруке) и категорија са одговорима које не садрже никакву поруку.

Најчесталији одговори у сва три дела припадају категорији у којој су испитаници своје ‘поруке’ исказивали метафорички, то јест у форми метафоре, а ова врста одговора је нарочито заступљена код Дебисија (Табела 5; за Прокофјева: „Чекајући Годоа“, „Почетак и крај света“, „Није све тако шарено“; за Дебисија: „Пут кроз облаке“, „Ода природи“, „Златна средина је увек најбоља“, „Рађање јутра“; за Стравинског: „Све почиње, завршава и поново се рађа и наставља свој процес“, „Разлика између пакла и раја“, „Хипноза, победа доброг над злом“, „Добро увек побеђује“). Веома је занимљиво констатовати да се садржај метафоре често поклапа са емоционалним доживљајем и карактером дела, или са музичким и ванмузичким садржајем који је био анализиран.

Табела 5. Анализа одговора свих испитаника - ‘порука’ коју је музичко дело донело приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског (приказани су поједини одговори испитаника као илустрација).

	Прокофјев	М/ НМ	Дебиси	М/ НМ	Стравински	М/ НМ
Метафора	„Чекајући Годоа“; „Указивање на међуљудске односе, разлике, егзистенцију“; „Почетак и крај света“; „Уз пуно енергије наставити ка бољем“; „Није све тако шарено“...	4/4	„Пут кроз облаке“; „Ода природи“; „Рађање јутра“; „Порука мира и слободе“; „Уживање у лепотама природе“; „Узалудан труд и безуспешно покушавање да се решење пронађе“...	4/8	„Разлика између пакла и раја“; „Хипноза, победа доброг над злом“; „Неспоразуми могу да изазову насиље“; „Спасимо своје огњиште“; „Добро увек побеђује“...	6/3
Емоционална реакција/одзив	„Збуњеност! Несхватање новонасталих емоција“; „Борбеност“; „Емоционални обрт, бунт“	2/1	„Катарза“; „Права љубав чини да се осећамо срећно, испуњено и усхићено“...	3/1	„Конфликт се претвара у складан однос“; „Порука о пожртвованости и љубави“; „Чини ми се да описује неку самоћу, али се ипак окреће оптимизму, осети се извесна снага на самом крају“	1/3
Порука у виду ‘поруке’	„Не плашите се олује“; „Релаксирајте свој ум и душу! Навикните се на животне промене“...	0/3	„Треба бити задовољан свакодневним стварима, појавама, уживати у природи“	1/0	„Истражуј, свашта можеш наћи“; „Није битно шта радиш, битно је како људи гледају на то што радиш“; „Треба бити упоран“...	2/3
Опис дела (без поруке)	„Порука није одредива у наративном смислу. Поруком би се могло сматрати ‘осветљавање’ различитих лица тематског материјала кроз мотивско тематски рад. Иманентно-драмска обрада тематског субјекта. Порука је да за композитора тај субјект још увек постоји“...	2/0		0/0		0/0
Одговор не садржи поруку	„Један обичан дан у свакодневном животу...“; „Што се поруке тиче, не бих знала да је објасним“ ...	2/2	„Прича о некој бајци“; „Веома ми је слично ово дело са претходном композицијом, тако да не могу да приметим разлику у ‘поруци’“; „Ја не разумем поруку овог дела“	2/1	„Прича са срећним крајем“	0/1
Б.О.	0/0		0/0		1/0	

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Остале категорије одговора су у знатно мањој мери заступљене, међутим и у категоријама које се темеље на емоционалној реакцији и поруци у виду савета или поуке присутно је повезивање са одговорима испитаника везаних за наратив или емоционални ток композиције.

Интересантно је закључити оно што и јесте било донекле очекивано, а то је да се одговори на питање о ‘причи’ која се јавила приликом слушања извођења може довести у везу са одговорима који се тичу ‘поруке’ у сва три дела. Другим речима, чини се да је добар део предложених ‘порука’ заправо само есенција датих наратива од стране рецепијената.

б) анализа разлика у опаженим ‘порукама’ дела између музичара и немузичара

Поново долази до разлике у одговорима због професионалних оријентација. Музичари су и код овог питања били више пута неодређени или недовољно јасни, те такви одговори нису садржали ‘поруку’, а овде би се посебно могли издвојити они одговори који заправо описују музичку форму и ток, а не оно што се у питању тражило (на пример: „Порука није одредива у наративном смислу. Поруком би се могло сматрати ‘осветљавање’ различитих лица тематског материјала кроз мотивско-тематски рад. Иманентно-драмска обрада тематског субјекта. Порука је да за композитора тај субјект још увек постоји“, „Свакако нас није оставило равнодушним услед дисонанци које се разрешавају и дају сталну напетост и неизвесност, затим велика тенута која нам указују да бол и патња никако не престају“. Дакле, музичари поново везују садржај за структуралне и хармонске токове, музичку текстуру, не одвајају се од музичког текста, док немузичари поново гледају на дело кроз метафору. Свакако се може запазити да су одговори немузичара везани за неке конкретне закључке који су проистекли из карактера музичког материјала који је слушан, или су још учесталији они одговори који доносе својеврсне животне поуке (на пример: „Важна је упорност и поверење у себе, али мора се прихватити и ризик да би се успело“, „Треба бити упоран“, Љубав може да пружи снагу, али само када је права, узвраћена“). Ови подаци

говоре о високом степену утицаја образовања и искуства на опажање и доживљај музике.

5.3.3 Да ли је комуникација у ланцу

композитор – извођач – слушалац успела и у којој мери?

Чињеница је да извођач има професионалну обавезу да преноси композиторове замисли приликом извођења његових дела, трудећи се притом да својом индивидуалношћу и маштом не ремети основне и главне компоненте у концепцији ствараоца у шта спадају и испитиване категорије овог истраживања – емоционални доживљај, асоцијације, наратив, порука дела. Са друге стране, извођач има и обавезу да својом интерпретацијом 'тумачи' композиторове замисли и да тиме да лични печат извођењу. Тешкоћа која се овде јавља је немогућност сазнања свих композиторових оригиналних идеја, намера. Иако често постоје извесни записи које је сâм аутор остављао (аутобиографије, писма, аутографи и слично), нереално је стремити ка сазнавању свих, па и најситнијих појединости везаних за неко дело, те се из тог разлога јавља релативно широко поље за 'печат' интерпретатора. Другим речима, одговори испитаника се могу упоређивати само са својеврсним синергичним резултатом композитора и извођача (Табела 6), тим пре што је ауторка истраживања уједно и извођач те је субјективна елаборација неизоставна.

Резултати су анализирани на начин да су сви одговори на питања из упитника (Прилог 3) класификовани по категоријама, а свака категорија заправо представља једно питање – емоционални ток, асоцијације везане за наслов, те за наратив и коначно опажена 'порука' дела. С обзиром на то да се у последњој табели (Табела 6) испитује степен слагања композиторових и извођачевих намера са оним што реципијенти аперципирају, у табелу су унете кључне карактеристике сваког дела по категоријама као референтне тачке при поређењу. Ради што боље прегледности, последња колона садржи резултате у процентима.

Табела 6. Анализа комуникационог ланца композитор – извођач – слушалац сагледавана кроз емоционални ток, асоцијације, 'причу' и поруку, приликом слушања извођења дела Прокофјева, Дебисија и Стравинског (приказани су поједини одговори извођача као илустрација).

		Композитор/извођач	Слушаоци	M/ NM	%
Емоционални ток	Прокоф- јев	Задовољство са неизвесношћу; сета; поновна неизвесност; бол; страх; повраћај неизвесности; ишчекивање; нервоза; напетост; бес; бол; агресија; резигнираност.	Потпуно поклапање	0/1	5
			Делимично поклапање	6/5	55
			Веома мало поклапања	3/3	30
			Нема поклапања	1/1	10
	Дебиси	Задовољство; срећа; опчињеност; смиреност; узбуђеност; напетост; олакшање; па поновна смиреност.	Потпуно поклапање	1/4	25
			Делимично поклапање	8/4	60
			Веома мало поклапања	1/1	10
			Нема поклапања	0/1	5
	Страви- нски	Смиреност; опијеност; зачараност; неизвесност и на моменте и страст; потом ведрина; олакшање; занешеност; заљубљеност; срећа; на тренутак неизвесност; па потпуна срећа и радост.	Потпуно поклапање	0/0	0
			Делимично поклапање	9/10	95
			Веома мало поклапања	0/0	0
			Нема поклапања	1/0	5
Асоцијације - наслов	Прокоф- јев	Композитор није дао наслов делу. Извођач предлаже: „Превирања“. Устаљени асоцијативни наслов: „Ратна“ соната.	Идентичан	1/0	5
			Веома сличан	3/2	25
			По смислу сличан	3/4	35
			Другачији	3/4	35
	Дебиси	Оригиналан наслов дела од стране композитора: „Одбљесци на води“	Идентичан	0/0	0
			Веома сличан	3/0	15
			По смислу сличан	2/3	25
			Другачији	5/7	60
	Страви- нски	Оригиналан наслов дела од стране композитора: „Жар птица“, по ставовима „Успаванка“ и „Финале“ као својеврсни закључак и „хепи енд“ читаве бајке.	Идентичан	0/0	0
			Веома сличан	1/0	5
			По смислу сличан	7/8	75
			Другачији	2/2	20
Наратив	Прокофјев	'Прича' која се јавља извођачу се базира на емотивним турбуленцијама једног човека кроз замисао лица лепе жене, кроз интимна превирања у њему, као и на пар различитих 'слика' које 'описују' немиле сцене рата (коњица, бојно поље) и непријатна затишја која слуте на нешто лоше и кобно.	Веома сличан	2/0	10
			Сличан	0/2	10
			Другачији, али одговара музичком току	4/5	45
			Нема много поклапања са музичким и емоционалним током композиције	2/1	15
			Уопште нема поклапања са музичким и емоционалним током композиције	1/2	15
			Без одговора	1/0	5

Порука дела	Дебиси	Одбљесак и одсјај сунчевих зрака на реци, стварају се таласићи од капи росе која се скупља на лишћу приобалског дрвећа, упадају у реку и ремете њену мирноћу. Погоршање временских услова (ветар снажно дува, стварају се велики таласи, количина воде се повећава доласком јаке кише), ток реке се убрзава, постаје 'моћна сила', све док не наступи смирај читаве атмосфере у описаном амбијенту и све се спонтано доведе до почетне медитативне димензије.	Веома сличан	1/3	20
			Сличан	3/2	25
			Другачији, али одговара музичком току	2/2	20
			Нема много поклапања са музичким и емоционалним током композиције	1/1	10
			Уопште нема поклапања са музичким и емоционалним током композиције	2/2	20
			Без одговора	1/0	5
	Стравински	Чаробна Жар птица је бацила чини на читаво зло краљевство Кашчеја бесмртног, сви су уснули. Птица маше крилима увек у истом ритму, хипнотизује све око себе. Све је мирно, само се она креће, испушта успављујуће и омамљујуће звуке...пева...занешено се креће...(трећи став, Финале). Након што је сво зло нестало и главни, негативни протагонист ишчезао, краљевство се буди, све полако оживљава. Чује се у ваздуху, у свим становницима краљевства (који су били заточени у злог господара Кашчеја) мелодија која указује на нов и срећан почетак. Полако се сви окупљају славећи слободу и љубав принца Ивана и његове изабранице, принцезе. Песма се 'шири' и одзвања...срећан крај једне дивне бајке.	Веома сличан	3/1	20
			Сличан	1/2	15
			Другачији, али одговара музичком току	2/4	30
			Нема много поклапања са музичким и емоционалним током композиције	1/2	15
			Уопште нема поклапања са музичким и емоционалним током композиције	1/1	10
			Без одговора	2/0	10
Порука дела	Прокофјев	Музиком се може све исказати.	Иста/слична порука	0/0	0
			Другачија, али у потпуности осликава музичко дело	6/4	50
			Другачија, али делимично одговара музичком делу	3/1	20
			Не поклапа се са музичким делом	1/3	20
			Немогућност дефинисања „поруке“ дела	0/2	10
			Без одговора	0/0	0
	Дебиси	Величање природе, њене лепоте и моћи.	Иста/слична порука	2/2	20
			Другачија, али у потпуности осликава музичко дело	1/1	10
			Другачија, али делимично одговара музичком делу	3/2	25
			Не поклапа се са музичким делом	3/4	35
			Немогућност	1/1	10

Стравински			дефинисања „поруке“ дела			
			Без одговора	0/0	0	
	Добро побеђује зло, увек...			Иста/слична порука	1/1	10
				Другачија, али у потпуности осликава музичко дело	3/5	40
				Другачија, али делимично одговара музичком делу	3/3	30
				Не поклапа се са музичким делом	2/1	15
				Немогућност дефинисања „поруке“ дела	0/0	0
Без одговора	1/0	5				

Музичари (М): 10; немузичари (НМ): 10.

Резултати квалитативне анализе указују на то да је степен слагања између композитора, извођача и публике највећи када је у питању *емоционални доживљај*. У овом случају је можда заслуга извођача као медија за преношење композиторових намера до слушалаца најмања јер се зна да се музиком најпре преносе управо емоције, а некада су довољне ‘праве комбинације’ тонова, акорада за дочаравање истих. Важно је напоменути да се приликом анализе свих добијених одговора имало на уму да се овде пре свега испитује ниво поклапања у ланцу комуникације који садржи сва три члана (композитор, извођач, слушалац), стога је импресија реципијента била анализирана и путем упоређивања његовог одговора са музичким садржајем композиције. Другим речима, предложено извођачево ‘решење’ се не узима као једино могуће, већ се испитаников одговор доводи у везу са самом композицијом – у којој мери је одговор у корелацији са музичким током. Ако анализирамо по композицијама, у највећем проценту су испитаници бележили исти или делимично исти емотивни ток као када се радило о делу Клода Дебисија, чак 85% од укупног броја одговора („Задовољство, смиреност, усхићење, смиреност, срећа, врхунско усхићење и испуњеност, смиреност“, „Срећа, слобода, узбуђење, па расте узбуђење, па блискост, смиреност, али ипак и узбуђеност“). Слична ситуација је и са Стравинским, с тим што је у овој композицији код највећег дела публике долазило до делимичног поклапања (95%, примери: „Осећај

погубљености и туге, потом среће и љубави“, „Напетост, па неизвесност, па разрада, па повратак на почетак мирнији темпо, па креће ка позитивнијем, па задовољство“, „Композиција ми је превише туробна, мрачна на почетку. Касније долази до промене, до лепших емоција“) наведених емоција у емотивном току (само један одговор не садржи тачке поклапања са музиком која се слушала).

Позитивна ствар је и та што су испитаници у великом броју чули да се ради о два дијаметрално супротна карактера и свему ономе што он носи са собом, чак су их и разделили на „први и други део“ или „почетак и крај“. Даље, Прокофјевљева композиција, као најтежа за разумевање и најкомплекснија по садржају, има и нешто мање успешно подударење са емотивним током саопшетним од стране извођача и оним који произилази из музичког садржаја композиције (60%, примери: „Почетак веома смирено и пријатно, мала напетост, нервоза, хистерија, мистериозно“, Опуштеност на почетку и смиреност на крају, а у развојном делу композиције пре свега снага и борбеност“, „Меланхолично расположење, узбуркано, романтично, занесено, узнемирено, упитно-неизвесно, драматично, примирје са осећањем тежине и умора“).

Када је у питању *наслов* дела, испитаници су имали најбоље асоцијације у композицији Сергеја Прокофјева. Чак тринаест испитаника (65% од укупног броја) износи веома сличан наслов („Борба“, „Животни пут Адолфа Хитлера“, „Покољ у природи“) или сличан по смислу који музика намеће („Сиво небо и јецаји“, „Несигурност“, „Хармонично-трагична композиција“), док се један одговор чак потпуно поклопио са насловом који је извођач дао – „Превирања“. Врло је занимљиво констатовати да су испитаници код Дебисија у највећем броју случајева наводили називе на које их асоцира музика потпуно другачије од оригиналног наслова, међутим скоро сви ти наслови би се могли ‘уклопити’ са Дебисијевом композицијом („Романтична композиција“, „Испуњеност“, „Сан“) јер она заиста на моменте звучи нестварно попут „сна“ или „испуњава“ рецепијента својом ‘лакоћом’ и колоритом. Наравно, има и неколико одговора који у потпуности реферирају како на музичко дело, тако и на његов наслов („Пејзаж на реци“, „Таласи на ветру“, „Поток“).

Испитаницима је, судећи по резултатима, било доста тешко да пронађу ‘праве речи’ које би се поклопиле са оригиналним насловима ставова из „Жар птице“ Стравинског, то јест суштински се асоцијације слушалаца у виду назива дела поклапају са постојећим насловима, али апстрактност наслова доводи до немогућности проналажења идентичног имена композиција. Другим речима, „Успаванка“ и „Финале“ су можда недовољно конкретизовани наслови, поготово други који је потпуно апстрактан и не мора да садржи само једно значење. Најсличнији наслов за треће испитивано дело (оба става заједно у целини) је дала само једна особа – „Хипнотисање (хипноза) и буђење“, што заиста одговара не само оригиналним насловима већ савршено осликава и музичко дело и његову причу на чијим основама је и компоновано. Код овог дела, највише одговора (75%) се могло сврстати у категорију у којој сваки дат наслов потенцијално може да буде одговарајући, то јест по смислу је сличан и одговара музичком ткиву – „Нови свет“, „Победа“, „Срећна прича“, „Радост победе“, „Зачарана шума“ и други. Наведени наслови указују још на једну чињеницу, а то је да је други став, „Финале“, оставио јачи и трајнији утисак на слушаоце, те су наслове конципирани на основу аперцепције тог става.

Пре саме анализе *наратива* или степена успешног ‘преноса’ истог са ‘карике на карику’, требало би обратити пажњу на једну констатацију – испитаници су били знатно ближи ‘оригиналном наративу’ но оригиналном наслову дела, иако једно реферира на друго, па се очекују слични резултати у ове две категорије. Наиме, када је Дебисијево дело у питању, неки испитаници су наводили природу, реку, море као окосницу приче, док су, на пример, ови појмови потпуно изостајали у насловима тих истих испитаника. С друге стране, у Прокофјеву је ‘пренос музичких података’ од композитора, преко извођача, до публике најуспелији по питању датих наслова, али исто тако су реципијенти свој доживљај веома добро имплементирали у своје ‘приче’ („Сам почетак као пре рата, затим одједном веома напето, борба, рат, па се полако све стишава и враћа у нормалу“, „Први сусрет са дубљим осећањима, тежња ка разумевању истих. Покушај давања одговора. Нервоза јер је на непознатој ‘територији’“, „Уживање

војника у природи, наизглед један сасвим обичан дан...долазак супарничких трупа и почетак општег покоља“).

Неки испитаници су били инспирисани емоционалним набојем ове сонате, али су то преточили у једну свакодневну ситуацију, с тим што сваки сегмент те приче у потпуности одговара музичком току дела – „Девојка је лежала на двоседу и читала неки магазин. Било је лепо време, пријатна температура. Онда се сетила да је обећала да ће стићи на састанак (или је неко хитно позвао). На брзину се спаковала и одјурила на железничку станицу (воз је ухватила, али кнап). Нажалост, када се нашла са момком, гадно су се посвађали. Одлучила је да га остави и да се врати кући, али јој он није дозвољавао да оде. Једва је некако стигла (побегла) на железничку станицу пошто ју је он, наравно, јурио. У сваком случају све се завршава на станици, али нисам сигурна шта се десило са девојком. Да је музика још мало потрајала, вероватно би пала под воз“. Ово је још један доказ колико музика може да инспирише на стварање ‘приче’ до најситнијих детаља и да сви они кореспондирају музичким одсецима и карактерима дела.

Слична је успешност комуникације међу члановима ланца и код Стравинског. Наиме, чак седам (35%) испитаника даје веома сличан или сличан наратив оном из руске бајке „Жар птица“ (пример: „Неки ‘међу-свет’, хипноза, опијање (не од алкохола), стално понављање, омамљивање. Затим, рађање нечег лепог, рађање неког почетка. У једном моменту се појављује нешто мистично, након чега се потенцира на нечему. Објављивање неке позитивне вести. (Врхунац!“), а још шест (30%) има асоцијацију на неку другу причу која је у складу са музичким током овог дела (пример: „Мува која је упала у паукову мрежу. Таман када се чинило да је готова, почео је летњи плјусак и капи су покидале мрежу. Капи спирају прашину са лишћа. Трава која се опустила и савила од врућине се, освежена кишом, усправља“).

Најмање транспарентан податак за изналажење је ‘порука’ дела. Све претходне категорије се могу донекле оформити након подробне анализе дела и свих доступних података, међутим, тачна информација о композиторовој аспирацији за стварањем дела, односно о томе шта је он намеравао да постигне неком својом композицијом и коју ‘поруку’ да пренесе (ако уопште јесте имао

такве интенције) је тешка за проналажење и схватање. Из наведеног разлога се сви добијени одговори пореде са извођачевом интерпретацијом онога што је сматрао могућом ‘поруком’ дела. Као што је већ било речено раније, Прокофјевљева композиција је најкомплекснија и најтежа за разумевање у поређењу са осталим делима за истраживање, те једино за ово дело нема одговора који би се могли поистоветити са оним што извођач сматра ‘поруком’, али зато има и највећи број (50%) оних који се у потпуности могу сматрати адекватном ‘поруком’ првог става Прокофјевљеве сонате (примери: „Постоје тешки моменти – некад дуже трају, али имају крај, дуго очекивано опуштање од тензије“, „Збуњеност! Несхватање новонасталих емоција“, „Емоционални обрт, бунт“, „Није све тако шарено“).

Код Дебисија је другачија слика – чак четворо (20%) испитаника је било сличног или истог мишљења као извођач и навело следеће ‘поруке’: „Уживање у лепотама природе“, „Уживање у људској блискости и у блискости са природом“, „Ода природи“, „Треба бити задовољан свакодневним стварима, појавама, уживати у природи“. Занимљиво је да управо ово дело носи и највише оних одговора који се не би могли повезати са овом Дебисијевом композицијом. У табели се може јасно видети да је и код Стравинског забележена прилично успела комуникација у ланцу, те да се два предлога ‘поруке’ у великој мери подударају са предлогом извођача – „Хипноза, победа доброг над злом“ и „Добро увек побеђује“.

Иако се можемо сложити да је ниво успешног преношења емоција, асоцијација, наратива прилично висок и задовољавајући, као и да различити слушаоци на различите начине реагују на исто музичко дело, важно је напоменути да „чак и исти слушалац реагује другачије на исто музичко дело у другом контексту, те да се музичке емоције десе у комплексном међусобном деловању између слушаоца, музике и ситуације“.²⁸⁶ Дакле, у различитим ситуацијама, људи на различите начине могу реаговати на исту музику или на неко друго уметничко дело које перципирају. Ако музику поистоветимо у овом случају са стимулусом, можемо се позвати на Мејерово закључивање: „[...] јасно је да разлика није само у стимулусу. Можда ће исти стимулус код једне особе побудити емоцију, а код друге неће. Разлика није ни у особи која се одзива. Можда ће се иста особа емоционално

²⁸⁶ Patrik N. Juslin, “Music and emotion: seven questions, seven answers”, нав. дело, стр. 118

одзивати на дати стимулус у једној ситуацији, док у другој неће. Разлика је, дакле, у повезаности између стимулуса и особе која се одзива.²⁸⁷ Очигледно је да су се Јуслин и Мејер водили истим претпоставкама, те се и њихови закључци темеље на сличним коренима.

²⁸⁷ Leonard B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, (прев. Simo Vulinović–Zlatan), Beograd, Nolit, 1986, стр. 31

6. Завршна разматрања

Свако бављење уметношћу, само по себи, подразумева и одређен степен слободе изражавања уметника, као и машту и иновативност која доприноси да уметничко дело буде што је могуће оригиналније, али и убедљиво за реципијенте. Путем стварања уметничког дела, уметник изражава себе, своје преференције, емоције, ставове, али износи и личне моменте из живота, који су или још увек остављају необрисив траг, кроз оно што ствара, било да се ради о ‘рађању’ дела или његовој интерпретацији. Управо из тих разлога, често се срећу аутобиографска уметничка дела или она са јасним личним печатом који непогрешиво указује на свог ствараоца и чини да се профилишу личне карактеристике својствене одређеном појединцу.

Када је музика у питању и репродуковање уметнине или музичког дела, нијансе су те које могу довести до идиосинкратичности, што добрим делом и јесте циљ извођача. Нијансе, које подстичу на разликовање скромног извођења од одличног, или оно ‘уобичајено’ од оригиналног, налазе се у свим музичким параметрима дела које се изводи. Наиме, интерпретатор може на посебан начин да доживи и проживи композицију коју изводи, те да већ постојећи композиторов нотни текст и идеје које из њега ‘извиру’ кроз хармонска, ритмичка, тематска, структурална решења, ‘надогради’ својим личним разумевањем и осећајем, што за резултат даје комплетну или чак посебну интерпретацију дела.

Разумевање дела и његова аперцепција од стране извођача често леже у оним неизреченим компонентама или у круцијалним детаљима и подацима о делу, а не у њему самом (нотном тексту). Позадина дела, минуциозна анализа историјских детаља о композитору, делу и периоду настанка, у много чему доприносе потпунијем разумевању, те богатијој и свеобухватнијој интерпретацији. Другим речима, много информација релевантних за извођача које могу довести до поменутог ‘нијансирања’ и комплетније изведбе, налазе се ван самог нотног текста, у ванмузичком садржају дела. Иако се базични подаци ишчитавају из партитуре, постоје дела за чије добро извођење то није довољно. У ову скупину слободно

можемо уврстити сва четири елаборирана циклуса из ове дисертације – *Осма соната* Сергеја Прокофјева, оба циклуса *Слике* Клода Дебисија и *Жар птица* Игора Стравинског у обради Гвида Агостија – јер су се доказале композиторове имплицитне или експлицитне асоцијације или читаве приче које се везују за одређене историјске моменте, личности, природне појаве, пејзаже, бајке.

Пажљивом анализом релевантних момената из Прокофјевљевог приватног живота (убиство пријатеља Всеволода Мејерхолда, напуштање прве супруге, те брак са другом, Миром Менделсон и многи други мање истакнути тренуци) и историјских података о времену у којем је стварана *Осма соната* и дубока емотивна и често дијаметрално супротна стања изазвана личним одлукама, али и одлукама тадашњег немилосрдног режима, јавила се премиса да одређени ванмузички садржај у овом делу постоји, иако се ради о композицији апсолутне, а не програмске музике. Истраживањем других дела Прокофјева писаних у истом периоду, за време Другог светског рата, али и оних остварења која нису изведена, те повезивањем хармонско-ритмичког језика и тематског материјала *Осме сонате* са поменутим догађајима, дошло се до закључка да ванмузички садржај постоји у овом делу. Наиме, музичари (извођачи) могу да имају стечену и развијену навику да одређене обрасце музичке фактуре, хармоније, динамике, агогике повезују, услед свог богатог искуства, са одређеним емоцијама, те да их доводе у везу са одређеним немумичким асоцијацијама. Међутим, Прокофјев својим начином излагања овог дела, прецизношћу преношења својих отворених или потиснутих емоција, заиста приморава извођача да ‘чује’ у партирури много више од онога што је на папиру. Иако често изостају ‘оипљиви’ докази за овакве тврдње, хармонска и тематска решења, као и општа атмосфера у циклусу могу се довести у корелацију са извесном ‘причом’ или макар са догађајима који су представљали основну идеју и навели Прокофјева да компоује управо ово дело (као и друге две ‘ратне’ сонате) и да на тај начин искаже све оно што је желео и осећао, а што је, услед политичке ситуације у земљи, морало остати неизречено у јавности.

За разлику од Прокофјева који је импулс и унутрашњи порив за компоновање *Ратне сонате* добијао из емоционалних турбуленција и личних и политичких догађаја у дугом и мучном периоду (1939–1944) у којем је композиција

настала, Клод Дебиси је своју инспирацију црпео из других уметности и слободе музичког језика који је довео до новог стила и епохе, те на тај начин променио ток развоја историје музике. Уплив песника, писаца и сликара у Дебисијев уметнички живот био је веома значајан при формирању његовог личног и непоновљивог стила. Јаки симболички и ликовни утицаји постали су стожер инспирације за њега. Међутим, показује се да нису само други уметници и уметности имале улогу у креирању његовог начина компоновања и тема које је у делима ‘обрађивао’. Долази се до закључка да циклуси *Слике* (1905. и 1907) представљају један кумулативни манифест његових музичких афинитета, аспирација и утицаја, те свака од шест композиција – *Одбљесци на води*, *Омаж Рамоу*, *Покрет*, *Звона кроз лишће*, *А Месећ се спушта на некадашњи храм*, *Златне рибице* – изоштрава понеки или више ‘углова’ Дебисијеве уметности.

Већина ових комада има упориште у Природи из које је Дебиси црпео инвентивност и огромну уметничку снагу. Био је фасциниран природним појавама, пејзажима, морем, Сунцем, те је путем своје имагинације и помоћу музичких симбола стварао дела попут горе наведених. Такође, имплементирао је у делима и своју одушевљеност малим или егзотичним народима и њиховом културом, музиком и обогаћивао је своју музичку структуру иновативним, ‘страним’ и једноставним мелодијама (у другом комаду другог циклуса *Слике* – *А Месећ се спушта на некадашњи храм*) или је пак свој унутрашњи доживљај јапанског предмета преточио у дело *Златне рибице*. Наравно, Дебиси никако није занемаривао своје француско порекло и био је вољан да га, у музици, заштити од страних утицаја и на начин да велича еминентног, француског композитора Жана-Филипа Рамоа, те је у његову част и настао комад *Омаж Рамоу*.

Може се констатовати недвосмислена постојаност програмности у оба циклуса *Слике*, која ‘ослушкивањем’ Дебисијевих тежњи ка исказивањем својих имагинација и импресија, доводи извођача до стварања своје замишљене ‘сlike’. Може се закључити да је Дебисијево ‘осликавање’ одређених тренутака из природе или неког егзотичног предмета до те мере пластично да се из музичке структуре, уз додатак маште онога који анализира дела, јасно профилишу асоцијације и

ванмузички садржаји, који у интерпретацији доводе до убедљивости и широке палете звукова.

Ако већ помињемо лакоћу којом извођач може да проникне у ванмузички садржај дела, *Жар птица* Игора Стравинског у обради за клавир је свакако најмање захтевно делу у том погледу у овом уметничком пројекту. Наиме, постоји либрето по којем је балет писан, а композиторска техника Стравинског у којој сваки лик из балета има свој карактеристични музички образац, јасно указује на најважније моменте фабуле. Како се већ у балету диференцијација музичког ткива у служби карактеризације ликова добро перципира, обрада три става за клавир Гвида Агостија је такође у великој мери ‘транспарентна’ за интерпретаторово разумевање. Можемо закључити да музичко осликавање ликова и драматских ситуација итекако доприноси бољем третману самог текста од стране извођача, што свакако доводи и до потпуније интерпретације. Заправо, после пажљиво проученог нотног текста, програмски садржај *Жар птице* је кључан за квалитет извођења, а пре свега за јасноћу, богатство и разноврсност карактера музике.

Свакако да је разумевање музичког дела од стране слушалаца веома важно будући да се ‘ланац комуникације’ управо тим чланом заокружује. Као што је већ речено, на извођачу је изазов да што боље и приближније ‘дешифрује’ уметничко дело, док на крају процеса комуникације, слушалац ‘прима’ својим слухом (или и видом) својеврсну фузију композиторових емоција и намера преточених у композицију и интерпретаторовог доживљаја, разумевања тог дела. Другим речима, сваки члан из ‘ланца комуникације’ има свој лични доживљај при креирању наратива и ‘утискује’ своје лично значење што доприноси идиосинкратичној рецепцији дела.

Психолошки приступ анализираним делима за клавир из ове дисертације се огледао кроз истраживање (где су били укључени и музичари и немусичари) које је имало за циљ да покаже које дело наилази на најбољу аперцепцију, у којем су размимоилажења у разумевању најмања, и коначно колики је степен слагања у ланцу комуникације.

Резултати показују да одређене разлике у аперцепцији међу делима постоје, али да се комуникација на глобалном нивоу у ланцу композитор – извођач

– слушалац заиста може успешно одвијати (степен слагања 60 – 80%), поготово када је размена емоција у питању. Чак и у асоцијацијама и наративу постоје поклапања са композиторским или интерпретаторским идејама, иако реципијенти музику коју чују повезују са личним ‘причама’, али уз изузетно добро детектовање емоционалног тока дела. Наравно, никако се не сме занемарити чињеница да ни једно извођење не може бити идентично са другим, иако је исти извођач у питању, али, такође, ни слушалац не прихвата дело увек на исти начин, а у оба случаја то зависи од стимулуса и ситуације у којој се композиција интерпретира или перципира. Сазнање о начину размишљања, доживљају и прихватању дела од стране слушалаца, код извођача ствара повратну информацију која може да га усмери на евентуалне недостатке у изражавању својих емоција, мисли и идеја, те на поспешивање интерпретације или на профилисање својих визија о/у делу што ће допринети убедљивијем и бољем извођењу.

Коначно, можемо рећи да постоји висок степен слагања, 60 – 80%. Ако упоредимо са, на пример, Јуслиновим истраживањем, овај резултат је сличан његовом који показује 70% поклапања, међутим, Јуслин је испитивао експериментално и кратке музичке целине, а не велике одсеке или чак целе композиције какав је случај у овом пилот истраживању. Такође, задаци који су постављени пред испитанике у овом истраживању су знатно комплекснији и шири, јер обухватају емоционални ток, асоцијације, као и наратив.

На крају, можемо закључити да ванмузички садржај – она скривена позадина сваког дела која може да удахне посебну димензију композицији и да додатно инспирише извођача на што бољу интерпретацију – било да је експлицитан или имплицитан, заиста у много чему поспешује разумевање, па потом и само извођење музичког дела. Јасно и сугестивно извођење за резултат има и успешну комуникацију путем музике, што и јесте циљ једног уметника.

Литература:

1. Adorno, Theodor W.: *Filozofija nove muzike*. (прев. Ivan Focht). Beograd: Nolit, 1968.
2. Andreis, Josip: *Povijest glazbe III*. Zagreb: Školska knjiga, 1989.
3. Bartlett, Rosamund: „Stravinsky’s Russian origins“. У: Jonathan Cross (yp). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
4. Berman, Boris: *Prokofiev’s piano sonatas: A guide for the listener and the performer*. New Haven – London: Yale University Press, 2008.
5. Bogunović, Blanka – Popović Mladenović, Tijana – Perković, Ivana: *Theatrical Expressivity of Berio’s Sequenza for Viola: Levels of Communication*. Journal of interdisciplinary music studies, fall 2010, volume 4, issue 2, art. #10040204, pp. 50–84.
6. Bogunović, Blanka – Popović Mladenović, Tijana – Perković, Ivana: „Levels of Communication: Theatrical Expressivity of Berio’s *Sequenza VI* for Viola Solo“. У: Tijana Popović Mladenović – Blanka Bogunović – Ivana Perković. *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing*. Belgrade: Faculty of Music, 2014.
7. Bogunović, Blanka – Popović Mladenović, Tijana – Perković, Ivana: „Emotion, Cognition and Imagery“. У: Tijana Popović Mladenović – Blanka Bogunović – Ivana Perković. *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing*. Belgrade: Faculty of Music, 2014.
8. Burge, David: *Twentieth-century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.
9. Chua, Daniel K. L.: *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.
10. Cortot, Alfred: *The Piano Music of Claude Debussy*. London: J. & W. Chester Ltd, 1922.
11. Cross, Ian: “Music and meaning, ambiguity and evolution“. У: Dorothy Miell – Raymond MacDonald – David J. Hargreaves (yp). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press, 2005.

12. Cross, Jonathan (yp): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
13. Davies, Stephen: *Musical meaning and expression*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1994.
14. Deliège, Irène – Davidson, W. Jane: *Music and the Mind: Essays in honour of John Sloboda*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
15. Focht, Ivan: *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit, 1980.
16. Gabrielsson, Alf: „Strong experiences with music“. У: Patrik N. Juslin – John A. Sloboda (yp). *Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press, 2010.
17. Gabrielsson, Alf – Lindström, Erik: „The role of structure in the musical expression of emotions“. У: Patrik N. Juslin – John A. Sloboda (yp). *Music and Emotions – Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press, 2010.
18. Gloag, Kenneth: „Russian rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces“. У: Jonathan Cross (yp). *The Cambridge Companion of Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
19. Gordon, Stewart: *A History of Keyboard Literature – Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.
20. Государственное музыкальное издательство: *С. С. Прокофьев – Материалы, Документы, Воспоминания*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960.
21. Hallam, Susan – Cross, Ian – Thaut, Michael: *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
22. Hanslik, Eduard: *O muzički lijepom*. (прев. Ivan Foht). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
23. Hanson, Lawrence and Elisabeth: *Prokofiev – The Prodigal Son*. London: Cassell, 1964.
24. Hargreaves, David J., Raymond MacDonald and Dorothy Miell: „How do people communicate using music?“. У: Dorothy Miell – Raymond MacDonald – David

- J. Hargreaves (yp). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press, 2005.
25. Howat, Roy: *Debussy in proportion – A musical analysis*. New York: Cambridge University Press, 1983.
26. Ярустовский, Борис Михайлович: *Игорь Стравинский*. Москва: Советский композитор, 1969.
27. Jaffé, Daniel: *Sergey Prokofiev*. London: Phaidon, 1998.
28. Jarocinski, Stefan: „Debisi – impresionizam i simbolizam“. У: Ana Stefanović (yp). *Zbirka tekstova za predmet Analiza muzičkih stilova 1995*. Beograd: Fond za umnožavanje nastavne literature pri FMU, 1995.
29. Joseph, Charles M.: *Stravinsky Inside Out*. New Haven – London: Yale University Press, 2001.
30. Juslin, Patrik N. – Timmers, Renee: „Expression and communication of emotion in music performance“. У: Patrik N. Juslin – John A. Sloboda (yp). *Music and Emotion: Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press, 2010.
31. Juslin, Patrik N. – Persson, Roland S.: „Emotional Communication“. У: Richard Parncutt – Gary E. McPherson (yp). *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2002.
32. Kelly, Barbara L.: “Debussy’s Parisian affiliations”. У: Simon Trezise (yp). *Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
33. Kirby, F. E.: *Music for Piano – A Short History*. Portland: Amadeus Press, 1997.
34. Kuk, Derik: *Jezik muzike*. Beograd: Nolit, 1982.
35. La Mure, Pierre: *Mjesečina: Roman o životu Claudea Debussyja*. (прев. Ljerka Radović). Zagreb: August Cesarec, 1962.
36. Leman, Andreas K. – Sloboda, Džon E. – Vudi, Robert H: *Psihologija za muzičare: Razumevanje i sticanje veština*. (прев. Goran Kapetanović – Blanka Bogunović). Beograd – Novi Sad: Fakultet muzičke umetnosti – Psihopolis institut, 2012.

37. Лонг, Маргерит: *За роялем с Дебюсси*. Е. Бронфин (ур.). (прев. с француског Ж. Грушанской). Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1985.
38. Mejer, Leonard B.: *Emocija i značenje u muzici*. (прев. Simo Vulinović-Zlatan). Beograd: Nolit, 1986.
39. Monsaingeon, Bruno: *Sviatoslav Richter. Notebooks and Conversations*. (прев. Stewart Spencer). New Jersey: Princeton University Press, 2001.
40. Morozova, Natalia (ур): *Traditional Russian Fairy Tales, reflected in lacquer miniatures*. (прев. са руског Paul Williams). Sankt Petersburg: Yarki Gorod Art Publishers, 2009.
41. Nejgauz, Genrih Gustavovič: *O umetnosti sviranja na klaviru*. (прев. Nina Misočko, Dragica Ilić). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1970.
42. North, Adrian C. – Hargreaves, David J.: *The Social and Applied Psychology of Music*. New York: Oxford University Press, 2008.
43. Nussbaum, Charles O.: *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge – Massachusetts – London: A Bradford Book, 2007.
44. Petković, Ivana: *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija – Istine o francuskom mitu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
45. Pople, Anthony: „Early Stravinsky“. У: Jonathan Cross (ур). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
46. Popović Mladjenović, Tijana – Bogunović, Blanka – Masnikosa, Marija – Perković Radak, Ivana: *W. A. Mozart's Phantasie in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response*. Journal of interdisciplinary music studies, spring/fall 2009, volume 3, issue 1&2, art. #0931206, pp. 95–117.
47. Popović Mladenović, Tijana – Bogunović, Blanka – Perković, Ivana: „Musical Structure and Emotional Response: W. A. Mozart's *Phantasie* in C minor, K. 475. У: Tijana Popović Mladenović – Blanka Bogunović – Ivana Perković. *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing*. Belgrade: Faculty of Music, 2014.

48. Popović Mladenović, Tijana – Bogunović, Blanka – Perković, Ivana: *Interdisciplinary approach to music: Listening, performing, composing*. Belgrade: Faculty of Music, 2014.
49. Potter, Caroline: “Debussy and nature”. У: Simon Trezise (yp.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
50. Prodanov, Ira: *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2002.
51. Prokofiev, Sergei – Appel, David H. (yp.): *Prokofiev by Prokofiev: A Composer’s Memoir*. (прев. Guy Daniels). New York: Doubleday & Co, 1979.
52. Rink, John (yp): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002.
53. Sawyer, R. Keith: “Music and conversation”. У: Dorothy Miell – Raymond MacDonald – David J. Hargreaves (yp). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press, 2005.
54. Schmitz, E. Robert: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
55. Slonimsky, Nicolas: *Writings on Music – Russian and Soviet Music and Composers*. Electra Slonimsky Yourke (yp). New York – London: Routledge, 2004.
56. Stravinski, Igor: *Hronika moga života: autobiografija*. (прев. Konstantin Babić), Beograd: Artist, 2005.
57. Stravinski, Igor – Craft, Robert: *Memoari i razgovori*. (прев. Vera Bayer – Mia Pervan-Plavec). Zagreb: Zora, 1972.
58. Шобажих, Драган: *Како се пише стручни рад*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006.
59. Taruskin, Richard: *On Russian Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2009.
60. Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian traditions*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1996.
61. Tolbert, Elizabeth: “Music and Meaning: An Evolutionary Story”. *Psychology of Music*, 2001, **29**, preuzeto sa <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, dana 04.11.2011.

62. Trbojević, Dušan: *Tri veka pijanizma: (uvod u istoriju pijanizma)*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 1992.
63. Trezise, Simon: "Introduction". У: Simon Trezise (ур). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
64. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи у међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
65. www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353
pristupljeno dana 05.08.2012.
66. Scruton, Roger: „Programme music“. *Grove Music Online*.
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394
pristupljeno dana 05.08.2012.

Прилози:

Прилог бр.	страна
1. Руска бајка <i>Иван-царевих и сиви вук</i>	160
2. Руска бајка <i>Жар птица и принцеза Василиса</i>	170
3. Упитник који је сачињен за потребе истраживања	174

Иван-царевић и сиви вук

(из: Natalia Morozova (ур), *Traditional Russian Fairy Tales, reflected in lacquer miniatures*, (прев. са руског Paul Williams), Sankt Petersburg, Yarki Gorod Art Publishers, 2009)

Живео у далеком царству један цар по имену Вислав Андронович. Имао тај цар сина царевића: најстаријег – Димитрија-царевића, средњег – Василија-царевића и најмлађег – Ивана-царевића. Цар Вислав Андронович имао је тако богат врт каквог ни у једном царству не беше. У том врту је расло разно дрвеће са плодовима и без њих. Имао је цар једну омиљену јабуку. На тој јабуци расле су јабуке од сувога злата.

Наводи се жар-птица да долеће у царев врт. Перје јој беше од злата, а очи налик на источњачки кристал. Сваке ноћи би она долетела у врт, села на омиљену цареву јабуку, стресла са ње златне јабуке и опет одлетела.

Цару Виславу Андроновичу беше веома жао јабуке и зато позва к себи своја три сина те им рече:

„Децо моја драга, ко од вас може да ухвати у мом врту жар-птицу? Ономе ко је буде живу ухватио даћу још за живота половину свога царства, а после моје смрти и другу половину.“

Тада царевићи рекоше углас:

„Милостиви господару, оче наш, ваше царско величанство! Са великом радошћу ћемо се трудити да ухватимо жар-птицу живу.“

Прве ноћи пође у врт Димитрије-царевић да чува стражу. Кад седе под јабуку, са које је жар-птица јабуке отресала, заспа и не чу када је жар-птица долетела и јабуке тресла. Цар Вислав Андронович позва ујутру свога сина Димитрија-царевића и пита га:

„Шта је, сине мој драги, јеси ли видео жар-птицу?“

Царевић одговори оцу:

„Не, милостиви оче-господару! Ноћас није долетела.“

Друге ноћи пође у врт Василије-царевић да чува стражу. Седе под ону исту јабуку и како је седео тако је и заспао, те не чу када жар-птица долете и јабуке отресе. Ујутру га цар Вислав позва к себи и упита:

„Шта је, сине мој драги, јеси ли видео жар-птицу?“

„Не, милостиви оче-господару! Ноћас није долетела.“

Треће ноћи пође у врт Иван-царевић да чува стражу и седе под ону исту јабуку.

Седи он тако, седи, кад одједном нека светлост обасја цео врт као да је у њему хиљаду свећа. Долете жар-птица, седе на јабуку и поче трести јабуке. Прикраде се Иван-царевић вешто птици и ухвати је за реп. Али је не могаде задржати. Оте се жар-птица и одлете, а Ивану-царевићу остаде у руци само једно перо из њеног репа. Ујутру, чим се цар Вислав пробуди, оде Иван-царевић к њему и даде му перо жар-птице. Обрадова се цар што је најмлађи син успео макар једно перо жар-птице да добави. А то перо било је тако прекрасно и сјајно, да би у мрачној соби намах тако заблистало као да си у њу унео мноштво свећа. Цар Вислав стави то перо у своје одаје и нареди да се оно чува.

Отада жар-птица није више долетала у врт.

Цар Вислав опет дозва к себи своје синове и рече им:

„Децо моја драга! Дајем вам свој благослов, пођите и нађите ми жар-птицу, те је живу донесите. А оно што сам раније обећао добиће онај који ми жар-птицу донесе.“

Царевићи Димитрије и Василије узеше од оца благослов и кренуше да траже жар-птицу сами, јер им је било криво што је Иван-царевић успео да ишчупа жар-птици перо из репа. А Иван-царевић стаде оца молити да и њему да благослов. Цар Вислав му рече:

„Сине мој мили! Чедо моје драго! Ти си још млад и неук за тако далек и тежак пут. Немој се од мене одвајати! И тако су браћа твоја пошла. А ако и ти одеш, сва тројица се нећете скоро вратити. Ја сам већ стар и смрт ми се приближава. Ако ми господ Бог узме живот за време нашег одсуства, ко ће уместо мене царством управљати? Може доћи до буне и неслоге међу народом, а ко ће то смиривати? Или се нашој земљи може приближити непријатељ, а војску неће имати ко да предводи.“

Али ма како да се цар Вислав трудио да задржи Ивана-царевића, не пође му то за руком, те Иван-царевић узме благослов од родитеља свога, одабра себи коња и пође на пут, ни сам не знајући куд.

Ишао он тако путем, ишао, те стиже, најзад, на једно широко поље. А у пољу стоји стуб, и на стубу записане речи: „Онај ко пође од овога стуба право, тај ће бити гладан и јадан; ко пође на десну страну, тај ће бити жив и здрав, а коњ ће му бити мртав; а ко пође на леву страну, сам ће бити убијен, а коњ ће му жив и здрав остати.“

Прочита Иван-царевић овај натпис и крене на десну страну. Мишљаше: коњ ће ми бити убијен, али ја ћу остати жив па ћу себи касније наћи другог коња.

Ишао он тако један дан, два дана, три, кад одједном у сусрет му иде велик и превелик сиви вук те му рече:

„Здраво да си, јуначе млади, Иване-царевићу! На стубу си прочитао шта је написано: да ће коњ твој мртав бити. Зашто онда овуда идеш?“

Изговори вук те речи, растрже коња на две половине и оде.

Ивану-царевићу би жао коња, заплака горко и пође пешице. Ишао тако читав дан, умори се и хтеде мало да одахне, када га достиже сиви вук и рече му:

„Жао ми је, Иване-царевићу, што си се тако ходајући измучио. Жао ми је и што сам твога доброг коња растргао. Узјаши мене, сивога вука, и реци куда да те носим и зашто?“

Иван-царевић рече сивоме вуку куда треба да иде. Појури сиви вук брже од коња и не прође дуго а вук га донесе усред ноћи до једног каменог зида, не много високог. Заустави се вук и рече:

„Е, Иване-царевићу, сиђи са мене, сивога вука, и пређи преко овог каменог зида. Ту, иза зида, налази се врт, а у врту жар-птица седи у кавезу златном. Узми жар-птицу, али кавез не дирај. Ако кавез узмеш, нећеш моћи из врта изићи: одмах ће те ухватити.“

Прескочи Иван-царевић преко зида и нађе се у врту.

Спази жар-птицу у златном кавезу и полакоми се. Извади птицу из кавеза и пође натраг, па промисли и рече у себи: „Шта ће ми птица без кавеза? Куд ћу са њом?“

Врати се и тек што скиде златни кавез, одједном нешто загрме и затутњи по целом врту, као да су кроз златни кавез биле жице спроведене.

Стражари се одмах пробудише, дотрчаше у врт, ухватише Ивана-царевића са жарптицом и доведоше га своје цару Долмату.

Цар Долмат се разгневи на Ивана-царевића и повика:

„Како те није стид, млади човече, да крадеш! Ко си и одакле си, чији си син и како те зову?“ Иван-царевић му одговори:

„Ја сам из Вислављевог царства, син цара Вислава Андроновича, а зову ме Иван-царевић. Твоја жар-птица се навадила да нам сваке ноћи долеће у врт и откида златне плодове са омиљене јабуке мог оца. Све је дрво већ обрала. И отац ме је послао да пронађем жар-птицу и да му је донесем.“

„Ех, ти, младићу, Иване-царевићу“ – реце цар Долмат – „зар се тако ради? Да си дошао мени, ја бих ти часно и поштено жар-птицу дао. А шта ће бити сада ако ја по целој царству разгласим како си ти нечасно поступио. Али слушај, Иване-царевићу! Ако испуниш ово што ти тражим и одеш преко девет брда и девет вода у десето царство, и донесеш ми од цара Афрона коња златогривог, опростићу ти грешку и уз велике почести ћу ти жар-птицу дати. А ако то не извршиш, разгласићу по читавом царству да си лопов нечастан.“

Иван-царевић напусти цара Долмата тужан и жалостан обећававши да ће му довести коња златогривог.

Дође он сивоме вуку те му исприча све што му је задао цар Долмат.

„Здраво да си, јуначе млади, Иване-царевићу!“ – рече му сиви вук. – „Зашто ме не послуша, зашто узне златни кавез?“

„Крив сам пред тобом.“ – одврати му Иван-царевић.

„Добро, хајде!“ – на то ће вук. – „Узјаши мене, сивога вука, однећу те куда треба.“

Узајаха Иван-царевић вуку на леђа, а вук појури брзо као стрела.

Јурио он тако, јурио, најзад стиже, усред ноћи у царство цара Афрона.

Када стигоше до царских коњушница од белог камена, сиви вук рече Ивану-царевићу:

„Уђи, Иване-царевићу, у коњушницу. Сви стражари чврсто спавају. Узми коња златогривог. На зиду виси златна узда, али је ти немој узети, иначе ће зло бити.“

Иван-царевић уђе у коњушницу, узео коња и хтео да се врати. Кад на зиду угледа златну узду, полакоми се. Тек што је скиде, настаде тресак и тутњава по свим коњушницама, као да су у ту узду биле жице спроведене. Стражари се одмах пробудише, дотрчаше, Ивана-царевића ухватише и одведоше цару Афрону. Цар Афрон га стаде испитивати:

„Здраво да си, младићу! Реци ми из које си земље, ко ти је отац и како ти је име?“

Иван-царевић му одговори:

„Из Виславовог сам царства, син цара Вислава Андроновича, а име ми је Иван-царевић.“

„Ех, ти, млади јуначе, Иване-царевићу!“ – рече му цар Афрон. – „Зар то часни јунак може да ради? Да си дошао к мени, ја бих ти часно и поштено златогривог коња дао. А шта ће бити сада ако ја по целом царству разгласим да си ти у моме царству нечасно поступио? Али послушај, Иване-царевићу! Ако испуниш ово што ти тражим и одеш преко девет брда, девет вода у десето царство и доведеш ми принцезу Јелену Прекрасну, за којом одавно моје срце и душа тугују, ја ћу ти погрешку опростити и коња златогривог са златном уздом даривати. А ако то не извршиш, по читавом царству ћу разгласити да си ти нечастан лопов и да си нечасно дело у моме царству починио.“

Тада Иван-царевић обећа цару Афрону да ће му довести принцезу Јелену Прекрасну, а кад изиђе из одаја, горко заплака.

Дође сивоме вуку и исприча све шта му се десило.

„Здраво да си, јуначе млади, Иване-царевићу!“ – рече му сиви вук. – „Зашто ме не послуша, зашто узео златну узду?“

„Крив сам пред тобом!“ – одврати му Иван-царевић.

„Добро, хајде!“ – настави сиви вук. – „Узјаши мене, сивога вука, ја ћу те однети куд треба.“

Узјаха Иван-царевић вуку на леђа, а вук појури брзо као стрела.

Јурио је он тако брзо као што се у причи прича, и дојури до царства у коме је живела принцеза Јелена Прекрасна. Када стиже до златне ограда која је окружавала прекрасан врт, вук ће царевићу:

„Сиђи, Иване-царевићу, са мене, сивога вука, и врати се оним путем којим смо дошли, те ме чекај на широком пољу испод храста зеленог.“

Пође Иван-царевић куд му је заповедено. А сиви вук седе покрај златне ограде и чекаше да изиђе у врт принцеза Јелена Прекрасна. Пред вече, када се сунце клонило западу и ваздух постао пријатнији и прохладан, изиђе принцеза Јелена Прекрасна у врт да се шета са својим дворкињама и пратиљама. Када дође до онога места где је сиви вук седео иза ограде, он одједном прескочи ограду, зграби Јелену Прекрасну, поново скочи натраг и даде се у трк. Дојури он тако до зеленог храста, где га је Иван-царевић очекивао и рече му:

„Иване-царевићу, седи ми брзо на леђа!“

Иван-царевић седе на њега, а сиви вук појури ка царству цара Афрона. Принцезине пратиље и дворкиње које су шетале по врту заједно са принцезом, отрчаше у дворац и послаше потеру не би ли стигла сивога вука. Али ма како гоничи били хитри, не успеше да стигну сивога вука па се вратише.

Док је Иван-царевић седео на сивоме вуку заједно са прекрасном принцезом Јеленом, заљуби се он у њу, а и она у Ивана-царевића. Када сиви вук дође до царства цара Афрона, Иван-царевић мораће да одведе принцезу Јелену у дворац и да је преда цару. Царевић се тада ражалости и поче сузе проливати. Сиви вук га упита:

„Зашто плачеш, Иване-царевићу?“ Иван-царевић му на то одговори:

„Сиви вуче, пријатељу мој! Како да не плачем и не тугујем? Заволео сам из дна душе прекрасну принцезу Јелену, а сада треба да је предам цару Афрону за коња златогривог, а ако је не предам, цар Афрон ће ми част укаљати у свим земљама.“

„Служио сам те много, Иване-царевићу“ – рече сиви вук – „учинићу ти још и ово. Послушај ме, Иване-царевићу: ја ћу се начинити прекрасна принцеза Јелена. Ти ме одведи цару Афрону и узми коња златогривог. Цар ће мислити да сам ја права принцеза. Када узјашеш коња златогривог и одеш далеко, тада ћу ја измолити цара Афрона да изиђем на широко поље у шетњу. И када ме он пусти са пратиљама и дворкињама, ти ме се сети – и ја ћу се опет створити крај тебе.“

Тек што сиви вук изговори те речи, удари о земљу и претвори се у красну принцезу Јелену, тако да нико ни познати не би могао да то није она. Иван-царевић узе

сивога вука и пође у дворац цару Афрону, а прекрасној принцези Јелени рече да га чека изван града. Када Иван-царевић дође цару Афрону са тобожњом принцезом Јеленом Прекрасном, цар се веома обрадова што је добио благо које је одавно желео. Повеле лажну принцезу, а коња златогривог предаде Ивану–царевићу. Иван-царевић узјаха коња и изиђе изван града. Смести на коња Јелену Прекрасну и крену према царству цара Долмата.

Сиви вук је живео код цара Афрона три дана као прекрасна принцеза Јелена, а четвртог дана дође цару молећи га да се прошета по равном пољу како би голему своју тугу ублажила. А цар Афрон одговори:

„Ах, прекрасна моја принцезо Јелена! Ја ћу за тебе све учинити, пустићу те у поље равно да се прошеташ.“

И одмах нареди пратиљама и дворкињама да пођу са прекрасном принцезом у шетњу у поље широко.

А Иван-царевић ишао путем са Јеленом Прекрасном, разговарао са њом и умало да не заборави на сивога вука. Сети се и рече:

„Ах, где ли је мој сиви вук?“

Тек што је то рекао, стаде сиви вук пред царевића и рече му:

„Узјаши, царевићу, мене, сивога вука, а прекрасна принцеза Јелена нека јаше на коњу златогривом.“

Иван-царевић узјаха сивога вука те тако пођоше у царство цара Долмата. Ишли они, ишли и када стигоше на три врсте од тог царства, Иван-царевић стаде молити сивога вука:

„Саслушај ме, пријатељу драги, вуче сиви! Много си ми добра учинио, учини ми још и ово последње. Ево шта ћеш учинити: претвори се у златогривог коња, јер ја се не могу растати од овога коња.“

Наједном удари сиви вук о земљу и претвори се у коња златогривог. Иван-царевић остави прекрасну принцезу Јелену на зеленој ливади, узјаха сивога вука и пође у дворац цару Долмату.

Чим стиже, спази га цар Долмат где јаше на златогривом коњу, много се обрадова, и изиђе из својих одаја. Дочека царевића на дворишту, пољуби га у уста медна, узе га за десну руку и повеле у дворац. Од силне радости, цар Долмат нареди да се

приреди гозба. Седоше они за трпезу. Пили су, јели, веселили се равно два дана, а трећег дана предаде цар Долмат Ивану-царевићу жар-птицу са златним кавезом.

Узе царевић жар-птицу, изиђе из града, седе на коња златогривог са прекрасном принцезом Јеленом и пође у своју земљу, царство цара Вислава Андроновича.

Цар Долмат хтеде сутрадан да пројаше на своме златогривом коњу. Нареди да се оседла, узјаха и крену у широко поље. Тек што је разиграо коња, коњ збаци са себе цара Долмата, претвори се у сивога вука, одјури и стиже Ивана-царевића.

„Царевићу-Иване!“ – рече он. – „Узјаши мене, сивога вука, а принцеза Јелена Прекрасна нека јаше на коњу златогривом.“

Царевић-Иван узјаха сивога вука и пођоше на пут. Када стигоше до онога места где је сиви вук растргао коња Ивану-царевићу, вук се заустави и рече:

„Е, па, Иване-царевићу, доста сам те верно и поштено служио. На овоме месту сам твога коња растргао, доведе сам те и донео. Сиђи с мене, сивога вука, сада имаш коња златогривог, узјаши њега и путуј куд ти је драго. А ја ти више нисам слуга.“

Тек што то изговори, сиви вук ишчезе. Иван-царевић заплака горко за сивим вуком и пође даље са својом прекрасном принцезом.

Јахао он тако, јахао са својом принцезом Јеленом на коњу златогривом и заустави се на дванаест врста од своје земље. Сјаха са коња и заједно са прекрасном принцезом леже под једно дрво да се мало одмори од врућине која беше припекла. Златогривог коња привеза за дрво, а кавез са жар-птицом постави крај себе. Док су тако лежали на трави, ухвати их сан.

За то време браћа Ивана-царевића – Димитрије и Василије – лутајући по разним царствима и не нашавши жар-птицу, враћаху се у своју земљу празних руку. Наиђоше они на свога уснулог брата Ивана-царевића и прекрасну принцезу Јелену. Када угледаше на трави жар-птицу у златном кавезу и коња златогривог, полакомише се и смислише како да убију свога брата Ивана-царевића.

Царевић Димитрије исука мач из корица, прободе Ивана-царевића и сасече га. Затим разбуди прекрасну принцезу Јелену и стаде је испитивати:

„Прекрасна девојко! Из кога си ти царства, чија си кћи и како ти је име?“

Прекрасна принцеза Јелена, када спази Ивана-царевића мртвог, препаде се и стаде горке сузе проливати. Кроз плач она говораше:

„Ја сам принцеза Јелена Прекрасна, а довео ме је Иван-царевић кога сте ви страшној смрти предали. Да сте ви били прави јунаци, изишли бисте с њим на равно поље и живога га победили. А ви убисте човека у сну, и какву сте похвалу заслужили? Човек у сну је исто што и мртав човек.“

Тада царевић Димитрије прислони свој мач на груди прекрасне принцезе Јелене и рече јој:

„Слушај, Јелено Прекрасна! Ти си сада у нашим рукама. Ми ћемо те повести оцу нашем, цару Виславу Андроновичу, а ти му реци да смо ми довели и тебе, и жар-птицу и коња златогривог. Ако то не речеш, одмах ћу те убити!“

Прекрасна принцеза Јелена уплаши се смрти и обећа да ће говорити онако како су јој заповедили.

Тада царевић Димитрије и царевић Василије бацише коцку коме ће припасти прекрасна принцеза Јелена, а коме златогриви коњ. И прекрасна принцеза припаде царевићу Василију, а златогриви коњ – царевићу Димитрију. Тада царевић Василије поведе прекрасну принцезу Јелену, посади је на свог доброг коња, а царевић Димитрије узјаха коња златогривог и узе жар-птицу да је преда своме оцу, цару Виславу Андроновичу. Тако они кренуше даље.

Иван-царевић лежаше мртав на оном месту равно тридесет дана. Наиђе туда сиви вук те позна по мирису Ивана-царевића. Хтеде да му помогне, да га оживи, али није знао како то да учини. Опази вук једнога гаврана и два гавранчића који су туда летели и хтели да се на земљу спусте. Сакри се вук иза жбуна и тек што се гаврани спустише на земљу, вук искочи иза жбуна, зграби једнога гавранчића и хтеде да га растргне. Тада му гавран рече:

„Здраво да си, сиви вуче! Не дирај ми моје младо птиче, оно ти ништа није скривило.“

„Слушај, Гавране Гаврановићу!“ – рече сиви вук. – „Твоје птиче нећу дирнути и пустићу га жива и здрава, ако ми нешто учиниш. Одлети преко девет брда, преко девет вода, и из десете земље ми донеси мртву и живу воду.“

Тада Гавран Гаврановић одговори вуку:

„Ово ћу ти учинити, али ми сина не дирај.“

Тек што то изговори, гавран одлете.

После три дана гавран долете и донесе са собом два меха: у једном жива вода, а у другом – мртва. Даде их сивом вуку. Сиви вук узео воду, растргну гавранчића на два дела, попрска га мртвом водом – и гавранчић срасте поново, попрска га живом водом – гавранчић се прену и полете. Затим сиви вук попрска Ивана-царевића мртвом водом и тело његово срасте, попрска га живом водом, а Иван-царевић устаде и проговори:

„Ах, како сам дуго спавао!“

Сиви вук му на то одговори:

„Да, Иване-царевићу, спавао би ти вечно да мене не беше. Твоја браћа те убише и са собом одведоше прекрасну принцезу Јелену, и коња златогривог, и жар-птицу. Сада без одлагања похитај да што пре стигнеш у своју земљу. Твој брат царевић Василије жени се данас твојом невестом, прекрасном принцезом Јеленом. Да би што пре стигао тамо, узјаши мене, сивога вука, и ја ћу те однети.“

Иван-царевић узјаха сивога вука и он одјури с њиме у царство цара Вислава Андроновича.

Не прође дуго, а они стигоше у град. Иван-царевић сјаха са сивога вука, пође у град и када стиже у дворцац, затече царевића Василија где се жени прекрасном принцезом Јеленом.

Иван-царевић уђе у палату, а чим га Јелена Прекрасна спази, скочи одмах иза стола, стаде га грлити и љубити те повика:

„Ово је мој драги суђеник, Иван-царевић, а не онај злотвор који за столом седи!“

Тада се цар Вислав Андронович диже са стола и запита прекрасну принцезу Јелену о чему она то говори. Јелена Прекрасна му исприча целу истину, шта је и како је било: како је Иван-царевић дошао до ње, до коња златогривог и жар-птице, како су га старија браћа убила док је он спавао и како су јој претили и натерали је да каже како су они све то нашли.

Цар Вислав се разгневи и нареди да царевиће Димитрија и Василија одведу у тамницу.

Иван-царевић се ожени прекрасном принцезом Јеленом и живео је с њом у слози и љубави, тако да једно без другог нису никако могли.

Жар птица и принцеза Василиса

(из: Natalia Morozova (yp), *Traditional Russian Fairy Tales, reflected in lacquer miniatures*, (прев. са руског Paul Williams), Sankt Petersburg, Yarki Gorod Art Publishers, 2009)

Једном давно, у једној земљи далеко, далеко, живео је један велики и моћни цар. Цар је имао одличног ловца, а он је имао дивног коња. Једног дана, ловац је одјахао у шуму у лов и успут пронашао златно перо Жар птице које је сијало као пламен!

Коњић тада рече ловцу: „Не узимај златно перо. Узмеш ли га, биће невоље...“

Ловац је размислио о коњићевом савету, али га је ипак занемарио и узео перо, одневши га цару за награду.

„Хвала ти“, рекао је цар. „А сада, пошто си ми донео перо, желим и Жар птицу. Иди и донеси ми је. Уколико то не учиниш, глава ће ти stradати од моје секире!“

Ловац се уплашио и расплакао и отишао код свог коњића.

„Зашто плачеш, господару?“,

„Цар ми је наредио да ухватим Жар птицу“...

„Зар ти нисам рекао да не дираш перо, да ће бити невоља? Али ово и није невоља у поређењу са оним што нас чека. Врати се цару и замоли да се сто врећа најфиније пшенице проспе по отвореном пољу до сутра у зору.“

Цар је дао такво наређење, просуто је сто врећа пшенице. У зору следећег дана, ловац је изјахао у поље. Оставио је коњића да лута, а он сâм се сакрио иза једног дрвета.

Одједном, шума се ускомешала, а таласи се подигли на мору – долазила је Жар птица! Слетела је на поље и почела да једе пшеницу. Коњић је дошетао до Жар птице, копитом јој стао на крило и чврсто је држао тако. Ловац је искочио иза дрвета, дотрчао до Жар птице и везао је конопцем. Узјахао је коњића и с Жар птицом одгаломирао у палату. Однео је Жар птицу цару који је био усхићен. Цар се захвалио младом ловцу, давши му висок чин на двору. Али му је одмах потом дао и нов задатак.

„Пошто си успео да ми донесеш Жар птицу, сада ми доведи и невесту. Далеко, далеко, на крају света, где се црвено сунце рађа из дубоког, плавог мора, живи принцеза Василиса. Она је та коју желим. Ако је доведеш, богато ћу те наградити сребром и златом. Ако пак не успеш у овом задатку, моја секира ће ти пресудити!“

Ловац се горко расплакао чувши ово и отишао је свом коњићу.

„Зашто плачеш, господару?“

„Цар ми је наредио да пронађем и доведем принцезу Василису.“

„Не плачи, не очајавај. То није невоља. Невоља ће тек доћи. Врати се код цара и замоли га да ти да најлепши шатор са златним кровом, најфинију храну и пиће за пут.“

Цар је дао ловцу шатор са златним кровом, пиће и храну и тако су ловац и коњић кренули на далек пут. После дугог времена, или пак кратког, дошли су до краја света где се црвено сунце рађа из дубоког, плавог мора. Ловац је угледао принцезу Василису на плавом мору, где весла у сребрном чамцу са златним веслима.

Млади ловац је пустио коњића да шета пребогатом ливадам и да пасе травицу. Сам ловац је поставио шатор са златним кровом, најфиније пиће и храну и сео да чека принцезу Василису. Принцеза је с пучине видеала одсјај златног крова, довеслала до обале, изашла из чамца и дошла до шатора да ужива у том лепом призору.

„Дубоко поштовање, принцезо Василиса“, повикао је ловац. „Дођите и уживајте у мом гостопримству, у најфинијим винима и јелу.“ Принцеза је ушла у шатор и почела да се гости, уживајући у вину и храни. Чим је попила чашу вина, пала је у дубок сан. Ловац је позвао коњића, узео успавану принцезу и галопом одјахао као ветар. Вратио се код цара који је био одушевљен призором успаване принцезе. Цар се захвалио младом ловцу подаривши му злата и сребра и још виши чин на двору. Принцеза Василиса се пробудила и кад је схватила где је и да је далеко, далеко од дубоког, плавог мора, почела је горко да плаче и изгубила је сву своју лепоту. Колико год да је цар тешио, ништа није успевало.

Упркос томе, цар је чврсто одлушио да се ожени принцезом Василисом. Она му рече: „Нареди ономе који ме довео овде да оде до дубоког, плавог мора. На сред тог мора, лежи велики камен, а иза њега је скривена моја венчаница. Без те хаљине нећу поћи за тебе.“

Цар је наредио младом ловцу да одмах дође. „Одмах крени на крај света, до дубоког, плавог мора. Тамо, на сред мора, лежи велики камен иза кога се налази венчаница принцезе Василисе. Донеси ту хаљину, дошло је време за венчање. Ако успеш, наградићу те још богатије него пре, а ако пак не испуниш наређење, страдаћеш од моје секире!“

Ловац је горко заплакао и отишао код свог коњића.

„Зашто плачеш, господару?“

„Цар ми је наредио да донесем венчаницу принцезе Василисе, са дна мора.“

„Зар ти нисам рекао да не дираш перо Жар птице јер ће нас невоља снаћи? Е, па ово није невоља, она се тек спрема. Скочи на седло и кренимо према дубоком, плавом мору.“

После дугог времена, или пак кратког, ловац и коњић су стигли до краја света, до дубоког, плавог мора. Племенити коњић је угледао огромног јастога на песку и поклопио га својим тешким копитом, не дајући му да се помери. Јастог је замолио „Не убијај ме, молим те, пусти ме да живим! Урадићу све што желиш!“

Коњић је одговорио: „На сред дубоког, плавог мора, лежи велики камен, а испод тог камена се налази венчаница принцезе Василисе. Иди и донеси нам ту хаљину!“

Јастог је одмах, веома гласно повикао и позвао сва створења из дубоког, плавог мора. Море се узнемирило и са свих страна су дошла створења, велика и мала, да помогну јастогу. Заронили су у дубоко, плаво море, пронашли велику стену и иза ње хаљину и донели је јастогу на обали. Млади ловац и коњић су узели хаљину и брзином ветра одјахали натраг у своје царство. Предали су венчаницу цару и Василиси, међутим принцеза је опет била тврдоглава.

„Нећу поћи за тебе, док не наредиш младом ловцу да се окупа у кипућој води“, казала је принцеза цару. Цар је наредио да се једна велика када напуни кипућом водом и потом је послао по несрећног ловца, наредивши му да зарони у ту воду.

„Ево, ово је права невоља“, помислио је млади ловац. „Зашто сам узео перо Жар птице? Зашто нисам послушао мог коњића?“ Помислио је с тугом на свог верног пријатеља и замолио је цара да му допусти да се поздрави с њим.

„Добро, уради тако ако већ мораш“, рекао је цар.

Млади ловац, плачући огорчено, отишао је до коњића.

„Зашто плачеш, господару?“

„Цар је наредио да ме гурну у кипућу воду.“

„Не плачи и не бој се. Живећеш још!“ Рекао је коњић и бацио је чини на младог ловца које ће га сачувати од вреле воде.

Чим се ловац вратио из штале где се поздрављао с коњићем, слуге су га шчепале и бациле у каду с врелом водом. Потопили су га једном, двапут, трипут и сваки пут ловац је израњао све лепши и лепши. Видећи ово, цар је одлучио да и сам уђе у каду с врелом водом. Чим је ушао унутра, врела вода га је опарила и цар је умро у најгорим мукама.

Сахранили су цара, а на његово место су изабрали младог ловца који је оженио принцезу Василису. Живели су дуго и срећно, а можда још и данас живе.

УПИТНИК

Поштоване колеге и пријатељи, молим вас за учешће у истраживању које има за циљ да упореди тумачење и доживљај различитих музичких дела од стране извођача и слушалаца. Својим искреним и исцрпним одговорима допринећете бољој и квалитетнијој изради и реализацији докторског пројекта на Факултету музичке уметности у Београду. Упитник је анониман, сачињен је из неколико сегмената, а за попуњавање и целу процедуру потребно је око 60 минута. Попунићете најпре уводни део упитника са општим питањима, а затим ћете слушати три композиције и након сваке одговорити на неколико питања. Пре слушања прочитајте питања.

Хвала на сарадњи.

Општа питања:

1. Професионална делатност? _____
2. Године старости? _____
3. Пол М Ж (заокружити)
4. Како је Ваше расположење данас? _____
5. Да ли Вам се нешто специјално (добро или лоше) десило данас што је оставило снажан утисак на Вас? _____
6. Наведите своја размишљања о томе шта музика може да дочара и пренесе или какве реакције изазива? _____

7. Колико добро познајете клавирску музику XX века?
 - а) Веома слабо
 - б) Слабо
 - в) Релативно добро
 - г) Добро
 - д) Одлично
8. Какав је Ваш став према класичној, уметничкој клавирској музици?

9. Колико често слушате класичну, уметничку клавирску музику?
 - а) Веома ретко
 - б) Ретко
 - в) Понекад
 - г) Често
 - д) Веома често

Питања након одслушане прве композиције (или одломка):

10. Како бисте описали Ваш емоционални ток за време слушања композиције?

11. Опишите „поруку“ коју је ово музичко дело донело. _____

12. Да ли сте помислили како се извођач осећа током извођења? Наведите.

13. Који би наслов имала ова композиција? _____

14. Можете ли да опишете неку своју „причу“ која Вам се јавила за време слушања дела?

Питања након одслушане друге композиције (или одломка):

15. Како бисте описали Ваш емоционални ток за време слушања композиције?

16. Опишите „поруку“ коју је ово музичко дело донело. _____

17. Да ли сте помислили како се извођач осећа током извођења? Наведите.

18. Који би наслов имала ова композиција? _____

19. Можете ли да опишете неку своју „причу“ која Вам се јавила за време слушања дела?

Питања након одслушане треће композиције (или одломка):

20. Како бисте описали Ваш емоционални ток за време слушања композиције?

21. Опишите „поруку“ коју је ово музичко дело донело. _____

22. Да ли сте помислили како се извођач осећа током извођења? Наведите.

23. Који би наслов имала ова композиција? _____

24. Можете ли да опишете неку своју „причу“ која Вам се јавила за време слушања дела?
