



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Властимир Трајковић

МУЗИКА

Властимир Трајковић

МУЗИКА

Оркестрација II
за студенте композиције
(теоријски део)



SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
Department of Arts
in collaboration with the Institute of Musicology SASA

Vlastimir Trajković

MUSIC

Orchestration II
for composition students
(theoretical part)

Lectures held at the Faculty of Music in Belgrade during
the academic year 2008/9.

E d i t o r - i n - C h i e f
JELENA JOVANOVIĆ
corresponding member of the SASA

E d i t o r
MARKO D. ALEKSIĆ

Belgrade, 2022

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
Одељење уметности
у сарадњи са Музиколошким институтом САНУ

Властимир Трајковић

МУЗИКА

*Оркестрација II
за студенте композиције
(теоријски део)*

Предавања одржана на Факултету музичке уметности у
Београду школске године 2008/9.

Главни уредник
ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
дописни члан САНУ

Уредник
МАРКО Д. АЛЕКСИЋ

Београд, 2022.

Властимир Трајковић
МУЗИКА
Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)

Примљено на IV скупу Одељења уметности САНУ од 16. јуна 2022.

Издавач

Српска академија наука и уметности
у сарадњи са Музиколошким институтом САНУ

Главни уредник

др Јелена Јовановић, дописни члан Одељења уметности САНУ

Уредник

Марко Д. Алексић, композитор
директор Народне библиотеке Ћићевац и
професор МШ *Мокрањац* у Београду

Уређивачки одбор

др Катарина Томашевић, др Ивана Медић, др Александар Васић,
др Мелита Милин, др Јелена Јанковић-Бегуш, Милош Трајковић

Рецензенти

академик Иван Јевтић, редовни члан Одељења уметности САНУ
др Мелита Милин, научни саветник, Музиколошки институт САНУ

Дизајн корице

Никола Стевановић

Техничка припрема

др Бојана Радовановић

Нотограф

Марко Д. Алексић

Штампа

Службени гласник, Београд

Тираж

300

ISBN

978-86-7025-941-6

ISMN

979-0-802024-03-8

С а д р ж а ј

Поетичка, теоријска, естетичка и филозофска завештања. Трагом написа о музици Властимира Трајковића <i>др Катарина Томашевић</i>	vii
Реч уредника <i>Марко Д. Алексић</i>	xv
Властимир Трајковић МУЗИКА Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)	
1. Оркестар	1
1.1. Састав	1
1.1.1. Оркестар <i>a due</i>	3
1.1.2. Оркестар <i>a tre</i>	5
1.1.3. Оркестар <i>a quattro</i>	5
1.1.4. Посебности и изузеци у односу на број и врсту заступљених инструмената и типологија инструменталних састава	6
1.2. Равнотежа звучне снаге	7
1.2.1. Правила Римског-Корсакова	7
1.2.1.1. Равнотежа звучне снаге у динамици <i>f</i>	9
1.2.1.2. Равнотежа звучне снаге у динамици <i>p</i>	12
1.2.1.3. Закључци на основу – између осталог – примера 2 – 5 као и дискусија вођена поводом тих примера	17
1.2.2. Равнотежа звучности снаге и Р-инструмената	20
1.2.2.1. Даља разматрања и неки закључци на основу – између осталог – примера 7 – 11 као и дискусије вођене поводом тих примера	129
Прилози	147

Именски каталог (<i>акад. Властимир Трајковић и Марко Д. Алексић</i>)	168
Предметни каталог (<i>акад. Властимир Трајковић и Марко Д. Алексић</i>)	171
Списак литературе (<i>прир. др Александар Васић</i>)	176
Биографија (<i>др Јелена Јанковић-Бегуш</i>)	180
Библиографија написа Властимира Трајковића (<i>др Јелена Јанковић-Бегуш</i>)	184
Библиографија написа о Властимиру Трајковићу (<i>прир. др Јелена Јанковић-Бегуш</i>)	186

ПОЕТИЧКА, ТЕОРИЈСКА, ЕСТЕТИЧКА И
ФИЛОЗОФСКА ЗАВЕШТАЊА.
ТРАГОМ НАПИСА О МУЗИЦИ ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА

Поверена ми је огромна одговорност и указана ми је још већа част да својим уводним, нужно лапидарним опсервацијама укажем на одсјаје и сву слојевитост самосвојне, бриљантне поетичке, теоријске, естетичке и филозофске мисли једне од најоригиналнијих, јединствених, комплексних стваралачких фигура у нашој средини – редовног члана САНУ, професора Факултета музичке уметности у Београду, композитора и музичког мислиоца Властимира Трајковића.

Текст који је пред Вама, поштовани читаоци, представља тек скицу свих многобројних раскршћа на путевима на које ће Вас одвести пажљиво и минуциозно проучавање и промишљање о свету музике кроз које ће Вас аутор суверено провести.

Дубоко захвална свима који су помогли објављивању овог Увода – некадашњим студентима композиције из класе проф. Трајковића, који су ми указали поверење (на првом месту – уреднику издања Марку Алексићу), а потом и на непосредној, надахнутој и несебичној помоћи др Јелене Јанковић-Бегуш – врсног познаваоца Трајковићевог укупног дела, топло се надам и верујем да ће издање које је пред Вама померити границе поимања музике до оних крајњих, естетичко-филозофских хоризоната, којима је и академик Трајковић у свом личном композиторском стварању тежио.

У самим уводним параграфима овог текста осврнућу се на поједине, значајне пређашње студије из пера академика Трајковића, а потом се посветити његовом сложенем дискурсу изложеном у спису који је пред Вама.

* * * * *

Још 1989. године дао је бриљантну анализу композиције *Talea konzertstück* за виолину и гудачки оркестар Зорана Ерића, закључивши:

„Без икаквих ограда, ово Ерићево ремек-дело (*Konzertstück*) музика је, не за крај овог, већ за почетак следећег века. То је музика врхунске иновативности, продуктивноности, израза и оригиналности – једном речју музика, чија релевантна референца могу бити само актуелна врхунска остварења на светској сцени посматраној у глобалу.“¹

1 Vlastimir Trajković, „Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, *Zvuk* 1, 1989, 33–34.

Трајно заокупљен питањима модерности и пост-модерне, суштински верујући да у основи музичког стварања лежи принцип музикалности, дао је још само један прилог сагледавању остварења својих савременика; на страницама *Новог звука* 2001. године објавио је текст посвећен Концерту за клавир и гудачки оркестар Југослава Бошњака.²

У двама обимним, за историју српске музике необично значајним студијама, посвећеним стваралаштву његовог деде – Милоја Милојевића,³ аутор је дао изузетан допринос осветљавању не само целокупног Милојевићевог стваралачког лука, већ и тумачењу укупне атомосфере „духа времена“ у којем је тај лук био извајан.

Немерљиве су, капиталне, Трајковићеве заслуге за потпуну реконструкцију интегралног опуса Милоја Милојевића, почев од оног базичног нивоа примарне обраде заоставштине, преко израде каталога, рада на појединим партитурама, припремама за штампу и извођења. Из музиколошке визуре, будући свестан ограничења структуралне анализе, он је Милојевићеву музику, као и обиман корпус његових написа о музици, позиционирао у интердисциплинарни интелектуални и уметнички контекст епохе – не само локалне, националне – српске и југословенске, већ и оне коју је сматрао најприроднијим окружењем и контекстом – оним западноевропским, и то не само Милојевићевим, већ и сопственим.

Познавајући Милојевићеву музику до танчина, извршио је до сада најпрецизнију периодизацију композиторовог опуса, дао основне смернице за стилску типологију појединих фаза, аргументујући своје погледе кроз посвећено трагање за аналогијама између појединих Милојевићевих опуса, или њихових формалних елемената – са делима и поступцима далеко познатијих савременика – Дебисија, Рихарда Штрауса, Бартока... све самих истакнутих заступника тадашње европске Модерне.

И сам француски ђак, осећајући интимну, продубљену везу са рафинманом, сентиментом и суптилношћу галског духа и његовог културног наслеђа, Властимир Трајковић је с пијететом у овим текстовима писао и о Милојевићу – есејисти, сагледавајући

2 Властимир Трајковић, „С ону страну међе модерна – постмодерна: *Концерт за клавир и гудачки оркестар* Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности“, *Нови звук* 15, 2000, 95–100.

3 Vlastimir Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, u: dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.), *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, Zbornik radova, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 9–38; Властимир Трајковић, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Зборник радова, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 18–31.

га у елитном кругу београдских „Европејаца“ – Богдана Поповића, Милана Кашанина, Јована Дучића, Исидоре Секулић...

Драгоцени су овде пасажи који нескривено одају Трајковићеву трајну бригу и одану љубав према сопственом народу, његовој историјској, културној и духовној прошлости, али и о његовом сопственом, актуелном историјском тренутку. Како је прибележио, Милојевићева, али ни његова лична Србија није била она давичовска „Србија међу шљивама и на њивама“, или не само она, већ – још од средњег века она „Србија на Западу“ – а у првој половини 20. века и она модерна, либерално-демократска, чијем се поновном успостављању – да ли ипак утопистички? – у нашем времену надао.

Ево неколико типичних одломака, који се односе на дела последње стваралачке фазе Милоја Милојевића, инспирисане фолклором Југа: „Тај Милојевићев фолклор, високо артистички стилизован, рафиниран, тако различит (...) од других, у историји српске музике бројних фолклорних транспозиција; фолклор племенит и чист, умиљат, господствено свестан сопственог антиварварског бића, фолклор балкански отмен и елегантан“.⁴ А за момче из *Косовске свите за клавир...* прибележиће: „Нису то динарска поза и јуначење. Пре ће бити да је ту реч о еманаџији духа оних старих Рашана, ‘Рашана’ како су себе упорно називали Исаковичи, јунаци Сеоба Милоша Црњанског – Исаковичи на путу ка ‘Новим Србијама’ – на свом путу ка суштини сопственог бића. На свом путу...“⁵

На свом путу, Властимир Трајковић је, попут Јована Дучића, смисао свог „патриотизма“ препознао у идеји да се „Отаџбина брани и лепотом“.

Богата лексика, рефлексивност, раскошна имагинација, минуциозност, надахнута микроскопска анализа – све те споменуте одлике чине константе Трајковићевог писма. Неретко ће се он слободно отиснути и ка пределима у којима ће из њега проговорити надахути песник, књижевник по вокаџији; на моменте, као у наредном фрагменту, неко би могао помислити да ове речи потписује Данило Киш:

националне боје српских импресиониста топлије су: уз валере пастознозеленог и мркоцрвеног то су валери жутог и окера – то су боје пожутелог лишћа вењака винове лозе под сунцем михољског лета што греје понешто неуредна и закоровљена дворишта србијанских породичних кућа.⁶

4 В. Трајковић, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, 26.

5 Исто.

6 Исто, 22–23.

Једна од такође трајних мисаоних и теоријских преокупација Властимира Трајковића био је појам модернизма. Нову прилику да детаљно аргументује своја гледишта аутор је видео у обимној, сложеној студији „Thinking the Rethinking (of the Notion) of Modernity (in music)“ из 2008. године.⁷ Од детињства заљубљеник у класичне језике (темеље свог образовања стицао је, уосталом, у престижном, елитном Класичном одељењу Треће београдске гимназије!), Трајковић ће умоту ове студије навести цитате Ксенофона („Море, море“), Овидија и Ката... „Зграби тему и речи ће потећи“ – наводимо превод само овог последњег.

Свој темељни дискурс по питањима модернитета у музици, у овој студији Трајковић ће посветити идеји да модерност пре свега треба схватити као концепт, а не као појам. Узимајући у обзир ставове Гадамера, Попера и, неизоставно – Арнолда Тојнбија, аутор овде поставља хипотезу према којој, „од многих стилских парадигми што и саме по себи указују на сопствене музичке поетике (...) – у ближој будућности не побеђује нужно, у процесу еволуције, **синдром који највише обећава**“.⁸

Постављајући у жижу својих опсервација музичка завештања Дебисија и Шенберга, аутор у овом тексту познати двадесетовековни „спор“ на релацији *Шенберг–Стравински* замењује „спором“ *Шенберг–Дебиси*.

И да нисам имала прилике да (добротом и љубазношћу колегинице Неде Беблер) стекнем увид у досад необјављени спис под називом *Музика*,⁹ била бих склона да закључим да Трајковићева студија о модернизму има смисао заокруженог, интелектуалног, теоријског, али и стваралачког Креда.

Спис *Музика* требало је да буде прави и потпуни ауторов Кредо. Уместо тога, читамо га данас као тестамент, завештање...

НЕШТО што је започело као сређивање бележака за циклус предавања из предмета Оркестрација II — предмета који слушају студенти композиције на трећој години студија — прерасло је у амбициозније, теоријски шире уобличено штиво — у текст у којем се долази до закључака естетског, културолошког, социолошког (социо-политичког), могуће је чак филозофског реда.

7 Vlastimir Trajković, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music) [О промишљању (појма) модернитета (у музици)]“, In: Despić Dejan & Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40.

8 Исто, 28.

9 Властимир Трајковић, *Музика. Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део). Предавања одржана на Факултету музичке уметности у Београду школске године 2008/9*. Ур. Марко Д. Алексић. Београд, Одељење уметности САНУ (у сарадњи са Музиколошким институтом САНУ), 2022.

Како је запазила музиколог Јелена Јанковић-Бегуш, изузетно је тешко приказати у кратким цртама најзначајније аспекте Трајковићеве студије *Оркестрација II (Музика)*, првенствено због њене методолошке и садржинске сложености: наиме, у овом трактату напоре до теку најмање три различита тематска слоја, сваки обликован засебним дискурсом. Први 'уџбенички' слој, замишљен је као наставак *Оркестрације* Александра Обрадовића,¹⁰ са теоријским делом и аналитичким примерима. Други слој је '(ауто)поетички' и 'естетички', а он се ишчитава понајпре у изузетно опширним фуснотама које, како текст одмиче, практично 'потискују' уџбенички слој текста. Трећи сегмент представља велика 'дигресија', која обухвата готово половину укупног текста и која у методолошком смислу представља оглед из 'компаративне морфологије' – где на одабраним примерима из области савремене архитектуре Трајковић покушава да да одговор на питање умесности уметничког чина и да образложи разлику између уметности и 'неуметности' односно кича.¹¹

Продужавајући став изложен у чланку „Thinking the Rethinking...” према коме је Клод Дебиси — *историјски први композитор новог модернизма*, истичући да је Дебисијева форма синтетичка, а не аналитичка, Трајковић је на почетку списа *Музика* посвећен микроскопској, до нано-честица звучне структуре спроведеној анализи Дебисијеве *Игре, кореографске поеме...* Невероватно много тога један студент композиције, али и музиколог, може да дозна из овако спроведене анализе.

Но, прави смисао и праве поруке ове обимне студије – истовремено надахнутог монолога, али и дијалога са многобројним претходницима и савременицима, естетичке су и филозофске природе.

По сопственом избору и уверењу МОДЕРНИ ПИТАГОРЕЈАЦ, Властимир Трајковић потписује следеће редове:

Све је тек број, Месијанов *Лаки број, Le nombre léger (Прелудијуми, VI)*; број као корелат душе Света: *број схваћен као однос, релација, интервал*; као 'једно ништа између, опет, ничега'; та празнина, шупљина, тај кинески *тао* — 'суштина посуде'; то 'ништа' што је

10 Aleksandar Obradović, *Uvod u orkestraciju*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978.

11 Уп. Јелена Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација (необјављена), рађена под менторством др Драгане Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2021, 273.

релација која се у свету елементарних честица једина да установити, и то — тек као 'поље интеракција'.¹²

Није стога ни ново ни необично да хоризонти његових рефлексивних досежу до савремених открића у пољу физике, механике, космологије, хемије, молекуларне биологије и генетике, науке о еволуцији, али, свакако и антропологије, социологије, студија културе...

На истом месту, као и на другима пре – Властимир Трајковић – ЕРУДИТА РЕНЕСАНСНОГ КОВА – у вечној је потрази за универзалијама, алгоритмима **лепог** и **истинитог** као онтолошког језгра бића уметности, уметности као дела природе... На једном месту, он бележи: „У уметности — али само у уметности — 'истинито', 'добро' и 'лепо' иста су ствар".¹³

У његовом духовном видокругу и овде су, као и пре, раме уз раме – и Леонардо да Винчи, и Алфред Ајнштајн (теорија релативности), и Стивен Хокинг, и Карл Попер, Освалд Шпенглер, Тојнби – (наравно, Тојнби – изнад свих!), Ханслик, Хегел, Едгар Морен; ту је, најзад, и Драгутин Гостушки – несумњиво – још од младости најмоћнији узор свих будућих Трајковићевих теоријско-естетичких авантура.

А када је о музици реч, о стваралачким узорима и рефлексивним, у спису *Музика* на сцени су Бетовен, Дебиси, Равел, Месијан, Стравински, Еитор Вила Лобос, али и Стефан Грапели, Битлси, Пинк Флојд, Брајан Ино, Чик Корија, Кит Џерет...

Пружиће овде Властимир Трајковић – класичар у бити – свој, сада већ коначан одговор на питање „Шта је уметничка форма?“:

Кохерентност, међусобна усклађеност свих структурних елемената и релација који конституишу уметничко дело, чин или процес, кохерентност временски или просторно динамизована, а могуће је динамизована и просторно-временски — синоним је за уметничку форму.¹⁴

У једном, пак, другом фрагменту на неочекиван и узбудљив начин оставља нам врло личан, поетизован манифест о томе шта уметност по себи јесте, те која јој је сврха:

Као што кроз сан оно што је на јави скривено, за-претено, оно што се јавља као резултат дејства не-

12 В. Трајковић, *Музика*, 104.

13 Исто, 79.

14 Исто, 68.

препознатих подсвесних психичких сила постане манифестно, откривено, и постане нешто што парира тајнама Бића и тајни Живота, тако и уметност, што ће рећи ослобођена, неспутана фантастика могућег, добија снагу да на свој начин 'тачно' 'документује' па тиме и осмисли Свет — свет Ствари и... Живот у Свету ствари; Дух у материји и Дух кроз материју. Уметност 'јесте по себи, јесте за себе'. Она не одражава, већ артикулише Свет.¹⁵

Деценијама је Властимир Трајковић, познато је, водио имагинарни дијалог са Адорном и постулатима *Филозофије нове музике*,¹⁶ неретко оспоравајући не само поједине његове кључне тезе, већ и тековине „франкфуртске школе“. Фрагменти тих расправа уткани су и овде, у густу, такорећи полифоно комплексну мрежу ауторовог виђења модерности.

Но, један од тих, паралелних мисаоних слојева који повремено избијају на површину Трајковићевог разматрања, недвосмислено разоткрива ауторову интимну и дубоку бригу пре свега за будућност човечанства, цивилизације, судбине како класичних вредности европског културног наслеђа, тако и самог биолошког опстанка српског народа на ветрометини балканских, европских и глобалних раскршћа. То дисонантно трење и трагичне дамаре апокалиптичних прогноза света Човека дубоко је проживљавао, разумевајући их као драму опстанка оне, према његовим гледиштима, *истините и праве* уметности.

Судбина и данашње цивилизације (данашњих цивилизација) није унапред одређена; она почива на способности цивилизованог човека да се успешно носи са све новијим и новијим изазовима времена. У том смислу, успешност одговора на уметничке изазове времена један је од најпоузданијих и најважнијих те друштвено најрелевантнијих индикатора. Од када је човек еволуцијски ушао у фазу цивилизацијā, то је тако.¹⁷

15 Исто, 71.

16 Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike* (prev. I. Focht), Beograd, Nolit, 1968.

17 В. Трајковић, *Музика*, 85.

* * * * *

Властимир Трајковић живео је и стварао овде, међу нама... Но, чини се – каткад само привидно и повремено. Као да се његово право постојање одвијало у времену неке друге, личне димензије – у оном великом бахтиновском времену... заправо НЕ-времену, времену дилатираном све до бесконачности.

Напустивши овоземаљски, физички план постојања, оставио је за собом богато, раскошно уметничко и мисаоно наслеђе чију нам пуну вредност тек предстоји да сагледамо.

Уметност је документ — документ што га Природа уво-ди не би ли себи објаснила сопствену душу; уметност је документ наднет над неумитном пролазношћу ствари, наднет над оним немилосрдним *tempus edax re-ruit* (над временом што изјѣда ствари); уметност је документ који води дијалог с Неумитном-Пролазношћу-Свега, заустављајући, па тиме и артикулишући Време на јединствен, заиста магичан ако не нужно и мађијски начин — обојивши Време попут 'отиска срца у прашини', 'прашини' која одзвања присуством одсутности.¹⁸

Но, како рече Михаил Бахтин – с дна „присуства одсутности“, из дубине „великог времена“, „свака права реч доживеће празник свог новог рођења“.

Објављивање његове монографије најмање је што можемо да учинимо у знак дубоког наклона и захвалности за драгоцене мисаоне дарове и путоказе које нам је Властимир Трајковић штедро оставио.

др Катарина Томашевић

РЕЧ УРЕДНИКА

Свака добро написана књига, ма колико да је сложена, увек сама за себе довољно говори ономе ко се са интересовањем за њу ухвати. Код таквих књига, чак и мање вештом, али пажљивом читаоцу, није потребно да се посебно представља написано, већ би требало оставити истога да у читању ужива. Пред нама је несумњиво једна ванредно квалитетна, уско стручна писана литература на српском језику. Износећи је *на светлост дана*, важно је ипак да кажем и појасним неколико кључних детаља, као и процес уредничког посла који ми је поверен. То је у овом случају неопходно, јер професор Трајковић није стигао да заврши своју књигу. У томе га је спречила изненадна смрт. Управо из тог разлога важно је да буде објашњено неколико ставки, најпре оних које су у директној вези са идејом, намером и писањем књиге, као и ставки које су индиректно утицале на писање и форму овог дела. Дотакао бих се следећег: (1) како је дошло до настанка књиге, (2) како је књига замишљена, и (3) докле је професор Властимир Трајковић стигао у писању.

Припала ми је част и велика одговорност да након смрти професора целокупан радни материјал, који је припреман за ову књигу, сакупим у заокружену смисаону целину на начин који је он од самог почетка поставио. Осим што сам дипломирао композицију у његовој класи на Факултету музичке уметности у Београду, био сам током читавог процеса главни сарадник у писању и изради, тиме детаљно и дубински упућен и укључен у комплетан рад и замисао. Професор Трајковић, у свом вишедеценијском богатом професионалном раду, никада пре 2009. године није имао идеју нити амбицију да пише књигу било ког типа и намене. У многобројним и драгоценим разговорима које смо водили упоредо са радом, између осталог, једном приликом рекао је: „Марко, знате, до ове године никада ме није интересовало да напишем књигу или уџбеник, за разлику од неких наших колега који су били у томе и успешни, и чија литература може ваљано да се користи. За мене су музички знакови били довољни да се изразим“. Потом додаје: „Да сам имао ту амбицију, никада не бих стигао да искомпонујем своју музику, а та књига тада не би била добра јер ништа после компоновања не би остајало изван нотног папира и музике“. Сматрао је да је писање књиге *последњи чин живота* интелектуалне индивидуе, намењен за сакупљање и сажимање свих дотадашњих искустава; и то „само под условом ако индивидуа има дара и за ту врсту писања и израза“. Ово су речи професора Трајковића неколико пута поновљене. До идеје да то буде књига дошло се крајње спонтано и сасвим постепено током академске 2008/9. године.

Најпре, почетком двехиљадитих сачињена је студентска белешка, руком писана, у којој се налазио целокупан материјал са предавања професора Трајковића из предмета Оркестрација. Њу је, својом ванредном вредноћом и брзином на предавањима, записала Теодора Степанчић, у то време студенткиња у професоровој класи. Изворни примерак Теодорине белешке нажалост је изгубљен, већ је сачуван само један фотокопирани примерак, који је међу студентима композиције Факултета музичке уметности у Београду преношен и кружио из генерације у генерацију. Током година је ова фотокопија толико пута била наново копирана, за студенте каснијих генерација, да су се 2008. године белешке читале са великим напором – поприлично избледеле, једва су биле разумљиве. Професор Трајковић се на својим предавањима у великој мери ослањао на тај извор, када је теоријски део предмета Оркестрација у питању. Додуше, једино је он могао релативно брзо и у потпуности да *дешифрује* све што је у тим белешкама писало. Баш тај једини примерак, избледео и несређен, пронашао сам сасвим случајно у његовој рукописној заоставштини, када сам већ био при самом крају састављања ове књиге. Одређене драгоцене детаље из тих белешки успео сам да искористим и при-
додам.

На почетку академске године 2008/9. професор Трајковић желео је да се поменута студентска белешка препише, мало допуни, уобличи и помогне му у настави коју је те године држао студентима из своје класе. Мислио је да се, логичним слагањем сваког прекуцаног предавања, на крају годишњег циклуса сачини скрипта за интерну употребу, за студенте из његове класе. Говорио је: „Сада када сам пред крајем наставничке каријере, можда је прави тренутак да нешто оставим својим талентованим студентима, да им служи када одем у пензију, а нарочито овој последњој генерацији, за коју верујем да ће нешто постићи... Може се десити да ће и другим студентима композиције бити од користи“. До дана данашњег, иако професор Трајковић више није жив, како међу студентима, тако и међу дипломираним композиторима, па и у остатку музичко-академске заједнице, опште је позната чињеница о Трајковићевом предњачењу у погледу композиторског и оркестраторског умећа. Важност његовог деловања у настави, у уметничком стваралаштву и у музичком животу ондашње СФР Југославије, а данас Републике Србије, непотребно је посебно представљати и/или доводити у питање. Релативизација ове чињенице преостаје недовољно или нимало упућеним, недовољно или нимало талентованим *посматрачима* музике. Уосталом, умеће Властимира Трајковића потврдили су и композитори попут Пендерецког, Лутославског и Месијана.¹ Ово је, нажалост, мало познато уметничкој јавности.

1 У заоставштини професора Властимира Трајковића сачувана су писма и препоруке ове тројице композитора, који говоре о његовом таленту и композиторској ве-

У марту 2009. године професор Трајковић и ја први пут смо прегледали материјал који је био прекуцан до тог тренутка и сложили га у смисаону целину. Било је одмах јасно да ће он по обиму и захвату бити значајно више од „обичне“ студентске скрипте. Његов литерарни стваралачки набој био је незауостављив. Негде дубоко у себи, заправо несвесно и дуго *припремао се* за тај чин. Чак је због писања књиге мање компоновао.

Књига је требало да се састоји из два дела, односно, седам поглавља: два поглавља у првом делу, а преосталих пет поглавља у другом делу књиге. Први део књиге, који је сада доступан, требало је да представља општи увод у инструменте чије се учешће може очекивати у стандардним саставима оркестарских формација, као и њихове одређене карактеристике. Међутим, те карактеристике не подразумевају представљање инструмената како би се описали опсеци, историјат њиховог настанка, техника добијања тона итд., јер таквих књига код нас већ увелико има (и на српском и на страним језицима). Уосталом, то би студент композиције, најкасније после прве године студија, требало већ да познаје детаљно. Дакле, Трајковићев акценат је на „употребној вредности“ тих инструмената (и њихових карактеристика) у оркестраторске сврхе, од једноставнијих до веома сложених, са повременим освртима на музиколошко-филозофско-естетско деловање² у контексту онога о чему се у датом тренутку расправља. Такође, књига је требало да обухвата, а то је једним мањим делом и остварено, нека општа начела оркестрационог поступка. Дакле, први део је требало да буде један свеобухватан теоријски преглед. Све што од поглавља постоји сада у првом делу, види се у Садржају књиге. Било је предвиђено и поглавље 1.2.3. *Равнотежа звучне снаге и L-, O-, A-, P-инструмената као сталних или привремених солиста*, као и поглавље 1.2.4. *Равнотежа звучне снаге и поступци с разнородним инструментима у камерном ансамблу*. И напослетку, требало је да буду представљени принципи употребе инструмената у оркестарском саставу *a ipso*. Тај материјал, нажалост, није употребљив, јер је остао само у скромним и неповезаним скицама.

Други део књиге није написан, а требало је да буде практични део оркестрационог рада. Био је подељен у пет поглавља, а намењен детаљном практичном прегледу оркестрационог поступка. Овом приликом образложићу само теме које су биле планиране, не и поделу по поглављима: (1) слагање инструменталних група и боја, (2) оркестрациона наслојавања инструменталних група, (3) контрапунктски рад

личини. Тек један од тих докумената наведен је у овој књизи (видети стране 58–59, напомена 53).

2 Овакав свеобухватни осврт (музичко-филозофско-естетичарски), био је саставни део, прецизније речено, неодвојиви део наставе на предмету Оркестрација који је професор Трајковић држао.

у служби оркестрације, (4) транспарентност хармонске вертикале у оркестрационим поступцима (од тонално-функционалне, преко тонално-модалне, до атоналне), (5) оркестарска употреба динамике, проблематика употребе и промене темпа и такта, (6) употреба транспозиција, (7) употреба и промена тоналитета и предзнака, (8) употреба сложених тактова, као и употреба полиметрије и полиритмије, (9) објашњење поступка оркестрирања музичких примера из постојеће литературе које је могуће оркестрирати (од једноставних до веома сложених), (10) објашњење неких од нотних примера из постојеће солистичке литературе који се не могу оркестрирати, јер би та оркестрација била све само не *природна* и смислена, (11) објашњење неких постојећих оркестарских нотних примера из литературе за које је бесмислено или немогуће урадити клавирски извод или неку другу врсту *сажимања* у ансамбл мањи од изворно употребљеног.³

Књига је требало да садржи и компакт диск. Упоредо са процесом писања текста, одабира и припремања нотних примера, текла је и дигитализација музике са грамофонских плоча, како професорових тако и из фонотеке Факултета музичке уметности у Београду. То су пажљиво одабрани звучни примери који би пратили нотне примере и коментаре у књизи. Лично сам дигитализовао тек једанаест плоча од предвиђене четрдесетдве, јер је то захтевало посебно време и пажњу. Већи део изабраних плоча налази се у професоровој заоставштини. То су ретка и веома значајна извођења, које је данас чак и на компакт диск издањима или на интернет платформама тешко пронаћи, а неке примере скоро никако. Од техничких детаља који су у књизи употребљени, до смрти професора Трајковића израдио сам, између осталог: (1) све нотне примере, осим два примера за које је професор желео да буду скенирани (пример на стр. 51 и на стр. 56), (2) све нотне примере за Прилог на крају књиге, и (3) клавирски извод првог става *Шпанске рапсодије* Мориса Равела од 11. такта до краја (на професорову молбу, уз његово свесрдно одобрење). Након смрти професора, поред осталог уредничког и приређивачког рада, сачинио сам: Садржај, Именски каталог, Предметни каталог, Списак цитиране литературе. Такође, одабир нотног примера у напомени 30 на страни 28 (нотни пример за *Прилог I*) никада није био дефинисан и то је јединствен случај у овој књизи. Дилема је постојала око одабира једног од већег броја добрих примера; поред свих који су професору Трајковићу били на уму, предложио сам и zaloжио се да то буде пример из његовог оркестарског остварења *Дан, четири химне за оркестар*, оп. 6 из 1976.

3 Професор Трајковић је за такву музику говорио: „Иако ‘папир трпи све’, ту музику не треба никако по сваку цену оркестрирати, већ је треба оставити да живи таква каква она изворно и природно јесте искомпонована – једино тако зрачи у историји и оплемењује слушаоца сваки пут“.

године. Реч је о номенклатури и упутству за распоред, расподелу и употребу удараљки измеђи самих перкусиониста у оркестру. Тај предлог му је звучао прихватљиво, али се никада по том питању није изјаснио. Тада, а и данас, непоколебљивог сам мишљења да је поменути пример најидеалнији од свих могућих добрих примера да испрати текст са којим је у вези. Зато се пример сада налази у књизи, и једини је који је узет из опуса професора Трајковића.⁴

Изазови у писању били су бројни и присутни све време. То су изазови и техничке и методолошке природе, иако је у методолошком погледу професор Трајковић маестрално знао до танчина које примере треба одабрати и којим редом материјал изложити. У прилог томе говори следеће: с обзиром на то да је написано тек око 140 страница књиге, импресиван је број цитиране литературе и имена датих у именском и предметном каталогу. Ту би понајмање требало мислити квантитативно. Сама имена које се помињу чине окосницу високе уметности, природних, друштвених и хуманистичких наука и научних дисциплина, као и забавне/популарне музике. Доводити те громаде, свеопштег историјског светског наслеђа, у исту и/или различиту раван, и са лакоћом њима *жонглирати* у контексту жељене теме књиге, још један је снажни утисак који се при првом читању ствара. Мишљења сам да је од користи за сваког читаоца да најпре прочита текст на 139. страни – пасус који почиње реченицом: „3) КАКО читати ову књигу? Кома је она намењена? [...]” – а потом да се врати на сами почетак и упусти у темељито читање.

Рад на књизи прекидан је значајније неколико пута: најпре, 2010. године, због професоровог завршетка композиције *Canto ridato per chitarra*; затим, 2012. године, због професоровог рада на завршетку и премијерног извођења композиције *Песма уз игру далёку* за флауту и 15 гудача; потом, 2015, због операције коју је професор имао и опоравка. Током 2016. године последњи радни дани били су крајем новембра, након чега је професор поново био оперисан. После те операције никада се више нисмо вратили раду, јер је убрзо после тога, почетком јануара 2017. године, професор Трајковић преминуо. Ова књига била би у већем обиму написана да

4 На часовима композиције, а нарочито на часовима оркестрације, професор је изузетно ретко, рекло би се готово никада, говорио о својој музици. Није доносио нотне примере своје музике које би потом објашњавао студентима. Свега неколико пута је кратко поменуо и о својој музици говорио из угла оркестрације, пре свега због знатижељних питања студената која су била директно у вези са његовом музиком. То је био његов неписани принцип, који је важио и приликом писања књиге. Иако је био свестан да у партитурама његове музике има одличних примера, маестралних композиционих и оркестрационих музичких места, сматрао је да је узимање сопствене музике за објашњење одређених оркестарских или композиционих појава претенциозно, па и недолично: „Толико добре музике има... ова књига мора да говори о музици свеобухватно, а не о мојој музици, нити да светску музику објашњавам кроз призму своје музике и композиционог поступка. Зато се између осталог зове *Музика*, иначе би морала да се зове *Моја музика*”.

2009. године није изгубљен електронски документ – прва верзија књиге (око 90 написаних страница). Тај почетак био је једна невероватно извајана писана целина, посебно мисаоно надахнута. Нажалост, та верзија је трајно изгубљена.

Напоследку, није тешко схватити да пред нама данас стоји написани мањи део књиге, који чини заокружену смисаону целину. Да би се та заокруженост постигла, био сам принуђен да одбацам нешто написаног текста. Логично, већим делом одбачен је текст који је последњи записан; то су мисли које су ток књиге тек биле повеле у нове представе, перспективе и расправе. Остао је обиман припремљени материјал нотног типа. То није могло да буде употребљено, јер већи број нотних примера није био текстуално објашњен. За преостали мањи број припремљених примера прибележене су само краће тезе и оне су служиле даљој и значајно детаљној текстуалној разradi. Осим што сви ти примери немају своје текстуално окружење коме су намењени и у ком би требало да буду смештени, они нису ни међусобно повезани, између њих су остале велике текстуалне празнине. Стотинак страница ове књиге које су пред нама, тек је *добро изливен темељ*. Тако је поновљена скоро идентична судбина још једне књиге – *Основи оркестрације*, Николаја Римског-Корсакова из 1908. године – која је толико пута у овој књизи поменута и разматрана.

У односу на тему која се у њој обрађује, ова књига истиче се као различита од свих других које су се код нас појавиле на српском језику. Може се слободно рећи да је јединствена и спрам литературе писане на страним језицима. Да је завршена, представљала би најобимније дело тог типа. Но, колико год обима да је сада, или да је била планирана, књига је засигурно значајан квалитативни корак напред и снажан допринос писаној уметничкој (музичкој) литератури.

Захвалан сам наследнику заоставштине композитора и професора Властимира Трајковића, Милошу Трајковићу (професоровом братанцу, такође композитору, који се брине о њој), на указаном поверењу и стрпљењу да ову књигу уредим и учиним је доступном. Срдачно захваљујем: члановима Одељења уметности САНУ на подршци, затим музиколозима, члановима Уређивачког одбора на драгоценом учешћу у завршним потезима рада на припреми рукописа, као и др Ивани Медић, на организацији научног скупа, два представљања ове књиге и два концерта професорових композиција. На крају, треба рећи да су дизајн и прелом ове књиге урађени према изричитој жељи и замисли композитора и академика Властимира Трајковића.

У Београду,
27. јануара 2021. године

Марко Д. Алексић
композитор

Властимир Трајковић

МУЗИКА

Оркестрација II
за студенте композиције
(теоријски део)

Оркестрација II

за студенте композиције
(теоријски део)

- *Предавања држана школске године 2008-е–9-е* ▫
(и још неке анализе и коментари)
- Факултет музичке уметности, Београд, Србија ▫
- *Класа редовног професора Властимира Трајковића* ▫

1. Оркестар

1. 1. Састав

СИМФОНИЈСКИ оркестар у основи чине три групе инструмената:

1. дрвени дувачки инструменти — итал. *legni* (изговор: „лењи“, уз кратак нагласак на „е“) — инструменти које, скраћено, означавамо са *L* (латинично курзивно велико слово „ел“); затим
2. лимени дувачки инструменти — итал. *ottoni* (дугачко, наглашено „о“) — инструменти које, скраћено, означавамо са *O* (латинично курзивно велико слово „о“); те
3. гудачки инструменти — итал. *archi* (изговор: „арки“), које означавамо са *A* (латинично курзивно велико слово „а“).¹

Навођење оркестарских група редом, од горе на доле, у складу је с редоследом записивања у партитури. Историјски редослед (то јест поредак који би указивао на то како се оркестар развијао, још од барокних времена) — започео би ипак са *A*. Из групе удараљки (итал. *Percussione*, *P* — удараљке означавамо латиничним курзивним

¹ У музичарском се жаргону за дрвене дувачке инструменте чује каткад назив „холц“ (немачки: *Holz*), за лимене „блех“ (немачки: *Blech*), а за гудачке инструменте назив „штрајх“ (немачки: *Streich*). Овај се жаргон може толерисати у усменом виду, мада не и у писменој форми. Поготову није добро говорити (па онда, разуме се, није добро ни писати) о „дрвеним“ односно о „лименим дувачима“. За разлику од инструмената, извођачи не могу бити начињени „од дрвета“ или „од лима“, већ могу бити само људи „од крви и меса“! Насупрот томе, нема сметњи да се реч „гудачи“ односи како на људе-извођаче тако на гудачке инструменте.

великим словом „пе“), у оркестру преткласичара и бечких класичара користе се често само тимпани (итал. *timpani*; скр. *timp.*; изговор: „тимпани“, уз кратак нагласак на „и“). Чак и ови — не увек. Остале удараљке, одређене или неодређене висине тона, укључују се по потреби, селективно, током 19-ог и 20-ог столећа и надаље. То се односи и на оркестарске инструменте које је Александар Обрадовић назвао *упоредним*.² У групу ових инструмената спадају харфа, једна или више њих (итал. *arpa* /-e), клавир (итал. *piano*, скр. *p-no*; изговор: „пјано“),³ челеста (*celestia*; скр. *cel.*), понекад *чeмбало* (*sembalo*; скр. *semb.*) или оргуље (*organo*; скр. *org.*).⁴ Изузетно, користе се ређе врсте инструмената *L* и *O*, тако *саксофон* (*sassofono/saxofono*; скр. *sass./sax.*; изговор: „сасофоно“/„сазофоно“; кратак нагласак је на „о“), породица *Вагнерових туба* (итал., множина: *tube di Wagner*; дуго и наглашено „и“ па „а“), или *обоа даморе* (итал. *oboe d'amore*; скр. *ob. d'a.*; прво од наглашених „о“ кратко, а друго дуго).⁵ [Бројне

2 Aleksandar Obradović [Александар Обрадовић], *Uvod u orkestraciju*, Drugo, dopunjeno izdanje, Univerzitet umetnosti [Универзитет уметности], Београд, 1997-е. Треба рачунати на овај уџбеник у целини — свакако не само онда када се мисли на класификацију инструмената.

3 Дужи је назив *pianoforte* (скр. *p-forte*; изговор: *пјанофорте*). Назив *форте-п(и)јано* јесте застарео. Поред италијанског назива *sembalo*, на овом се језику за исти инструмент срећу још изрази *клавичембало* (*clavicembalo*) те (застарело и некоректно) — *gravicembalo*.

4 Строго говорећи, оргуље су свет сам себи довољан. Не уклапају се лако у оркестарски звук. Међу успелим делима која спајају оба медија, оркестарски у ужем смислу и оргуљски, нека од новијих буду поменута (а) *Трећа симфонија* Кампија Сен Санса (Camille Saint-Saëns), (б) *Скрјабинов Прометеј, Поема огња* [Skrjabin] и (в) *Планете, Свита за велики оркестар* Густава Холста [Gustav Holst]. Треба истаћи и *Концерт за оргуље* Франсиса Пуленка [Francis Poulenc], дело у којем је, уз учешће тимпана, оркестар гудачки.

5 Овде се даје италијанска терминологија за називе помињаних инструмената, техничке термине у вези с начином свирања те употребом инструмената, као и за остале уобичајене текстовне ознаке. Према италијанском се треба односити као према традиционалном међународном језику уметничке музике. Од студената се очекује да италијанском музичком терминологијом владају у пуној мери — за уметничку је музику италијански језик оно што је латински за медицину или фармацију — те да ту терминологију примењују у вежбама из оркестрације и у сопственим (композиторским) радовима. Најприкладније је да припадници „музички малих народа“, српског на пример, користе међународан музички језик, ако је то језик од давнина уобичајен — уобичајен, уосталом, с dobrим разлогом — то јест да користе италијански. Тај је језик неутралан у односу на у наше време можда и форсиран према разумљив престиж неког другог језика. И данас се, међутим, највећи број партитура пише уз употребу италијанског. Истина, у партитурама неких значајних композитора срећу се текстовне ознаке на локалним језицима. Реч је о композиторима Немцима и Французима и, сасвим ретко, бар када је о великој музици реч — Енглецима и Американцима (тако Рихард Штраус [Richard Strauss], Густав Малер [Gustav Mahler], Клод Дебиси [Claude Debussy], Морис Равел [Maurice Ravel], Густав Холст, Ралф Вон-Вилијамс [Ralph Vaughan-Williams] или Џорџ Гершвин [George Gershwin]). То су композитори

су врсте инструмената историјског, фолклорног или и једног и другог порекла, поготову *L*- и *P*-инструмената. Иако се у посебним околностима многе могу с разлогом укључити у састав оркестра, у Предавањима ће пре свега бити речи о инструментима чије се учешће може очекивати у стандардним саставима оркестарских формација.]

1. 1. 1. Оркестар *a due* (два извођача по породицама у групи *L*)

ОРКЕСТАР *A DUE* (*a 2*) јесте мали симфонијски оркестар.⁶ Назив указује на то да у групи *L* постоје два *извођача* у свакој породици. Уобичајено је рачунати за породице *L*-инструмената у саставу (симфонијског) оркестра: (1) породицу флаутā, (2) породицу обоā, (3) породицу кларинетā и (4) породицу фаготā. *Број инструмената по породицама може бити већи од броја извођача*: на пример, други флаутиста може свирати наизменично малу и велику флауту.

Двојном саставу симфонијског оркестра одговара следећи број *O*-инструмената: две хорне, једна до две трубе, док се, од почетка 19-ог столећа па надаље, све чешће срећу и два тромбона. У овом, малом саставу (симфонијског) оркестра уопште се не очекује туба. Гудачи, по деоницама, не треба да броје више од дванаест прима, десет секунда, осам виола, шест виолончела и четири кон-

припадници „великих музичких нација“ — можда оних које су полагале право да буду и „највеће“, поготову пре неких стотињак година када се примећивала данас углавном напуштена појава „писања на матерњем језику“.

Познавање италијанске терминологије и њена употреба јесу захтев који представља *нужан минимум*. Треба да студенти савладају и немачку као и француску терминологију. За то ће им, поред речника опште намене, корисно послужити (1) *Вишејезички речник музичких термина* Властимира Перичића (Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 1985-е), као и (2) дело на енглеском језику *Orchestration*, Волтера Пистона [Walter Piston], (W. W. Norton & Company, Inc., Њујорк, 1955-е). [Дела побројана под (1) и (2), као и дело наведено у напомени бр. 2, налазе се у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду.]

6 Нити велики оркестар изводи само „симфоније“, нити „жанр симфоније“ треба сматрати више уметничким, „узвишенијим“ или „дубљим“ од жанра који припада некој другој форми намењеној (великом) оркестру. Стога треба слѣдити преовлађујућу праксу француских аутора, који, за разлику од аутора аустријских или немачких, па и руских, симфонијски оркестар *a 2* зову најчешће једноставно „оркестром“, док оркестарске формације веће од оркестра *a 2* називају, иако не увек, „великим оркестром“ (француски: *grand orchestre*; енглески: *full orchestra* или *large orchestra*).

трабаса, или, означено *по пултовима* — *da leggii* [изговор: „да ле-ђи“] — 6, 5, 4, 3, 2. Често је довољно и знатно мање.⁷

⁷ Диригенти обично греше ангажујући *превелик* број гудача, поготову за двојни састав (симфонијског) оркестра. У делима из периода бечког класицизма, пре свега, често се догоди да звук лежећег педала у дувачким инструментима оде исувише у други план. Тако — нек буде наведено тек једно од бројних места која би могла послужити као пример — боја обоа, а затим фаготā, која *зрачи из позадине* у тактовима 22–25 Првог става Моцартове *Четрдесете симфоније* у ге-молу (К. V. 550), — често не дође довољно до изражаја. Тачно је да „чинилац масе“, у динамици *p*, није од одлучујућег значаја (овде би се тај чинилац односио на број А- и L-инструмената посматраних у међусобном балансу звучне снаге). [С тим у вези, а и иначе, у односу на посматрано место из Моцартове *Ге-мол-симфоније*, релевантна је, у целини, дискусија уз *Пример 4*, изложена на странама 14–16, које следе даље у тексту *Предавањā*.]

На поменутом пак месту из Моцартове *Четрдесете*, одвише бројан гудачки корпус неће допустити да се обоисти и фаготисти у психолошком смислу „опусте“, па постигну сасвим тихи, *етеричан p* за који су, у лагама које су им дате, без остатка способни: овде написане ноте за обоје и фаготе спадају међу најтише што се на тим инструментима могу извести. Уз превелик гудачки корпус, очаравајуће дисонанце које су, у првим и другим виолинама, референца кретања мелодије у односу на педално постављене дувачке инструменте, доћи ће до изражаја на једној, изнуђено — звучно *прегрубој равни*.

Пример 1

Скраћена партитура (*in do*), [сви приказани инструменти, укључујући и транспонујуће, уколико их има, записани су у реалној тонској висини] — дато према Бененрајтеровом издању Моцартове *Симфоније* у ге-молу, К. V. 550: *Symphony in G minor [Second Version with Clarinets (Друга верзија, са кларинетима)]*, Urtext of the New Mozart Edition, Bärenreiter, Basel – London – New York, 1986 — Први став, тактови 22–25.

The image shows a musical score for measures 22-25 of the first movement of Mozart's Symphony in G minor. The score is for a double woodwind section (2 Oboes, 2 Bassoons) and a string section (Violins I and II, Divided Viola, Violoncello, and Contrabass). The tempo is marked 'Molto Allegro'. The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano). The strings play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of 'p'.

Дешава се да се ангажује превелик број гудача и за извођење **Бетовенових** симфонија — сразмерно претеран чак и за извођење *Пете* или *Девете*. Иста се појава понекад запажа и приликом извођења Прокофјевљеве *Класичне симфоније* — писане, доследно, за двојни састав (симфонијског) оркестра. За извођење свог *Концерта за клавир и оркестар* (*Концерта in Sol*), писаног, у основи, за тројни оркестарски састав (уз изузетак фаготā, којих има само два), Равел, на првој страници нотног текста партитуре, изричито предвиђа учешће од само по осам прима односно секунда, по

1. 1. 2. Оркестар *a tre* (три извођача по породицама у групи *L*)

У ПОСЛЕДЊИХ сто година, па и мало дуже, нешто је чешћи тројни састав (симфонијског) оркестра — оркестар *a tre* (*a 3*). Сваку породицу групе *L* опслужују по три *извођача (број употребљених регистарских варијаната по породицама, опет, може бити већи од наведеног броја)*. Овоме у групи *O* одговара следеће бројно стање: две до четири хорне, две до три трубе, два до три тромбона и једна туба. Група *A* састављена је од четрнаест прима, дванаест секунда, десет виола, осам виолончела и шест контрабаса.

1. 1. 3. Оркестар *a quattro* (четири извођача по породицама у групи *L*)

ЧЕТВОРНИ састав (симфонијског) оркестра, оркестар *a quattro* (*a 4*; изговор: „а **ку**атро“), ретко се користи: скуп је, а потреба за тако великим оркестарским апаратом није честа. Углавном се употребљавао крајем 19-ог столећа и почетком 20-ог, када је сâм (музички) стил епохе⁸ тражио (а) велику звучност (Малер, Рихард Штраус, рани Стравински)⁹ или (б) велику разубуђеност звука и детаљну колористичку дефиницију (на пример, Дебисијеве *Слике за оркестар* или Равелов балет *Дафнис и Хлоја*).¹⁰ У групи *O*, оркестар *a quattro* има

шест виола односно виолончела те учешће само четири контрабаса. Овоме се захтеву, нажалост, ретко кад удовољава; употребљени број гудача бива већи.

Повећан број извођача, међутим, не може надокнадити њихову може-бити недовољну ангажованост и/или недовољну компетентност. Изучавање односа звучне снаге између *L*-, *O*-, *A*- и *P*-инструмената (симфонијског) оркестра, с обзиром на бројност инструмената по оркестарским групама, претпоставља пак *стандардан квалитет* и пуну ангажованост свих оркестарских музичара. Тачно је мишљење које се понекад чује да о *класи* једног оркестра говори то какве су техничке и опште-музичке способности не само концерт-мајстора већ и гудача који седе за последњим пултовима, као и то колико други или трећи дувач заостаје за вођом своје секције. Подразумева се такође да би требало да употребљени инструменти и прибор буду бар стандардног квалитета.

8 Иако стара више од једног столећа, и даље и те како има смисла *типологија естетске категорије стила* коју је успоставио француски теоретичар Хиполит Тен (Hippolyte Taine). Он разликује (а) стил епохе, (б) националан стил (данас би неко може бити био пре склон да говори о стилу „гео-поетског миљèа“) и (в) индивидуалан стил.

9 Изворни вид записа именован и појмова, овде писаних „фонетски“, налази се уз одредницу сложену по азбучном реду, у *Именском и предметном каталогу*, на крају књиге.

10 Нема разлога античко грчко женско име *Хлоја* читати на српском (па онда

четири до осам хорни, три до четири трубе, три до четири тромбона и — супротно од онога што би се можда очекивало — и даље само једну тубу. Првих виолина има најмање шеснаест, а А-инструмената у осталим деоницама — у сразмери са овим бројем.

1. 1. 4. Посебности и изузеци у односу на број и врсту заступљених инструмената и типологија инструменталних састава

БРОЈЧАНИ односи унутар састава *a 2*, односно *a 3* и *a 4* представљају статистички просек. Засновани су на искуственом сазнању акустичких перформанси појединих инструмената, то јест групa инструмената. У пракси, још од почетака историјског развоја савременог оркестра, то јест од времена мајнхајмских преткласичара, срећу се прелазни облици, било да у једној породици има више или мање инструмената од очекиваног броја, било да нека породица уопште не буде заступљена.¹¹ Код Хајдна и Моцарта, а каткада и у 20-ом столећу, срећу се, иако ретко, и мањи састави, који би се могли назвати оркестром *a uno* (*a 1*). Тако се наилази на случајеве да се у саставу оркестра нађе само једна обоа или само једна флаута. Ипак, под појмом (симфонијског) оркестра, већ треба подразумевати инструментални ансамбл у којем гудачи нису солисти, у којем L-инструменти бивају представљени са укупно најмање двоје представника из најмање двеју породица, а O-инструменте заступају најмање две хорне. [Хорне, од почетка развоја оркестра, улазе у састав (симфонијског) оркестра у *пáру*, тако да их је најмање две. Сама хорна, када се појави, по правилу је полу-солиста: јавља се као *corno obbligato*.¹² Ипак, чак и у оркестарској верзији Равелове

и писати) с почетним „К“ а не „Х“, то јест као „Клое“ а не „Хлоја“. Наиме, за разлику од француског језика (*Daphnis et Chloé*) у којем се почетно „Ch“ чита као „К“, у систему српског језика (баш као и античког грчког) постоји фонем „Х“. Уосталом, још у 14-ом столећу наслов Лонговог хеленистичког романа-пасторале, по којем је рађен либрето Равеловог балета, превођен је с грчког на српски као „Дафнис и Хлоја“. Замењивање пак, у српском, грчког номинатива генитивском основом, а то се каткад препоручује, то јест, рећи „Дафнид“ уместо „Дафнис“, представља непотребну језичку педантерију.

11 Оркестар партитуре балета *Посвећење пролећа*, *Слике из паганске Русије* Игора Стравинског (1913-е) предвиђа више извођача него што је то својствено оркестру *a quattro* па превазилази за ову оркестарску формацију уобичајен број инструмената. То је редак пример дела велике уметничке вредности отеловљеног у оркестру *a cinque* (*a 5*; изговор „а чинкуе“), то јест у оркестру у којем породице L-инструмената броје по пет извођача.

12 Ангажованост извођача у смислу експанзивности и индивидуалистичке профилисаности наступа варира од (1) апсолутно-солистичког стила, о којем се говори

Паване за преминулу инфанткињу, верзији у којој водећи мелодијски материјал, поверен хорни, бива до те мере истакнут да се може говорити о *употреби облигатног солисте* (у овом случају хорне *obligato*) — постоји, поред облигатног соло-инструмента, хорне, још једна, „редовна“ хорна; до те је мере уобичајено да се инструмент не јави изоловано већ у *пáру/пáровима*.]

Оркестарске формације које по врсти и броју заступљених инструмената не досегну наведен *минималан* састав зову се камерним оркестром, а инструментални састав који броји мање од десет извођача камерним ансамблом. По правилу, камерни ансамбл музицира *сáм* — без диригента. Када је пак реч о нестандартним саставима од четирију и више учесника (значи, *не* у случају гудачког квартета, дувачког квинтета и других класичних ансамбала), може се указати потреба за диригентом. До тога чешће долази у новијој музици. Наиме, секстети, септети и други већи камерни ансамбли сразмерно су ретки у класичним стиловима.

1. 2. *Равнотежа звучне снаге*

1. 2. 1. Правила Римског-Корсакова

ПОЈЕДИНАЧНО узето, врсте инструмената не учествују у оркестру у подједнаком броју. Тако, у оркестру *а 3* учествује двадесет шест виолина (подељених на прве и друге), три флауте или три извођача који свирају инструменте из породице флаутā, али само једна туба. То је зато што, посматрано од једне до друге врсте инстру-

онда када извођач музицира *сáм*, до (2) солистичког (извођач је сталан или повремени солиста у односу на остале музичаре уз чије садејство музицира), па до (3) камерно-музичког стила, карактеристичног за скуп музичара, међусобно равноправних солиста, те (4) до стила скупно-оркестарског музицирања, особеног за учешће у „*Tutti*“-профилисаним одељцима наступа у (великом) оркестру. Стил облигатног солисте, такозвани *solo obligato* [изговор: оба наглашена самогласника, „о“ и „а“, јесу дуги] — указује на солистички стил музицирања који се, у односу на меру солистичког ангажовања, налази по прилици на средини између стила *сталног* солисте (на пример, солистичког стила својственог улози солисте у инструменталном концерту) и стила *повременог* солисте, у већем ансамблу. У 17-ом и 18-ом столећу, облигатни инструмент означавао је нешто сасвим друго. Израз *obligato* указивао је на инструмент који се, као пратња солисти (обично вокалном) ни у којем случају не сме изоставити. Наведен као назнака уз инструменте с клавијатуром, најчешће уз *чембало*, означавао је то да је (пратећу) деоницу у потпуности осмислио композитор те да реализовање неће бити препуштено томе да извођач донекле слободно, импровизицијски тумачи *шифровани генерал-бас*.

мената, постоји различитост-дебаланс у односу на капацитет тона — капацитет који се односи на снагу, продорност, волуминозност тона, на његову засићеност бојом те на прегнантност атака.¹³ Поред дејства постигнутог различитом прегнантношћу атака, како код дувачких тако код гудачких инструмената, разлике се уочавају и у односу на капацитет звучности појединих регистара који обухватају одређене тонове дијапазона дувачких инструмената (док би код гудача капацитет тона зависио пре свега од боје жице и од висине позиције).¹⁴ Могуће је, ипак, говорити уопштено о међусобном односу звучања читавих група — група *L, O, A, P*. Та се релација може посматрати уопштено односно апстрактно, то јест могуће је посматрати, и саму по себи, способност датог инструмента да се у већој или мањој мери наметне у односу на своју околину, на тонове који с њим заједно звуче у другим инструментима. „Апстрактност“ с којом се да посматрати ова релација односи се на то да се може занемарити реална музичка ситуација датог тренутка — (могу се занемарити напред наведени ситуацијски чиниоци). Могуће је, исто тако, не узети у обзир ни друге ситуацијске чиниоце: на равнотежу звучности у којој учествује посматрани тон, акорд или звучни след, утиче на име и тренутна ситуација која се односи на то да ли се ради о мелодији у дисканту или у унутрашњем гласу, да ли је реч о мелодији удвојеној у горњој или у доњој октави, о тематски препознатљивом мотиву или о елементу „дезен-пратње“. Дакле, и ови се ситуацијски чиниоци, везани за примењени тонски слог [немачки, *Tonsatz* („Тонзац“)] — исто тако могу апстраховати.

Не узимајући тако у обзир ситуацијске чиниоце везане (1) за особине појединих регистара дувачких инструмената односно за звучност појединих употребљених жица те особине звука којег код гудача даје висина употребљене позиције, (2) не узимајући у обзир, исто тако, нити ситуацијске чиниоце везане за прегнантност атака, како код дувачких тако код гудачких инструмената, а затим (3) не узимајући у обзир ситуацијске чиниоце који се односе на тонски слог

13 Под атаком [француски: *attaque* (атак), „напад“] подразумева се више или мање одређен, више или мање сигуран наступ појединачног тона (по правилу — али не и обавезно — после паузе), — наступ својствен датом инструменту те датом регистарској области дијапазона датог инструмента односно наступ својствен датом врсти артикулације примењене у тренутку емитовања тона. На феномен „атака“ указује се понекад и немачким изразом *ајнзац* [*Einsatz*]. Израз *амбажура* (француски: *embouchure*; тачнији изговор од напред наведеног, традиционалног, гласио би „амбушир“) — односи се, код дувачких инструмената, на положај устију, то јест на тонус мишића око устију потребан да се постигне (а) жељена тонска висина — предувавањем у одговарајућем интервалу парцијалног низа хармоникā — односно (б) жељена врста атака (уз прилагођен положај усне шупљине те одговарајућу активност језика).

14 Под појмом дијапазон [грчки *διά πασῶν* (*dià pasōn*)] подразумева се скуп свих тонских висина које припадају датом инструменту или врсти људског гласа.

посматраног сегмента музичког тока, али — с друге стране — водећи рачуна о основним, примарним релацијама које делују чак и саме по себи, онда када се апстрахују ситуацијски чиниоци — па тако постулирајући „компатибилност регистара“, при чему захтевана компатибилност баш и указује на неузимање у обзир могућег звучног дебаланса проузрокованог деловањем наведених ситуацијских чинилаца — Николај Римски-Корсаков, у двотомном трактату *Основи оркестрације* (коначна верзија рада датира из 1908-е године) успоставља, пре свега с теоријског становишта, правила баланса звучности (еквиваленције звучних снага).

1. 2. 1. 1. Равнотежа звучне снаге у динамици f

УЗ ПРЕТПОСТАВКУ компатибилних регистара, за динамику f важе следећи односи равнотеже звучних снага:

$$1 O (\neq \text{cor.}) = 2 \text{ cor.} = \underbrace{4 L = 2 dA}$$

$$\Downarrow$$

$$2 L = 1 dA$$

[Чита се: У динамици f , а уз претпоставку компатибилних (то јест — ускладљивих: међусобно добро кореспондирајућих) регистара, један лимени дувачки инструмент, не рачунајући при томе хорну, има снагу одговарајућу снази двеју хорни, или четирију дрвених дувачких инструмената или пак двеју деоница гудачких инструмената, из чега следи да два дрвена дувачка инструмента имају снагу одговарајућу снази једне деонице гудача (симбол = чита се „једнако“; симбол \neq чита се „неједнако“, то јест „не рачунајући ту“; симбол d — латинично курзивно слово „де“ — чита се „деоница“, а симбол \Downarrow означава „импликацију“.)]¹⁵

15 Енглеска терминологија за лимене дувачке инструменте, уобичајена међу музичарима, познаје израз “heavy brass” („тешки лим“). Овај се термин односи на стандардно заступљене O -инструменте (симфонијског) оркестра, али не и на хорне. Да постоји у другим језицима, такво термилошко разграничење добро би дошло да укаже на разлику у снази звука између хорни, с једне стране, и осталих O -инструмената, с друге — на разлику која се уочава и из наведене формуле Римског-Корсакова.

Пример 2

Пример 2 а) указује на неизбалансирану снагу (записана је реално звучећа тонска висина). И (модерне) хорна и труба у својим су вишим лагама: регистри су компатибилни, па би, у складу са односима што их успоставља Римски-Корсаков, била потребна снага двеју хорни да у динамици *f* изједначи снагу једне трубе.

Тај услов је задовољен у Примеру 2 б). Звучна снага јесте уравнотежена.

Пример 2 в) показује неусклађене регистре. (Записана је реално звучећа тонска висина.) Али, неусклађеност сада „ради“ — „у корист слабијег“. Снага једне хорне довољна је да одговори снази једне трубе. Труба је у ниском регистру. Уз претпоставку да је то савремена труба *in Do* — која је полуцевни инструмент —, емитује се тек други хармоник *це*.¹⁶ Хорна је у високом регистру. Данас се у оркестру стандардно употребљава двострука хорна. То је инструмент снабдевен „додатним“, квартним вентилом; вентилом који читав дијапазон модерне вентил-хорне *in Si bemolle* [*alto*] транспонује за чисту кварту *наниже*, повећавајући мензуру инструмента, одно-

16 Сасвим је у реду означавати нотна имена служећи се код нас уобичајеним називима: „А“, „Бе“, („Ха“), „Це“ и т. д. Препоручује се коришћење почетног великог слова за писање слова азбуке (абецеде), када се мисли на појам *уопште*. Тако, исправно је говорити (па онда и писати) о *Це-труби* или о *Бе-кларинету*. Када је реч о именованој конкретне тонске висине, користиће се мало почетно слово. Тако се, рецимо, говори о томе да је *на страници „тој и тој“ записан, у Це-труби, тон це₂*. Малим почетним словом пишу се називи како молских тако и дурских тоналитета: пише се *це-дур* подједнако као што се пише *це-мол*.

Када се транспонујући инструменти наводе на италијанском језику, а то ће у партитури свакако бити случај, треба слђдити Пистона (видети дело поменуто у напомени бр. 5 на страни 2). Он указује на то да је нелогично бркати језике (на пример италијански и немачки) у оквиру једног израза, јединствене смисаоне целине, па тако писати *tromba in C* или *clarinetto in B* (колико год да се овако шта често среће). Чак и у оквиру синтагме која је у основи на српском језику, исправно је, уколико се користи италијански предлог *in*, рећи (и написати) „труба *in Do*“, или „кларинет *in Si bemolle*“ (реч „*bemolle*“ на италијанском значи „сnižено“), а не „труба *in C*“ или „кларинет *in B*“. Италијани именују ноте солмизацијом (*do, re, mi. . .*), па ће се у италијанским издањима најћи на изразе које редовно користе и италијански композитори. Ови пишу *tromba in Do* или *clarinetto in Si bemolle*. На снизилици се може указати графички. Може се дакле писати и *clarinetto in Si♭*.

Француска солмизација гласи *ut, ré, mi...* Тако ће на француском бити речи о *trompette en Ut* [„*тромпет ан ит*“] или о *clarinette en Si bémol* [„*кларинет ан си бемол*“], (*clarinette en Si♭*).

сно, претварајући хорну *in Si bemolle [alto]* у хорну *in Fa*.¹⁷ [Пошто је реч о инструменту који садржи два инструмента у једном — (високу) Бе-хорну и Еф-хорну —, логично је да, поред додатног квартног вентила, инструмент има и два сета продужних цеви за сваки од трију вентила: по један сет одговарајућих димензија за сваку регистарску варијанту, дивизију (ону *in Si bemolle, alto* и ону *in Fa*). Уз продужавање основне цеви, постигнуто употребом квартног вентила, наиме, мензура додатних цеви активираних вентилима, који својом дужином одговарају краћој основној цеви (оној за Бе-дивизију), била би премала за ту, сада дужу основну цев (то јест за основну цев Еф-дивизије).]¹⁸ Важно је пак имати на уму то да извођач сам бира дивизију на којој ће извести дати музички след, као и то да се с једне на другу дивизију може прелазити тренутно, активирањем односно дезактивирањем квартног вентила. Посебна деоница хорне (тако-звани штим), међутим, стално је писана као да је реч о класичној хорни *in Fa*, а не о оној двострукој. То је и логично, јер избор, у сваком тренутку, чини сам извођач. У *Примеру 2 в*) реално звучећа тонска висина ce_2 биће у партитури записана као тонска висина ge_2 , (што се и очекује, ако се има на уму то да се музика за Еф-хорну пише за чисту квинту више од жељене реално звучеће висине), премда се, поред емитовања високог 12-ог хармоника на Еф-дивизији, извођач може одредити и за опцију емитовања нешто нижег 9-ог хармоника на Бе-дивизији, у којем ће случају тонску висину ge_2 (и даље тако записану) — читати као de_2 .¹⁹

17 Ознака *alto* („висока“; мисли се — хорна) смештена је у четвртасту заграду, што указује на то да би се поменута спецификација (ионако) подразумевала. Ово би и био случај, у одсуству спецификације *basso* („дубока“; мисли се — хорна). У време употребе природних хорни, то јест у партитурама пре средине 19-ог столећа, а понекад и у каснијим временима, срећу се тако хорне *in Si* *basso* (омиљен, рецимо, Брамсов инструмент — инструмент чија својства он добро осећа и изврсно користи). Код ових хорни реалан звук *дубљи* је од записане тонске висине за велику нону.

18 Некад се користила и двострука хорна с дивизијама *in Do (alto)* и *in Fa*. У односу на пунији, „прави“ волуминозни тон Еф-дивизије, Це-дивизија — иако уз сасвим лаку емисију у високом лагама — даје исувише оштар и „танак“ тон, па је, за разлику од још увек могућег уједначавања боје тона (при преласку са Бе-деонице на ону *in Fa* и обратно), то уједначавање сада знатно теже.

19 Потребно је извесно композиторско искуство да би се *транспонујући инструменти*, уопштено посматрано, па тако и хорне, са успехом писали *in Do*, то јест на тонској висини где звуче (уз може-бити октавну транспозицију навише када је реч о малој флаути, те наниже, када се то односи на контрабасе или на контрафагот). Пракса писања *in Do* се не препоручује. Не препоручује се већ и стога што се неће „аутоматски“ коректно „извући штимови“; рачунар неће „знати“ да ли, на којем месту и у којем обиму треба да изврши може-бити потребну енхармонску замену у оквиру деонице, која, намењена извођачу, треба да буде у тонској висини што је захтева интервал транспозиције, а не у тонској висини реалног звука. Ово, међутим, није основно. (Ионако се, из бројних разлога, не може поуздати у аутоматску рачунарског извлачења

1. 2. 1. 2. Равнотежа звучне снаге у динамици *p*

КАДА је реч о динамици *p*, снага је изједначена. Стога би, уз претпоставку компатибилних регистара, важио следећи однос:

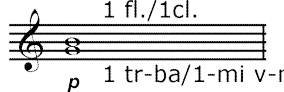
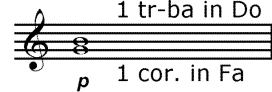
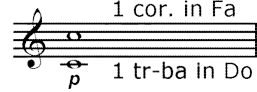
појединачних деоница. То, разуме се, не значи да се при извлачењу појединачних деоница неће користити рачунар. Међутим, онда када у том случају аутоматика успешно функционише, јасно је, наизглед парадоксално, тек то да у *самој партитури појединачна деоница о којој је ту реч није коректно представљена.*)

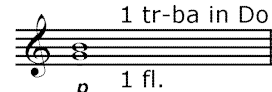
Ако се описана проблематика може успешно разрешити — а може — онда је битно нешто друго. Важно је пре свега то да композитор или оркестратор *зна* шта оно што повери датом инструменту представља у односу на звучност других инструмената, да *зна* коме да повери структурно битне (или мање битне елементе — елементе који природно треба да звуче „у другом плану“). Једном речју, композитор или оркестратор треба да *има исти онакав осећај за перформансе тона* (па и да поседује поуздано знање у вези с тим перформансама) — исти онакав осећај у односу на интензитет и волумен тона, у односу на могућности пласирања жељене динамике — *какав имају извођачи*. Овима је нешто „високо“ или „ниско“, „исцрпљујуће у датој динамици и у датом трајању“ те може-бити и непријатно, тешко, чак неизводљиво уз дату артикулацију у „тим-и-тим околностима“, или је пак „непроблематично“ — све то у зависности од тонске висине *која им пише у „штиму“* (тонска висина у штиму, код транспонујућих инструмената, *никада није* и реална висина). Поменуто знање и поменути осећај што га идеално деле композитори и извођачи потребни су чак и онда када је реч о малим интервалима за које се разликују записане тонске висине од реално звучећих. Извођачи неће водити рачуна о томе где оно што свирају *стварно* звучи; шта-више, у случају да немају апсолутан слух, неће ни препознати, могуће је, у којем тоналитету у датом тренутку оркестар музицира (за свираче хорни *in Re*, из *Примера 5* — видети стр. 15 — лако се може догодити да Бетовенова *Девета* започне у це-молу а не у де-молу!).

С друге стране, то што композитор, макар да је деоница намењена двострукој хорни, стално користи транспозицијски запис за Еф-хорну, не мењајући при том интервал транспозиције за места (претпостављене) употребе Бе-дивизије — не представља тешкоћу. Иако постоје околности у којима композитор и те како треба да буде свестан тога на којој би се дивизији оно што поверава хорни боље извело, или чак на којој би дивизији једино и било изводљиво — пре свега када је реч о рубним областима опсежног дијапазона хорне — то што се избор дивизије препушта извођачу значи да ће избор зависити и од личног извођачевог стила, од тога да ли је хорниста специјализован за извођење високих тонова или за извођење дубоких лага дијапазона; једном речју, избор ове или оне дивизије ствар је и субјективних предилекција — у неку руку одговара избору прстомета код других инструменталиста. Тонска висина *це₂* у реалној висини, апострофирана у *Примеру 2 в*), може се, као што је то показано, добити на савременој двострукој хорни (бар) на два начина. Да је у поменутом примеру за ту висину била прописана динамика *p*, вероватно је да би се хорниста определио за емитовање *нижег*, па тако за *динамику p* и *прикладнијег*, деветог хармоника на Бе-дивизији. Ипак, неки други извођач би, у истим околностима, (макар да је динамика *p*), можда дао предност емитовању високог дванаестог хармоника на Еф-дивизији.

$$1 O = 1 L = 1 dA$$

Пример 3

а)  б)  в) 

г) 

У Примеру 3 а) опет је, као и у осталим трима овде датим примерима, записана реално звучећа тонска висина. У динамици *p* уједначена је звучна снага, без обзира (1) да ли је реч о *L*- или о *O*-инструменту, односно да ли се ради о *A*-инструментима²⁰ и (2) без обзира на дебаланс масе (један *L*- или један *O*-инструмент супротстављен читавој деоници *A*-инструмената). У тихој динамици, уосталом, чинилац масе од малог је значаја када је реч о равнотежи звучне снаге, уколико су регистри у основи компатибилни, што овде јесте случај; сви потенцијално заступљени инструменти у својим су средњим лагама, изузев флауте, која је у ниском регистру. То би могло представљати извесну сметњу (звук флауте се не би довољно добро чуо), да снага звучности флауте није компензована по њу повољним ситуацијским чиниоцем: тон $ха_1$, поверен, ако не кларинету, а оно флаути — у горњем је гласу.

У Примеру 3 г) флаута је у доњем, ситуацијом неповлашћеном гласу. „Ниска“ флаута звучи истовремено с трубом у њеном вишем регистру. Регистри обају инструмената неусклађени су. Ситуацијски чинилац није у положају да помогне „слабијем“. Равнотежа снаге није постигнута.

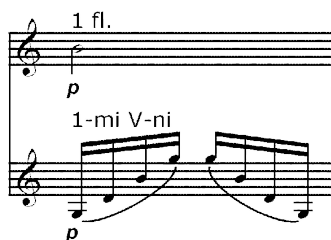
Пример 3 б) приказује избалансиран звук. Оба инструмента у својим су сразмерно високим регистрима. Уз компатибилност регистара, а у динамици *p*, изједначене су снаге било којег *L*- или *O*-инструмента — или пак *1 dA* — па су тако овде изједначене и снаге хорне и трубе.

Пример 3 в) интересантан је утолико што ситуацијски чинилац (висока хорна према ниској труби) до те мере фаворизује обич-

20 Ознака „/“ чита се или. На ову се ознаку могло наићи и раније у тексту *Предавања*, али се сада први пут среће њена употреба тако да се у нотном примеру укаже на могућу употребу једног или другог инструмента односно групе инструмената.

но слабију хорну, да, у околностима динамике *p*, звучна снага хорне чак преовлађује. Само по себи то не мора бити лоше. Тако, висока хорна може бити елемент мелодијски носеће структуре, док ниска труба може припадати структури статичне подлоге; њен звук може допирати „из другог плана“.

Пример 4



У Примеру 4, уочава се да је флаута опет у ниском регистру, а налази се у унутрашњем гласу у односу на поставку посматрану у целини, док разложени акорди у виолинама покривају велики опсег виолинског дијапазона. У динамици *p*, дебаланс у маси — један *L*-инструмент према читавој деоници првих виолина — опет не би представљао тешкоћу при постизању уравнотежене звучности. Ипак, прва околност предодређује флауту да остане „у другом плану“. Ако је звук флауте потребан само као „боја“, а не припада мелодијски носећој структури, дебаланс до којег долази услед ситуацијског чиниоца, дебаланс који се може назвати феноменом „цртежа и подлоге“, деловаће у правцу нешто истакнутије улоге виолина. Феномен „цртежа и подлоге“ односи се на то да се „оно што се креће“ намеће перцепцији више од „онога што мирује“. Међутим, добио би се један прилично усиљен звук, уколико би се ишло „против природе“, то јест уколико би се прописаном вишом динамиком — на пример динамиком *mp* или *mf* — покушало оснажити хипотетички мелодијски важну улогу флауте; неприродно је, наиме, обртати природан поредак превласти „цртежа“ над „подлогом“. Обрнуто, уколико би се, у односу на и даље *p*-флауту, прописала истакнутија динамика виолинама — на пример динамика *mp* или *mf* — ово би значило само то да, ипак не и неприродно, флаутом обојена подлога сада лежи чак „у трећем плану“.

Тако би се „покрет“ (условно говорећи мелодијски) нашао у виолинама. Како је то већ речено, тај би покрет, уосталом, био „у првом плану“ — и то „природно“ тако — чак и уз примену динамике *p* у оба звучна извора. Да ли ће се тонска висина $ха_1$ у виолинама,

на месту треће шеснаестине у узлазном покрету односне шесте у силазном довољно добро чути, то јест, неће ли, наишавши на већ заузету тонску висину $ха_1$ у флаути, бити покривена — остати не́ма?²¹

21

Пример 5

Лудвиг ван Бетовен, *Девета симфонија*, Први став, почетак
Edition Peters (Издања Петерс), Лајпциг, (Макс Унгер [Max Unger])

Symphonie No. 9

I

L. van Beethoven, Op. 125
1770-1825

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso ($\text{♩}=88$)

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
I. II in D
4 Hörner
III. IV in B basso
2 Trompeten in D
Pauken in D-A

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso ($\text{♩}=88$)

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

О појави *мелодијски покривеног тона*, феномену *nota muta*, видети више код Обрадовића, на странама 231–232 уџбеника *Uvod u orkestraciju*, уџбеника поменутог у напомени бр. 2 на страни 2. Обрадовић сматра да је звучност силазног квинтног корака у виолама, у четвртном такту од почетка Првог става Бетовенове *Девете*, компромитована тиме што су тонске висине у којима се крећу виоле заузете другим виолинама — заузете *истом*, гудачком бојом. То би, по хипотези, указивало на феномен *nota muta* (буквално, на појаву *неме ноте*): тематски значајан мотив у виолама *не чује се*. Неповољна околност је и то што на истој тонској висини педално леже две хорне *in Re* [за разлику од природних труба *in Re*, које звуче за велику секунду *више* од писаних тонова, природне хорне *in Re* звуче за малу септиму *дубље*].

[Наставак напомене на следећој страни.]

Не, неће. Тонска висина која наступа у (мелодијском) следу биће не само у различитој, виолинској боји — различитој у односу на флаутску —, већ је и енергија тог следа природно интензивнија, па и наметљивија — захваљујући „замаху“ наступа узлазног (односно силазног) арпеђираног акорда.

Међутим, може се приметити (1) да боја хорни ипак није исто што и боја гудача те да се феномен мелодијски покривеног тона (по дефиницији) односи на релације у оквиру исте боје (уосталом, чак и боја виола, с једне стране, те других виолина, с друге, нису баш истоветне, поготову не уз различитост примењене текстуре, премда је у оба случаја реч о гудачима). Затим, може се приметити (2) да прописана динамика јесте *pp*, и то, не само у виолама, већ и у осталим инструментима који са овима заједно звуче, док су регистри заступљених инструмената (међусобно) „компатибилни“, што овде значи и то да су сви релевантни инструменти и способни да *реално* изнесу прописану динамику *pp*. Исто тако, може се приметити (3) да је мотив у виолама удвојен за две октаве ниже у контрабасима који се крећу у незаузетој зони, те да тако удвојена линија даје *јединствену перцептивну целину* чијој звучности и те како доприноси компонента „слободних“ контрабаса. Запажа се (4) да се апострофирани мотив узастопно јавља већ трећи пут (прва два пута јавио се у првим виолинама), што представља одређен ситуацијски чинилац психолошког реда који потпомаже перцепцију — потпомаже „угрожену“ чујност.

Пре него у односу на мотив у виолама, феномен мелодијски покривеног тона могао би се појавити у односу на ноту *e*, у првим виолинама, на месту прве четвртине у четвртном такту. „Пристигла“ виолинска боја „належе“ на већ постојећу, такође виолинску, а мотив у првим виолинама није оснажен било каквим удвајањем у „слободној зони“. Ознака *sotto voce*, која прати прва два наступа носећег мотива, прво у првим виолинама, а онда — подразумева се ваљда, по аналогiji — и у виолама, разувериће нас, међутим — довољно би било већ само то — у разложност сумње која би се тицала адекватне чујности тематског материјала. Та ознака указује на то да релевантну линију треба свирати *тихо*, „испод гласа“. На први поглед изгледа да је упутство контраиндиковано. Ипак, *другачија врста* упутстава која се односе на потребно дозирање динамичких валера (мада не само њих) — *сада је реч о текстовној ознаци, док се у другим инструментима на истом месту користи симболичка ознака [pp]* — показује не само да водећу линију треба свирати заиста тихо, већ, пре свега, то да у обрнутом правцу не треба *претерати* са истицањем „диригентског гласа“ (прво у првим виолинама па онда у виолама); истицање „диригентског гласа“ се наине *подразумева*. Овде је пак важно тек то да оно буде дискретно.

Али, у зачетку, на овом се месту већ ради о примени *диференцијалне динамике*. Код класичара, па затим све до Берлиозових времена, а понекад и касније, уобичајено је прописати истоветну динамику свим инструментима који активно учествују у датом одељку музичког тока. Једнообразна динамика указује на *општи музички карактер* посматраног места. Подразумева се да музичари познају стилске захтеве, осећају тонски слог у пуноћи његовог значења, те *не истичу подједнако* поједине елементе структуре, без обзира на јединствену општу динамику па и на могуће једнообразни диригентски гест. Како се у даљем историјском току уметнички стилови буду све брже мењали и смењивали, а оркестарски израз задобијао све нове и нове валере, чешћа ће бити примена диференцијалне динамике: истовремено употребљени инструменти неће свирати у истоветној таксативно прописаној динамици. Ипак, није добро да диференцијално примењена динамика не буде у складу са „природним“ тонским перформансама одређене лаге овог или оног инструмента нити је могуће да „на силу“ дезавуише природну (не)равнотежу звучне снаге.

1. 2. 1. 3. Закључци на основу — између осталог — примера 2–5 као и дискусије вођене поводом тих примера

1) НЕРАВНОТЕЖА звучне снаге потребна је колико и равнотежа.

2) ДОБРА оркестрацијска решења подразумевају како (а) познавање стилских и структурних перформанса тонског слога (то јест, онога што је суштинско обележје датог музичког тренутка односно тока) тако и (б) познавање тонско-техничких перформанса датог тона (или групе тонова) датог инструмента, (групе инструмената, људског гласа/гласова или звучних инсталација било којег порекла), што отеловљују, у актуалном тренутку односно у актуалном музичком току посматрану структуру музичке супстанце.

3) „ОБЛИК прати функцију“ [Луис Саливен (1835-а–1924-а), творац модерне архитектуре чикашких облакодера]. Овај исказ представља „опште место“, „паролу“ манифестног типа која у последњим двома деценијама 19-ог столећа и у првим двома 20-ог следи модернистичку револуцију у уметности (и не само у уметности). Треба се сетити и гесла енглеског инжењера-проналазача Вилијема Армстронга (1810-а–1900-а), чија дефиниција лепоте гласи *Beauty is fitness expressed*, што-ће-рећи *Лепота је израз прикладности [усклађености са улогом, усклађености с функцијом]*.²² „Оркестрација“ јесте саставан, интегрални део музичке форме. За разлику од „инструментације“, појма под којим се може подразумевати „нешто спољашње“ у односу на структуру самог дела — чак се може имати у виду и својеврсна транскрипција — или, за разлику од схватања да се реч „инструментација“ односи и на транскрипцију у ужем значењу те речи, под појмом „оркестрација“ подразумева се материјалан израз постојећег музичког дела, исказан у реалном виду, кроз звучање конкретних инструмената, конкретног, одређеног људског гласа, кроз садејство инструмената, садејство људских гласова или и једног и другог те — могуће је исто тако — кроз звучну инсталацију било којег конкретно одређеног звучног извора електронског порекла, или, у најширем

22 Видети, Dragutin Gostuški [Драгутин Гостушки], *Vreme umetnosti, Prilog za snivanje jedne opšte nauke o oblicima*, Prosveta [Просвета], Београд, 1968-е, Увод, стр. 24.

Ово научно дело јесте и својеврсна филозофија културе посматране кроз дијахроне и синхроне пресеке — дело од посебног интереса и за општу естетику и за теорију музике односно за музикологију. Да је својевремено објављено на неком од светских језика — пре свега на оном најраспрострањенијем, на енглеском — без сумње би наишло на научну публику која би разумела његов предмет у пуноћи значења и његову научну важност, па би појава овог дела револуционисала светску науку.

смислу речи, акустичког. С друге стране, под појмом „оркестрација“ односно, још ближе, под појмом „оркестрирање“ [у буквалном смислу речи, под појмом „оркестровање“], може се подразумевати и звучна конкретизација музичког материјала — конкретизација која настаје као интегралан део општег композицијског поступка.²³

23 Без обзира на разликовања из музичких речника-енциклопедија, изрази *инструментација* и *оркестрација* могу се схватити скоро као синоними. Помињући оба појма у називу *Велике расправе о модерној инструментацији и модерној оркестрацији (Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes)*, из 1843-е године, родоначелник разматрања проблематике, Хектор Берлиоз, под појмом „инструментација“ подразумева изучавање особина појединих инструмената, дисциплину која се данас назива *Музички инструменти*. Допуштајући чињеницу да изрази инструментација и оркестрација често у пракси замењују један други, *Нови Гроувов речник музике и музичара (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Ltd., Лондон)*, у издању из 1980-е године, износи да је термин „оркестрација“ правилно употребити само у вези с музиком за велики, више или мање утврђени инструментални састав, од средине 17-ог столећа наовамо.

Можда има смисла говорити о инструментацији у правом значењу речи, као о нечему различитом од оркестрације, само онда када је композитор оставио отвореном могућност да *разноврсни* инструменти преузму извођење „гласова“. Није утаночено који би то конкретно инструменти били нити на који би се начин појавили. То и не би било од превелике важности. Претпоставља се само да ће инструментални сопранске лаге преузети хармонски сопран, инструмент басовске хармонски бас и т. сл. То је случај са *Уметношћу фуге* — последњим (и недовршеним) делом Јохана Себастијана Баха. Реч је о *идеалној, апстрактној, чистој* форми. Однос гласова — *сам по себи* — чини суштину дела. Оркестрације *и нема*, а инструментација, свакако нужна како би дело зазвучало у било којем виду — препуштена је опортунитету тренутних околности.

Иако је Дебисијев клавирски слог пијанистички — тако пијанистички да почетком 20-ог столећа оличава, уз Равелову и уз Скрјабинову поставку, *револуцију* у поимању техничких могућности клавира —, иако је то тако, Дебисијево две свеске *Прелудијума* (та историјски адекватна реплика Бахових двеју свезака *Добро темпованог клавира*) — *нису клавирска музика*, већ само *музика која се може извести на клавиру*; те „свеске“ представљају тек музику за клавир. Суштину *Прелудијума* треба потражити у *структури посматраној апстрактно*, у форми која је, као и код Јохана Себастијана Баха, иманентна садржају. Није случајно не само то што се „програмски садржај“, „наслов“ сваког од прелудијума, наводи тек *post festum*, на крају музичког текста, и то у заградама, уведен трима тачкицама — многи су то до сада уочили —, већ није случајно ни то што Дебиси, мада је очигледно реч о (савременом) клавиру, у својој кореспонденцији као и у бројним рукописним верзијама *Прелудијума* не наводи инструмент којем је дело намењено — а то иначе јесте био његов обичај. Поднаслов „за клавир“ [*pour Piano*] што се налази на насловној страници првог Дирановог издања (па тако и многих потоњих) — додао је издавач.

Из нотног записа види се да се аутор побринуо да укаже на *структуру тонског слога*, на однос гласова — на њихову полифонију и на *полифонију аутономним гласовима посредованих звучних слојева*. Ови — аналогно ранијој Баховој полифоној структури — граде формалну окосницу, граде *апстрактну суштину* дела. Погледајмо, рецимо, завршне тактове *Осмог прелудијума из Прве свеске* (тактове од 35-ог до 39-ог) — завршне тактове *Девојке с косом боје лана*. Тако како су записани у клавиру, ти су тактови — у строгом смислу речи — неизводљиви. Подразумева се употреба клавирског педала. Овај код Дебисија *никада није* тек „звучни декор-боја“ што „са стране“, колористички објашњава звук, „поетизује“ га и утапа у „импресионистичку“

4) У ОРКЕСТРУ нема „лепих“ и „ружних“ звучности, „добрих“ и „лоших“ регистара. („*V orkestre net durnyh zvučnostej*“ пише Римски-Корсаков). Има само умесне или неумесне употребе ових или

измаглицу — има их који и дан-данас тако мисле —, већ јесте техничко средство прирођено инструменту — овде *безмало случајном* отеловљењу *апстрактног музичког бића*. Без обзира на величину и акустику концертне дворане, без обзира на звучност клавира на којем се свира — интерпретација Дебисијеве музике подразумева *само један исправан, само један тачан начин употребе десног педала*.

Запис указује на виртуалну инструментацију (да ли и оркестрацију?!). Четвртинске паузе у 37-ом такту, односно у 38-ом, не могу се реализовати — у клавирском звуку. Уз употребу више инструмената — уз инструментацију (или, разуме се, исто тако и уз оркестрацију) — могу! Последња четири такта подразумевају четвороглас гласова-слојева. Звучни резидуум (остатак), присутан у последњем такту, чини један глас. Други глас чини октава $гес_2-гес_3$ која се налази у 36-ом и 37-ом такту али не и у следећим двама тактовима. Та је октава записана у горњем систему (Дебиси, као и Бах, записује „гласове“ а не записује у доњем систему музички материјал поверен за извођење левој руци односно у горњем систему материјал поверен десној). Арпеђирана октава $дес_1-дес_2$ у доњем систему, у 37-ом такту (акордска квинта завршног дурског „квинтакорда на Гес“) представља трећи глас док, такође арпеђирана, октава $гес_2-гес_3$ у горњем систему, у 38-ом такту (акордска октава завршног дурског „квинтакорда на Гес“), репрезентује посебан, четврти глас. Трећи и четврти глас не представљају један јединствени глас, макар да је реч о истоврсној арпеђираној октавној фактури у оба посматрана случаја и премда узлазни квартни корак, од акордске квинте ка акордској октави, традиционално указује на јединственост гласа у којем се догоди. У прилог тумачењу по којем на посматраном месту постоје четири а не три гласа не говори толико различитост звучног дизајна у оба посматрана случаја: у првом случају ради се о поставци „цртеж-и-подлога“ — трећи глас јесте *испред* првог — док се у другом случају други глас (потенцијална подлога) „уклања“ како би уступио место за четврти (подлога *изостаје*). За то да се установи постојање „четвртог“ гласа (различитог од „трећег“), чини се да је од одлучујућег значаја *октавни прелом* који *раздваја* потенцијално јединствену линију на две линије, на два гласа (у јединственој, „неполомљеној“ линији, октави $дес_1-дес_2$ следила би октава $гес_1-гес_2$ а не октава $гес_2-гес_3$). Схватање да четврти глас у 38-ом такту представља наставак другог, из 36-ог такта, било би погрешно. Битно различита текстура приближава четврти глас трећем, али га раставља од другог.

Пример 6

Клод Дебиси, *Прелудијуми I*, 8 (. . . *Девојка с косом боје лана*), тактови 35–39 — *Œuvres complètes, Série I, Vol. 5, Durand-Costallat [Диран-Костала]*, Париз, 1985-е, стр. 35.

[Murmuré et en retenant peu à peu]

(... la fille aux cheveux de lin)

оних регистара, само умесне или неумесне употребе ове или оне звучности.²⁴

1. 2. 2. Равнотежа звучне снаге и *P*-инструменти

ПРАВИЛА Римског-Корсакова одређују односе снага *L*-, *O*- и *A*-инструмената. Релације у односу на *P*-инструменте нису успостављене. Не зато што би у оркестру звук удараљки био мање важан, а не ни стога што су удараљке сразмерно касно у већем броју укључене у оркестарски састав. За разлику од *L*-, *O*- или *A*-инструмената, динамика каква је прописана *P*-инструментима у свим случајевима „тако и звучи“ — даје очекиван резултат. Прописан *pp* „прави“ је *pp*, а прописан *ff* — „прави“ *ff*. И то, уз извесне изузетке, без обзира да ли је реч о инструменту великих димензија (инструменту који даје дубок тон, било одређене било неодређене висине) или о инструменту малог габарита. У динамици *ff*, тремоло дубоких удараљки неодређене висине тона, гранкасе или там-тама, те удараљки одређене интонације (гонга или тимпана) — *заглушујући је*, па лако парира динамички *ff Tutti*-ја великог оркестра.²⁵ Такав је чак и изолован *ff-ударац*, рецимо на там-таму. Исти инструменти (а, може се рећи, и било који други *P*-инструменти) дају пак и једва чујан *pp* — *pp* тако тих да се по дискретности мери с најтишим оркестарским звуцима, са сасвим тихом звучношћу неколико пултова лежећих сординованих виола у ниској позицији на Де-жици, с једва чујним, меким звуком лежећих сординованих хорни у средњем регистру или са „тишином“ лежећег кларинета у шалмај-регистру.

Удараљке (1) одређене висине тона, по интонацији више а начињене од дрвета које при ударцу одјекне — на пример ксилофон — као и удараљке од дрвета којима је висина, условно говорећи, неодређена — рецимо дрвени блок или темпелблок — па удараљке

24 Николај Римски-Корсаков (N.[Nikolaj] A.[Andreevič] Rimskij-Korsakov), *Osnovy orkestrovki*, Muzgiz, Москва – Лењинград [данас Санкт Петербург], 1946-е, стр. 9 (Из ауторовог *Предговора* издању из 1891-е године). [Дело се може наћи у Библиотеци Факултета музичке уметности, у Београду, (а) у оригиналу, на руском и (б) у енглеском издању.]

25 *Гранкаса* (наглашено „а“ јесте кратко), велики бубањ, на италијанском је *gran cassa*. Ортографски је коректан и (ређи) начин писања *gran cassa*.

Там-там је метални идиофони инструмент далекоисточног порекла. Не треба га побркати са у омладинској литератури често помињаном мембранофоном удараљком северноамеричких Индијанаца, која се такође зове *там-там*. Не ни са инструментом оркестарском там-таму сличних особина, али инструментом мањих димензија — с *гонгом* (итал. *gong*).

од дрвета, за које се *заиста* може рећи да им је висина тона неодређена — на пример клавес — а затим, (2) металофоне ударалке — тако маримба(фон), (у средњој и вишој лаги, поготову уз употребу тврдих маљица) или звончићи —, сви ови инструменти звуче *као да им звук допире споља*, из правца из којег не долази звук остатка оркестра. Тако звуче и у реалном звуку, у концертној дворани, то јест *и ту* звуче као накнадно доснимљени на већ постојећи оркестарски звук — „доснимљени на посебном каналу“.²⁶ Ако се то има на уму, схватиће се зашто поменути инструменти звуче *солистички*, па ће се разумети и зашто се често препоручивало да њихова улога не буде пренаглашена, да се не користе пречесто. *Уздржљивост* је саветована чак и у односу на употребу *P*-инструмената *уопште*. Позната је максима: у оркестру је ефектност ударалки обрнуто сразмерна учесталости употребе. У помињаном *Предговору, из 1891-е године*, својим *Основима оркестрације*, Римски-Корсаков, за кога се не може рећи да је био конзервативан композитор а ни конзервативан теоретичар, пише:²⁷

26 *Дрвени блок* на италијанском је (*blocco di legno*), „(блоко ди) лењо“ (оба наглашена самогласника кратка су). Српски назив (аутор је Властимир Перичић; налази се у његовом *Вишејезичком речнику музичких термина*) — прикладнији је од некадашњег, у српској терминологији уобичајеног израза *тенор-бубањ*. Бубњеви наине спадају у мембранофоне ударалке а дрвени блок то није. Инструмент чине (најмање) две дрвене „кутије“. Величина кутија те величина шупљина унутар ових утичу на то да тон буде нижи, уопштено говорећи — (већа кутија), односно виши — (мања). Тонска висина није прецизно одређена. По кутијама се удара штапићима-маљицама. Обично су две кутије (већа и мања) причвршћене за посебно постоље-носач. [Ова ударалка се, узгред-буди-речено, (сразмерно) често користи у оркестарским партитурама тако важних композитора као што су то Прокофјев или Гершвин.]

Темпелблок је на италијанском *blocco di tempio* („блоко ди темпјо“). Инструмент је корејског порекла. То је инструмент са одређеном висином тона, иако се ретко користи тако да се актуализује пентатонска гама коју, као фиксирану тонску висину, дају пет шупљих дрвених кутија различите величине, по којима се удара маљицама. Звук је „свеж“ и „воден“, „егзотичан“ — шта-год то значило. Као да тешке капи кратко и мукло одзвоне ударивши о мирну водену површину.

Клавес (дуго, наглашено „а“) назив је за штапиће од звонко одзвањајућег дрвета пореклом из тропских крајева. Инструмент се у партитури наводи *на шпанском језику* — као *claves*. Наставак *-es* показује да је реч исказана у *граматичком броју множине*.

У средњој и високој лаги, поготову уз употребу тврдих палица, маримба(фон) — италијански *marimba/marimbafono* — у звуку практично замењује ксилофон па се догађа да се, уместо понешто застарелог ксилофона, употреби новији инструмент и тамо где није прописан. Оваква замена најчешће није неумесна.

Звончићи су на италијанском *campanelli* (изговор „кампанели“; наглашени слог је кратак). Подразумева се — уколико изостане даља, у одређеном правцу усмеравајућа спецификација — да је реч о инструменту с металним плочицама, по којем се свира одговарајућим палицама, а не да се ради о инструменту с клавијатуром.

27 Не би били могући ни *авангардни модернизам Стравинског* нити *револуција француске Модерне* с размеђа 19-ог и 20-ог столећа без утицаја што га је дело Рим-

„Студент ће вероватно пролазити кроз следеће стадијуме: (1)

ског-Корсакова остварило на стваралаштво Стравинског, па и Равела, чијег големог новаторства не би било без *Антара* нити без *Шехерезаде*, ремек-дѐла руског мајстора. (Дебисијев музички језик једним делом дугује своју оригиналност и универзалан значај — нека се сада тако упрошћено говори о тим његовим својствима — како ослобађању од Вагнеровог утицаја тако прихватању интернационално релевантног музичког писма Модеста Мусоргског.)

Симфонијска свита *Шехерезада* датира из 1888-е године. Треба се сетити до које је мере тада у европској музици, с мало изузетака, још увек царовао *јалови класичарско-романтичарски академизам*. *Шехерезада* је модерна не само у својој инструментацијско-оркестрацијској иновативности; она је то и с обзиром на музичко устројство, уобличеност и тематско-тоналну имагинацију. Егзотичност „оријенталног“ сижеа не лежи у томе што би Санкт Петербург, град у којем је дело настало, лежао „источније“, „више у Азији“ од Лондона или Париза, а нити у томе што би руска народна музика била ближа фолклорном материјалу оријенталног порекла — ближа, на пример, од европске у ужем смислу речи. Поменута егзотичност антиципира опште-европски интерес за *оријентално* и, уопште, за *егзотично* — интерес који се у време настанка *Шехерезаде* већ увелико испољавао у литератури и у сликарству, да би се у музици јавио нешто касније, у правој мери тек (а) са Равеловом *Шехерезадом* (како оном чисто оркестарски инструменталном, тако оном вокално-оркестарском) од-носно (б) с Дебисијевим *Златним рибицама* и са *Пагодама*.

Шехерезада Римског-Корсакова није тек — *блиставо оркестрирано* дело. Ако је тачно то да је *оркестрација саставан, интегрални део музичке форме* — а с тим у вези треба се подсетити напред наведених одређења (видети стране 17 и 18 *Предавања*) — онда и није могуће да аутор успешно и, по хипотези, модернистички-иновативно оркестрира своје дело уколико ово не би и по својем садржају било исто толико *успешно*, односно модернистички „загледано у будућност“. Није могућа нити успешна — намерно се не користи реч „бљештава“ — оркестрација дела од мале уметничке вредности. Могуће је само, а то се често и догоди, да оркестратор изневери уметнички вредно дело другог аутора — дело изворно остварено у неком медију другачијем од оркестарског.

Реагујући на свој начин на себи савремену средњоевропску помаму уздицања жанра симфоније на пједестал „форме која омогућава изношење *најдубљих, најузвишенијих идеја*“, Римски-Корсаков је своју, још 1865-е године написану *Другу симфонију*, *Антар*, преименовао године 1903-е у — *симфонијску свиту*. Две године затим, Дебиси потписује као *Три симфонијске скице своје опсежно Море* — дело које споља, топографски, толико личи на „симфонију“, да се чини да му нико, чак ни у његово време, не би замерио да се одлучио на у наведеном смислу „обавезујући“ наслов.

У седмој и осмој деценији 19-ог столећа, *музички североисток Европе*, и то, стваралаштво Мусоргског и Римског-Корсакова, дао је претходницу *стварне музичке Модерне* — претходницу која ће, делатношћу *пре свега француских и руских аутора*, али и Шпанаца Албениса и Де Фаље, Американца Гершвина те Мађара Бартока, прерасти у велики покрет последње деценије 19-ог те прве половине 20-ог столећа.

[*Стварну музичку Модерну* друге половине 20-ог столећа предводе композитори *Оливје Месијан, Јанис Ксенакис, Витолд Лутославски, Ђерђ Лигети, Торе Такемицу* и *Филип Глас*. Музика је *модерна* само ако одражава дух времена, ако је способна да кроз значење — проузроковано *доживљајем* што га изазове — трансцендује сопствену појавност у правцу синхронизованости и духовне кореспонденције са себи савременим *манифестацијама живота* из свих области људске делатности — области особитих за *сопствену врсту цивилизације*. Музика Лигетијевог *Реквијема* чује се у филму *2001-а: Одисеја у свемиру (2001: A Space Odyssey)* Стенлија Кјубрика (1968-е). Филмски медиј *репрезентативно* је модеран, а историјски то јесте у апсолутном смислу, док је *Одисеја* филм модерне тематике и неспорне уметничке

кроз стадијум у којем ће се у потпуности поуздати у удараљке, уверен да су ове носилац лепе, заводљиве звучности — то је најнижи ступањ; (2) пролазиће затим кроз стадијум заљубљености у харфу — чиниће му се да би било који акорд требало удвојити њеним звуком; (3) потом кроз стадијум обожавања дрвених и лимених дувачких инструмената, пре свега сординованих, при чему ће и гудачки инструменти бити сординовани или свирани *pizzicato* [пицикато], да би на крају стигао (4) до узнапредовалог стадијума у којем ће препо-

вредности. Жалећи се, можда и одвећ (!), на спор у вези са ауторским правима за коришћење музике у том филму, Лигети као да је желео (можда и подсвесно) да укаже на *стварно модеран* карактер свога дела. Заиста: има ли смисленог, стварно модерног филма којем би одговарали звучни нус-производи „идејних“, „концептуалних“, могуће „мулти-медијалних“ подухвата тадашњих претендената на статус модерних уметника — једног Штокхаузена, Кагела или Кејџа?! (Отуда, биће, психолошки потиче Лигетијева потреба да јавно актуализује поменути спор.) *Описаног филма нема нити би га могло бити*, осим ако би му аутори били сами корифеји *тадашње колико и садашње* (!) авангарде, са својим „видео-радовима“, „перформансима“ или већ тако некаквим производима (с малом или никаквом снагом изазивања било каквог доживљаја, чак ни — „чисто интелектуалног“). Кагелово „музичко позориште“ или Кејџова „тишина“ представљају виртуалне „филмове“ али, филмове, као такве — бесмислене! Да је умишљена назови-авангарда друге половине двадесетог столећа представљала стварну авангарду, имала би за будућност даљу Модерну а не пост-Модерну, ту пост-Модерну у којој је, ипак, (та живот је жилав) — *макар и уз одсуство историјски изгубљеног професионализма* —, стекло легитимност много тога што га је „авангарда-без-будућности“, строго, тоталитаристички, спонзорисано од државе, „с бичем у руци“ у рату против слободе стваралаштва — *зобрањивала* (Пјер Булез и Карл Далхауз понашају се на курсевима летње школе у Дармштату инквизиторски). За то што се причинишава да је *лажна* авангарда *имала* смисла, криве су стотине музиколошких доктората, стечених не под окриљем „паланачки напредног“, балканског менталитета, већ даље, широм света; крива је бесомучно наметана, *конвенцијална*, устајала, „политички коректна“ уметничка идеологија. Једна цивилизација није на заласку услед заблуда, већ то јесте јер ове не уме да сагледа, с њима се суочи, па их превазиђе. Судбина људских послова у људским је рукама. Ниједна цивилизација није била неумитно суочена са сопственим крајем.

Без претензија да се у овом тренутку разреше питања природе музичке Модерне те недоумице с којима су суочена тумачења важећег пост-модернистичког схватања, ипак погледати у: (1) *Музикологија, Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности / Musicology, Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, бр./No. 6, Београд/Belgrade 2006 — чланке (на енглеском језику) (а) Jonathan Cross, *Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism*, стр. 19–41 и (б) Kety (Aikaterini) Romanou, *Stochastic Jeux*, стр. 207–218, а затим, (2) у: *Rethinking Musical Modernism, Proceedings of the International Conference held from October 11 to 13, 2007* (Музички модернизам, нова тумачења, Зборник радова са научног скупа одржаног од 11. до 13. октобра 2007.), Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2008-е — чланке (такође на енглеском језику) (а) Vlastimir Trajković, *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)*, стр. 27–40 и (б) Kety (Aikaterini) Romanou, *Total Capitalism versus Total Serialism*, стр. 179–186.

Џонатан Крос професор је музикологије Универзитета у Оксфорду (Велика Британија) а Екатерини Роману предаје музикологију на Универзитету у Атини (Грчка).]

знати гудачку групу као групу најбогатију звуком, као групу која је носилац изражајности у највећем степену.“²⁸

[. . . Оволика строгост изгледа претерана. Ипак, треба имати на уму да ударалке, у време када је Римски-Корсаков записивао своја запажања, још увек нису биле доспеле у ситуацију у којој би историјом стилских промена досегнута структура уметничке музике омогућила *P*-инструментима да суштински дођу до изражаја.]²⁹ Неповратно беху прошла

28 „Bol’šuju čast’ju zanimajuščijsja orkestravkoj pereživajet sledujuščie fazisy razvitiya: 1) period stremlenija k udarnym instrumentam — nižšaja stupen’; v nih on polagaet vsju prelest’ zvuka i na nih vozлагаet vse svoi nadeždy; 2) period ljubvi k arfe — vsakij akkord emu predstavljaetsja neobходимым udvoit’ zvukom èтого instrumenta; 3) sledujuščij period — obožanie derevjannyh i mednyh instrumentov, stremlenie k zakryтым zvukam, pričem strunnnye predstavljajutsja ili s nadetyми surdinami, ili igrajuščими pizzicato; period vysšega razvitiya vkusa, vseгда совпадајуščий s prednočteniem vsemu drugomu materialu smyčikovoi gruppy, kak samoi bogatoi i vyrazitel’noi.“

(Николај Римски-Корсаков (N.[Nikolaj] A.[Andreevič] Rimskij-Korsakov), *op. cit.*, стр. 9–10)

29 С једне стране, смена стилова, чак и само биће музичких дела посматраних у дијахроној пројекцији, кроз проток времена, те, с друге стране промене инструментацијског поступка — *зависе од аутономне еволуцијске динамике*. Ипак, та динамика у најопштијим цртама прати (а каткад чак и изазива) стања духа својствена датом историјском тренутку једне цивилизације — цивилизације посматране „на дѐлу“, кроз појавне видове самоизражавања, то јест кроз рад оних композитора који најбоље артикулишу том цивилизацијом објашњиву а скривену Суштину Времена. Као да је „дух“ јачи од „тела“. Техничке иновације, па и ново-конструисани инструменти, често не изазивају суштинске последице у материјалном, оркестрацијски-структурном, формалном хабитусу музичког дела. Могућности пуног деловања потенцијала што га нуде остају скривене, латентне, не долазе до правога изражаја. Чекају — „свој тренутак“. Треба стићи до стања *аутономног развитака музичког израза* које би дозволило реализовање тих могућности. *Техничке иновације — конструисање нових инструмената, њихово усавршавање или откривање нових звучних извора — не омогућавају, не изискују, не наводе чак — на промене музичког израза*. Овај следи сопствени пут развоја, савременицима често недокучив, баш као што се и дан-данас, захваљујући Д а р в и н о в о м в е л и к о м н а у ч н о м д е л у, може рећи тек то да еволуција живог света Природе открива свој логос, иако не и телос, не и сврху, сврху можда и непојмљиву, осим ако се не узме да је телос Природе инхерентан, урођен самом логосу Природе те његовом (само)развитку.

Саксофон је настао још четрдесетих година 19-ог столећа. Користио се, не много, али ипак, користио се ту и тамо, па се да приметити, рецимо, у оркестарском колориту Бизеове *Арлезијанке* (у Гироовој редакцији оркестарске поставке), у *Сликама са изложбе* Мусоргског (у Равеловој оркестрацији) или у Рахмањиновљевим *Симфонијским играма*, али је требало сачекати време цеза, да би овај инструмент, такав какав је, не доживевши било какве техничке иновације, *отворио своју душу и показао своје право лице*.

Извођачка пицикато-техника, на контрабасу рецимо, била је позната и користила се у оркестарској пракси као местимично одступање од уобичајеног свирања гудалом, да би, технички неизмењен, „пицикато-контрабас“ постао један *практично нов инструмент*, од времена када је постао део стандардног и носећег инструментала идиома цез-музике.

времена у којима су *P*-инструменти још увек имали скромну али природну улогу — улогу која је, у основи, потицала из

Може се помислити да су ови примери релевантни само онда када се односе на текстуру особену за музички идиом цеза, те да се тичу чак својеврсне злоупотребе што би је претрпели инструменти којима је судбина требала бити у складу с тим да беху „рођени за нешто више и боље“.

Таква резерва, међутим, не би имала смисла: при посматрању музичких феномена, релевантно је *све оно што се односи на историјске мѐне стилова*, на настанак музичких инструмената, на њихову употребу те на оркестрацију посматрану као неразлучиву компоненту формалног устројства дела. Оркестрацију интересује *употребна вредност* појединих инструмената, звучних извора, а не општа и систематска типолошка органологија (инструмената) — дисциплина која се онда тако и зове (*Музички инструменти*), па у педагошком процесу претходи теоријској дисциплини оркестрације, односно претходи практичном раду на оркестрацијском поступку као суштинском делу чина компоновања.

Године 1808-е/9-е Ераp је усавршио харфу с двоструким покретом педала. Од тада се инструмент суштински *није мењао*. Све оно што је писано за харфу током 19-ог столећа — *може се заборавити*, макар потицало из пера Берлиоза (харфа у *Фантастичној симфонији*, Други став: *Бал*), Вагнера (у оперској тетралогiji *Прстен Нибелунга*) или Чајковског (у *Валцеру цвећа*, из балета *Крцко Орашчић*). Тек је први наступ харфе у четвртом такту Дебисијевог *Прелудијума за Поподне једног фауна* (видети *Прилог III*, на крају текста *Предавања*, на стр. 167), то јест налет упола умањеног септакорда на *аис*, на таласу глисанда, представио свету *један нов инструмент — харфу —* и једну нову уметност — модерну музику. Од тада, ништа више од онога што ће бити написано за харфу — неће бити исто. *Свеж летњи поветарац аркадијски честитог а чулног, Природом ослобођеног а племенитог и часног, нахрупио је у понешто устајали ваздух романтичарског сентиментализма и патоса, да ова својства учини заувек прошлим, немодерним. Намрштени свет препаметне ванмузичке идејности повукао се пред грчким богом Ђунисом (Дионисом).*

Кад су Шопен и Лист освојили пијанистички слог користећи се тада ултра-модерном механиком клавира с двоструком репетицијом чекића, чинило се да је то представљало „последњу реч“ онога што би се на клавиру могло рећи а да не дође до техничких иновација на инструменту. До дан-данас, *таквих иновација нема*. Ипак, каснији, Скрјабинов клавир — један је *нови клавир*. Сасвим другачије, у истој, Скрјабиновој епоси, *нови су клавири* Равела и Дебисија, а затим — клавир Бартока па, још касније, Месијана.

У Шопеновим клавирским концертима (ремек-делима, таквим каква су, која нико не би могао поправљати, баш да је то и потребно), оркестарски парт звучи конзервативно, „скромно“ у односу на невероватну иновативност пијанистичког слога. Требало је да прође шездесетак година како би *сазрео Дух Времена* тако да се флуидност шопеновог рубата може изразити у оркестру. Скрјабин је то постигао у својем *Клавирском концерту у фис-молу*. Постигнуће је изузетно. Техничка усавшавања оркестарских инструмената до којих је у међувремену долазило, за посматрани случај — нису била одлучујућа.

Електронски звук још увек није нашао себе. Употребна вредност (1) електронских сонористичких валера, који се понекад срећу у филмској музици, а још и више (2) модерним сензибилитетом оправдано диктирана потреба за једним новим *лирским* изразом — изразом који се у *музичком минимализму* и у *техно-звуку* постиже *машинском* ритмичком правилношћу суперпонираних патерна, а који је тако тешко постићи свирањем на акустичким инструментима — указују на пут који ће се електронском звуку отворити.

□ □ □

Године 1891-е, када је Римски-Корсаков записао напред наведена запажања, *право време за удараљке још увек није било наступило. Не значи да убрзо затим неће.*

музичког материјала фолклорног порекла, то јест времèна ренесансна па и барокна. Има нечег умесног у критици која се понекад упућује Бетовену. У четвртном ставу *Девете*, Бетовен, већ романтичар, жели „обгрлити читав свет“, „спустити се до народског“, до „плебејског“. И ето *прекомерно сти употребе гранкасе, пјâтâ и тријангла* — ето „блех-музике“³⁰ (видети, Лудвиг ван Бетовен, *Девета симфонија*, Че-

30 *Тријангл* је на италијанском *triangolo* (скр. *trg.-lo*).

Реч *пјати* (итал. множина, *piatti*; скр. *p-tti*) значи *тањир*. То је пар металофоних инструмената, „тасова“, који се ударају један о други. Израз *тасови* застарео је. Уз навођење термина *piatti* понекад се додаје одредница *a 2* (*a due*). Тиме се наглашава да је реч о двама инструментима који функционишу јединствено, то јест — у *пару*. То је бољи начин него да се уз наставак за множину не одреди ближе (1) да ли је реч о инструменту који је упâрен, изводи се на описани начин — а записује на посебној црти (што је погодније него да је запис, када је реч о ударљама неодређене висине тона, у нотном систему) — односно, (2) да ли се ради о *висећем пјату* (који се такође, по могућству, записује на једној црти). Каткад се употреба *упâреног* инструмента спецификује тако што се у *двоцртном запису* упише (двогласна) прима. Ипак се, без обзира на назнаку граматичког рода множине, обично извођачу препушта да одреди када ће шта извести на само једном пјату. То, у класичарско-романтичарском репертоару, али пре свега у новијем, ако се два инструмента не разликују у запису, доводи понекад извођаче, па и диригента, до разумљивих недоумица. У новијој музици ознака за тремоло, рецимо, не мора наводити на (ипак вероватнију) опцију извођења на висећем пјату (а не на пјатима *a 2*, који тремолурају — ако се то тако може назвати — тако што извођач таре један пјато о други).

(Самостални) пјато ближе се одређује као *piatto sospeso* (наглашено „е“ дуго је а слово „s“ чита се као „з“; скр. *p-tto sosp.*). Наставак *piatto* граматички указује на једину. *Пјато sospeso* — „висећи пјато“ — виси о сталку и нешто је *друго* од пјâтâ *a 2*. По висећем пјату удара се једном или [пре свега у тремолу (*tremolo*; скр. *trem.*)] — два маљицама. Треба одредити врсту маљиц|е /-а, упућујући извођача — то је најчешће довољно — било на *маљице с меканом главом* (на *меке маљице*: *bacchett|â /-e molle*; скр. *bacch. molle*; изговор: „бакет|а /-е моле“) било на *тврде* (*bacchett|â /-e dur|â /-e*; скр. *bacch. dur|â /-e*). (Подвучени завршеци речи указују на једину док је наставак „е“ у речи *molle* заједнички за оба граматичка броја.) По висећем пјату може се дакле ударати и само једном маљицом. Разврставање маљица само на два типа, на оне *тврде* (то јест, с тврдом главом) и на оне *меке* (с меканом главом) — најчешће је *довољно*. Многи некад употебљавани материјали више то нису (заменеју их с успехом нови, пластични), па је најупутније — баш као и при одређивању величине маљица, односно њихових глава — препустити извођачу одлуку шта да употреби. Овај ће најбоље знати и то с којим материјалом располаже фонд инструмената оркестра који изводи дело. Ипак, треба знати да *bacchette di feltro* (маљице с филцаном главом), затим *bacchette di gomma* (маљице с гуменом главом), или *bacchette di spugna* („ди спуња“), то јест маљице с главом од сунђера, спадају у „меке маљице“ односно у маљице с меканом главом, док би *bacchette di legno* („ди лењо“), што-ће-рећи маљице с дрвеном главом, спадале у „тврде“.

Италијани су склони живописним називима. Из војничке терминологије позајмљен је назив *bomba* (бомба), (понешто застарели) синоним за гранкасу — велики бубањ. Перкусија у пратитури назива се *батеријом* (*batteria*). Ако је број *P*-инструмената већи од броја перкусиониста, што се често дешава у новијој музици, израз *batteria I* односи се на скуп (разноврсних) *P*-инструмената, поверених првом перкусионисти (*Percussione I*), израз *batteria II* на скуп *P*-инструмената поверених другом и т.

тврти став, одељак *Alla Marcia*, тактови 331–431). Проблем

д. Нема посебног разлога израз *pjar||o /-и* („тањир /-и“) заменити термином-синонимом чинел||а /-е (итал. *cinell||a /-e*; скр. *cin.* или *c-ll||a /-e*), иако је овај други израз у употреби (и исправан). У једној партитури треба остати веран изабраном облику. Израз *batteria* може се заменити оним *percussione* (перкусија). Извођач, перкусиониста, јесте *percutore* (перкуторе; наглашено „о“ јесте дуго). Множина је *percutori* — перкусионисти.

° ° °

Техничке могућности и оркестрацијски-употребна вредност гудача, гитаре, харфе, клавира, челесте, чембала, оргуља те тимпана разматрани су у оквиру теоријског дела курса из *Оркестрације I*. Сада, на овом месту у *Предавањима из Оркестрације II*, није на одмет осврнути се на организацију групације *P*-инструмената у оквиру оркестрације (сложенијег) оркестарског дела, односно на принципе записивања *P*-инструмената у партитури.

Тимпаниста је вођа групације *P*-инструмената. Иако се очекује од било којег перкусионисте да влада техником било којег *P*-инструмента, па и тако разноликих инструмената као што су то, рецимо, с једне стране маримба, а с друге тимпани, ипак је обичај да се, (осим самих тимпана, разуме се), тимпанисти не поверава извођење других *P*-инструмената. Нотни систем за тимпане налази се непосредно испод блока *O*-инструмената. Испод тога, надаље, записују се, *редом од горе на доле*, на посебној црт||и /-ама (1) мембранофоне ударалке, прво оне више, с обзиром на општу (а прецизно неодређену) интонацију, а потом оне ниже, нпр. *tamburo piccolo*, па *timbalès*, па *cassa rullante*, па *grancassa*. По истом принципу, тако да се прво пишу ударалке неодређено више, па онда ниже интонације, записују се затим (2) дрвени идиофони инструменти (на пример *claves*, па *blocco di legno*), потом (3) метални идиофони инструменти (на пример *triangolo*, па *piatto sospeso*, па *tam-tam*). те најзад — сада, разуме се, у посебним нотним системима — (4) металофони инструменти с фиксираним висином тона, на пример *campanelli*, па *vibrafono*, па *marimba(fono)*. [Ниже од овога, такође идући редом од горе на доле, записали би се, у потребном броју посебних нотних система, инструменти што их Обрадовић назива *упоредним* (видети стр. 2 *Предавања*) то јест, рецимо, *celesta*, па *piano*, па *arp||a /-e*.]

У начелу, вођа деонице одређује који ће инструменти бити поверени којем перкусиониста. За партитуру која броји иоле већи број ударалки већ композитор, ипак, мора бити свестан тога који је број перкусиониста потребан. Ако ништа друго а оно зато што је број извођача (па самим тим и прорачун потребних трошкова) прва ствар која ће интересовати организатора концерта или продуцента тонског снимања. Иако број *P*-инструмената може знатно прећи број неопходно потребних перкусиониста, елементарни принцип економичности (који је, узгред-буди-речено, и прави модеран естетичко-етички принцип, а који захтева да се за потребан учинак потроши минимум средстава) — треба да наведе композитора да ефикасно упосли (заиста) потребан персонал. У случају да дело захтева велики број ударалки, и уколико композитор исправно разуме како функционише групација ударалки, расподелите инструменте по извођачима, па ће тај распоред бити наведен у заглављу партитуре, то јест у *Списку инструмената*, и то —, биће наведен у односу на читаву перкусију, с тим да ће се тај распоред моћи видети и на свакој страници партитуре на којој је предвиђено учешће било којег од перкусиониста, али само у односу на инструмент/инструменте (односно перкусионисту/перкусионисте) који на тој страници активно учествују у музицирању. Композитор ће водити рачуна (а) да од већег броја ударалки, што их опслужује један извођач све не буду већег габарита, како би тај извођач имао довољно простора за маневрисање и за смештај потребног прибора на носаче односно за смештај пулта са штимом, уз добар поглед на диригента, затим, (б) водиће рачуна о томе да остави довољно времена за одлагање односно преузимање

је у томе што се *чисто музичким средствима (звучношћу на препознатљив начин удараљкама обојеног ритма)* желело изнети *једну идеологију, један концепт, једну идеју друштвено ангажовану, хуманистичку, једну идеју грађанско-еманципаторског типа — било како. . . али — једну ван-музичку идеју.* За тако шта потребан је свестран приступ, који не имитира тек спољашњу, звучно-сензитивну страну, већ могућу асоцијативност тражи (и) дубље, у самој структури захваћеног слога. На изванредан начин то и јесте тако. Међутим, упрошћена мелодија коју доноси текст Шилерове *Оде радости* не представља бољи део Бетовенове заоставштине, а одсек *Alla Marcia* указује на „музику у музици“. С обзиром на високе стандарде које сам Бетовен беше успоставио својим претходним делом, зачуђујуће је посезање за спољашњедраматским, у суштини *опер(ет)ско плакатским* — ефектом.

Не представља само филозофска, (ван-музичка) „идејност“ опасност која би угрозила *чистоту* аутономно музичког израза. У увертири-фантазији *Ромео и Јулија*, раном делу Петра Иљича Чајковског, упорни, учестали *ff*-ударци пјатā и гранкасе, од 343-ег до 356-ог такта,³¹ сугеришу буру душевних преживљавања, драму и трагедију забрањене љубави. Ковитлац узаврелих афеката сукља из буре којом је захваћен читав оркестарски апарат. Могуће је да голема снага најпро-

прибора у случају да двојица/двоје перкусиониста (*обавезно суседа*, на пример други и трећи перкусиониста) наизменично преузимају исти инструмент (што је могуће), а затим, (в) записаће партитуру тако да у левом блоку сваке стране стоји Perc.(Percussione) 1 [или 3 (!), или који је већ број у питању] док над нотним текстом, *над сваком првом нотом на свакој страници* (односно у сваком реду) стоји скраћеница за употребљени инструмент. *Скраћеницу која обележава први наступ (по)ново-употребљеног инструмента треба подвући.* Ако до првог наступа тако употребљеног инструмента дође усред реда, скраћеницу увести и подвући тек непосредно изнад места наступа. Поступак описан под (в) примениће се и када је реч о левом блоку сваког реда, уколико су партитурне странице *посебно оптимизоване* тако да се испусте инструменти који паузирају у реду — *што је добро* — па једна страна каткад броји два (сажета) реда или више њих. Перкусионисти не воле симболичне сличице које (уместо текстовних назнака) приказују инструменте и врсте маљца. Штим треба да је заједнички за све перкусионисте (умножен у потребном броју примерака). Ово стога што вођа групе перкусиониста може предвидети и другачију расподелу инструмената по извођачима од оне коју је предвидео композитор. Ипак, проблем окретања страна у *паузи свирања мора бити решен.* Уколико деоница тимпана није одвећ сложена — не захтева честа прештивавања инструмената — може се одступити од традиције па доделити тимпанисти још који (ситнији) инструмент. Тада ће већ деоница тимпанисте носити назив Perc.(ussione) 1. [Пример којим се илуструје принцип записивања удараљки у партитури налази су у *Прилогу I*, на крају текста *Предавања*, в. стр. 148-150].

31 Р. [Peter] Tchaikovsky, *Romeo and Juliet, Overture-Fantasy*, Boosey & Hawkes (Бузи енд Хокс) 8869, s. a., Лондон, стране 46–50, партитурни бројеви 32 и 33.

дорнијих ударалџки (пјџтџ и гранкасе) боље одговара томе да *призове* снагу афеката, него томе да, као у Бетовеновој *Деветој*, музичком језику несвојствено, *укаже* на један дискурс сентиментално-филозофског типа — *укаже* на једну *идеју* — па ипак, ни тамо, код Бетовена, а ни овде, код Чајковског, нема ни трага од звучне аутономије за коју су *P*-инструменти предодређени, било да *устаљеном ритмичком фигурацијом дефинишу музички пол играчког* (као што то бива у народним играма, или, уопште у играма фолклорне, али и не само фолклорне провенијенције), било да имају *колористичко-дескриптивну* или чак *аутономну, чисто колористичку* улогу.

Живописност која уз помоћ чегрталџке (*raganella*) имитира звук крцкања ораха те путем које се тумачи Крцко Орашчић, главни лик истоименог балета, којег је музика *једно од последњих дела* Петра Илића Чајковског³² — плени неодољивим шармом. Исто се, у овом делу, односи и на употребу кастањета (*castagnette*) у *Чоколади (Шпанска игра)*³³ или даира (тамбурина; *tamburino*) у *Кафи (Арапска игра)*.³⁴ Реализам у дескрипцији не само да је нешто што одговара *солистички профилисаном* звуку ударалџки, већ никако није нешто чега би се, у принципу, требало клонити. Бетовен се није имао због чега извињавати, није имао шта да објашњава (мада је то чинио), у вези са својим тимпанима — који имитирају ударац грома — или због (музичког) таласања свога поточића (обе се парадигме односе на његову *Шесту*, „*Пасторалну*“ симфонију).³⁵

[Сасвим је нешто друго када „тонско сликање“ прерасте у позу, у „ефекат ради ефекта“, у својеврстан егзибиционизам, а тако шта се уме догодити, рецимо, Рихарду Штраусу, у делима насталим после заслуженог успеха на који беху наишли његови рани радови, вредне а сликовите симфонијске поеме *Лудорије Тила Ојленшпигела* и *Дон Хуан*, или се тако шта може замерити Родиону Шчедрину, који је сматрао умесним — или изазовним (?!) — да у својој *Кармен-свити дџ*

32 P. [*Peter*; (Pierre [?]; Pètr [?])] Tchaikovsky, *Casse-noisette, ballet-féerie en deux actes et trois tableaux*, Музика, Москва, 1985-е (*Scène et danse Großvater*, тактови 56–72, стране 124–126).

33 *Ibid.* стр. 415–420.

34 *Ibid.* стр. 423–429.

35 „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“ („Више израз осећања него сликање“), написао је Бетовен у тексту за програмску књижицу концерта на којем је доживела прво извођење његова *Шеста*, у Бечу, 22-ог децембра 1808-е, у позоришту које постоји и данас, у *Театру ан дер Вин (Theater an der Wien)*.

сопствену транскрипцију Бизеовог *савршеног* оркестарског, инструменталног (и вокално-инструменталног) писма, и то — транскрипцију за гудаче и за ударалке, реализовану тако да се међу овим другим посебном неумереношћу употребе те стилском неусклађеношћу у односу на Бизеов музички предложак истичу вибратон и маримбафон.)³⁶ Тачно је да ретко ко сматра Шчедрина „модерним“ уметником. Ипак, могуће је да је он, пишући *Кармен-свиту*, сам себе тако доживљавао. Јер,

36 Добрим оркестрација (*оркестрација*, не транскрипција) којих аутор није сам композитор — нема много! Штета је што неке од најбољих нису публиковане. Међу најуспешнијим су (а) диригент Рафаел Фрибек де Бургос са оркестрацијом (из 1968-е године, за велики оркестар) *Шпанске свите* Исака Албениса (дела у оригиналу написаног за клавир) и (б) диригент Жан-Франсоа Пајар са оркестрацијом за (мали) гудачки оркестар Дебисијевих *Шест античких епиграфа* (верзија дела према којем је начињена оркестрација у оригиналу је за клавир четвороручно). Оркестрација датира из седамдесетих година 20-ог столећа. Успешнија је, у духу више дебисијевска од оне познатије, сада за велики оркестар, настале деценију и по раније, из пера такође диригента, Ернеста Ансермеа [партитуру Ансермеове оркестарске верзије *Шест античких епиграфа* објавио је Диран (*Durand & C^e, Éditeurs*), Париз]. Стваралаштво класикā француске Модерне, Дебисија и Равела, као да је мамило да се преобрене у оркестарско рухо. Али, скоро све, све бројније оркестрације дѐла француске Модерне показале су се неуспешним. Ово се донекле не односи на оркестарско рухо *Острва радости* (Молилари, 1923-е) те *Потонуле катедрале* (Стоковски, 1930-е) а ни на оркестрацију Равеловог *Гаспара ноћника*, из пера Маријуса Констана (1988-а), поготово не на први став *Ондину*. Као што се *данас* може очекивати, оркестарска партитура Равел-Констановог *Гаспара* практично се не може набавити; та̄ чему би пост-модерним професорима/студентима композиције ова уопште и служила!? А необјављена је и у *целини успешна* оркестрација Дебисијеве *Виолинске сонате* из пера аргентинца Хорхеа Анреса Боса. Оркестрације пак Дебисијевих дела настале за његова живота, уз његово одобрење, успешне су толико да их није могуће разликовати од оркестарских дела која у потпуности беше завршио сам мајстор. Анри Капле је заслужан за оркестарско рухо *Мале свите*, *Пагѓдā* (*Естампе I*), *Месечине* (последњег става *Бергамске свите*), за оркестрацију свите *Дечји кутак* као и оркестрацију двеју песама из вокалног циклуса *Заборављене аријете* (*Чежњиви занос* [*C'est extase langoureuse*] и *Green*); њему се дугује не само вокално-инструментални, оркестарски вид Дебисијевог сценског ораторијума *Мучеништво Светог Себастијана*, већ и не мали део музичког ткива овог дѐла, па оркестарска партитура свите *Свети Себастијан, симфонијски фрагменти*, те вокална партитура читавог сценског ораторијума уз клавирски извод оркестра. Капле је помагао Дебисију при оркестрацији оркестарских *Жиѓā* (*Слике за оркестар I*), сачинио је клавирски извод овог дела (као и осталих двеју слика: трију ставова *Иберије* и *Пролећних кола*), а затим и клавирски извод *Мора, трију симфонијских скица*. Каплеу се дугује и оркестарски вид балета за децу *Кутија с играчкама*. Анри Бисер, други Дебисијев ученик-сарадник, оркестрирао је Дебисијеву рану *Малу свиту*, а сачинио је и ревизију оркестрације раног оркестарског *Пролећа*. Оркестрацију балета *Кама, кореографска легенда* [*Khamta, légende dansée*] сачинио је веома успешно, у договору с Дебисијем, 1912-е године француски композитор Шарл Кеклен, а на исти начин настала је и успешна оркестрација Рожеа Дикаса изванредне Дебисијеве *Рапсодије за саксофон и клавир*.

није ли обилна употреба ударалки знамење модерности!?³⁷ *Фетишизовање пак било којег средства не може бити одлика правога и доброга стила, а такво фетишизовање не би могла бити ни одлика стања духа — стања модерног духа — уколико би тај дух иоле полагао право на аутентичност.*]

Стварно модеран јесте поступак са ударалкама код Клода Дебисија — историјски првог композитора новог модернизма. У његовој музици улога ових инструмената не само да је често самостална, већ та улога може бити у тој мери солистичка да ударалкама буде поверено излагање водећег мотива — мотива од основног тематског значаја. Већ прве стране партитуре балета *Игре, кореографска поема [Jeux, rométe dansé]* представљају добар пример оваквог поступка са *P*-инструментима.³⁸

Необично, али Морис Равел, оркестру тако склон, радећи независно од Дебисија, није успео са оркестрацијом Дебисијеве *Сарабанде* из свите *За клавира*. Равелова пак оркестрација ране Дебисијеве *Игре (Danse)* — јесте успелија. Булезова оркестрација Равелове *Насловне стране* указује на потпуно *неразумевање карактера овог дела, а технички је — инвалидна.*

У односу пак на оркестрацијску форму неколиких Дебисијевих дела, — рад одобрен од стране аутора —, може се успоставити аналогија с ренесансним уметничким атељеима, у којима главни мајстор лично уради „све најважније“, док остало оставља помоћницима да осмисле под његовим надзором. Као што је то случај и с већином Дебисијевих дела насталих за живота, а сада поменутих, све потписује само „главни мајстор“. Дебисијев духовни хабитус сличнији је оном уметника Ренесансе и Хуманизма него што се то обично мисли.

37 Став који доводи у везу издашну употребу ударалки и модерну музику могућ је и, бар када је реч о знатном делу новијег стваралаштва — чињенично заснован. Ипак, тај је став банализован неумереним позивањем на њега, пре свега од стране музиколога. Као да је обилна употреба ударалки нешто што неспорно, очигледно, и, у смислу једног импликовано вредносног суда, указује на *ipse facto* [већ самим чином постојања, већ нечим „као таквим“] „модеран“ карактер дела. Стога, баш као што је то тако и у вези с било којим тенденциозним, „наученим“ ставом који се некритички понавља, овакав приступ изазива нелагодност. Конституција *оног модерног*, музички модерног, у духу и телу (то јест у самом музичком делу) музички модерног, не може се свести на употребу било којег средства (средства које се чак, као нешто пожељно, реификује, а то значи постварује и фетишизује). Устројство оног што би било модерно — *много је више од тога*. Брзоплето а у себе пресигурно свођење појава и појмова — упрошћава ствари, не дозвољава да се „од дрвета види шума“, од детаља целина, па *онемогућава* да се теоријски објасни шта је то модерно, стварно модерно, а шта тек помодно. Изнервиран, у време Летње школе у Дармштату, 1982-е године, тенденциозно, не једанпут постављаним питањем како то да у његовом тада сразмерно новом дјелу *Lontano, за велики оркестар, оркестар а quattro* — у делу које је објективно полагао право на један веродостојно стваралачки а и модернистички статус —, *како то да у том делу уопште нема ударалки* (као да се о значајним и стварним новинама тог изузетног дела није имало шта друго питати), Лигети је мирно одговорио: *То је зато што то тако треба!*

38 Тешко је превести на српски назив партитуре Дебисијеве кореографске по-

Пример 7

Клод Дебиси, *Игре, кореографска поема* [*Jeux, Poème dansé*], почетне странице партитуре — *Œuvres complètes, Série V, Vol. 8*, Durand–Costallat [Диран–Костала], Париз, 1988-е.

[Видети следећу страну, а затим, стране 34, 35 и 36.]

еме. Именица [*la*] *danse* означава (окретну) игру — оно што би се у неким западним наречјима српског језика звало *плесом*. Отуда придев *dansé* значи „плесни“, то јест — „намењен игри“ („плесу“). Али, и реч *jeu* („же“), овде у множини, написана као *jeux* (изговор је опет „же“), исто тако означава „игру“ (то јест „игре“). Значење је, међутим, другачије. Смисао речи односи се на *друштвене игре*, на *спортска надметања*, *љубавну игру*, *политичку игру* — чак на „намештаљку“ („мафијашку“ или ти-пак „политичку“, можда и коју другу). *Игре, кореографска поема*, дело које је у Паризу маја 1913-е године доживело прво извођење, наручио је руски *импресарио* Сергјеј Дјагиљев за свој *Руски балет* (*Les ballets russes*) — за *Руски балет*, тај тако важан промотор Модерне у првим деценијама 20-ог столећа — за онај исти *Руски балет* за који су писане партитуре балетā *Дафнис и Хлоја* Мориса Равела; *Пѐрија* [*La Péri*], *кореографска поема* Пола Дикаа; *Жар-птица*; *Петрушка* и *Посвећење пролећа*, *сцене из паганске Русије* Стравинског те партитура Де Фаљиног балета *Тророги шешир*. Садржај Дебисијевог балета односи се на једно спортско али и љубавно *надметање* — на партију тениса, на „игру утроје“ између једног младића и двеју девојака.

JEUX

Claude DEBUSSY

Prélude
 Très lent (♩ = 52)

1. Piccolos
 2. Piccolos
 1. 2 Flûtes
 2. Flûtes
 1. 3 Hautbois
 2. Hautbois
 3. Hautbois
 Cor anglais
 1. 3 Clarinettes en La
 2. Clarinettes en La
 3. Clarinettes en La
 Clarinette basse en Si \flat
 1. 3 Bassons
 2. Bassons
 3. Bassons
 1. 4 Cors en Fa
 2. Cors en Fa
 3. Cors en Fa
 4. Cors en Fa
 1. 4 Trompettes en Ut
 2. Trompettes en Ut
 3. Trompettes en Ut
 4. Trompettes en Ut
 1. 3 Trombones
 2. Trombones
 3. Trombones
 Tuba
 Timbales
 Célesta
 1. 2 Harpes
 2. Harpes
 Très lent (♩ = 52)
 1. 1ers Violons div.
 2. Violons div.
 2. 2ds Violons div.
 1. Violons div.
 2. Violons div.
 3. Violons div.
 4. Violons div.
 1. Altos div.
 2. Altos div.
 3. Altos div.
 4. Altos div.
 Violoncelles div.
 Contrebasses

pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 pp doux et rêveur
 1. sons d'écho
 pp
 à 2 pp
 sourdines 1.
 2. pp
 3. sourdines
 4. pp
 2e moitié
 sourdines
 sourdines
 1. 2.
 3. 4.
 4 pup. soli
 sourdines
 tutti
 pp
 pp
 pp

први наступ други наступ трећи наступ
 иницијалног мотива и. м. и. м.

1 Scherzando (Tempo initial) (♩. = 72)

The score is divided into two systems, both starting with the tempo marking **1 Scherzando (Tempo initial) (♩. = 72)**.

System 1:

- Picc.** (Piccolo): Flute 1 and 2 staves.
- Fl.** (Flute): Flute 1 and 2 staves.
- Hb.** (Horn): Horn 1 and 2 staves.
- Cl. (La)** (Clarinet): Clarinet 1, 2, and 3 staves.
- Cl. B. (Sib)** (Bassoon): Bassoon staff.
- Bn** (Bassoon): Bassoon staff with *p léger* marking.
- Cors** (Corno): Corsos 1, 2, 3, and 4 staves.
- T. de B.** (Timpani): Timpani staff with *bag. de Timb.* marking.
- Cymb.** (Cymbal): Cymbal staff with *pp* markings.
- Cél.** (Celesta): Celesta staff.
- Hrp.** (Harp): Harp staff with *à 2* marking.

System 2:

- Vns 1 div.** (Violin 1): Violin 1 staff with *4 pup.* marking.
- Vns 2 div.** (Violin 2): Violin 2 staff.
- Alt. div.** (Viola): Viola staff with *4 pup.* marking and **tutti div. en 2** instruction.
- Vlles div.** (Violoncello): Cello staff with *sourdines* marking.
- Cb.** (Contrabasso): Double Bass staff with *sourdines* marking.

Additional markings in System 2 include *sur le chevalet*, *p léger, marqué*, *pizz.*, *simile*, and *pp*.

	<i>пети наступ</i>	<i>шести наступ</i>	<i>седми наступ</i>	<i>осми наступ</i>
	<i>И. М.</i>	<i>И. М.</i>	<i>И. М.</i>	<i>И. М.</i>

Дебисијева је форма синтетичка, а не аналитичка.

Аналитичка форма достигнуће је класичног стила, својственог делима Бечких класичара. Везује се пре свега за опус Лудвига ван Бетовена. У сонатном ставу, али и другде, тежиште обликотворне снаге почива на *развојном дџелу*, нарочито онда када је реч о дџелу великог формата. „Засвођено“, „самодовољно излагање“, „једна целовита изјава“ — једном речју тема или тематски комплекс који означава средишњу тачку експозиције — претходе околности у којој се, у развој-

ном делу, та тема *аналитички доводи у питање* кроз фрагментовање којем уз примену мотивског рада бива подвргнута. *Фрагментовање-анализа* односи се на материјал те прве теме, односно тематског комплекса, али — могуће је — односи се и на тематски материјал једне другачије теме, теме која се опет прво јавила у експозицији, понекад, *али тек понекад*, „засвођено“, то јест, односи се на тематски материјал *друге теме* — првој комплементарне — што-ће-рећи теме по карактеру овој супротне а сада њој и супротстављене. У аналитичкој форми експозиција претходи развојном делу.

Код Дебисија — поготову у дужим делима — фрагментаран, „детаљишући“ мотивски рад, једном речју „развојни део“, често је онај агенс путем којег се *поступно синтетише* тематски материјал. Кроз *синтетизујући формално-динамички процес* одвија се „кретање“, „акција“, „пут“ од „хаоса“ ка *чврстом, засвођеном, исцела датом излагању* — теме. Овакав поступак својствен је синтетичкој а не аналитичкој форми. У синтетичкој форми развојни део претходи експозицији. На зачетке синтетичке форме — али ипак, *само на зачетке (!)* — може се наићи већ код Бетовена (први ставови, сонатна алегра *Пете* и *Девете*, само-настајућа експозиција Првог става *Клавирске сонате опус 57 у еф-молу* и т. сл.).

Динамизовање макро-форме — значи укупне форме дела или једног става цикличне композиције — јесте оно најрадикалније, у перспективи *најпродуктивније* што је бетовновско искуство имало да понуди будућности. Ако је тако, а јесте, можда има право Жан Бараке (1928-а-1973-а)³⁹ — којег се радије сећамо као музиколога него као аутора малоброј-

39 Jean Barraqué, « Debussy : ou l'approche d'une organisation autogène de la composition » у: *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Sciences humaines, Paris, 24-31 Octobre 1962 [Жан Бараке, „Дебиси, или приступ једној самородној организацији музичког дела“ у *Дебиси и развој музике у двадесетом столећу*, Међународни симпозијуми Националног центра за научна истраживања, Хуманистичке науке, Париз, 24-и-31-и октобар 1962].

У студији објављеној у овом зборнику радова, Бараке пише:

„ [. . .] До краја уобличен и оригиналан став једног великог композитора у односу на звук, упркос сасвим индивидуалном карактеру његовог чина, увек има за последицу општи преокрет у навикама те поновно довођење у питање традиционалних вредности. Али, ниједна револуција не настаје спонтано; сваком радикалном открићу претходе више или мање упадљиви знаци који га најављују, претходе потреси више или мање значајни. Ти предзнаци, једва приметни или смели, клијају и зру понекад заиста тешко. Наговештаје начина сагледања музике који видимо код Дебисија треба, без сумње — сасвим неочекивано — уочити код Бетовена.

них називи-авангардних композиција булезовско-серијалистичког усмерења — када у *Дебисију* (1862-а-1918-а) — сто-тињак година после Бетовена — види право, конструктивног, оригиналног и прворазредно не-догматски инвентивног

Ово приближавање ће свакако изгледати зачуђујуће, чак парадоксално. Заиста, како повезати Дебисија, уобичајено сматраног за уништивача архитипских облика, са оним којег сви сматрају баш њиховим највећим ствараоцем? Ипак, извесне сличности падају у очи. Зар није Рихард Вагнер, у *Оле-ри и драми*, записао следеће редове о Бетовену, необично добро погодивши ствар: 'У својим најважнијим делима, он никада не даје мелодију као нешто унапред до краја готово, већ постиже да се ова на изврстан начин пред нашим очима порађа у својим саставним деловима' [. . .]

„Бетовенови следбеници уопште нису разумели учитељев наук који се односио на строгост у слободи. Услед страха или из лењости да се све стално доводи у питање, окаменили су музичку форму: калуп 'за све' освештан је као увек доступно упутство. Обраћање класичним формалним обрасцима, на пример код Брамса, маскира тешкоћу коју је овај имао да замисли елементе-покретаче новог звучног догађања. Кад се Брамс обрати сонатној форми, то је пре зато да би јој повећао пропорције него да би преиспитао саме принципе на којима ова форма почива. Тако, присуство треће теме у Брамсовој симфонији јесте проширење, а не структурни преврат, преврат какав је то присуство представљало у *Ероизи*. Разумеће се да умножавање тема у овом смислу неће ни на који начин утицати на питање како да се заснује традиционална форма сонатног алегра. Насупрот томе, у *Ероизи* је Бетовен осетио да ће појава треће теме довести до *промене* форме, а не до њеног развлачења.“

[Курзив Ж. Б.]

[[« [. . .] L'attitude proprement définie et originale d'un grand musicien envers le phénomène sonore, malgré le caractère individuel de son acte, a toujours, pour conséquence, un bouleversement collectif des habitudes, une remise en question de la tradition. Mais aucune révolution n'est spontanée ; toute révélation radicale est précédée de signes annonciateurs plus ou moins importants, de secousses plus ou moins significatives. Ces phénomènes d'approches, timides ou audacieux, sont parfois bien troublants dans leur gestation, dans leur germination. De cette façon d'envisager la musique telle que nous la verrons chez Debussy, il convient sans doute — et bien curieusement — d'apercevoir les signes avant-couriers chez Beethoven.

Certes, le rapprochement peut paraître étonnant, voire paradoxal. Comment, en effet, rattacher Debussy, considéré ici en tant que destructeur des formes archétypales, à celui que l'on tient généralement pour le plus grand créateur de ces formes archétypales précisément ? Néanmoins, certaines corrélations s'imposent à l'évidence. Dans *Opéra et Drame*, Richard Wagner n'écrivait-il pas, et de façon étrangement divinatoire, ces lignes à propos de Beethoven : < Dans ses œuvres les plus importantes, il ne donne jamais la mélodie comme une chose toute faite à l'avance, mais il la fait accoucher par ses propres organes > [. . .]

« Les successeurs de Beethoven ne comprirent guère la leçon du maître, celle de la rigueur dans la liberté. Par peur ou paresse de toujours remettre en question, on statufia la forme musicale : le moule à tout faire se sacralisait en une recette toujours disponible. Le recours aux schèmes formels classiques, chez Brahms par exemple, masque la difficulté qu'il avait à imaginer les éléments promoteurs d'un nouveau devenir sonore. Quand Brahms pratique la forme sonate,

наследника Бетовеновог радикално новаторског искуства, а не види то, рецимо, у Брамсу (1833-а–1897-а).⁴⁰

c'est plus pour en amplifier les proportions que pour en reconsidérer les principes mêmes. Ainsi, la présence d'un troisième thème dans une symphonie de Brahms est un étirement, et non un bouleversement structural comme dans la *Symphonie Héroïque*. Dans un tel cas, on comprendra qu'une multiplicité des thèmes peut fort bien n'avoir aucune conséquence sur le fondement de cette forme traditionnelle. Dans la *Symphonie Héroïque*, au contraire, Beethoven a senti que l'apparition d'un troisième thème devait être une *altération* de la forme, et non une excroissance. »]]

40 У првој половини 20-ог столећа, посебно у Француској и Шпанији, Брамсу се није опраштао конзервативизам — чак својеврстан академизам. Академизам се односи на примену „правила“ онда када је (историјско) време за ту примену — истекло. Данас се заступници пост-модернистичке идеологије „мрште“ на помињање било којих „правила“. Ипак, *таленат, стваралачка снага па, разуме се, и даље пожељна оригиналност једног аутора сразмерни су његовој способности да увиди шта је оно чега се треба одрећи.* Тек уз дисциплину, уз само-ограничавање, могуће је *освојити слободу* па доспети у ситуацију да се можда створи нешто вредно. На свако стилско *pro quo* („чему“) постоји *quid* („стога што“). Филозоф (пост-модерног) нео-либерализма Карл Попер (1902-а–1994-а) у својој *Беди историцизма* истиче непостојање било којих судбинских законитости које би, независно од људских акција, предодредиле след друштвених догађаја. Ако се искључе могуће катастрофе космичког реда, непредвидљиве па чак, могуће је, и предвидљиве — то је промишљање тачно. Човек је „ковач сопствене судбине“, слободан да бира — „на добро“ или. . . „на зло“. Не мора противречити Поперовом ставу уколико се подржи и Драгутин Гостушки (1923-а–1998-а), за којег је „стил основна конструктивна снага у уметности“ (Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977-е, стр. 56, чланак *Солидарност уметности и науке у конституцији човекове околине*). За истог аутора „чистота стила уз чистоту душе јесте један од најсигурнијих знакова стабилности једне уметности“ (*ibid.*, стр. 38, чланак *Чиста душа на плафону*). Стил је, међутим, динамичка, а не статичка категорија. Стилска чистота не подразумева слепо, догматско придржавање било којих постулата. Догматско фетишизовање стилских одредница води, наизглед пардоксално, право у кич. И још нешто: *већ одавно се стилска чистота може остварити само кроз индивидуалан стил.* Не може се постићи уз *искључиво* ослањање на онај стил што га је Хиполит Тен назвао *стилом епохе*, а поготову не само на онај који је исти мислилац назвао *националним стилем*, макар да се под овом последњом одредницом помишља не само на националан стил у ужем смислу речи, већ, можда одређеније, да се помишља на стил гео-поетског миљеа. С друге пак стране, историја не памти успешно остварен индивидуалан композиторски стил који не би био у складу са стилем епохе односно са стилем гео-поетског миљеа, а то исто се, можда, уочава и дан-данас. [У вези са Теновом типологијом стила, видети напомену бр. 8 на страни 5.]

Бараке претерује одричући инвентивност Брамсовим симфонијама. Али, тачно је да, у поређењу са Брамсовим симфонизмом, убедљивије делују његова концертантна дела па и камерна музика, нарочито инструментална дуа, сонате за виолину и клавир те оне за виолончело и клавир — све сама дела оригиналне инспирације и адекватне уобличености —, убедљивије делују макар да су писана у форми сонатног циклуса. Романтизам се често мучио да помири неспутаност израза с класицистичким принципима и са Бетовеновим симфонијским наслеђем посматраним као недостижан узор заогрнут ореолом генијалности —, с наслеђем које је требало инкорпорисати у сопствени често распричан, осећањима пренакрцан израз. Бетовеново симфонијско

Бараке посматра Брамсову и Дебисијеву уметност не кроз уопштено, могуће високо вредновања досега обојице стваралаца, већ је посматра у односу на конкретно питање организације развојног дела својственог (развојном) облику сложене структуре — својственог форми сонатног става, или већ

наслеђе јесте велико достигнуће раног 19-ог столећа, али, како се *стваралачки* односити према том наслеђу, представљало је проблем — и то прави, историјски легитиман проблем, посебно када се радило о развојном делу сонатног става, о „разради“, о *Durchführung*-у. Можда није случајно то што се од шест симфонија што их је написао Чајковски памте и изводе углавном последње три, а и од тих трију, само се последње две, *Пета* и *Шеста*, *Патетична*, могу по снази и по дубини израза мерити с његовим најјачим делима, с *Концертом за виолину и оркестар*, са опером *Јевгеније Оњегин*, са *Симфонијском баладом Војвода* [Voevoda], из 1890-е године, те надам се, с музиком за балет *Крцко Орашчић*. Освојивши с *Поемом екстазе*, године 1905-е, један самосвојан, богат те високо садржајан музички језик и један оригиналан обликотворан израз *симфонијске развојне форме*, Скрјабин престаје називати своја симфонијска дела симфонијама. Раније написане симфоније по духу то су мање од његових каснијих симфонијских остварења, која тако више не зове (!). (Симфонијска дела настала пре *Поеме екстазе*, то јест *Прва*, *Друга* и *Трећа симфонија*, јесу позно-романтичарски *предимензионисане форме*, радови по свом ново-романтичарском традиционалистичком устројству те музичком садржају нити одвећ вредни нити нарочито занимљиви.)

Најбољи композитори 19-ог столећа нису имали комплекс инфериорности према посвећеним прецептима бетовеновске сонатне форме схваћене ако не као догма, а оно као идеал. Форма обеју каснијих Шопенових клавирских соната оригинална је, језгровита, нестереотипна. Најбоље што је остало од Вагнера јесте високо иновирајући инструментални хармонски и оркестарски слог (свакако пре него вокални — и свакако пре него сценско-драматска поставка — макар да принцип „бесконачне мелодије“ итекако заслужује пажњу). *Симфонија у це-дуру*, рано Бизеово дело, бледи по значају пред донетима што ће их остварити са опером *Кармен* те сценском музиком за Додееву драму *Арлезијанка*. Ране симфоније Римског-Корсакова ретко ко помиње, па не нити сам аутор који у својим *Основима оркестрације* све (бројне) музичке примере наводи према сопственим делима. Нити један не потиче из његових симфонија (узгред-буди-речено — већ је то поменуто — Римски-Корсаков је своју *Другу симфонију*, свога *Антара*, преименовао у симфонијску свиту). Симфонија које би носиле потписе Мусоргског или Шабријева — и нема. *Половецке игре* из Бородинове опере *Кнез Игор*, оркестарска *Скица из Средње Азије* истог аутора, а поготову његов револуционарно хомофон *Други гудачки квартет у де-дуру*, више значе и вреде од обеју ауторових симфонија. *Симфонија у де-молу* Сезара Франка неконвенционалне је форме и оригиналног језика. У оркестарској свити *Маске* и *Бергамаске* (1866-е-1870-е-1919-е) Габријел Форе (1845-а-1924-а) обраћа се непосредно моцартовски стаменој, одмереној класично-лаконичкој форми, а не ново-романтичарском аморфном симфонизму.

Анти-романтичарска француска Модерна рашчистила је почетком 20-ог столећа тло за здравији однос према (псеудо)бетовеновском наслеђу. Не могу се ни Прокофјевљев симфонизам, а ни онај Хонегеров или Руселов, па ни симфонијете Јаначека (1926-е), самог Прокофјева (1929-е) или Пуленка (1947-е) довести у везу с класицистичко-романтичарским синдромом симфонијског гигантизма, с мегаломанским обожавањем колосалних ефеката и с галиматијасом формалне расплнутости. Чак је и композитор који је био понешто близак описаном (псеудо)бетовенском наслеђу, Јан Сибелијус, са својом *Петом*, а поготову с моћном а у димензијама и у изразу згусну-

којем другом (новијем) облику, не мање подложном система-
тизовању нити мање дијалектички развојном.

Мотив тематског значаја што иницијализује мотивски рад кроз који ће се у једном *фугато-процесу* синтетисати макро-форма музичког парта Дебисијевог балета *Игре, кореографска поема* (видети *Пример 7*, стр. 33–36) јавља се, п р в и п у т, у првом такту партитурног броја 1. (Овде је употребљен израз *фугато-процес* стога што ће мотив тематског значаја стално бити у различитим гласовима, поверен различитим инструментима или групама инструмената, и то: јављаће се уз непрестану примену *мотивског рада*, то јест уз дељења мотива, мотивска проширења и сажимања и т. сл., док ће у осталим гласовима протицати слободан, комплементаран ток, отеловљен у материјалу допуњујућем и с хармонског и с контрапунктског становишта — у материјалу типа *контра-субјекта/ -субјеката*.)⁴¹ *Носећи, иницијализујући мотив* у првој је поло-

том *Седмом симфонијом* (1921-е) досегао модерну економију израза. Исти згуснути израз пратимо и у могуће је најбољем оркестарском делу Едварда Елгара, у *Увертири Кокејн* из 1901-е године, у увертири која, уосталом — и није симфонија. Обе касне симфоније Игора Стравинског, она *in C* (1940-е) и она *У три става* (1945-е), обраћају се бетовеновском наслеђу на начин радикално другачији од оног уобичајеног у 19-ом столећу. У односу на класично поимање термина сонатне форме и сонатног циклуса, *Симфонија псалама* (1930-е) истог аутора јесте симфонија само по имену, баш као што је то и *Турангалила-симфонија* (1948-е) Оливјеа Месијана, симфонија у десет ставова, једно од најважнијих дела музике 20-ог столећа.

41 Монотематска *форма фуге* и потоњи битематски *сонатни став* јесу антиподи. Бетовен пак у средњем стваралачком периоду, а још чешће касни Бетовен, па композитори 19-ог столећа који беху „на Бетовеновом трагу“ (тако Брамс, у концертима, Лист, чак и Чајковски у *Симфонији Манфред*), стално „покушавају немогуће“ — а то је спој фугираних *имитацијских* епизода и развојног дела. Резултат изостаје. Нешто што наступа као експозиција кохерентне целине — а то су експозиција фуге, па и форма *читаве* фуге — нужним се начином расплине у фрагментарним одељцима без којих нема нестабилног, „свог у немиру“ развојног дела — дела супротног засвођеној и „стабилној“ експозицији. Тек у 20-ом столећу, *после искуства дебисијевски систематизованог микро- и макро-формалног конструктивизма*, као да је опет могућа фуга као аутономна форма. Истина, нити Равелова *Фуга* из клавирске верзије свите *Купренов гроб* (1917-е), а ни фуга из Мијоовог балета *Стварање света* (1923-е) не асоцирају на традиционалне аспекте овог облика. И баш зато — јесу „праве“ фуге, од класичних фуга *разуме се различите*, онако како то нови стилски прецети и налажу.

Сам Равел није оркестрирао све ставове свите *Купренов гроб*. У том смислу, *Токата* изостаје. Слог је изразито пијанистички па је Равел сматрао да то својство не треба доводити у питање измештањем у други медиј — у онај оркестарски. Ово не значи да је устукнуо пред техничком тешкоћом. У *Лакрдијашевој јутарњој серенади* или у *Барци на океану* из клавирске свите *Огледала* он је клавирски токатни слог и те како знао трансформисати у оркестарски. Разлог одустајању лежи другде. Аутор није желео да да оркестарски израз ни *Фуги* из *Купреновог гроба*. А та *Фуга*. . . није ли форма фуге традиционално конципована тако да и те како подноси, захтева чак оркестарски израз?! *Ипак, као сваки прави стваралац, Равел је тачно познавао*

вини виола, *sourdines, p léger, marqué* [*con sordini, p leggiero, marcato*], свиран *arco*, на месту друге осмине првог такта у броју 1. Исти се мотив, акцентно означен *con sord.- pizzicato*-осмином у другој половини виола, наставља на месту прве осмине у следећем такту покретом од шест шеснаестина ко-

природу и досег свог подухвата. Зато о ономе шта је чинио није оставио писаних, теоријско-аналитичких забележака. Баш као што је Бах теорију демонстрирао праксом, написавши музичко дело *Добро темперовани клавир*, а не трактат о равномерно темперованом систему који омогућава постојање тоналитета поређаних по квинтном кругу с могућом тоником на сваком тону хроматске лествице, тако је Равел аскетски оставио своју фугу у „сировом“ стању, као *црно-бели цртеж*, као *црно-белу графику* (не као уљану слику, оснажену колоритом). На свој дискретан начин тиме *ономе који ће то хтети разумети* поручује да је створио нешто заиста јединствено, да врлина његовог открића лежи у структури самој, у самом тонском слогу.

Мијоова фуга из балета *Стварање света* јединствена је не само као *завршена, целовита* фуга, већ је изузетна и стога што — заснована на тонском материјалу џез-идиома, тог тако репрезентативног музичког језика 20-ог столећа — по домету јесте дело *високе уметности*, и то дело тако добро да га у области стилизације џез-идиома у домену високе уметности надмаша само Гершвин.

Да је Дебисијев мотивски рад један фугато-процес (*иако* — а то је важно — *свагда без доследних имитација*), — а фугато-процес тече и од почетка *Игара* —, то остаје непримећено, између осталог зато што се фуга обично оконча стретом, том „апотеозом себе саме“. Кад се у Дебисијевој *синтетичкој форми*, негде *при крају* дѐла појави „целовито“, „поентирајуће“, „само-резимирајуће“ мелодијско-тематско излагање — *материјал је по правилу нов*. На *дијалектички вишем нивоу*, он историјски обнавља потенцијал макро-контраста што га је доносио сонатни битематизам. Тако је то и у партитури *Игара*. Иако је један силовити врхунац — уведен изразом буквалног значења, назнаком за темпо-карактер *Силовито* (француски: *Violent*) — коначно отеловљен тек завршним тематским свођењем, поентирањем на мотиву *гис-аис-ха-гис, ff, crescendo*, у ходу четвртина у 677-ом и 678-ом такту (видети, *даље у партитури*, прва два такта у броју 78) — дакле, иако је то тако, оно што нас интересује, а то је појава теме-мелодије *дугог даха* која би контрастно наступила *после мотивског рада*, теме која би представљала средишње место читаве композиције, својеврсну *експозицију* — та и таква појава наступа нешто раније, обухвативши ток од 566-ог до 614-ог такта (од „три такта испред“ броја 65 па до четвртог такта у броју 70). Мотив којим почиње ова тема, тонови *це₁*, *дес₁* и *ес₁*, јесте онај *који ће се „отворити“* тако да се (у првом слоју хибридног модалитета) локријски трихорд (малочас поменути тонови *це₁*, *дес₁* и *ес₁* из трећег такта испред броја 65) *помери* к вишем, светлијем (у првом слоју хибридног модалитета дорском) трихорду *гис, аис* и *ха* (у првим двама тактовима у броју 78). У *Примеру 8* дата је *тема*, мелодија *дугог даха*, средишње место дела. Иако развој, усмерен ка већ дискутованом врхунцу у броју 78, тече и даље, легитимна је претпоставка да се тематски комплекс *дат исцела* окончава, макар привремено, са 614-им тактом, *с резимирајућом линијом* акордских микстура у првим четирма тактовима броја 70. То што се у овом тематском комплексу „датом исцела“ примећују модулирајуће секвенце, *не противречи* описаном, *само-резимирајућем, финализујућем* карактеру одељка. Јер, *академска музичка теорија* и иначе прописује особине онога што приписује *теми*, на један *схоластичан*, у односу на чињенично стање — безобзиран начин. Тако, и када је реч је о стваралаштву Јохана Себастијана Баха, скоро да нема теме за фугу, ни у *Првој* ни у *Другој свесци Добро темперованог клавира*, која се не би исказивала кроз секвенце, упркос „особинама Бахове теме за фугу“, особинама узетим онако како их постулира — „школа“.

је у првом фаготу удвојеном сординованом првом половином виолончела испуњавају други такт броја 1. Трећи и четврти такт броја 1 доносе други на ступ мотива скраћеног тако да му изостане други део (раније поверен првом фаготу односно првој половини виолончела). Носећи мотив сада се чује у ударалкама неодређене висине тона, у тамбурину (*T. [Tambour] de B. [Basque]*) и висећем пјату с тимпанским маљцама (*Cymb. [Cymbale]; bag. [baguettes] de Timb. [Timbales]*). Не рачунајући лежећу октаву A-A у сординованим контрабасима

Пример 8

Дебиси, *Игре, кореографска поема, т е м а* (тактови 556–614)

[A Tempo [Plus modéré] (Più moderato)]
 1/2 vc.+Cor.+cor. ing. [65] *p expressif* *poco cresc.* *mf* *p* *mf* *f* vc.+v-le
 En animant (Animando) 1-mi v-ni +2-di v-ni
 У партитури повисилице енхармонски замењене снизилицама
 67 2 cor. 4 cor. 68 2 cl. in Sib *f* *più f* *p sonore* *mf* *f* *p expressif (en dehors)(in rilievo)*
 cor.+cor. ing. 2 cl. in Sib cor.+cor. ing. fl. 1. 3 3 3 *p* *mf* *ob. 1.; cl. 3. in Sib*
 Mouvement initial (Tempo iniziale) sans presser (senza fretta) archi come prima En animant progressivement (Animando a poco a poco) 69 1-mi v-ni tr-ba inDo tr-ba inDo 70 archi *f* *p* *f* *p* *p soutenu et marqué (sost. et marc.)*
 +2-di v-ni +v-le

[[Каткад код Дебисија нов материјал, дат „засвођено“ а експониран после узбурканог мотивског рада, зрачи ликованјем, осећајем непомућене радости; пре „радости“ него „среће“. Друга тема *Пете сонате за клавир*, сонате у Скрјабиновом опусу преломне, одише сличном радошћу — радошћу личном, стварном, радошћу чулном, иако и духовном —, радошћу. . . тако различитом од оне што је одаје Шилеров текст Бетовенове *Оде радости*. У *Играма*, потом, „радост“ [у одсеку *Violent (Силовито)* и даље, у бројевима 74–78] прерасте у стање мучне агресије — док Скрјабинова тема, с друге стране, до краја изазива осећање *праве радости*, осећање какво се на почетку среће и у *Играма* (тема наведена у *Примеру 8*). Чиста пак радост евоцира се другде код Дебисија (у теми експонираној *пред крај* клавирског *Острва радости*, или, у оној, централној, експонирајућој, која наступи при крају *Игре таласа*, из *Мора*). Радост је својствена Месијану (у *Радости звездане крви* из *Турангалиле*, а и још понегде). *Савршену срећу* — а ето наслова једне од топлих, инспирисаних, из угла (одраслог) композитора а и у доживљава (одраслог) слушаоца нимало наивних *минијатура* из Шуманових *Дечјих сцена* — „савршену срећу“ треба оставити тамо где припада, то јест (легитимно) *дечјем свету*; у свету одраслих „срећа“ је ђифтински, малограђански идеал, недостојан остварене, одговорне личности [Шуманове *минијатуре* јесу извршне; ако се не би рачунао *Клавирски концерт* у а-молу, оп. 54, то се пак тешко може рећи за многа од његових сложенијих дела.]]

и другој половини виолончела, реч је о апсолутном солу ударалки. Не само да им је улога солистичка — што и очекујемо у модернистичкој партитури која ослобађа право биће *P*-инструмената тако да до израза дође њихова природа иманентна „звучу који допире споља и не стапа се са остатком оркестарског звучања“ —, већ солистичка *самосталност* заступљених ударалки чини ове погодним за дијалектичко превазилажење природе инструмената неодређене висине тона. Како је реч о дословној *ритмичкој имитацији* „главе“ носећег мотива — имитацији претходно представљеној првом половином виола *arco* и акцентним пициклатом у другој половини виола на месту прве осмине у другом такту у броју 1 —, сада до изражаја долази *феномен психолошког трансфера доживљаја перципираног садржаја*. Ритмички мотив-флоскула у тамбурину те у висећем пјату чује се као прави, „потпуни“ мотив који у себе инкорпорише, разуме се, и дефинисану тонску висину. Непосредно претходећа појава у виолама овог тек ритмички одређеног „прото-мотива“ утиче на то да се стекне *илузија* дефинисане интонације у ударалкама неодређене висине тона: ове звуче као да емитују тонску висину *цис* („мало *цис*“). Звучна слика је колористички изокренута, као да се у доживљају, захваљујући једној невероватној резонанци, *индукује* трансфер једног звучног садржаја у други, то јест, као да се индукује сензација присуства дефинисане тонске висине тамо где је иначе нема. Не без основа — а ствар ипак треба схватити метафорички — да се помишљати на ефекат сличан оном што га је изазивао „некадашњи (фото-)негатив“ — на ефекат који се састојао у томе да оно што је „свѣтло“ на „позитиву“ у ствари јесте оно што би било „тамно“ на негативу (и обрнуто).

Следи т р е ћ а п о ј а в а носећег мотива (пети до осми такт у броју 1). Ако се мотивски рад својствен првом понављању иницијализујућег мотива — оног у *P*-инструментима „без-одређене-висине-тона/са-одређеном-висини-тона“ (!), (трећи и четврти такт у броју 1) —, ако се тај рад одликовао не само *класичним скраћивањем мотива* већ и *мотивским радом у односу на инструменталну боју и карактер*, трећа појава носећег мотива (виоле и први фагот)⁴² сада инструментално

42 С техничког становишта музичка теорија разликује четири особине тона (у акустици као физикалној дисциплини ствар би била и другачија и сложенија). Особине тона какве познаје музичка теорија јесу: трајање тона, тонска висина, јачина и боја. Класичан мотивски рад подразумева, тако-рећи без изузетка, модификовања само првих двеју од ових четирију особина. Тек револуција на пољу технологије мотивског рада коју доносе класици француске Модерне с размеђа 19-ог и 20-ог

репликује прву, при чему се рад огледа (а) у динамизовању хармонског ритма (промењен је изглед басовске деонице у контрабасима и у другој половини виолончела тако да се двотакт одвија не само на једној хармонији с нотом А — „велико а“ — у басу, већ се одвија на двама хармонијама, од којих је прва она иста што беше дефинисала и претходне две појаве двотакта са узастопним појавама носећег мотива, док *иновација* у садашњој, трећој појави носећег мотива лежи како у појави нове тонске висине *Дис* у басу — ноте која припада, међутим, већ успостављеној, претходећој хармонији-гами —, тако и у новој, модално комплементарној хармонији на *Ге* — „велико ге“ — опет у басу). Али, мотивски рад при трећој појави носећег мотива тиче се (б) и класичног спољашњег проширења мотива, оличеног у октавном размештању хармонски релевантне (и, с обзиром на „улаз и излаз скоком“, консонантне!) велике секунде *цис-дис*, у дељеним виолама, у дељеним другим виолинама те у дељеном трећем и четвртом пулту првих виолина (*rip. 3. et 4. div.*) — то јест у гудачким инструментима који у пицикату испуњавају седми и осми такт броја 1. При овом спољашњем проширењу треба уочити (в) и измештање перкусивног момента пицикато-осмине с почетка другог такта двотактног носећег мотива (у његовој првој појави) на трећи такт треће појаве овог мотива тематског значаја, што-ће-рећи на почетак спољашњег проширења (седми такт у броју 1). Треба приметити и (г) *мотивски рад с тембром*: удараљкама с неодређеном / (индуковано одређеном) висин-

столећа почиње приликом мотивске разраде рачунати и на модификовања јачине тона односно на модификовање боје.

Појава је револуционарна па је музичка теорија тешко уочава и још теже објашњава. Само донекле, и макар да и није до краја свестан природе Дебисијевог тоналности (то јест, у односу на овај појам узето још уже: хибридне модалности те свих њених „а-функционалних“ импликација), Бараке се, у чланку из којег су напред цитирани одломци (видети напомену бр. 39 на страни 37) приближава проблематици природе Дебисијевог макро- и микро-форме, што-ће-рећи проблематици Дебисијевог *рада с мотивом*, тако што успоставља дистинкцију између (а) с једне стране *ноте легитимисане тоналним положајем у лествици* (то јест тачније би било рећи *ноте легитимисане тоналним положајем гаме хибридног модалитета*), а коју ноту назива *note-ton*, „нотом-тоном“, и (б) с друге стране „ноте инхерентне (чистој звучности“, коју пак ноту назива *note-son*, „нотом-звучком“.

Када је реч о *раду с мотивом*, присетимо се, узгред-буди-речено, сликара Пола Сезана, оца модерног сликарства, који историјски, стилски, идејно, представља личност која би одговарала Дебисију-композитору. Упитан о томе шта је суштина његовог рада, Сезан је одговорио да се читав његов рад састоји баш — у *раду с мотивом*.

□ □ □

У *Предавањима* се тврди да је *оркестрација саставни део музичке форме*. Има се на уму и то шта за мотивски рад, већ више од једног столећа, значе и динамички те тембарски-и-сонористички валери, а не само они везани за трајање и/или висину тона.

ном тона — да се то тако каже — одговарају сада интонативно несумњиво дефинисани елементи у првој и другој харфи, елементи који пак имају и перкусивну улогу, перкусивну „по схватању“ — овде, опет, индуковано ситуацијом. Још нешто — (д): хармонска боја садашњег спољашњег проширења опет је нова; дефинише је наступ ноте *аис* у басу.

Четврти наступ носећег мотива налази се у броју 2, и то тако да се, за разлику од претходних појава овог мотива, сада јавља већ са самим почетком такта; пада на основну „тезу“, то јест већ на место прве осмине у такту. Осминско *це₁* у ксилофону те у првој и трећој хорни преклапа се, акцентно маркирано у пицикато- другим виолинама и у трећој хорни, с наставком претходног спољашњег проширења из трећег наступа основног мотива; преклапа се с последњим наступом по октавама размештене велике секунде *цис–дис*, која је у пицикато-гудачима испуњавала седми и осми такт у броју 1 [што је малочас описано под (б)] —, преклапа се дакле с тим наставком претходног спољашњег проширења, с наставком сада постављеним у *L*-инструменте, у трима октавама, односно постављеним у *L*-инструменте који репликују ранију перкусивност, захваљујући предударима у трећем кларинету, другој обоји те другој малој флаути.⁴³ Сада се, при четвртом наступу носећег мотива, (накнадно) тематизује ритмички удар висећег пјата који је на месту прве осмине у првом такту у броју 1 претходио првом наступу иницијализујућег мотива у првој половини виола. Инструментални носилац четвртог наступа носећег мотива јесте ксилофон. У складу са својом природом, напред описиваном у начелу, овај *P*-инструмент и овде звучи *сасвим солистички*, баш тако „као да му звук допире споља, а не из правца одакле допиру звуци остатка оркестра“. Стога би било исправно сматрати ксилофон инструменталним носиоцем тематског садржаја, док би удвајање у првој хорни било тек једно декоративно удвајање, тек *обојени одјек у позадини*. При овом, четвртом наступу носећег мотива

43 Артикулациона ознака *tenuto*-цртица, која се примећује у различитим инструментима већ при самом четвртом наступу иницијализујућег мотива, одавно не указује на продуживање нотне вредности у смислу назнаке *pesante*-карактера, па чак, може-бити, нити у смислу упутства за продуживања нотне вредности короном. Док је некадашње тумачење још увек најчешће прикладно у вокалној литератури, у инструменталном слогу *tenuto*-цртица не значи то да нотно трајање треба испоштовати „до краја“ (тако шта се, уз одсуство неке ознаке за скраћивање нотне вредности, подразумева), већ указује на потребу за *сигурним атаковањем тона* — указује на *један благ акцент* с којим се у тон улази.

примењен је мотивски рад елиминације. У ксилофону је мотив скраћен, а пуно му се трајање јавља само у боји хорни (прву хорну у другом и трећем делу другог такта у броју 2 замењује трећа). На овом месту та боја, из звука декоративног, обоје-ног одјека у позадини, прелази у први мотивско-мелодијски план.

П е т и н а с т у п носећег мотива (трећи и четврти такт у броју 2), у основи понавља први наступ с почетка броја 1. Као и при првој појави, носећи мотив је акцентно инициран висећим пјатом на месту прве осмине у трећем такту броја 2. Ипак, „исто — баш и није исто“: уместо прве половине виолончела сада наступа први кларинет. Ш е с т и п а к н а с т у п основног, носећег мотива,⁴⁴ у петом и шестом такту броја 2,

44 После шестог наступа носећег мотива, следе и седми [последњи приказан у *Примеру 7*], па осми и т. д.; сваки на свој начин модификован мотивским радом. Нешто даље од места обухваћеног *Примером 7*, у тактовима пред партитурни број 5, долази до *класичног распада мотива*. У броју 5, варирано понављање садржаја четирију тактова који беху закључили уводни одсек тако да одмах затим следи носећи мотив у партитурном броју 1 (видети *Пример 7*) — доводи до *тематизовања* и садржаја уводног одсека [садржаја о којем до сада није било речи]. Тематизовање је постигнуто снагом обликотворног принципа *периодичности*, снагом која повезује садржај и темпо четирију тактова пред број 1; — садржај ових тактова обележио би се са А (велико латинично слово А) — са садржајем и темпом првих четирију тактова броја 5 — овај би се садржај обележио са А¹.

У *Играма* се уочавају „исти или слични почеци и различити наставци“, —топос својствен класичном принципу периодичности. Периодично, „на прескок“ удвојени уводни одсеци-почеци чине да се *време (музичке) форме „врти у круг“*, „*зау-ставља се*“, стално се враћа на почетак, тако да се, *формализован*, поступак може обележити са (А, N), [А¹, (N, X)], могуће и {А², [N, (X, Y)]}. „На прескок“ удвојени уводни одсеци срећу се не само у Дебисијевим већим облицима (*Другој* и *Трећој Скици* оркестарског *Мора* или у *Играма*), већ јесу обликотворни принцип и руског ствараоца који у многоме одговара Дебисију, обликотворни принцип *касног* Скрјабина (од *Пете клавирске сонате* па надаље), док се код Французā, Дебисијевих савременика, овај еволуцијски обликотворни принцип среће код Равела (рецимо у *Прелудијуму у ноћи* из оркестарске *Шпанске рапсодије* [видети, даље, детаљну анализу у *Прилогу II*, на крају текста *Предавања*, стр. 151]), или код Пола Дикаа у иницијалном „обликотворном“, „морфогеном“, „формалном“ *отварању Кореографске поеме Пѐрија* [La Péri].

Скакач у воду поскочи на одскочној дасци, *поскочи још једанпут* и тек се онда, у трећем одскоку, *отисне* — скочи у базен. Спонтани гест метафорично приказује (*а можда и не сасвим метафорично*) еволуцијски макро-формални обликотворни принцип — принцип у чијем се архитипском, дубинском *fiat* [латински „нека буде“] крије поменута мера (*музичко-обликотворног*) *стилизовања времена*. У временској тачки t^0 скакач се први пут отисне од тачке n и у ваздуху је одређено време t^1 . Нови је одскок јачи, али је ипак скакач у ваздуху дуже, па је и $t^2 > t^1$. Тек с трећим, последњим одскоком креће време (T), време средишњег догађаја (скока у воду), при чему је $T > t^2 > t^1$. Просторно временски однос $(n:t^1):(n:t^2):(n:T)$ мера је еволуције тог догађања, или. . . (1) мера *периодизације* музичке форме засноване

претвара мотив у ударалкама с неодређеном висином тона у мотив са фиксираним интонацијом, на начин сличан оном уоченом при другом наступу носећег мотива, у трећем и четвртном такту броја 1. [[Ипак, динамизован мотивски рад (а обликотворна динамика јесте основно својство Дебисијеве музике) не трпи да оно што је поновљено буде истоветно с моделом за понављање. Разлика је мала, али утолико значајнија: шести наступ носећег мотива означен је — за разлику од њему аналогног, другог — иницијализујућим акцентним висећим пјатом на месту прве осмине у петом такту у броју 2 — то јест, означен је висећим пјатом, додуше већ уоченим,

на музичком еволуцијском макро-формалном обликотворном начелу, односно. . . (2), са овим начелом ни мало случајно у вези, *ratio*, мера познате норме иманентне барокном еволуцијском устројству музичког дела, то јест норме која налаже да модел за секвенцу следе *две и по* транспозиције; баш тако — *две и по транспозиције, а не више од тога*. Да се „скакач“ није отиснуо у лет, можда у другом одскоку, или, свакако, у трећем, од скока би одустао, или би *пао* у воду. Повратком на полазну тачку *n*, дефинисан је први, иницијализујући *круг времена*: овде се помиње кривуља која описује пун просторно-временски круг, јер и скакач прво напусти полазну тачку, удаљи се од ње за дато време, те достигне просторну тачку од ове најдаљу, после чега се враћа у полазну тачку. Досегавши је, скакач понавља процес, сада скачући увис *даље* него малопре и описујући пун просторно-временски круг, *већи* у односу на претходни скок. При поновљеном покушају одређује се други, замашнији *круг времена*. Трећи, дефинитивни одскок описује само оно *и по* (из парадигме барокне музичке норме која се односи на број транспозиција модела), то јест, скок не даје пун (просторно-временски) круг, већ, *тек половину* круга: скакач се само удаљава од полазне тачке *n*, да се у ову више не врати.

□ □ □

Крива која се шири из темена оса координатног система описује спиралну, „отварајућу“ логаритамску функцију, у двома (трима?) димензијама — функцију симболично приказивану „из Природе узетом“ спиралом љуштуре *морске шкољке наутилус*. Наспрамне тачке (у вертикалној пројекцији) ове спиралне љуштуре, чији се пресеци шире тако да прираст расте *геометријском прогресијом*, могу се схватити као метафора просторно-временских односа $(n:t^1):(n:t^2):(n:T)$ из описане парадигме „скакача у воду“. Уосталом, геометријском прогресијом обележен прираст масе зеленила јесте оно што је још у ренесансно доба натерало Леонарда да Винчија да у *Трактату о сликарству*, проучавајући сликарску перспективистичку илузију, толико пажње обрати на грањање, *раификацију*, то јест на меру раста биљака рачвањем од стабла ка све вишим и даљим гранама. Логаритамска функција која означава геометријску прогресију лежи у самим основима Природе. Налази се као основни графикон принципа егзистенције за музичку теорију (и праксу) тако битног природног низа парцијалних хармоника или. . . за данашње нуклеарно доба, на један сасвим другачији — да ли и „озбиљнији“, судбински важнији начин — одсудну чињеницу да. . . јачина радијације (*оне која убија*; нуклеарне, разуме се) опада, опет, „по логаритамској кривој“, то јест, „с квадратом растојања“. *Периодично враћање музичке форме на сопствени почетак, периодично понављање напред описиваног „одскока“, јесте начин којим синтетичка музичка форма остварује илузију временског кружења по просторно-временском континууму, који на тај начин бива квантно устројен.*

али уоченим у двама непосредно претходећим, *инструментацијски дивергентним* наступима носећег мотива. Динамика

Физика познаје појам *просторно-временског континуума*. Физикални супстрат музичке уметности јесте Време. Музичком времену, као и сваком времену, својствено је да импликује *солствени* простор. У барокној, њутновској физици време и простор раздвојене су категорије. Музичко време као корелат њутновске концепције времена добија пун израз тек у Бетовеновој аналитичкој сонатној форми, у подлози које лежи чврст систем функционалног тоналитета дефинисаног јединственом жижом усмерења — тоничном функцијом. Кад њутновска физика прерасте у ајнштајновску (ову не укидајући, већ само ширећи поље појмљивог) — када, дакле, њутновска физика прерасте у ајнштајновску физику, која подразумева јединствени појам простор-време, релативистичка концепција простор-времена добија музички корелат у дебисијевској синтетичкој форми, за коју је особена хибридна (поли-)модалност посредована релативизацијом усредсређености жиже тоналног усмерења, дисперзованог на већи број тачака које би могле бити модални финалиси, сви истовремено потенцијално актуални. Ајнштајн објављује Специјалну теорију релативности године 1905-е, када Дебиси потписује *Море*. Године 1915-е Ајнштајн публикује Општу теорију релативности, а исте године Дебиси почиње с радом на *Сонати за виолину и клавир*. То што Дебиси највероватније никада није чуо за свог савременика Ајнштајна, нити је овај други, могуће је, познавао Дебисијево рад, не треба да буде чудно. Феномен указује на природну различитост *уметничког сазнања (и самоспознаје)* и, с друге стране, *научничке самоспознаје (те научног сазнања)*, али и на дубоку, онтолошку везу између синхроних појава из области ових двеју људских делатности, од којих свака, уколико је права, оличава себи инхерентно а њима обема заједничко историјско време.

Ако је музици „природно“ дат временски пол просторно-временског континуума, онда би „релативистичко“ решење модерног музичког морфолошког (формалног) израза захтевало не само *опис времена*, већ и *опис простора који том времену припада у једној такорећи квантној обједињености*. Дебисијево уврштавање тонске динамике и тонске боје међу примарне тонске особине, чије модификације могу бити агенси *технолозије мотивског рада*, води ка освајању *простора звука*, то јест, *простора (музичког) времена*.

Неодговарајуће је, а каткада се среће, повезати Шенберга са Ајнштајном. Наиме, банално бројање од један до дванаест (и уназад) остаје оно што јесте. *Уништити* било које ужижење не значи исто што и релативизовати жижне усредсређености по више варијабла.

□ □ □

У *Науци о музичким облицима* Душана Сковрана и Властимира Перичића (Пето, неизмењено издање уџбеника; Универзитет уметности у Београду, Београд, 1982-е), *еволуцијски принцип* изградње облика једва да се помиње (наспрам оног *архитектонског*, помно објашњаваног). Кад је о еволуцијском принципу реч, тако у одељку „Импесионизам“ поглавља „Конструкција облика у новијој музици“, на 192-ој страни, *буквално нити једно запажање не одговара чињеничном стању*. Ово није зато што би поменути уџбеник био лош — напротив, иако конзервативан, уџбеник јесте у основи добар, — одличан већ и стога што се ни светска наука *још увек није* на прави начин упустила у изучавање музичке морфологије. Уколико би желела постати правом науком, музикологија би морала схватити да је време да се њен системски део, потенцијално најважнији, усредсреди на питања музичке теорије.

мотивског рада почива, уосталом, на различитости у аналогном и на униформности у хетерогеном.⁴⁵ . . .]]

□ □ □

Оно чега на једној равни анализе (читати: у односу на једне стилске оквири) може бити премного, на другој равни (читати: у другачијим стилским координатама) може бити недовољно. То што се можда и одвећ пребацивало наметљивости удараљки у одсеку *Alla Marcia* из Бетовенове *Девете*, или у увертири *Ромео и Јулија* Чајковског, не значи да треба да смета обиље *P*-инструмената у, на пример, „бразилском“ балету Даријуса Мијоа *Човек и његова жудња* — у балету у којем постоји, уз једанаест инструмената с мелодијски носећим тоном, још и квартет вокалних солиста (којима су поверене вокализе),⁴⁶ харфа као и *чак деветнаест удараљки*.

Пример 9

Даријус Мијо, *Човек и његова жудња*, *поема обликā* Пола Клодела (1921-е), стр. 6 — Universal Edition [Издања Универзал] UE 14284, Беч, 1966-е. Такт је 4/4, а темпо умерен (*Modéré*, $q = 66$).

[*Видети следећу страну.*]

45 Нити овде доступан простор, а ни издавачке узансе у вези са заштитом ауторских права не дозвољавају да нотни примери броје више од неколико страница. Студент, са оркестарском партитуром на клавирском пулту, а, могуће је, и уз активни снимак на носачу звука, треба да прати текст *Предавањā* те да лоцира сва поменута места (одређена бројевима тактова, партитурним бројевима и сл.). На пример, када је реч о напмени бр. 41 на страни 41-ој, студент треба да поред тематског гласа наведеног у нотном примеру (*Дебиси, Игре*, тактови 556–614) осмотри и целокупну поставку тонског слога, укључив и читаву оркестарску поставку, али, исто тако, потребно је да се у партитури усредсреди и на даљи развој који резултује дискутованом поентом у првим двама тактовима броја 78. На исти начин, студент треба да, поред анализе првих четирију страница партитуре *Игара*, датих у целини у нотном *Примеру 7*, од 33-е до 36-е стране *Предавањā*, настави са анализом те обрати пажњу и на следећих неколико страница партитуре, како би дошао до броја 5 (па и нешто даље) то јест, како би дошао до места у којем се огледа периодичност дискутована у напмени бр. 44.

46 Вокализом се назива певање на *неутралан слог* — по правилу на вокал „а“ — певање уз одсуство било којег дискурзивно-семантички обележеног текста.

B

Hautb.
 Trp. (ut)
 Harpe
 Cb.
 pte Ft.
 Gde Ft.
 Clar. (sib)
 Clar. b. (sib)
 Cymb. (H)
 Cast. d. b.
 Gr. C. (H)
 Tamb. d. b.
 Tamb. s. t.
 F.
 Trg.
 C. roull.
 Grel., Gymb.
 Mach. à v.
 Mart. s. u. p.
 C. cl. (a. t.)
 Sf.
 Sf. s.
 Tamt.
 Cymb. (B)
 Cast. d. b.
 Gr. C. (B)
 S.
 C.
 T.
 B.
 Von I
 Von II
 RHo
 Velle

Разматрајући музички материјал наведен у *Примеру 9*, примећује се: (а) да музички ток подразумева *полиметрију*, то јест да указује на појаву да се у појединим сегментима ипак јединственог инструменталног тока истовремено заступају различити метри [полиметрију је први користио Стравински у *Петрушки*, десетак година пре Мијоа, премда је зачетака те појаве, додуше не систематски спроведених, било и раније, код Дебисија]. Овде се, у Мијоовој музици, обоа, труба *in Do*, мала и велика флаута, Бе-кларинет, прва и друга виолина те виола⁴⁷ крећу у трочетвртинском такту, док остатак *камерног оркестра* — укључујући и четворо вокалних солиста — музицира у такту од четири четвртине. Поред тога, (б), примећује се неортодоксан поредак записивања инструмената: обоа, труба *in Do*, харфа и контрабас записани су у *врху партитуре*, редом од горе на доле [примењено нестандартно груписање инструмената подсећа на начин записивања инструмената који су чинили барокни *кончертино* (*concertino*) — инструменталну формацију која је представљала својеврсног *групног солисту*]. Додуше, и сви су други инструменти заступљени појединачним примерком своје врсте, а фактура, посматрана у целини, не указује на *различитост поступка* са инструментима из групе *кончертина* у односу на остале инструменте (већ показује униформност поступка са *свим* употребљеним инструментима). Није јасно чему поступак солистичког истицања (у запису) групе инструмената који *као да чини кончертино*. Може се претпоставити да је Мијо помишљао на посебан размештај инструмената на бини, али, (а) како у том смислу нема упутстава у партитури те (б) будући да је реч о сценској музици, о балету, како нема, исто тако, ничега што би наводило на то да би се део инструментаријума налазио на сцени (не и ван ње, можда смештен у класичну оркестарску „рупу“), то јест — како се да закључити да ништа не наводи на то да би се део инструментаријума налазио на сцени, изузев ако се, ипак, у тај инструментаријум не би рачунала два тачно спецификована *P*-инструмента

47 У одељку „1. 2. 3. Равнотежа звучне снаге и *L*-, *O*-, *A*- и *P*-инструменти као стални или привремени солисти“, па затим, у одељку „1. 2. 4. Равнотежа звучне снаге и поступак с разнородним инструментима у камерном ансамблу“, то јест, у одељцима који ће убрзо уследити даље у тексту *Предавања*, биће више речи о томе шта *A*-инструменти, појединачно употребљени, представљају у односу на већи ансамбл у којем узимају учешћа у музицирању, а расправљаће се и о томе који учинак даје таква употреба тих инструмената.

(прапорци [*grelots*] и пјати [*cymbales*], инструменти којима се служе играчи)⁴⁸. . . како се, дакле, мора поћи од тога да је све то тако као што јесте — треба помислити да је поменута необичност записа тек последица опште-експериментаторског приступа својственог *стварној* авангарди двадесетих година 20-ог столећа (она друга, за коју се данас све теже може рећи да је *авангарда историјски верификована*, та друга (назови) авангарда ни са чим није експериментисала, у свему је наступала с надменом сигурношћу *a priori*⁴⁹;

48 Напомена у дну странице партитуре *Човека и његове жудње* — странице приказане у *Примеру 10* — односи се баш на ове (музичке) инструменте којима се служе играчи. У оригиналу написана на француском језику, та напомена у српском преводу гласи: *Понављати ова два такта, уз све јачу и јачу динамику, док [на сцену] не уђу играчи. У том тренутку достигнута јачина звука јесте fff.*

49 Априорност (теоријска мисао, то јест — филозофски, онтолошко-гносеолошки метод *a priori*) иначе је већ уочена слабост класичне немачке (идеалистичке) филозофије. Одавно етаблирани *пара-уметнички феномен концептуализма* можда не би био могућ ако се не би одвијао уз прећутан респект поменутог идејно-филозофског контекста-концепта — једне у основи идеолошке поставке која се ни до дан-данас суштински не доводи у питање. Међутим, погрешно је доводити у везу с концептуализмом минимализам, тај виталан, и, у добром смислу речи савремен, кроз разноврсне уметничке области афирмисан уметнички покрет, а поготову је неутемељено сматрати концептуализам историјским па и „логичним“ „наследником“ минимализма.

Својеврсну критику, и то критику промишљену, у односу на кантовско за-снимање априорности, понудио је, још 1922-е године — један Немац. Освалд Шпен-глер пише у својој *Пропасти Запада*, у тој синтези филозофског типа која и данас делује импозантно, у тој правој *филозофији историје* (то јест, пише он у тој студији чији наслов својом интонацијом — признаће се — може звучати покадшто сензационалистички, али, који наслов ипак не треба схватити дословно, *колико год да Шпенлер кроз тај свој наслов и мисли — оно што мисли*):

„А Кант је поделио сво људско знање по синтезама *a priori* (нужно и опште) и *a posteriori* (пореком из искуства, од случаја до случаја), па математичко сазнање урачунао у оно прво. Без сумње, тиме је он оденуо у апстрактну форму једно снажно унутрашње осећање. Али, без обзира на то што не постоји оштра граница између двеју врста синтеза (која би се могла изискивати безусловно, по самом пореклу принципа), о чему имамо више него довољно примера у модерној вишој математици и механици, појављује нам се то *a priori*, сигурно најгенијалнија концепција сваке критике сазнања, као веома *тежак* проблем. Кант њиме претпоставља (а и не труди се да пружи доказ, који се, уосталом, не би ни могао пружити) *непроменљивост облика* сваке духовне делатности, као и њен *идентитет за све људе*. Међутим, једна околност, замашна и коју не треба потцењивати, потпуно је превиђена: и то, пре свега зато што је Кант, испитујући своју мисао, узео у разматрање само *духовни хабитус* свога времена, да не кажемо, само свој сопствени. Та околност тиче се *колебљивога степена* ове 'општости'. Поред извесних потеза несумњиво замашнијег важења, и који су, бар привидно, независни од тога којој култури припада (и у који век) онај који сазнаје, свему мишљењу лежи у основи још једна сасвим друга нужност облика, којој човек подлеже као

она је све знала *унапред*, бројећи — спасоносно — од један до дванаест и. . . *уназад!*).⁵⁰

члан једне одређене и ниједне друге културе и то је припадање нешто што се само по себи разуме. А то су две веома различите врсте априорног садржаја. И питање је: шта је граница између њих и да ли је уопште има — питање на које се никада не може одговорити, јер лежи потпуно с ону страну свих могућности сазнања. До сада се није усудило да се претпостави: да је, важећи до сада као сама по себи разумљива, сталност духовног облика једна илузија, да у историји која је пред нама има више стилова сазнања а не само један. Али, подсетимо се, 'пристанак свих' у стварима које још уопште нису постале проблем, може доказати не само општу истину него и општу заблуду."

Osvald Špengler [Освалд Шпенглер], *Propast Zapada: I, Oblik i stvarnost*, превоо Владимир Вујић, Izdavačka кућа „Književne novine“, [Издавачка кућа „Књижевне новине“], Београд, 1989, Прва свеска, стр. 103–104. (*Курзив О. Ш.*); (првобитно је Вујићев превод Шпенглеровог дела објавио у ћириличном писму, пред Други светски рат, београдски издавач Геца Кон). [У цитираним одломцима текст превода прилагодио савременом српском језику В. Т.]

Даље се код Шпенглера може наићи на следеће:

„А Кант је мислио да велико питање: да ли овај елемент *a priori* постоји или је искуством стечен, реши пресудно својом славном формулом: да је простор *облик опажајности* који лежи у основи свих утисака о свету. Али 'свет' безбрижног детета и сањалице има овај облик несумњиво на један колебљив и неодлучан начин“ (*ibid.*, Друга свеска, стр. 17, *курзив О. Ш.*).

Затим, на истом се месту чита и следеће, што се такође односи на Канта:

„Његова мисао да безусловно опажајна извесност простих геометријских чињеница доказује априорност простора почива на већ поменутом и сувише популарном назору да математика јесте или геометрија или аритметика. Али, већ тада [то јест у Кантово време, *нап. В. Т.*] математика Запада беше превазишла ову наивну схему, изречену само као подражавање Антике“ (*ibid.*, Друга свеска, стр. 18 н.).

На послетку, може се, даље, у истом Шпенглеровом делу прочитати и ово:

„Одређеност облика света, облика који је, за сваку душу која се рађа, *изненада ту*, тумачи се из постајања, док Кант, систематичар, са својим појмом априорног облика, полази у свом тумачењу *исте* загонетке од мртвог резултата, а не од живог пута ка њему“ (*ibid.*, Друга свеска, стр. 23; *курзив О. Ш.*).

50 „Открио сам нешто што ће осигурати превласт немачкој музици за следећих стотину година“ [*I have made a discovery which will ensure the supremacy of German music for the next hundred years*'], речи су Арнолда Шенберга (Hans Heinz Stuckenschmidt, Schoenberg, *His Life, World and Work*, с немачког превоо [на енглески] Хемфри Серл [Humphrey Searl], Ширмер Букс [Schirmer Books], Њујорк, 1977-е, стр. 277). Ова изјава тек је нешто скромнија од оне Хитлерове, записане у исто доба. Хитлер је сањао о превласти Немачког рајха за следећих *хиљаду година*. И... уз сву дужну иронију у односу на (реалну) беду већег дела академски консакриране, официјалне (високе) музике друге половине 20-ог столећа, могуће је да је Шенберг исправно предвидео

[*Symb. (A)* [*cymbales (A)*] — номенклатура је на француском — јесу *пјати (A)*; *Cast.d. f.* [*castagnettes de fer*] јесу *гвоздене кастањете*; *Gr. C. (A)* [*grosse caisse (A)*] јесте *гранкаса (A)*; *Tamb.d. b.* [*tambour de basque*] јесте *баскијски добош [даире, тамбурин]*; *T^{b.-ourin} prov.* [*tambourin provençal*] јесте *провансалски добош*; *Tamb. (s. t.)* [*tambour (sans timbre)*] јесте (*мали добош с незатегнутим жицама (звук је „сувљи“ и дубљи него иначе, сличан звуку том-томова и одликује се одсуством карактеристичних вибрација жица причвршћених за обруч)*); *F. [fouet]* јесте *бич*; *Trg. [triangle]* јесте *тријангл*; *C. roul. [caisse roullante]* јесте *тенор-бубањ*; *Mach. à v. [machine à vent]* је *еолифон*; *Mart. s. u. p. [marteau sur une planche]* јесте *чекић којим се удара по подлози*; *C. cl. (a. t.) [caisse claire (avec timbre)]* јесте *мали добош (с причвршћеним жицама које вибрирају)*; *Sf. [sifflet]* јесте *звиждаљка*; *Sf. s. [sifflet sirène]* јесте *сирена*; *Tamt. [tamtam]* јесте *там-там*; *Symb. (B)* [*cymbales (B)*] јесу *пјати (B)*; *Cast. d. b. [castagnettes de bois]* јесу *дрвене кастањете* и *Gr. C. (B) [grosse caisse (B)]* јесте *гранкаса (B).*]

Пример 10

Даријус Мијо, *Човек и његова жудња*, *поема обликā Пола Клодела* (1921-е), стр. 43 — Universal Edition [Издања Универзал] UE 14284, Беч, 1966-е. [Овде приказаној страни, на којој се виде само удараљке, и то у великом броју, претходи осам сличних, са учешћем искључиво ових инструмената. Претходни темпо је *Un peu moins vif* $\Theta = 108$ (*Un poco meno mosso* $\Theta = 108$). Ознака (за темпо) *Vif* значи *Vivo*, а *Rep. ad libitum* значи *Понављати, по жељи више пута*].⁵¹

[Видети следећу страну.]

будућност, бар када је о тој половини столећа реч! Полазећи од серијалистичких теоријских постулата (а серијализам представља легитимно наслеђе шенберговског додекафоног принципа), званична (и дан-данас (?!)) „икона“ спарушеног академизма, Булез објашњава, погрешно, структуру Дебисијевих *Игара [Jeux]* на — треба ли се томе чудити — на потпуно другачији начин него што је у *Предавањима* напред био случај! Булезове анализе вероватно вреде колико и његова музика; напред у овом тексту изнесене анализе вероватно колико и музика њиховог аутора.

51 *Човек и његова жудња* није прва Мијоова партитура с посебном улогом удараљки. Године 1915-е двадесеттворогодишњи Мијо написао је сценску музику за *Хоефоре (Les Choéphores)*, средишњи део Есхилове трилогије *Орестија*, у адаптацији Мијоовог савременика, песника Пола Клодела. Певачи претежно говорног хора служе се удараљкама. У старој Грчкој хоефоре (кратко, наглашено „о“: [a] χοήφοροι) беху носитељке дарова за мртве. Наступале су у поворци.

Vif (♩ = 108)
Rep. ad libitum *

Hautb.
Trp. (ut)
Harpe
Cb.

pte Fl.
Gde Fl.
Clar. (sib)
Clarb. (sib)
Cymb. (A)
Cast. d. f.
Gr. C. (A)
Tamb. d. b.
Tbrin. prov.
Tamb. (s. f.)
F.
Trg.
C. roull.
Grcl., Cymb.
Mach. à v.
Mart. sup.
C. cl. (a. t.)
Sf.
Sf. s.
Tamt.
Cymb. (B)
Cast. d. b.
Gr. C. (B)

S.
C.
T.
B.

Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Bass

Vif (♩ = 108)
Rep. ad libitum *

*) Recommencer ces deux mesures jusqu'à l'arrivée de la Danseuse à la corde d'or (en commencement *pp* et en allant progressivement jusqu'à *ff*).

Diese zwei Takte wiederholen bis zum Auftritt der Tänzerin mit dem Goldhaar (*pp* beginnen und steigern bis *ff*).

Године 1932-е, једанаест година по првом извођењу Мијоовог балета *Човек и његова жудња*, настаје *Јонизација* Едгара Вареза, прво дело намењено само ударалкама. Тринаест перкусиониста опслужују чак тридесет и седам *P*-инструмената. С клавиром и са звонима поступа се као са ударалкама (клавирски кластери⁵² имају перкусивну улогу) па упркос тоналности, које има у назнакама, дело представља први примерак *апстракције* у музици, јер афирмише *чист соноритет* — звучност која делује *непосредно* а не тек као саставан део, као коментар неког другог тренутно актуалног слоја тонског слога. Једина импликовања јесу она изазвана *само звучним бојама P-инструмената*, и то изазвана пре бојама него ритмичким валерима. Дело је успело, па промишљеношћу организације и убедљивошћу *чисто чулно-слушног дејства изазваног апстрактном звучношћу P-инструмената* те својом *модернистичком радикалношћу* постиже уметнички резултат који, у односу на поменуте перкусијом изазване координате — неће имати премца ни у следећим деценијама. [Нека од Варезових дела, макар да датирају из двадесетих и тридесетих година 20-ог столећа, тако су „модерна“ да једва да у којој стилско-изражајној те стилско-техничкој појединости одударају од бесконачне пролиферације конфекцијске мртваје „дѐлā“ — свеједно сад да ли дѐлā „Модѐрне“ или-ти „пост-Модѐрне“ —, дѐлā која, има томе више од пола столећа, „афирмишу“ академску „авангарду“, ту тобожњу „нову праксу“, која својом *невероватном конзервативношћу* представља прави *окамењен историјски стил* (!?), и подсећа, у својој уобразилености, на у историјском смислу претходећи академизам — на неокласичарско-новоромантичарски профил „учене музике“ с краја 19-ог и с почетка 20-ог столећа.]

52 Кластер је група суседних белих или црних дирки, а могуће је и једних и других, активираних истовремено, дланом, лактом или „ударом“ песнице. Израз се изворно односи на технику свирања на инструменатима с клавијатуром, али се среће и у другој инструменталној те оркестарској пракси, означавајући сваку густо постављену више-тонску, условно говорећи акордску конгломерацију састављену од већег броја наслојених интервала од којих ни један интервал није већи од велике секунде. Кластери се — термин потиче од енглеске речи *cluster* [кластер], која значи *грозд* — срећу у литератури и пре Вареза; тако их је, од композитора који су остварили дела која спадају у *високу уметност*, употребљавао Барток — на пример у ставу *Звуци ноћи* из клавирске свите *На отвореном* [или, би превод изворног наслова — наслова на немачком језику *Im Freien* — можда пре био — *Напољу*]. (Ова свита датира из 1927-е године.)

Говорећи о ударалкама, треба истаћи да је Барток један од композитора прве половине 20-ог столећа који их је изванредно успешно користио (видети, тако, његову *Сонату за два клавира и ударалке* из 1937-е године, прерађену године 1940-е и преименовану у *Концерт за два клавира и ударалке*).

Групни педали Р-инструмената особина су оркестарског писма Оливјеа Месијана (1910-а–1992-а). Наслојене ритмичке формуле дају не само једно посебно (и то *из реално стваралачких побуда настало посебно*) схватање ритмичке компоненте тонског слога, већ доводе и до пуне афирмације сонористичких, „колористичких“ валера ових инструмената. Месијанов оркестар, уз поменути поступак са ударалкама, подсећа на оркестар типичан за традиционални јавански гамелан, далекоисточну врсту оркестра која је својевремено, године 1889-е, на Светској изложби у Паризу, оставила изузетан утисак на младог Дебисија, композитора чије стваралаштво чини може-бити најважнију полазну тачку за разумевање (и) Месијановог музичког говора, стила и израза.⁵³

53 На светској изложби у Паризу, 1889-е године, могао се чути како јавански гамелан-оркестар, тако и гамелан-оркестар с Балија, оркестар чије ударалке дају *још прозачнији*, још бистрији звук. Дебиси, 1895-е године, пише пријатељу, књижевнику Пјеру Луију:

„Сећаш ли се јаванске музике, способне да исказе и најтананије, чак и неухватљиве појединости доживљаја, појединости у односу на које оно што могу наша тоника и доминанта делује тако неживо?“

Чак две деценије касније, године 1912-е, пишући за *Музичку ревију Међународног музичког удружења [Revue musicale de Société internationale de musique]*, Дебиси се с топлином сећа свога давног открића гамелана односно вредности музике коју беше чуо:

„Било је, а још увек има, без обзира на зла цивилизације, извесних дивних домородних народа за које је музика нешто исто тако природно као дисање. Њихов конзерваторијум јесте вечити ритам мора, ветар који хуји кроз лишће и на хиљаде звукова природе, звукова које они разумеју а да нису консултовали било какав уџбеник. Њихова се предања налазе у старим песмама које се певају уз игру, а те су песме изграђиване вековима. А јаванска је музика заснована на врсти контрапункта у односу на који је онај Палестринин дечја игра. Уосталом, ако послушамо без предрасуда европејаца чар њихових ударалки, морамо признати да је наша перкусија као примитивна бука на сеоском вашару.“

[Оба навода су према Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind, Vol. I*, Cassell & Company LTD, Лондон, 1962-е, стр. 115.]

□ □ □

Пишући о аутору овде забележених *Предавања*, о Властимиру Трајковићу, [*Vlastimir Trajković*, Editions Max Eschig (Издања Макс Ешиг), Париз 1989-е], Месијан помиње балинежански гамелан у вези са ауторовом *Трећом химном за оркестар [Дан, четири химне за оркестар, оп. 6 (Le jour, quatre himnes pour orchestre, оп. 6)]*. Дело је настало у Београду, писано је од године 1974-е до 1977-е, није публикувано (!), али се у Библиотеци Факултета музичке уметности, у Београду и у Библиотеци Српске академије наука и уметности, у Београду, налазе умножени примерци рукописа). Поменути Месијанов текст гласи (у целини):

„*Властимир Трајковић*, рођен 1947-е, јесте југословенски композитор веома великог талента. Он је уметник поетске имагинације који поседује изузетно висок осећај за ретке инструменталне боје и ретке хармоније, а влада изврском оркестарском техником.

Оркестарски *Теретекторх* [*Terretektorh*] из 1966-е године и *Номос Гама* [*Νόμος Γάμα*] из године 1968-е, као и дела за соло-перкусију — рецимо, *Персефаса* [*Περσέφασσα*], (1969-е) или *Псапфа* [*Ψάπφα*], (1976-е) — Јаниса Ксенакиса (1922-а-2001-а) ослобађају исполинску, оријашку снагу скривену у многим *P*-инструменатима. И овим се Ксенакисовим делима, као и толиким другим његовим, призива телурска снага пра-балканских, пре-хеленских, српских то јест рашанско-разенских (хититско-етрурских), палеоиндоевропских, хиперборејских ритуала.

Тонски слог и фактура музике фолклорног порекла различитих епоха одликују се сталном ритмичком подлогом. При том је, разуме се, учешће *P*-инструмената изражено у великој мери. То учешће је природно. Диктирано је чисто музичким, тачније речено музичко-стилским захтевима. И класичан џез, музички идиом настао међу Афро-Американцима почетком 20-ог столећа, представља такав музички израз — израз који је, у основи, фолклорног порек-

Његова најважнија дела јесу *Звона*, седам комада за клавир, са својим тако поетичним хармонијама и пијанистичким слогом, затим *Четири ноктурна за обоу, хорну, чембало и гудачки квартет* те *Tempora Retenta*, симфонијска студија за хор без речи и оркестар, па *Дан*, четири химне за оркестар (посебно очаравају инструменталне боје *Треће химне*: ради се о шапутањима челесте и електричног клавира, уз гирланде флаута, гудачке флажолете и остината темпелблока, висеће чинеле, маракас и маримбе; реч је о веома оригиналној звучности која евоцира својеврстан балинежански гамелан преобликован савременим модернизмом). Најзад, ту је његов *Дуо*, за клавир и оркестар, веома снажног и моћног писма, који је вероватно његово ремек-дело, и, свакако, јесте дело ретке лепоте.

Дубоко ценим *Властимира Трајковића* и сигуран сам да је он позван за велику будућност и да ће његова дела наићи, како у Француској, тако и у Југославији и другде на веома велике успехе.“

[« *Vlastimir Trajković* est né en 1947. C'est un compositeur yougoslave de très grand talent. Il possède une nature poétique, un sens très aigu des timbres et des harmonies rares, et une excellente technique orchestrale.

Ses principales œuvres sont : *Cloches* (sept pièces pour piano), (très poétiques comme harmonies et comme écriture pianistique) ; *Quatre nocturnes* pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes ; *Tempora Retenta*, étude symphonique pour chœur sans paroles et orchestre ; *Le Jour*, quatre hymnes pour orchestre — (le troisième Hymne est spécialement ravissant comme timbres : ce sont des chuchotements de celesta et de piano électrique, avec des guirlandes de flûtes, des harmoniques de cordes, et des ostinatos de temple block, cymbale suspendue, maracas et marimba. C'est une sonorité très originale qui évoque quelque gamelan balinais transformé par le modernisme actuel). Enfin, son *Duo* pour piano et orchestre, d'une écriture très forte et très puissante, qui est probablement son chef-d'œuvre, et, en tout cas, une pièce d'une rare beauté.

J'ai une profonde estime pour Vlastimir Trajković, et je suis sûr qu'il est appelé à un magnifique avenir, et que ses œuvres connaîtront aussi bien en France, qu'en Yougoslavie, et ailleurs, de très grand succès. »]

ла. У рукама врхунског композитора, на пример, Џорџа Гершвина (1898-а–1938-а), аутора (оркестарске) *Кубанске увертире*,⁵⁴ овај афро-амерички (то јест, у *Кубанској увертири*, још уже, афро-кубански) ритам у бројним *P*-инструментима у служби је израза који зрачи изузетном енергијом и животним оптимизмом.⁵⁵

54 Придев *оркестарска* (у загради) безмало је сувишан. Свака увертира, по дефиницији, инструментални је облик, и то — подразумева се — оркестарски.

55 Оно што је Бартук учинио отворивши човечанству душу мађарског народа кроз уметничко стилизовање националног музичког израза, односно, оно што су у том правцу (у односу на душу руског народа) постигли Мусоргски и Стравински својим мета-фолклором, или Албенис и Де Фаља за душу Шпаније — то исто је, за америчку нацију, учинио Џорџ Гершвин. Музички фолклор „црне“ Северне (а и Латинске) Америке (и то пре свега он, а не, како се то уобичајено узима, „бели“ кантри-анд-вестерн [country and western]) — дакле *цез*, тај музички фолклор „црне“ Америке, постао је *најважнија, најкарактеристичнија* фолкорна основа израза душе *читавог* народа Северне Америке (и „белог“ и „црног“, и свакојаког другог), а у новије време постао је, кроз своје поп-и-рок деривате, својеврстан нео-фолклорни израз савременог масовног, глобализованог друштва, друштва први пут у историји „урбаног“. [Могуће је да се данас, из визуре првих деценија 21-ог столећа, чини неодговарајућим посматрати идиом *цеза* као нешто што оличава један фолклорни хабитус. До неспоразума долази зато што је тешко одолети утиску који, има томе већ пола столећа, па можда и више, изазивају стална „разрада“, „прерада“ и „прерађеност“ којима идиом бива подвргнут, сасушивши се и „аристократски“ се „угушивши сам у себи“ — као да је осуђен да у том правцу прати много тога себи савременог из области „учене“ и „пре-учене“ „уметничке музике“. Наизглед се чини ваљаним претпоставити да би усложњавање структуре истовремено доводило до обogaћујућег развоја, представљајући „напредак“, али. . . претерана разрада пре доводи до дегенерисане немудрости него до нечега уметнички делотворног.]

За разлику од визуалног Поп-Арта, комерцијализованог од својих почетака, *Поп-и-Рок* жанр (манифестован пре свега кроз „музичко“), шездесетих и седамдесетих година 20-ог столећа свежином чисто музичког устројства надмашио је понешто посустали *цез*, али је, негде осамдесетих, постао и он *популистички, тривијализован услед изманипулисане* комерцијализације, — комерцијализације *спиноване, „политички коректне“, саобразне ново-тоталитарној власти. Класични пак, историјски цез* првих деценија 20-ог столећа: диксиленд, блуз и свинг, — музички је *богат*, па упућује на пуноћу човекове егзистенције, дубоко до у најситније поре животних ситуација; страстан је и топао, способан да резултује *адекватним* слушаочевим доживљајем — *доживљајем који трансцендује непосредно изазвану, тек соноритетом дату музичку сензацију*. Гершвинова опера *Порги и Бес*, заснована на стилизовању класичног *цез*-идиома — нека буде наведено, као пример, само ово од ауторових остварења, дело које *само* не представља „цез-музику“, већ је, како је малочас и напоменуто, тек засновано на поменутом идиому — Гершвинова опера *Порги и Бес* јесте једна од најбољих, уметнички најсвестранијих опера икада написаних — једна од најбољих, рачунајући свеколико оперско стваралаштво које по форми и садржају, те по вредности припада *високој уметности*.

Пример 11

Џорџ Гершвин, *Кубанска увертира*, (1932), скраћена партитура (*in Do*), [сви приказани инструменти, укључујући и транспонујуће, записани су у реалној тонској висини] — дато према едицији Alfred [Алфред], Warner Brothers Publishing [издања Браће Вернер], стр. 10–12. На првој страници рукописа оркестарске партитуре Гершвин је посебном напоменом одредио нарочито место на бини за Р-инструменте: *бонгосе, клавес, гвирос и маракас треба сместити одмах испред диригентског пулта* [*"bongos, claves, gourd and maracas right in front of the conductor's stand"*]⁵⁶

[Moderato e molto ritmato $\text{♩} = 92$]
Fervently

5

1-mi V-ni div. *f*
 + 2 Fl.

2-di V-ni div.
 + 2 Cl. (Si \flat)

3 Trb.-ni
p

Cor. (Fa) 1. *f*

$\frac{1}{2}$ V-le *f* $\frac{1}{2}$ V-le *f*
 + Cor. (Fa) 3., 4. *mf* + Cor. (Fa) 2. *mf*

Vc. pizz. + 2 Fg. div. uniti div.

Cb. pizz.

Cfg. *f*

Claves *mf*

Güiro *mf*

Maracas *mf*

Bongos *mf*

⁵⁶ У концертној пракси ауторов се захтев махом не поштује (!). На почетку овог одељка („1. 2. Р-инструменти и равнотежа звучне снаге“) поменуто је да се удараљке, без обзира на димензије, понашају тако да најчешће дословно реализују прописану динамику („прописан *pp* 'прави' је *pp*, а прописан *ff* — 'прави' *ff*"). Ипак, присутне удараљке *фолклорног порекла*, а малих димензија не постижу снагу којом би се, без просторног измештања на бини, носиле са *f* звуком оркестарског *Tutti*-ја, макар да се солистички издвајају од звука који допире од остатка оркестра (као и толике друге удараљке, уосталом). Стога им Гершвин намењује место солиста на бини. Ипак, играчка полетност, духовна елеганција те гипкоје патернџа („рифова“) заступљених удараљки, налаже примену тек динамике *mf* (а не, како би се можда очекивало, динамике *f*). Иначе, диференцијална динамика примењена је и у поступку са О-инструментима: примећују се знатно утишане трубе и тромбони те нешто мање утишане друга, трећа и четврта хорна.

(1-mi V-ni div.+2 Fl.)
 (2-di V-ni div.+2 Cl. (Si \flat))
 (Tr-ba (Si \flat) 1.)
 (3 Trb.-ni)
 (Cor. (Fa) 1.)
 ($\frac{1}{2}$ V-le ($\frac{1}{2}$ V-le
 +Cor. (Fa) 3., 4.) +Cor. (Fa) 2.)
 uniti div. uniti div.
 (Vc. pizz.+Fg.)
 (Cb. pizz.)
 (Cfg.)
 (Claves)
 (Güiro)
 (Maracas)
 (Bongos)

⁹⁾Од овог места, прве и друге виолине - деташе [détaché]. Сасвим је у складу са уобичајеном праксом то да, приликом удвајања истоимених пасажа, разнородним инструментима буду прописане различите артикулације: оне које најбоље дефинишу мотив. Легато L-инструментна интрузија је од нон-легата, док се, с друге стране, гудачки легато мање намеће перцепцији од гудачког деташеа.

Ott. **Precise**
 6 1-mi V-ni div. 2 Fl. 1-mi V-ni div. in 3
 2 Fl. 2-di V-ni div. in 3
 2 Cl. (Si \flat)
 Cl. B. I
 (Tr-ba (Si \flat) 1.) 3 Tr-be (Si \flat) espress.
 (3 Trb.-ni)
 (Cor. (Fa) 1.)
 ($\frac{1}{2}$ V-le ($\frac{1}{2}$ V-le
 +Cor. (Fa) 3., 4.) +Cor. (Fa) 2.)
 uniti div. uniti div.
 (Vc. pizz.+Fg.)
 (Cb. pizz.)
 (Cfg.)
 (Claves)
 (Güiro)
 (Maracas)
 (Bongos)

The musical score for Example 11 is a complex orchestral arrangement. It features the following parts and markings:

- Flutes:** (1-mi V-ni div.+ 2 Fl.) and (2-di V-ni div.+ 2 Cl. (Sib))
- Clarinets:** (Cl. B.)
- Trumpets:** (3 Tr-be (Sib)) and (3 Trb.-ni)
- Cor Anglais:** 2 Ob. + Cor. ing.
- Cor Horns:** (Cor. (Fa) 1.), (4 Cor. (Fa) *sfz*), and (V-le div. [in 2]+4 Cor. (Fa))
- Violins:** V-le div. (1., 2., 3., 4.)
- Viola:** Vc. arco
- Cello/Double Bass:** (Cb. pizz.), (Cb. arco), (Cb.), and (Vc. pizz.+ 2 Fg.+ Tuba)
- Percussion:** (Claves), (Güiro), (Maracas), (Bongos), (2 Fg.), (Vc.+Tuba), and (Cb.)

Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Из Примера 11 закључује се: (1) Фактура тонског слога класична је; готово — рекло би се — *класицистичка*. Јасно се разликују *мелодија* (прве и друге виолине, флауте и кларинети, касније прва труба, а још касније и бас-кларинет те — уз прву трубу — и преостале две трубе), затим *контра-мелодијски коментари* (први наступ мале флауте, а пред крај примера и силазни пасаж у обоама те енглеском рогу), па *хармонија* (у виолама, хорнама те у тромбонима), и најзад *бас* (виолончела, контрабаси, фаготи, контрафагот, а касније и туба). (Оно што *није* класицистичко, јесте постојање *ритам-секције*.) Класична поставка тонског слога омогућила је, баш као и у *Примеру 1*, на страни 4, са одломком из Моцарове *Симфоније у ге-молу* (K. V. 550), да се партитура прикаже *скраћено*, у виду партичеле (итал.: *particella*). (2) Закључује се, исто тако, да је оркестарски поступак са инструментима *виртуозан*. Тако, дивизирања у пицикато-виолончелима (2-ги, 4-ти, 6-и, 8-и, 10-и и 12-и такт), омогућавају да се у укупном звучању постигне резултантна брзина хода у пици-

като-техници која би била иначе превелика (па тако неизводљива) за прописани темпо. Енглески израз *Fervently* значи *Усрдно*, а онај *Precise*, *Прецизно*. Шпански назив *Bongos* указује на граматички плурал (инструмент наступа у пару), али се шпански плурал у српском не осећа као такав, те се толерише уобичајен назив *бонгоси* (додаје се „један плурал — српски — на други — шпански“).

□ □ □

Негде при почетку овог одељка („1. 2. 2. Равнотежа звучности и *P*-инструменти“) наведен је став који се често чује а по којем је у оркестру ефектност удараљки обрнуто сразмерна учесталости употребе. У светлу онога што је у међувремену речено и показано, може се, међутим, закључити следеће:

У оркестру (а и ван њега, па тако, рецимо, у камерној музици) нема недостатне, довољне или претеране употребе *P*-инструмената; као и онда када је реч о звучности коју дају друге врсте инструмената, односно као и онда када се мисли на заступљеност ових или оних регистара тих инструмената, и у односу на *P*-инструменте постоји само умесна (или неумесна) употреба.

[. . . Питање шта јесте, а шта није умесна употреба (инструмената) свакако је питање сложено, али — не и недокучиво.⁵⁷ Таленат једног композитора или већ којег другог уметника-ствараоца не односи се само на предиспозицију за брзо савладавање адекватне уметничке технике, већ се односи и на препознавање онога што у датом историјском тренутку може

57 Проницљиви читалац вероватно је сам себи поставио ово питање, већ се сусрео са дилемом, прочитавши на страни 17-ој *Предавања* дефиницију по којој је *лепота израз прикладности* [односно, усклађености са улогом, усклађености с функцијом]. Не поставља се толико питање шта би ту представљао *појам прикладности*, узет као такав, већ то *каква* би својства „прикладност“ — конкретно — имала. Реч *израз* — важан део дефиниције — треба схватити метафорички, појмити овај термин „у техничком смислу“, тако да означи *својство*, један „онтички детерминатив којим нешто, којим нечије *биће* зрачи“, а не тако да нужним начином означи и експресију, док значење речи *улога* и *функција* и није тешко одредити — иако *тек споља одредити* — онда када је реч о примењеној уметности, а архитектура се, на пример (те хортикултура или пејзажна архитектура, мада не и урбанизам), и могу и смеју означити и тако (које пак одређење ниуколико не умањују њихово достојанство припадања „оном уметничком“). Али, поставља се питање — шта је то што би било „функционално“ у чисто сликарском или чисто музичком феномену „оног уметничког“? Осим тога, при постављању овог питања ипак се не може пренебрећи то да данашња „пост-модернистичка“ естетика релативизује и сам појам лепоте, па трагање за његовим одређењем сматра превазиђеним. *Као и у толико чему другом, међутим, пост-модернистичка „неподношљива лакоћа живљења“ весело заобилази проблем уместо да се с њим суочи*.

имати реалну развојну перспективу (1) с обзиром на стилске перформансе епохе (епохе која представља историјско време дате цивилизације, а не неко имагинарно, планетарно време), затим, (2) кроз стилске особине гео-поетског миљѐа (који се не поклапа, нити се може поклопити са укупношћу планетарног културног простора), те најзад, (3) кроз реалистично препознавање сопствених, индивидуалних могућности и склоности, то јест кроз препознавање онога што *за једног аутора* јесте смислено у оквиру поменутих координата. *Препознавање и поштовање објективно ограничавајућих чинилаца услов је стваралачке слободе.* Прави уметник неће радити на ономе чиме се тек жели бавити, већ ће се трудити око онога што *мора, па стога и хоће — па стога и жели да ради.* Интуиција и инспирација „говоре“ уметнику шта је то на чему *он* треба да ради. Вредности интуиције и инспирације исказују се кроз нешто типолошко и кроз нешто топографско, значи кроз једно сасвим конкретно одређење онога „што јесте у игри“, али и кроз исто тако конкретну одређеност особина онога чега се уметник у процесу стварања одриче — одриче свесно или, најчешће, не сасвим свесно. Одрицање, стилизација и аскеза, услов су да се постигне стваралачко богатство израза. Да по последицама није трагична,⁵⁸ била би комична помодна „пост-

58 „Уколико су средства изражавања једне уметничке врсте ближа најнеопходнијим активностима, наметнутим потребама егзистенције и свакодневним искуством — утолико форме те уметности раније добијају типична стилска obeлежја.

Другим речима, најраније ће свој стил формирати она уметност којој су најближи њени технички инструменти; ови ће пак инструменти бити ближи уколико се њима чешће манипулише при не-уметничким активностима, односно у свакодневној пракси. Као што ћемо омах видети, изложени став може постати и други израз за хијерархију психофизиолошких функција: мишљење и језик, визуелно-тактилно подручје, аудиција.“

(Драгутин Гостушки [Gostuški, Dragutin], *op. cit.* 1, Део први, стр. 36; *курзив Д. Г.*)

Имајући на уму ову законитост која се односи на приоритет у односу на улазак појединих облика људске мисли и људске делотворне праксе у нове стилско-изражајне форме, није чудно то што филозофија прва открива сву беду *пост-модернистичке идеологије*, имплицитно позивајући на побуну. У *Оксфордском филозофском речнику* Сајмона Блекберна (Друго издање, из 2005-е године); [Simon Blackburn, *Oxford Dictionary of Philosophy*, Second Edition, 2005] под одредницом *postmodernism* [*пост-модернизам*] може се прочитати:

„Пост-модернизам [. . .] се доводи у везу са шалјивим прихватањем спољашње стране ствари и с површним стилем, разметљивим цитатима те с пародијом [. . .] као и с величањем подругљивости, пролазности и онога што бљешти на површини. [. . .] У својим пост-структуралистичким аспектима односи се на порицање било којег утврђеног значења или било каквог поду-

модернистичка“ *вера* да се статус *уметничког* (а то је придев који и даље не треба писати под знацима навода!) — била би смешна вера да се статус уметничког може придати било чему (рецимо, било којем готовом, *реди-мејд* објекту [*ready made object*]), било чему од онога што под уметничким делом, чином или процесом подразумева онај који неко својство, неки објекат („инсталацију“) или нешто слично концептуално промовише, односно онај који поменути феномене прихвати за смислене, макар да их не прихвати нужно за „уметничке“. У „пост-модернистичком свету“, наиме, статус „уметничког“ може бити „дозвољен“, „толерисан“, али га најчешће треба, у име нових медија или у име тако-званог мулти-медија, релативизовати па чак и одбацити као нешто „превазиђено“, док статус „уметничког“, уколико се на њега и пристане, треба приписати делатностима које нико никада до данас није сматрао погодним за идентификовање са уметничким стваралаштвом; треба га, на пример, „концептуално“ пронаћи у музикографским, чисто теоријским преокупацијама *homo ludens*-а (што-ће-рећи „човека који се игра“).⁵⁹ . . . [А сад. . . нек

дарања између језика и света те на порицање могућности да било која одређена стварност, истина или чињеница постане предмет истраживања.

[. . .] Логично или рационално мишљење открива се као наметање сумњивих дихотомија току догађаја. [. . .] Демонтирање објективизма [. . .] даје легитимитет одступању ка естетичном, ироничном, неvezаном и шаљивом приступу у односу на сопствене ставове, као и на ток догађаја. Ово се одступање [. . .] критикује [мисли се, *од стране противника пост-модернизма*, нап. В. Т.] као друштвено неодговорно (и у своме домету крајње конзервативно).“

[["Postmodernism [. . .] is associated with a playful acceptance of surfaces and superficial style, self-conscious quotation and parody [. . .] and a celebration of the ironic, the transient and the glitzy. [. . .] In its poststructuralistic aspects it includes a denial of any fixed meaning, or any correspondence between language and the world, or any fixed reality or truth or fact to be the object of inquiry.

[. . .] Logical or rational thought is revealed as the imposition of suspect dichotomies on the flux of events. [. . .] The dismantling of objectivity [. . .] licenses the retreat to an aesthetic, ironic, detached, and playful attitude to one's own beliefs and to the march of events. This retreat has been criticized as socially irresponsible (and in its upshot, highly conservative)."]]

59 „Концептуална уметница“ Марина Абрамовић (1956-а-), предавач на њујоршком колеџу Бард, а од године 2013-е члан Америчке академије уметности (!), приказује, ту скоро, у београдском Музеју Николе Тесле, „видео-рад“, снимак „перформанса“ *Ход по Кинеском зиду*. Снимљен је (опростајни) сусрет са Увеом Лајзипеном, који је кренуо на пешачење по зиду с тачке удаљене двеста километара од места сусрета. Марина Абрамовић пешачила је зидом исто толико, али пошавши из супротне тачке. „Уметнички карактер“ односи се на интенционални концепт, *умишљено уметнички* карактер догађања. С друге стране стоји догађај којем нико не придаје „уметнички карактер“ (мада, ко зна? — можда је све ствар схватања!), то јест стоји

узгред-буди-речено стоји следеће: латинска синтагма *homo ludens* Јохана Хојзинге (1937-е) односи се на теоријску поставку једног озбиљног мислиоца, историчара и културолога. Не треба помислити да се иронисање из напомене број 59 односи на рад холандског научника, аутора овог израза.]

скорашња телевизијска репортажа с Кинеског зида. Средовечна Оливија Њутн-Џон, које се сећамо из давног филмског хита *Брилијантин* [*Grease*], насмејана, у тренерци и патикама, поносно говори о пропешачених [оних истих(?)] двеста километара. Треба ли сада, с обзиром на завидну физичку кондицију уметнице, говорити о „телесној уметности“?

(Горку) шалу на страну... штампање новца без покрића изазива инфлацију, пад вредности. Псеудо-либерални и псеудо-демократски, тоталитарни (политички) естаблишмент води, све у име демократског... *колективизма*, борбу против друштвено и професионално одговорног елитизма, борбу против природне ексклузивности феномена стваралачког, људског, уметнички-креативног потенцијала, чинећи све да се разводни смисао онога што подразумева и сам појам уметничког стваралаштва — капацитета који припада *појединцу* па се, у ствари, не да индулгијом приписати било коме од свих оних што им ласка реализовање *њихових* хипотетичких стваралачко-уметничких способности — односно, с друге стране, савремени глобални псеудо-либерални и псеудо-демократски тоталитарни естаблишмент чини све да релативизује и сам значај стваралачког уметничког постигнућа, дела, чина или процеса — он „ради на томе“, чини све то, с циљем да „задовољи“ (то јест, овако то треба назвати... с циљем да кондиционира, „пацификује“, у буквалном смислу речи анестезира) сваког припадника-поданика „глобалног села“. Тек наоко парадоксално, индивидуализам и потенцијално субверзивна стваралачка делатност подривају се не мањком, већ вишком индивидуализма и пермисивних али необавезујућих „слобода“, у славу једне колективистичке вредносне уравниловке. Рат се ипак не води против извођаштва у области високе уметности, већ против уметности композиторско-стваралачке; рат се не води против класичних композитора високе уметности, па ни против оних савремених — поготову не против ових других уколико пишу или инсталирају бесмислице — већ се води против оних живих композитора који су двоструко потенцијално субверзивни, то јест против оних који се не одају тричаријама, већ, уз модерност и оригиналност (индивидуалног) израза, себи дозвољавају још и то да буду потенцијално духовно доступни и слушаоцима ван резервата-гулага који савремени идеолози намењују „елитно свесним модерним духовима“ или — ту, разлика, *разуме се, баш као ни у свему осталом није ни важна*. . . — ван резервата-гулага који савремени идеолози намењују онима за које држе да су тек „замлате“, „плаве чарапе“ што пребивају изоловане у својим „кулама од слоноваче“, кулама универзитетским или већ којим другим, па макар да те куле-од-слоноваче каткад представљају и „златне кавезе“ (техника пацификовања, циљно усмереног тако да обухвати све популацијске слојеве, састоји се из диверсификовања средстава и разноврсности „пилула среће“ што безболно обраде свакога — већ „према потребама“). Мулти-културализам (који то није, већ је један *тек конзументски, потрошачки мулти-културализам*, а стварно и те како јесте строго „моно-културан“), тај и такав мулти-културализам није плод неке завере — нити „судбински“ предодређене цивилизацијске (пре)зрелости — већ је пре свега последица оне незајажљиве похлепе за безглавом потрошњом, похлепе уграђене у сам систем (па онда, и похлепе за све масовнијим „животом-на-кредит“ те зато и за све масовнијим штампањем „новца-без-покрића“).

Мора се међутим имати на уму то да статус „уметничког“ није нешто произвољно. Уметнички садржај отеловљен је уз кохерентност, међусобну усклађеност свих структурних елемената и релација који конституишу уметничко дело, чин или процес (не тек кроз „концептуалистичку“ намеру да се дело, чин или процес замисле, замисле а не да се нужно практично остваре, односно, не да се *јасно и транспарентно прикажу у уметничком медију који би био интер-субјективно, то јест хумано, у идеалном случају без остатка препознатљив те стога и социјално функционалан*). Кохерентност, међусобна усклађеност свих структурних елемената и релација који конститу-

*Треба знати то да идеологија јесте искривљена, „зла“ свест; од ње нико није природно слободан, а научно мишљење, по себи — спонтано, ни оно то није. Идеологија је „свест пре свести“. То није свесна лаж, већ вера у то да је одабрани став, одабрани пут — једини прави. У извесном смислу, може се рећи да је идеологија очекивани емоционалан одговор, да је последица уклопљености појединца или групе у вредносни систем припадајући датој цивилизацији, чак одређеној епоси неке од цивилизација. Против идеологије може се борити само разумски — мучно доступном и уз надахнуће достизаном критичком научном истином. Критички пут не доводи нужно до одрицања од врлина толеранције, баш као што ни врлине толеранције не изазивају увек опште-друштвену равнодушност. Идеолошка се димензија не види толико из онога на шта се мисли, већ се види, пре свега, из начина на који се мисли, из прећутних претпоставки на основу којих се мисли онако како се мисли. Поготову је оно што „сви“ узимају за неспорно, логички и чињенично очигледно, често ствар — идеологије. Међу идеологијама, као изразима партикуларне цивилизацијске свести својствене различитим у исто време егзистирајућим цивилизацијама, не само да је постојала и да постоји природна нетрпељивост, већ и узајамно неразумевање природе те нетрпељивости. „Идеологија је мешавина чињеница и претпоставки уграђених у један систем. Научна провера претпоставки теоријски је дозвољена, али практично неостварива. У оквиру једне идеологије са претпоставком се мора поступати као са чињеницом — иначе се систем руши.“ (Драгутин Гостушки, *ор. cit.* 2, стр. 24, чланак „Уметност у недостатку доказа“.)*

Савремени идеолози налазе се у лицу музиколога и теоретичара (уметности и, уопштено говорећи, теоретичара друштвене збиље). Спонзорисани често од стране лажно не-владиних организација које су или власништво *иностраних* влада или јесу идеолошке комисије светских центара моћи, и то у оквиру мисионарских идеолошких активности (док северноамерички тајкуни-спонзори више воле да финансирају комерцијално непосредно исплатива и идеолошки делотворна истраживања популарне уметности или Енди-Ворхоловских „фабрикација“) — идеолози, дакле (као што се то, уосталом, догоди свим социјалним хипнотизерима) хипнотишу и сами себе; угодно је, наима, видети себе као јапи-научника којем се објављује свака реч што је напише и који живот проводи „на путу“, од једног „конгреса“ до другог. Осим тога — и ово је важније — никада до сада није толико композитора компоновало тачно знајући шта је то што ће задовољити „теоретичаре“ те „имати прођу“, то јест, шта ће то „партијски“, „идеолошки“ — „бити на линији“ (отуда и академски кич — свуда и на сваком месту). Све то уверава савремене кич-мајсторе, теоретичаре-идеологе пост-модернистичког и пост-структуралистичког кова, да (хегеловски) живе у „најбољем од свих светова“, у једном „врлом новом свету“ (који они — за разлику од Шекспира или за разлику од Олдоса Хакслија, писца романа што се, према Шекспиру, зове *Врли нови свет* — који они заиста и сматрају врлим).

ишу уметничко дело, чин или процес, кохерентност временски или просторно динамизована, а могуће је динамизована и просторно-временски — синоним је за уметничку форму. (Уз то, изучавање артикулације односа који се јављају у оквиру просторно-временског континуума јесте оно што приближава — или би требало да приближава — модерну физику и модерну уметничку морфологију.) Модалитети уметничке форме јесу различити дијахроно, то јест, разликују се кроз мѐне историјских стилова својствених датој цивилизацији, али, постоји и нешто што се сме узети и синхроно, то јест постоје и микро- и макро-формалне константе осматриве *sub specie æternitatis* [латински, „под окриљем вечности“]; постоје дубинске законитости вишег реда: постоје, тако, елементарна начела аналогичности и контрастности, равнотеже и неравнотеже; постоји, нарочито у музици, однос, количник, старог у новом и, обрнуто, новог у старом, однос који на макро-формалном плану даје једну ритмику квалитета (а не „тек обичну“ — ритмику квантитета);⁶⁰ постоје дакле начела чије дејство проузрокује

60 Музика се пише „за уши, а не за очи“. Звук се прво чује, па тек онда слуша (и саслуша). Музички организовано време артикулисано је слушном меморијом, која сместа, „аутоматски“, разврста то што се чује на већ познато и на оно до датог тренутка непознато. При слушању музике, меморија разврста сваки чути податак у односу на индекс, количник познатог у непознатом (и непознатог у познатом). Класично кинеско филозофско учење познаје супротне (и комплементарно допуњујуће) принципе *јина* и *јанга*, али, исто то учење каже да нема *јина* без бар малог дела *јанга*, нити *јанга* потпуно лишеног компоненте *јина*.

Малочас поменуто разврставање представља *опредмећење музичке форме*. Како се ипак ради о истом феномену посматраном из два угла, то исто се може рећи и на други начин: ствар се може разумети и тако да поменуто разврставање представља *формализовање музичког садржаја*. Понављање неке музичке датости, датости већег или мањег обима, понављање сукцесивно или понављање „на прескок“, *тематизује* ту датост, придаје јој музички садржај (а музички садржај једини је прави садржај *иманентан* бићу „оног што се подразумева под појмом музичког“). Ако, „по дефиницији“, „мотив чине најмање два тона“, онда најмање једно понављање мотива — понављање које уследи непосредно, или се на њега наиђе на извесном одстојању — овоме придаје садржај, односно, од мотива чини *мотив тематског значаја*. То је тако када је реч о садржају микро-формалних структурних елемената; када се пак ради о оним макро-формалним, деловање *принципа периодичности* тематизује и те крупније структурне елементе — испуњава их, опет, садржајем.

Дезоксирибонуклеинску киселину чине два спирално увијена ланца нуклеотида у којима се шећер јавља као дезоксирибоза, док бázā има само четири. То су аденин, цитозин, гуанин и тимин. *Размештајем, формализацијом ових само четирију база, тематизује се, задобија садржај* свеколико обиље свега живог — свих безбројних врста биљног и животињског света (укључујући човека). Наука то зна, са оноликом сигурношћу колико је то уопште могуће. Не рачунајући могући самостални живот субатомских честица (које, рецимо, творе космичку *тамну материју и енергију*), а чине *пребројиву* врсту, — *садржај свега што постоји*, живог и неживог, у читавом Свемиру, творе само деведесет и два природна елемента, *размештена, „формализо-*

не само то да се с подједнаким и оправданим поуздањем може упустити у опсервацију доживљаја на пример јапанске гравуре и средњовековне византијске фреске (тих израза „оног уметничког“, изразā који неспорно потичу из различитих цивилизацијских формација), већ постојеће законитости вишег реда и постојећа елементарна начела, примењена „на делу“, чине и то да се пред праисторијским пећинским цртежима, пред представама бизона из Алтамира рецимо, станемо за-

вана“, у оквиру Менделјејевљевог *периодичног система*, с обзиром на број и својства припадајућих им субатомских честица. Интеракције ових деведесет двају елемената тематизују читав Космос. То је лаицима изгледало невероватно, али се зна с великом сигурношћу.

Посматрано са онтолошког становишта, естетика је наука о феномену уметничког, а затим, посматрано са аксиолошког, наука о уметнички врлом и уметнички вредном. Потенцијално, то је наука-путовођа ка општенаучној (што не значи и ка апсолутној) истини. [Уметнички врло, међутим, није исто што и „Оно Лепо“. Свет описан у Орвеловој 1984-ој ружан је, грозан. Али само дело тако је убедљиво, тако добро, да је уметнички *лепо*. Свет који се описује у Орвеловом роману фиктиван је, (анти-) утопијски. Свет који описује Солжењицин у свом *Архипелагу Гулаг*, ружан је, ужасан, али, макар да јесте *стваран*, ипак тај свет није тако уметнички убедљиво, тако *лепо* дат као онај Орвелов. Равелов *Валцер* трансформише се од почетне безазлене игре у један стравичан, *ружан* грч који одаје злобно нацерену Смрт. Али, Равелов *Валцер* једно је од најлепших дела у историји музике. „*Уметнички лепо*“, као *естетска категорија*, а не нити као естетски доживљај уосталом, не мора нужним начином кореспондирати са оним што је *суштински лепо*, (могуће је са оним што је „морално лепо“), па ни са оним што је Лепо у Природи, с природно лепим.]

Естетика пак, схваћена на напред описан начин — односно, том и тако схваћеном естетиком посредовано трагање за истином — разликује се, с једне стране, од парцијалне истине посебних наука, то јест од истине која се такође не сме апсолутизовати, али се, с друге стране, та и тако схваћена естетика разликује и од трагања за истином опште-филозофском, истином која јесте често — значи не и увек — полагала (илузорно) право на то да буде апсолутна. За разлику од посебних наука с њиховим парцијалним истинама, односно, за разлику од филозофије, чија је истина опет парцијална, естетику данас треба довести до тога да кроз сопствени развој трага и за опште-научном истином (јер она то може и за то јесте позвана) — па да посматра однос уметничке форме (и било које форме) и уметничког садржаја (и било којег садржаја) онако како је питање тог односа размотрено мало пре, у односу на музичку уметност, ту „најапстрактнију од свих уметности“. Тако је, посматрано на најопштији начин,

„уметнички лепо формална, а не садржинска категорија. Уметнички лепо није везано ни за какве садржаје, него уметнички садржаји произлазе из уметничке форме. Пошто се уметничка форма може остварити са три, али и са хиљаду елемената, лепо је резултат формирања и може се свуда појавити. Оно се не јавља само на одређеним подручјима, нити се локализује на одређеним местима, јер произлази из целине начина на који је направљено уметничко дело.“

(Mirko Zurovac [Мирко Зуровац], „Metodičko zasnivanje estetike“, у: *Šta je estetika?, Zbornik radova, Mali Nemo i Estetičko društvo Srbije* [Мали Немо и Естетичко друштво Србије], Београд – Панчево, 2006-е, стр. 36)

дивљени, препознајући оно специфично уметничко, то јест, уметнички карактер артефакта, баш као што тај уметнички карактер осећамо и пред Микеланђеловим *Давидом*, пред Ботичелијевом *Венером*, пред Сезановим јабукама, пред Монеовим локвањима, Матисовим колажима, Пикасовим *Госпођицама из Авињона* [односно. . . из Авињонске улице], пред Миловановићевим *Баркама из Хиландара* или пред Ђелићевим апстракцијама — то јест, тај уметнички карактер осећамо исто онако као када бивамо суочени са звуком Перотиновог органума, Монтевердијевог мадригала, Бетовенове сонате, Шопенове мазурке или Пуленкове опере, односно, са стихом и с речју Хомеровог епа и српске јуначке народне песме или са стихом и речју Шекспирове драме, с катренима и терцинама Малармеовог сонета, с Кампјевим романом или с легендом Томаса Мана те најзад. . . са обличјем атинског Партенона, са обличјем Катедрале у Шпајеру, с камбоџанским Ангкор Ватом, с Таџ Махалом из Агре, са Алхамбром у Гранади или са дворцем Шамбур француског краља Франсоаа Првог. (Као што кроз сан оно што је на јави скривено, запретено, оно што се јавља као резултат дејства непрепознатих подсвесних психичких сила постане манифестно, откривено, и постане нешто што парира тајнама Бића и тајни Живота, тако и уметност, што-ће-рећи ослобођена, неспутана фантастика могућег, добија снагу да на свој начин „тачно“ „документује“ па тиме и осмисли Свет — свет Ствари и. . . Живот у Свету ствари; Дух у материји и Дух кроз материју. Уметност „јесте по себи, јесте за себе“. Она не одражава, већ артикулише Свет; она не служи „сознању“ Света.)

Оно што се препознаје односи се на питање да ли је нешто део једног наспрамног света, неидентичног са стварним светом, па ипак део нечега што јесте са „стварним“ светом дубоко у вези; оно што се препознаје односи се на питање да ли је нешто својствено, иманентно, једном наспрамном животу, животу неидентичном с „правим“ животом, па ипак животу који јесте с „правим“ животом, опет, дубоко у вези. То јест, оно што се препознаје јесте постојање или непостојање уметничког карактера једног феномена. Феномен „уметничког“ није ни субјективан ни објективан одраз „стварности“ — тај феномен можда треба назвати *имагинарним и/или фантастичним*, али, свакако, тај феномен јесте *аутономан, невезан и слободан* — импликује пуну онтолошку аутономију оног што јесте (и ако јесте) уметничко. Условно говорити имагинаран и/или фантастичан феномен оног уметничког, наспраман — на много начина, дијахроно, историјски, стил-

ски обележених начина наспраман свету и наспраман животу — манифестује себе у оквирима техничких система, и то специфично уметничких техничких система, система који нису произвољни, већ јесу интерсубјективно когнитивно транспарентни, при чему је та транспарентност последица тога што су ти системи, у општем смислу, на плану импликоване екстензије те релевантног хабитуса — системи корелативни (може се рећи и кореспондентни) физичком и (по хипотези, али не и обавезно) метафизичком бићу (а) Света по себи и/или (б) Живота; с тим да се под „животом“ мисли на животну ситуацију човека у свету. Корени човековог уметничког деловања дубоки су; њихово порекло треба тражити у био-антрополошком, генетски условљеном спецификуму човека као врсте. Како је човек „друштвена животиња“, и уметничка се делатност одвија у друштву, али за оцену смисла те делатности није важно толико оно „социолошко“ *зашто-и-како* већ оно „естетско“ *како-и-зашто*.⁶¹

61 Француско разумевање уметности, проницљиво уочавајући једну на искуству засновану поделу — поделу суптилну, те тим више утемељену — типолошки успоставља разграничење на *beaux-arts* [„бо-зар“] — *лепе уметности* — и на *belles-lettres* [„бел-летр“] — *белетристику*. Израз *лепе уметности* односи се на *ликовне уметности*, укључујући ту по *првилу и архитектуру, примењене уметности и дизајн* (енгл. *design*) — али се не односи на музику. Под *белетристичком* се подразумева *романескна или новелистичка проза, а могуће је и есејистика, стилски однегована (однегована пре свега у језичком смислу)* — не ни поезија, а не ни драма. Док се ликовни и музички израз лакше доводе у везу са изградњом „једног (имагинарног и/или фантастичног) наспрамног света — света који је наспраман у односу на ‘стварни’ свет, па ипак, који је са ‘стварним’ светом дубоко у вези“ — при којем је довођењу у везу „изучавање артикулације односа који се јављају у оквиру просторно-временског континуума оно што приближава — или би требало да приближава — модерну физику и модерну уметничку морфологију“, дотле је знатно теже одредити оно што би у литерарном медију представљало специфично уметнички састојак — оно што би било „својствено, иманентно, једном наспрамном животу, животу неидентичном с ‘правим’ животом, али животу који опстојава као нешто што је с ‘правим’ животом дубоко у вези“. У литерарном медију, наиме, знатно је теже разлучити оно што одваја баналну информацију, језичког, семантичког типа, од онога што је претежно уметничко по карактеру, *а то значи да по својим особинама није семантичко*, није производ „информације“ те не представља код који треба декодовати. [Теорија информација мало је релевантна за разумевање хабитуса „оног уметничког“; мало вреди, како из угла ствараоца, тако и из угла онога који уметничко дело, чин или процес — доживљава. Информације су вредне у зависности од тога ко их и како прима. Иначе. . . тражити иглу у малом пласту сена — а никаква (претходна) информација не може навести да се зна шта је ту „игла“ — тражити иглу у малом пласту сена лакше је него онда када „игла“ буде затрпана огромним стогом; обиље информација и њихова лака доступност не чине уметника-ствараоца ни паметнијим, а ни обавештенијим, већ дају, пре свега, *вишак дезинформација*, то јест, обиље информација наводи корисника на олако и некритичко прихватање онога што је можда допадљиво, наизглед добро-дошло, али није самим тим исправно, а највероватније није ни релевантно за оно што би

И то је довољно! Јер, систем је дискретан, тражи искључивост: нешто јесте или није уметност; трећег нема (*tertium non datur*).

могло бити од значаја за једно слободно трагање, ослобођено баласта готових информација. Као и у толико чему другом, вишак квантитета доноси не вишак, већ мањак квалитета, или. . . баш како је то примећено још у Антици, „вишак законитости порађа безаконје“ (латински, *summa iuria summa iniuria*).]

Постоји пак нешто што се односи и на музику и на „лепе уметности“; на белетристику, али и на поезију, па и на драму. Као што „добар укус“ није *a priori* (латински, „пре нечега“) адхерентан стваралачком импулсу потребном да настане вредно уметничко дело, већ јесте једно *a posteriori* (латински, „после нечега“) — једно *a posteriori* којим „зрачи“ завршено, уметничко дело кад је вредно (а могуће је да тако зрачи и онда када егзистира и као уметнички чин или процес) — тако и „атмосфера“, „штимунг“ (немачки: *Stimmung*) јесте својство које (у доживљају, праћеном емоцијама) „обавија“ успело уметничко дело, чин или процес и то — обавија га као последица досегнутог уметничког карактера својственог једном артефакту, чину или процесу, као последица која делује „аутоматски“, после свега, настала као једно *post factum / post festum* („пошто је нешто начињено / пошто се нешто догодило“), и не може се, при чину компоновања (сликања, вајања, писања, дизајнирања и т. сл.) с намером, интенционално предвидети унапред. Додуше, примењена музика, по природи ствари, предвиђа штимунг („атмосферу“). То се у филмској музици догађа готово без изузетка, у позоришној често, а у оперској — чешће него што се то мисли. Извучени из контекста аутономног, чисто музичког дела које припада Романтизму или ономе што многи држе за музички импресионизам, поједини поступци — чија се природа одражава у техничкој поставци, а који су *накнадно* препознавани као може-бити носиоци „атмосфере“ — у филмској се музици смишљено пројектују као жељени ефекти. Отуд повратна грешка: естетски непродуховљеном слушаоцу сликовити пасажи оригиналне музике романтичарских или „импресионистичких“ стилских перформанса звуче тек као „музика за (цртани) филм“, али отуд и оно разочарање које слушалац, овог пута естетски продуховљен, има када чује неко аутономно музичко дело (дело такозване апсолутне музике) — на пример *Концерт за гудаче* Нина Роте (написан 1965-е године) — дело аутора изврсне филмске музике за Фелинијеве филмове *Осам* и *по* или *Амаркорд*, музике која се уграђена у филм чини тако прикладном па се тако чини и касније ако се слуша неповезана са сликом, али са сликом претходно одгледаног-те-одслушаног филма (чије се дејство, у својој „укупности“, аутоматски пробуди у сећању). Примењена музика може имати и сврху и смисао, али не може бити дело високе уметности. [Дело примењене уметности, припадајући ономе што се назива *лепим уметностима* — малочас помињаним *beaux-arts* — то пак у начелу може, онда када прати функцију, улогу предмета који обликује (то јест, онда када се и на то дело може применити разматрана девиза *Beauty is fitness expressed*, оно *Лепота је израз прикладности, усклађености са улогом, усклађености с функцијом*). Дизајн који наглашава природну функцију седала — а та функција говори да се на овоме *седи*, и то — *другачије* када је реч о наслоњачи, а *другачије*, рецимо, када се ради о посебно конструисаној столици на којој *седи* контрабасиста — баш то јесте оно што омогућава да ту дизајн може постићи висину коју треба сматрати за раван инхерентну правом уметничком делу. Примењена уметност води дијалог непосредно са употребном функцијом стварних предмета који служе нечему у стварном, свакодневном животу — у сасвим „обичном“ животу. Обрнуто, примењена музика објашњава тек сасвим посредно нешто из „обичног“ живота; она се удружује с „подухватима“ из других уметничких дисциплина у један „заједнички уметнички подухват“ те тако губи своју уметничку аутономију.

Нема одвише смисла питати се да ли је нешто више или мање уметност, да ли је — у случају да се то нешто прихвати за уметност — да ли је нешто „виша“ или „нижа“ врста уметности, односно, да ли је појединачни репрезентант „уметничког“, само стога што би касније настао, „уметничкији“ од другог таквог репрезентанта. Микеланђелов *Давид* не представља бољу уметност од оне коју репрезентује праисторијско пећинско сликарство, а ни Монеови локвањи нису уметнички дубљи од знатно раније настале Ботичелијеве *Венере*. Од Перотиновог средњовековног органума није „напреднији“ Монтевердијев

Додуше, примењена уметност и дизајн нису увек — поготову нису данас — на висини задатка. Ако модел одеће није оно што природно треба да буде, то јест ако није *ношња*, другачија кад је реч о функцији природној одећи, другачија када је реч о одећи за изласке или оној спортској, онда глуми оно што није — својеврсан „оклоп“, на пример, за живе покретне скулптуре — а исто тако „глуме оно што нису“ и столице које полажу право на то да буду (непокретна) вајарска дела, „уметничке“ фотографије које следе логику уљане слике (по могућству апстрактне), презирући „документарност“, или зграде чија се функција исцрпљује у томе да буду „споменици“. „Оно што само глуми да је уметност“ — као што ће се то убрзо видети — уметност уопште и није; лажна уметност није ништа друго него „кич“.]

За музику није одсудно да буде „израз осећања“, макар да ова у доживљају изазива. Стравински тврди, године 1935-е (*Хроника мога живота*, Artist [Артист(а)], Београд, 2005-е, стр. 51, превео Константин Бабић) — а ту и претерује — да „израз никад није био инхерентна особина музике“ (треба обратити пажњу на реч „инхерентан“, која значи „неразлучно везан“). Ни Стравински не тврди да музика *последично* „ништа не изражава“. Последични израз којим зрачи музика (и то она најбоља) може се назвати „атмосфером“, „штимунгом“. Такав израз није одраз субјективитета „утиснутог“ у музику (онако како то по својем обичају погрешно сматра Адорно; видети, рецимо, страну 181-у његове *Филозофије нове музике*, у издању београдског Нолита, из 1968-е године). С друге стране, о чему је реч, добро тумачи Фохт на 31-ој страни *Савремене естетике музике* (Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, [Нолит], Београд 1980-е), опсервирајући ставове естетичара Едуарда Ханслика (1825-е–1904-е):

„‘Ne mogu shvatiti’, nastavlja on [Hanslick, *нап. В. Т.*], ‘kako ljudi iz toga izvode da ja postavljам заhtjev за апсолутним одсуством осећаја у музици’. ‘Ruža miriše, али njen sadržaj ипак није *prikaz mirisa*, шума распростире сјеновиту свежину, али она ипак не *prikazuje осећај сјеновите свежине*. Није то никаква докона игра рјечи, када изричито устajem против појма приказивање, јер од њега су потекле највеће заблуде музичке естетике. Нешто приказати (представити) увјек involvira представу о двије одвојене, различите ствари од којих се једна тек изричито посебним актом односи на другу.’ У томе је, како видимо, Hanslickова критика емоционализма уједно и критика свих оних правца који музику не шватају и не објашњавају из нје саме, него помоћи нјој екстernih, spolja nametnutih категорија. У томе је и далекосежно садржана једна критика теорије одраза, па и критика свеукупне хегелијанске естетике, која никад на умјетност не гледа као на духовну творевину него као на ‘prikaz дућа’.” [Курзив Е. Х.]

Ретко је ко тако мало осећао уметност као Хегел (1770-а–1831-а), аутор једне од првих новијих естетика, филозоф који ће несретно утицати на толико теоретичара што ће доћи после њега.

мадригал нити је то Шопенова мазурка у односу на овај потоњи. У уметности нема напретка;⁶² постоје само догађања, и да... постоји „уметност-која-то-није“ — постоји лажна уметност, пара-уметност, квази-уметност. „Кич“ није „лоша“ уметност — кич је, једноставно, оно што уметност и није; кич је *оно што само глуми да је уметност*. Ако се пак за каснију уметност не може рећи да је нужним начином „боља“ или „напреднија“ — кад се посматрају ствари у историјском следу догађаја — то не значи да није могуће, *кад нешто већ јесте уметничко дело, чин или процес, а не примерак лажне уметности* — да није могуће говорити о томе да је једно уметничко дело (чин или процес) „оствареније“ од другог, да оставља „снажнији утисак“, или, једноставно, да изазива „дубљи и трајнији доживљај“. Такав суд реципијента, примаоца уметничког дела, такав утисак и такав доживљај могу, разуме се, каткад и легитимно у односу на вредност посматраног дела бити последица инди-

62 У вези с питањем „напретка“, разликују се наука и уметност. Науке, и то не само природне већ и друштвене, јесу напредовале у последњих неколико столећа, замењујући стално „једну провизорну истину другом — мање провизорном“ (уколико је пак реч о верској, а често и о филозофској истини, та је истина, бар по претензијама — апсолутна). Научна се пак истина асимптотски приближава извесности, да ову никада не досегне. Права наука не полаже право на „апсолутну истину“. Иако у мањој мери, замке идеологизације угрожавају чак и природно-научно мишљење, а не само оно друштвено-научно. Међутим, макар да је и о овим другим реч, тешко да је у праву Жан-Франсоа Лиотар (1924-а-1998-а), један од водећих теоретичара пост-модернизма. Тако, описујући пост-модернистичко стање духа у већ поменутој одредници о пост-модернизму, Сајмон Блекберн пише у Другом издању свог Оксфордског филозофског речника, из 2005-е године [Simon Blackburn, *Oxford Dictionary of Philosophy*, Second Edition, 2005]:

„Пост-модернистичко стање духа, које је приказао, на пример, Жан-Франсоа Лиотар у *Стању пост-Модерне*, године 1984-е, може се рећи да зависи од једног чини се нехатног одбацивања научних успеха као покретача побољшања услова живота, од претеривања у вези с познатим манама везаним за било који покушај да се стекне знање у хуманистичким дисциплинама и од неузимања у обзир сасвим обичне истине да иако се људска повед и право не дају било коме да их до краја опишу, они свакако могу бити описани с већим или с мањим степеном тачности. . . .“

[“The postmodernist frame of mind, charted, for example, in *The Postmodernist Condition*, 1984, by Jean-François Lyotard, may seem to depend on a cavalier dismissal of the success of science in generating human improvement, an exaggeration of the admitted fallability of any attempt to gain knowledge in the humane disciplines, and in ignoring of the quite ordinary truth that while human history and law admit of no one final description, they certainly admit of more or less accurate ones”]

видуалних склоности;⁶³ у природи ствари леже личне реакције оног који прима, прихвати или не прихвати неко уметничко дело, чин или процес. Нити се те реакције могу избећи нити таквом избегавању треба тежити.⁶⁴

63 Да јој корени не леже у томе што се жели дезавуисати чињеница да је велики број данашњих претендената на статус креативног уметника несумњиво елементарно неспособан (или *онеспособљен*) да постигне веродостојно уметнички израз, била би смешна потреба да се ауторство релативизује тако што бива „подељено“ с гледаоцем односно са слушаоцем који се позива на „коауторство“, то јест на „активно“ учешће у представи. Појаву треба посматрати у оквиру помодно пост-модернистичког синдрома колективистичке „демократизације“, то јест колективног „ослобађања“ од свега и свачега. У суштини, овом се појавом *вређа* и најактивнији слушалац односно гледалац — најактивнији, јер с пажњом, и уз могуће изузетан емотиван те интелектуалан доживљај учествује (да ли пасивно?!) у датој представи или на датом концерту, *проматрајући* одређени сценски приказ или *слушајући* одређену музику. При томе ни најмодернијој а ни најексперименталнијој позоришној представи неће сметати то што се одвија на позорници која чини део позоришне сале, аудиторијума, „позоришне кутије“. И обрнуто, немогуће је да добије смисао (онај, рецимо, уметничког чина) „научена“ кич-идеја измештања „позоришта“ на улици, чиме се жели ову „оживети“ (како?, зашто?, и с којом намером? — остаје, разуме се, нејасно). Улица живи (или не живи) својим животом те садржајем тог живота, а тај јој садржај не могу обезбедити — ни „гутачи ватре“, ни ход „позоришне трупе на штулама“ — *нити било шта ефемерно*, што не би представљало константу њеног хабитуса. Уметност је, као што је то већ напоменуто, израз једног „наспрамног живота“, и с „правим“ се животом не да бркати. Тако је „живот једно, уметност друго, и не треба их мешати“ (Ортега и Гасет, *Дехуманизација уметности* [*The Dehumanization of Art*], Издања Принстонског универзитета [Princeton University Press], 1948-е, стр. 31; објавила, у преводу на српски, у хрватском стандардно-језичком изразу књижевног језика, године 2007-е, загребачка издавачка кућа Litteris: *Dehumanizacija umjetnosti*).

Ту негде, на трагу малочас изнетог размишљања, треба приступити разумевању наслова Дебисијеве збирке написа о музици *Господин Осмина, анти-дилетант* [*Monsieur Croche antidilettante*]. [Баш као ни остали Дебисијеви написи о музици, ни ова његова више него значајна збирка музикографских дела није, изгледа, превеђена на српски језик.]

64 Објективан критички приказ музичког дела, читавог опуса једног композитора, дате стилско-историјске појаве или објективна научно-критичка опсервација чисто теоријске проблематике везане уз „феномен музичког“ — јесу условно говорећи могући, иако свесно одабран научнички објективистички приступ рескира то да се демон пристрасности, „зле“ (то јест идеолошке) субјективности, „увуче кроз прозор“ пошто је „протеран кроз врата“. Такозвана импресионистичка критика, међутим, *свесно* се не одриче субјективности, па уместо да бива омаловажавана, чак у принципу и одбацивана, заслужује пажњу због храбрости (а) да се уз пуно име и презиме у потпису преузме *лична* одговорност за аргументацију коју, у начелу, ни импресионистичка критика не одбацује те (б) да се у име „великог циља“ (објективистички-научног критичког дискурса) не запостави друштвено и те како релевантан „мали циљ“ медијског актуализовања и пропагирања високе уметности. Уосталом ни амбициознији теоретичарски захвати не морају нужним начином бити лишени субјективности — субјективности која често дискурсу даје живост, тако да апострофирана проблематика добије на презентности. Није тачно да никога не интересује то шта неки појединац „воли“ или „не воли“ у уметности; интерес изазове (или не) оно *како* се један субјективан став образложи, можда чак на одређени начин — тек опише.

Напоследку, али не на последњем месту: лош укус и кич, иако су појаве блиске, ипак не треба изједначити. Лош (или добар) укус својство је секундарно а релевантно за естетско вредновање (естетску аксиологију) и то тако што се „добар укус“ примети тек као последица, као једно „*post festum*“, као једно „после нечега“ успелог уметничког дела, чина или процеса (а не као извориште валидности таквог дела, чина или процеса), јер, *поседовати добар укус не значи и имати стваралачку способност*, бити креативан. Ако је већ показано да у случају нечега што припада области „уметничког“ има смисла говорити о успелијем или мање успелом постигнућу — онда се сме говорити и о горем или о бољем уметничком делу, чину или процесу, сада у зависности од тога да ли се ту испољава (или не испољава) добар укус. Свест о лошем укусу прохујалог времена, која се тенденциозно промовише као нешто ново — као „добар укус лошег укуса“, као софистикован „кемп“-укус, укус који тек у пост-модернистичко време постаје заиста помодан па стога и пожељан (помодан јер претпоставља концептуализовање „сазнања“, а то концептуализовање указује на феномен који је суштински ан-естетичан, баш као што је најчешће ан-естетичан и било који процес концептуализовања) — та и таква свест о лошем укусу прохујалог времена, која се тенденциозно промовише као нешто ново, порађа дела и делатности који чине оно што им једино преостаје, а то је да се сведу на шепурење односно на жонглирање са (не)укусом, на афектације које нужно пребивају с ону страну уметнички-стваралачког. *Ни до уметнички-стваралачког, па тако ни до уметнички-валидног не може се доћи ни тенденциозношћу (било каквом), а ни интенционалношћу (било којом).* У сталној тежњи да традицији немачког музичког стваралаштва придā достојанство нечег сублимног, *проосећаног* и првокласно метафизичког, „филозоф нове музике“ Теодор Визенгрунд-Адорно пише да се „почев од Бетовена и закључно са Шенбергом традиција немачке музике одликује одсуством укуса, како у добром, тако и у рђавом смислу“.⁶⁵

Добра па и изврсна дела (аустро-)немачке музике која датирају из тог периода — а има и таквих — свакако не одају лош укус — поготову не стога *што јесу успела*, (а могуће

65 Theodor W. Adorno [Теодор В.(Визенгрунд)-Адорно], *Filozofija nove muzike* (Тибинген, 1949-е), превео Ivan Focht [Иван Фохт], Nolit [Нолит], Београд, 1968-е, стр. 173.

је, изгледа, отићи тако далеко да се тврди да су величина уметничког дела и добар укус којим би дело зрачило особине које се међусобно искључују).⁶⁶ Али, списак аутора и дѐла, који се као водећи за пост-бетовеновски период 19-ог столећа наводе у напомени бр. 40 на страни 39-ој *Предавања*, списак у којем се, осим Вагнера, не помиње ни један аутор Немац или Аустријанац — тај списак није сачињен на основу уважавања „доброг укуса којим аутори који јесу поменути, то јест њихова дела, зраче“, нити, што би било још горе, тек на основу „доброг укуса“ самог састављача списка. Али, било како било, ипак се у једном са Адорном треба сложити, јер је „добар укус“, како је то већ речено, једно *накнадно* својство, уписано у биће већ насталог а успелог дела, а не оно што иницијализује настанак таквог дела. Није „добар укус“ тај који изазива осећај величине који се има при сусрету с врхунским уметничким делом, а поготову није оно што при том сусрету код слушаоца или гледаоца изазове „угодност“ односно „задовољство“ (како то наивно мисле неки психолози). Та својства, и иначе, једва да су од неког значаја за одређивање статуса „оног уметничког“.

„Kod najvećih djela upravo pitanje ugone i neugode ne dolazi u obzir: ona mogu ne samo da nam se ne sviđaju, nego i da nas izmuče. Poznat je slučaj da pojedinac cijeni i onog umjetnika koji mu se 'ne sviđa'. To nije pitanje autoriteta; ne prepoznaje ga on zato što je u historiji umjetno-

66 Адорно на поменутој страници своје *Филозофије* ипак не иде тако далеко да тврди да су величина уметничког дела и добар укус којим дело зрачи особине које се међусобно искључују, па то не тврди ни за аустро-немачку музику „у периоду од Бетовена, па до Шенберга“. Ипак, тешко је отети се утиску да је на овом месту — а и другде у *Филозофији*, у односу на сличне теме — разматрање о „укусу“ ту само стога да би се, уз једну софистиковану замену теза, сама мотивација Стравинског да компонује описала као ниже вредна, то јест као нестваралачка. Није укус тај који зрачи из већ насталог дела Стравинског, већ јесте, по Адорну, извориште, један арбитражан и једини арбитражући агенс на којем почива сам настанак дела, ако не може-бити у целини, а оно у његовом важном сегменту. Тако, може се прочитати (*ibid.*, страна 175, други део књиге, напомена бр. 12):

„ [. . .] nije suviše primijetiti [. . .] to da modifikacije akcenata kojima se završava svaka nova oznaka takta ne stoje ni u kakvom razložitom odnosu prema konstrukciji, da bi se one mogle postaviti sasvim drugačije i da se pod ritmičkim šokom skriva ono što se predbacivalo bečkom atonalitetu: samovolja. Modifikacije djeluju svojom apstraktnom nepravilnošću kao takvom, a ne specifičnim osobinama takta. Šokovi su — a to bi habitus muzike dopustio kao posljednje — efekti koje nadgleda samo ukus.

[Овај се одломак односи на Адорнову анализу *Посвећења пролећа*, слика из паганске Русије, Игора Стравинског, *нап. В. Т.*]

sti utvrđeno da je 'velik', ili pak zato što se drugima sviđa, nego zato što je on u stanju da apstrahira od vlastitog ukusa i osjećaja neugode i utvrdi objektivnu vrijednost dotičnog umjetnika. S onu stranu ugode i neugode radi se o čitavoj jednoj izgradnji svijeta putem umjetnosti, o čemu psihologizam i ne sluti."

(Ivan Focht [Иван Фохт], *Savremena estetika muzike*, Nolit [Нолит], Београд, 1980-е, стр. 93.

Да. . . реч је о *изградњи, путем уметности, једног посебног света*, али, с друге стране, успешна изградња једног таквог света јесте немогућа а да истовремено не представља и афирмацију уметничке истине.⁶⁷ У уметности — али само у уметности — „истинито“, „добро“ и „лепо“ иста су ствар, иако никако не треба заборавити да је ту (баш као и у науци) „естетско“ испред „етичког“ — да му предњачи *логички па тако и суштински* — док би за религију, ону изворну, или, не мање, за ону другу, каснију, тек секуларну, то јест за идеологију, ствар била обрнута: ту би „етичко“ било испред „естетског“.⁶⁸ Оно што је супротно истинској уметности јесте лаж-

67 „Оно онтолошко“ вероватно постоји и без тангенте „оног гносеолошког“, али, за људско сазнање, за когницију, *оно што јесте нема много смисла а да се не сазна шта јесте — да јесте, — а шта јесте — да није*. Ипак, треба имати на уму да сазнање (гносис, грчки: γνῶσις [gnōsis]) не поништава „достојанство“ могућег приоритета што га треба придати онтичком, те да не упућује нужно на преимућство које би имао један трагички, интерпретативно-херменеутички пут ка сазнању — па тако, хипотетички, и ка сазнању „уметнички-истинито“ — на преимућство које би један такав пут имао над моментом уважавања оног „чисто онтичког“ — нити би пут сазнања, то јест пут гносеолошки, па ни пут епистемолошки (пут разумевања) нужним начином морао водити и у једно вредновање — у једну банално просудитељску аксиологију.

68 Критикујући филозофе „на Марковом трагу“, филозофе Франкфуртске школе, Невен Сесардић у чланку „Prilog kritici marksističke utopije“, објављеном у *Filozofskim studijama XV (Филозофске студије XV)*, (Filozofsko društvo Srbije [Филозофско друштво Србије], Београд, 1983-е, стр. 43–91) примећује:

„Veoma česta meta napada suvremenih marksista je podjela na vrijednosne i činjenične sudove. U skladu s time oni vrlo oštro kritikuju tezu o vrijednosnoj neutralnosti nauke. Na primjer:

‘Ti kasni apologeti vrijednosno neutralne znanosti slave subalternu ulogu mišljenja koje svojim dvojbenim usudom obavlja još samo dužnost sluškinje za svagda važeće svrhe industrijskog društva . . . A znanstvenici . . . poslušnost proglašavaju čistoćom, znanstvenom strogošću i sličnim, poput građana loše države koji svoje nijemo trpljenje tiranije nazivaju vjernošću i lojalnošću.’

Max Horkheimer, *Kritička teorija II*, Stvarnost, Zagreb, 1982-е.

Ovakve i slične citate ne bi bilo teško navesti iz djela Habermasa, Marcusea,

на уметност, а та супротност истинској уметности — већ је о томе било речи — *јесте кич*. Данас се, и то с правом, говори о „кич-људима“, о „кич-употреби“ (тачније речено злоупотреби) уметничког дела, или се данас, уопштено, говори о злоупотреби уметности. Али, треба се усредсредити, пре свега, на питање које уметничко дело, који уметнички чин, који уметнички процес јесте један „кич-производ“, то јест, које уметничко дело, чин или процес уопште и нису уметнички — треба се на то усредсредити, будући да је питање кича питање од одсудне важности за само биће уметничког, за његов естет-

Blocha, Adorna [. . .] Njihove formulacije su oštре ali ne i njihova argumentacija [. . .] Zašto bi, naime, eliminiranje vrijednosnih sudova [. . .] impliciralo da naučenjaci pristaju uz postojeće [стање ствари, *нап. В. Т.*? [. . .] Nastojanje da se naučni stavovi očiste od vrijednosnih opredeljenja predstavlja samo други вид fundamentalne težnje сваке зnanosti — тежње за објективношћу. Pogledajmo како је ту тежњу у зnanosti opisao Albert Einstein:

‘Znanstveni način mišljenja ima još jednu karakteristiku. Pojmovi које зnanost upotrebljava да изgradi своје коherentne sisteme не изражавају осјећаје. За зnanstvenika постоји само “bitak”, али никаква жеља, никакво вредновање, никакво добро, никакво зло — уkratko, никакав циљ. Sve dok остajemo unutar чисте зnanosti, не можемо никада naići на реченицу типа: “Ne smiješ lagati”. Kod ученjака који traga за истином постоји нешто попут puritanske suzдржљивости: он се чува свега voluntarističkog и emocionalnog. [. . .]’

Albert Einstein [Алберт Ајнштајн], ‘The Laws of Science and the Laws of Ethics’, у: H. Feigl & M. Brodbeck (eds.), *Reading in Philosophy of Science*, Appleton-Century-Crofts [Еплтон-Сенчери-Крофтс], Њујорк, 1953-е.“ [Крај цитата из чланка Н. С.]

Ајнштајна треба разумети. Јер. . . колико њих данас схвата и прихвата то да правог научника гони на истраживање *жеђ за истином ради ове саме?!; да наука ради науке* представља исто толико дубоко људску, друштвено сврсисходну тежњу колико и толико проскрибовано бављење *уметношћу ради уметности*, бављење које није ништа друго него, опет, дубоко људско и друштвено сврсисходно стваралачко афирмисање *уметничке истине*. Није историјски ефемерна и везана тек за стилска превирања с размеђа 19-ог и 20-ог столећа *теорема уметности-ради-уметности*, већ је ова — а голем је број сведочанстава која говоре томе у прилог — стваралачко уверење безмало свих великих уметника-стваралаца готово свих времена — за разлику од једва постојећег броја филозофа, естетичара, социолога, културолога или теолога који уопште и разумеју о чему је реч. Ипак, треба поменути једно ретко дубље промишљање, промишљање чији је аутор један — теоретичар. Шпенглер (*op. cit.*, I, Друга свеска, стр. 43) сматра да:

„[. . .] настаје она тенденциозна уметност која хоће да поучава, да доказује, да преобраћа, било то у политичко-социјалним, било у моралним назорима; а против такве уметности, формулом *l’art pour l’art*, диже се једно мишљење — више једно мишљење него практично деловање — које се, ако ништа више, бар сећа првобитног значења уметничког израза. [Курзив, О. Ш.]

ско - онтолошки статус. [Ова одредница „естетско-онтолошког“ не представља једну противречност по себи, је-

[Оно што су за сликарство, вајарство и архитектуру постигли ренесансни уметници — један Бруналески, Леонардо или Микеланђело — било је једно ново мишљење, суд да поменуте уметничке дисциплине превазилазе то да буду тек занатске вештине, нешто што се — на пример у случају вајарства — изједначавало с простим, физичким радом — дакле, да уметност новог, светлог ренесансног доба не представља тек занатску вештину којом би се, као што то махом беше у пређашњем Средњем веку, бавили „нижи“ друштвени слојеви. Уметнички рад јесте једна категоријално посебна делатност са својим нарочитим достојанством. Међутим, то што беше достигнуће ренесансног доба махом се није односило на музику. Изузме ли се од овога, донекле, изузетан положај што га на двору Луја Четрнаестог уживаху Лили и Купрен Велики (па онда, положај изузетног Хендла, трговца-продуцента, баш због тог својства, разуме се, ипак не сасвим независног) — композитори су и даље, у 17-ом и 18-ом столећу сматрани „за послугу“, додуше за послугу прворазредну. Још је Хајдн ручавао на двору Естерхазијевих за столом за слуге! Тек с Бетовеном, композитор-стваралац стиче ону самосвест, препознавање своје друштвене изузетности, која му омогућава да у музици изрази сву посебност своје личности, сав свој индивидуализам. Индивидуалан стил почиње превладавати над оним епохалним, што је музику узнело у неслућено нове висине, али је, у историјској перспективи посматрано, представљало „мач с двама оштрицама“. „Аристократско“ пак, ренесансно схватање достојанства уметнички-стваралачког у међувремену је ишчилило! Покрет уметности-ради-уметности говори само то да „бити уметник“ једнако вреди као и бављење било којим другим „грађанским“ занимањем; да је уметност самосврховита (а не да је ту зато да служи идеологији — било чему што није она сама). Не би требало да сликар-Гоген ужива мањи друштвени углед од банкара-Гогена, па онда не би било разлога да из грађанског Париза бежи на „дивљи Тахити“ (а све ово је истинити део Гогенове животне приче!). Данас пак нема тог Тахитија на који би прави уметник-стваралац могао побећи од неолибералних жреца̄ пост-Модерне, тих продуцената популистичког анти-уметника.]

Ако се поново промишља данашње стање науке, увиђа се да „теоретичари“ (не и већ давно покојни Шпенглер) често ни у наше време не схватају шта стварно инспирише научника-ствараоца. Зато Стивен Хокинг, данас један од водећих космолога, пише:

„[. . .] предузећу расправу о мом приступу разумевању Васељене: какав је статус и смисао велике обједињене теорије, ‘теорије свега’. Овде постоји један озбиљан проблем. Људи који треба да проучавају оваква питања и да расправљају о њима, филозофи, углавном немају довољно математичког образовања да прате модерне токове теоријске физике. Постоји, додуше, једна подврста која се назива филозофи науке и која би требало да је упућенија у ствар. Али, многи из те скупине само су неуспели физичари којима је било претешко да смишљају нове теорије, па су тако предузели да пишу о филозофији физике. Они и даље расправљају о научним теоријама као што су релативност и квантна механика, а нису ни у каквој вези са садашњим граничним подручјима физике.

Можда сам помало груб према филозофима, али ни они нису били благи према мени. Мој приступ описан је као наиван и простодушан, док су мене описивали као номиналисту, позитивисту, реалисту, или већ некаквог ‘исту’. Примењена техника може се назвати ‘оспоревање оцрњивањем’: ако се мом приступу може прикачити нека налепница, онда вас то ослобађа обавезе да објасните шта у њему није у реду. Свакако да сви знају за кобне грешке свих тих ‘изама’. [. . .]

дну *contradictio in adiecto*. Јер, треба се сетити оног нешто раније реченог, и то реченог сасвим у начелу, а констатованог у напомени бр. 67, на страни 79-ој: „Оно онтолошко“ вероватно постоји и без тангенте „оног гносеолошког“, али, за људско сазнање, за когницију, оно што јесте нема много смисла а да се не сазна шта јесте — да јесте, — а шта јесте — да није... (те тако) ни пут сазнања, то јест пут гносеолошки, па ни пут епистемолошки (пут разумевања) не би нужним начином морао водити и у једно вредновање — у једну банално просудитељску аксиологију“.] Сада је пак време истаћи следеће: Народна, фолклорна уметност — тако и музика — народна уметност, али народна уметност предмодерних времена, било када и било где, и то. . . још од времѣна „зоре човечанства“, још од времѣна када је човек тек и настајао као очовечено биће — у ствари, свуда тамо где модерно доба још није наступило, било тако да настане домицилно или да буде „увезено“ — та и таква народна уметност једина је у потпуности слободна од уметничке лажи, од кича, шта-више, једина је без остатка слободна и од лошег укуса. Ово прихватити подразумева, вероватно, и то да ће се добро размислити о самој природи феномена уметности, па тако и музике, и то на тај начин да ће размишљања полазити од запажања на основу којег се да закључити да је феномен уметничког — па тако и феномен музичког — појава с дубоким, примарно био-антрополошким кореном, да је тај феномен генотипски спецификум људске врсте те да му је природа пре свега био-антрополошког а тек затим, секундарно, социолошко-културолошког реда. Као и свака земаљска врста, човек је природно биће, биће које је самом својом природом прилагођено космичким и биолошким условима који владају на Земљи, па ће и музика коју ствара бити природна онда, и само онда, када и сама бива у складу с тим условима. Примитиван човек, неискварен „накнадним умовањем“, инстинктивно ствара у складу с Природом. Његов се музички свет огледа (а) у синхронији са интуитивно

Људи који уистину граде напредак у теоријској физици не размишљају у категоријама које филозофи и историчари науке потом измишљају за њих. [. . .] Елегантне и лепе теорије бивале су одбаћиване зато што се нису слагале са посматрањима, али не знам ни за једну велику теорију која је постављена само на основу опита. Увек прво долази теорија, која проистиче из жеље да се начини елегантан и сагласан математички модел.“

Стивен Хокинг, „Мој став“, предавање одржано на колеџу Кејс, маја 1992-е (прештампано у Стивен Хокинг, *Црне рупе и бебе-васељене*, Alnari [Алнари], Београд, 2002-е; са енглеског превео Зоран Живковић.

усвојеном пулсацијом природних ритмова живог и неживог света, то јест, огледа се у „укрштеним ритмовима“ (у ритмовима који се слушају, и на које се не игра!), затим, (б) у игри, тој елементарној и утолико достојанственијој транспозицији Животне Снаге, те одмах затим, *истовремено уз игру*, огледа се у песми, одређеној — *и то без изузетка тако* — одређеној *тоналном* хармонијом; у песми која јесте примарни израз, примарно лице Човекових Духовних и Душевних моћи. Тонална хармонија о којој је ту реч свакако не оличава баш „функционални дурско-молски тоналитет“ средњоевропског 18-ог те 19-ог столећа, али та хармонија, у мноштву својих модалних алгоритама, оличава неразрушиву физикалну, математски-рационалну природу Света,⁶⁹ то јест. . .

69 Свог „Бога-Математичара“ (који беше заменио њутновског „Бога-Небеског механичара“), Ајнштајн није био спреман доводити у питање. Суочен с новим са знањима из квантне механике (која није прихватао), исказао се дилемом која звучи као усклик: „Па неће бити да се Бог коцка (са светом)!“. Али да, — коцка се! Данас изгледа тако. Чак се може рећи да се „Бог коцка сам са собом“. *Насумичан али стандардизовању подложен* размештај четирију база, „четирију и само четирију слова што чине *књигу живота*“ у ланцу нуклеотида — даје шифру која одређује сву разноврсност безбројних врста биљног и животињског света. *Насумично одступање од стандардизованог* (за дату врсту) поретка у оквиру генома, до којег долази приликом рекомбинације генетског тотала током полне репродукције тако што се по пола генетског материјала наслеђује од обају родитеља, даје (*насумичну*) мутацију. Мутације доводе до безначајних варијација фенотипа (појединачног репрезентанта врсте); најчешће изазивају мајушне, небитне варијације у оквиру генетског кода. Понекад пак дају исход лош по одржање живота, каткад и леталне малформације. Ретке су мутације које резултују особином која олакшава адаптирање на спољне услове живота, па самим тим и бољу прилагођеност, што има за последицу преимућство у полном одабирању. Током *големог броја генерација*, мајушна, али по исходу успешна модификовања доводе, *кумулятивним деловањем*, до тако великих измена да настају *нове врсте*. *Насумичност и не-сврховитост* као својство промена које тек у необично малом делу промилā представљају „корисна“ модификовања — што-ће-рећи она модификовања која у интеракцији с такође постепеним променама животне околине *случајно* дају корисне мутације — та насумичност и та не-сврховитост изгледају тако невероватно, тако необудљиво као активирајући агенси еволуције само стога што је заиста тешко замислити (а) огроман број могућности за генетску рекомбинацију приликом сваког зачећа, затим (б) сву величину броја „покушаја“ што су у игри, величину која се огледа не само у големом броју сукцесивних генерација, већ и у големом броју родитељских парова у свакој генерацији, односно, (в) та насумичност и та несврховитост изгледају тако невероватно већ и стога што једном неслободном, ауторитарном карактеру личности — а таквих је много, из ових или оних разлога — што таквом карактеру личности није могуће замислити да се било шта догађа „без наредбе одозго“, „с вишег места“, премда — узгред-буди-речено — одсуство такве „наредбе“ не импликује нужно један атеистички поглед на свет (иако га и не искључује — не искључује макар кроз једно тек „деистичко“ схватање). Настанак нових изданак на Дрвету Живота не доводи аутоматски до пропадања старих грана — грана које још дуго, понекад и стотинама милиона година, остају живе, „зелене се“. „Прелазни облици“, разумљиво, *брзо се губе*, било тако што еволуцијска модификовања

тонална хармонија о којој је ту реч оличава *модалитете опште и свеколике модалности*, од којих је модалитета класични средњоевропски функционални тоналитет тек једна од могућности, и то могућност природна, права и величанствена, али

делују неповољно, било тако што, у супротном, путем њих настају нове врсте. Најзад, кад-тад наступе околности које доводе до изумирања појединих врста — „старијих“ или „новијих“. Господар промена јесте Време — време мал-те-не непојамно дуго трајања — Време, тај природни супстрат и музичке уметности. . . *уметности у правом смислу речи временске*.

„Феномен музике дат нам је једино у сврху успостављања реда међу стварима, укључујући, посебно, однос између човека и времена“ (Стравински, *Хроника мога живота*, *op. cit.* стр. 52.). Мало је [*свевремених (?)*] премиса, (универзалних физичких константи или мало природних елемената). . . а непрегледно мноштво *временски (!)*, просторно-временски артикулисаних интеракција у Свемиру; тек је четири [*вечита (?)*] слова „азбуке живота“. . . а непрегледно мноштво *појавних облика* биљног и животињског света. Не. . . Бог није „коцкар“! — Природа је „велики експериментатор“; неколико почетних премиса, па онда. . . условно слободан развој. „Покушај и грешка“, « *essai et erreur* », ето начина на који се вечност оваплоћује партикуларним временом, и ето пута над којим Природа закономерно даље бди, *не ограничавајући на један тек деистички начин своју демиијуршку активност на успостављање основних, примарних премиса-константи, али и не спутавајући, кроз даљи развој, слободу-у-оквиру-правила*. Ако се замисли Бог као трансцендентно биће, као ентитет који се не поистовећује с Природом, Бог, тако замишљен, морао би се делом одрећи свемоћи и свезнања оног прошлог, *али и будућег*, јер би иначе једно „његово сада“ постало једно „вечито сада“, и то „сада“ не би успевало да сопственом динамичношћу пројектује, хипостазира, опредмети и саму вечност, па би само време било укинито: *вечно време није могуће без појединачног, партикуларног времена, али и обрнуто: партикуларног времена нема без оног вечног*. Бог који би до танчина знао све што се догађа и што ће се догодити, зауставио би самог себе у равни једног неподношљиво пасивног принципа — укинуо би себи *слободу деловања, а то значи и бивања самог*. У тренутку Великог праска, пре 13,81 милијарди година, настао је Космос, онакав какав је данас познат. У првој милисекунди Времена, онаквог за које се данас зна, од четирију испрва обједињених сила, од слабе и јаке нуклеарне силе, од електромагнетне силе и од силе гравитације, одвојила се ова потоња, чиме настају два елемента, прва по редоследу у *Менделејејевљевом периодичном систему елементата*; два елемента с најмањом специфичном тежином: водоник и хелијум, — од којих је водоник далеко најраспрострањенији у Космосу. Сви остали природни а тежи елементи настају касније, у језгрима звездā. Еволуција се одвија у времену. Тако и еволуција човека. Свака од нешто преко двадесет забележених врста, типова цивилизација доносила је на свој, сопствени начин успостављање неколиких истородних основних премиса, цивилизацијских константи, а потом афирмацију самосвојног *слободног развоја*, који се одвијао кроз „покушаје-и-грешке“. *Ниједна од цивилизација није била „судбински“ предодређена да пропадне — ишчезне; до краја цивилизација долазило је услед неуспешног одговора на изазове времена и простора; у ствари — све чешће — на изазов људске, цивилизацијски-инородне околине. Али, „експеримент“ тече даље. Судбина и данашње цивилизације / (данашњих цивилизација) није предодређена; она почива на способности цивилизованог човека да се успешно носи са све новијим и новијим изазовима времена. Успешност пак одговора на уметничке изазове времена један је од најпоузданијих и најважнијих те друштвено најрелевантнијих индикатора. Од када је човек еволуцијски ушао у фазу цивилизација, то јесте тако.*

могућност историјски условљена те стога и пропадљива — историјски условљена, како у односу на околности које беху омогућиле њену актуализацију, тако и у односу на тренутак у којем су потенцијали „функционалног“ тоналитета постали неповратно исцрпљени.⁷⁰

Сад се да схватити Хојзингин *Човек-који-се-игра*. *Игра* је тангента стваралаштва, атрибут бића „оног-што-је-уметничко“. Није то *инфантилна игра одра-слог*; бескрупулозно, на начин „све-ми-је-дозвољено“ жонглирање-разметање идејама-концептима — его-манијачки испразно (онда, и *поготову онда* када је „политички коректно“, „друштвено ангажовано“, онда када је „иронијски“ „духовито“ — и „предуховито“—, када води рачуна о наметнуто-наученим „глобалним питањима“, макар и правим — тако рецимо оним везаним за данашњу угроженост био-диверситета)... *Игра* јесте мучно, тешко и озбиљно, па ипак у исходу радосно, усхићењем испуњено играње-рвање с божанским и божанственим у стваралаштву. Тако, назив Месијанове *Турангалиле* указује на љубавну игру, на божански стваралачки принцип. (Реч *лила* на санскрту значи „игра“.)

У *Музичкој поетици* (1947-е), Стравински разликује онтолошко време и време доживљено субјективно — оно што у односу на прво испољава позитиван или негативан отклон. Музичко време може бити у складу са онтолошким: обликовани се принцип исказује кроз аналогиче. „Следећи пак субјективно време — каже он — музика се одвија кроз контрасте, морфолошки изненадне, могуће је — кроз ‘шокове’“. Ипак, да се приметити: „кроз (психолошке) шокове“ афирмише се тек једна условно говорећи *експресионистичка*, (*романтичарски пара-модерна*) *субјективност*. Враћа се израз као елемент музичког бића, предодређен од стране композитора, иако можда не свесно, да буде елемент „говора емоција“. Предобликована изражајност као да се рехабилитује. Стравински ублажава изричитост ранијег става да „израз никада није био инхерентна особина музике“. Ипак, ако и постоји пред-обликовани израз, остварен од стране композитора — што у неку руку и може бити тако — тај би се израз односио пре на један импресионистички, стварно-модернистички објективизам инхерентан деловању многозначности флексијā тоналности (док — употреби ли се шири појам као *genus sumtum* — треба рећи *многозначности флексијā модалности*). Импресионистички објективизам инхерентан је многозначности флексијā структуре обликоване примарно кроз моменат хармонски те мелодијски, а тек секундарно кроз онај морфолошки. Структура, обликована или не уз предвиђање дејства музике, у чистој музици *нова је, оригинална*. У примењеној музици — *она то није*. Испољавујући својом природом просторно-временски континуум Света, дубинско устројство „оног музичког“ ближе је „ликовном“, па и „поетском“, него драматском или прозно-литерарном, да се и не говори о манифестно филозофском. Отуда је више кич-супстанце у такозваној апсолутној музици кад ова тежи да буде морфолошки „драматска“ или „мисаоно“ филозофска, па и онда кад следи — ако је реч о периоду од нешто више од два столећа — један аутономан пред-обликован формални образац који би био испред аутономне конституције музичког дела — да . . . има ту више кича него кад се дело, намењено *чулу слуха*, синтетишући сваки пут изнова своју аутономну форму, непосредно обраћа „оном ликовном“, то јест облику Света, доступном *чулу вида*, при чему и „оно поетско“, често, у правој поезији, *полази од „оног визуалног-па-онда-духовно-надграђеног“*. Чула слуха и вида физиолошки су примарна чула; с њима започиње било који доживљај.

70 Првобитност феномена „оног уметничког“, тако и музике, дубинска повезаност тог феномена с био-антрополошким коренима човека, јесте чинилац који отежава, пре свега психолошки, — иако ипак не онемогућава — разумевање природе уметности, тако и музике. Као и у животу појединца, најтеже је „разумети себе“.

Цивилизацијско одрастање Човека пут је који се не да преокренути. Одрастао човек не може бити детиње безазлен, већ каткад може бити тек инфантилан. Данашња „народна“

[Максима *Γνώθι σεαυτόν!* (*Gnôthi seautón!*), *Упознај самог себе!* — исписана на улазној капији светилишта у Делфима, то и исказује]. Отуда осећај који не вара, а говори да се уметност бави нечим „што није до краја докучиво“, нечим јанкељевићевски „неизрецивим“ [видети, Владимир Јанкелевич (Јанкељевић), *Музика и неизрециво*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987-е; превела с француског Јелена Јелић]. *Музика је „тајна“*. Тајанствен је и Космос — тајанствен, упркос свем знању и свој људској науци — а може-бити, и више, *баш услед тог знања и баш услед те науке*. Музика јесте „тајна“, онако као што је тајанствен и Живот, и као што ће то и даље бити, докле је Света и Века, упркос данашњим изузетним сазнањима космолошких те биолошких наука, или, тачније речено: *још и више захваљујући изузетности тих сазнања*. („Најневероватнија ствар у вези с Космосом“, Ајнштајнове су речи, „јесте да је он сазнатљив.“) Филозофија — европска филозофија. . . почиње чуђењем, *опчињеношћу* чудом Света; започиње оним *θαυμάζω* (*thaumázō*: дивим се; *чудим се*) старих Грка; започиње *удивљеношћу* пред звезданим небом, пред Космосом [реч Космос — грчки: *Κόσμος* — значи *украш, накит*; од ове речи потиче данас реч *козметика* (израз који изворно значи „украшавање“) (!?)]. Само стога што је *чудо*, што јесте на изузетан и себи својствен начин — начин фикцијски и фантастичан, а ипак начин напоредан и наспраман — саставни део „Овога-Света-који-је-Чудо“, уметност, музика посебно, делује као мађија, *чаролија*, јер тако делује све оно чије се биће не открива намах и у целини [етимолошки посматрано, исти је корен речи, а можда неочекивано, исто је и значење француске именице *charme* (*шарм*) односно глагола *charmer* (*шарме*) те српских израза *чар, (чарање)* и *очарати*]. Али, није тачно да је дубинско порекло уметности магијско, макар да првобитни уметник јесте био магичар. Уметност је документ — документ што га Природа уводи не би ли себи објаснила сопствену душу; уметност је документ наднет над неумитном пролазношћу ствари, наднет над оним немилосрдним *tempus edax regum* (латински: *време што изјѣда ствари*); уметност је документ који води дијалог с Неумитном-Пролазношћу-Свега, заустављајући, па тиме и артикулишући Време на јединствен, заиста магичан ако не нужно и мађијски начин — обојивши Време попут „отиска срца у прашину“, „прашину“ која одзвања присуством одсутности, онако како одзвањају и Дебисијево Стопе у снегу. Биће које је органон, оруђе, које је „аутор, приређивач и кустос, чувар документације“ — то биће јесте Човек, створење и само. . . ипак природно. Природа није статичан ентитет; суштина јој је динамична, па су документа стално нова. Свакако, „уметност-као-документација“ подсећа на мађију — подсећа на једно тајанствено чинодејствовање, или, пре, подсећа на уживање у Узвишеном-те-Лепом у Природи, али и на афирмисање Лепог-те-Узвишеног слободно бивајућег упоредо с Природом.

У уметности пак, дакле, *заиста има нечег мађијског* — треба то признати. Као и мађија, она се заснива на примењеној *вештини*; на нечем изузетном, несвакидашњем. Реч *техни* [*τέχνη* (*téchnē*)] старих Грка означава *умѣће (вештину)*; отуда данас реч *технологија*. Музе су митолошка бића, пратиље бога Аполона, а умећа, вештине којима владају, представљају *μουσική τέχνη* (*musikḗ téchnē*), односно *умѣће Музѣ*. То је израз од којег потиче савремена реч *музика*. Латинско *ars* значи исто што и грчко *téchnē*. И савремена српска реч *уметник* говори о томе да је то онај који нешто *уме*, а рећ *уметност* означава *умѣће* (стара, средњовековна српска реч која се односила на уметника била је *вештак*, то јест онај који је у нечему *вешт*). На руском је уметност искуство (*искусство*). Треба имати поверење у здрав језички смисао народā: значење речи ту обично добро покрива смисао, погађа суштину.

музика (тачније, „народска“) — а ту је реч о феномену који

Замисао да се може бити изврстан техничар а слаб уметник идеја је новија, али идеја погрешна (већ је поводом оркестарске свите *Шехерезада* Римског-Корсакова било речено да оркестрација не би могла бити „бљештава“ уколико формално-садржајно устројство дела не било, исто тако, прворазредно). Идеја о „добром техничару а слабом уметнику“ чини се логичном лаицима, па били то и филозофи или естетичари; та се идеја чини логичном и свима онима који, као и „обичан човек“, данас имају *искривљене* представе о томе шта би то била *уметност*, чиме би се то *уметник* бавио. Врхунска техника — тачније, примена врхунске уметничке технологије (слободно се то тако може рећи) — услов је без којег не може настати успело уметничко дело. При овој се под речју „технологија“ не подразумева било шта спољашње, било шта што би било инструмент, оруђе, медијска технолошка иновација или нешто слично, него се мисли на *технику* сликања, цртања, вајања или компоновања, технику чији је продукт садржајно уметничко дело, чин или процес — једном речју, подразумева се уметничка техника у класичном смислу речи. Реч „техника“ не односи се на скуп техничких елемената као таквих, већ на реализацију досегнуту на основу тих елемената, који, у случају успелог уметничког дела, то у ствари и нису, него отеловљују супстрат, само тело структуре уметничког дела, неразлучиви део његовог формално-садржајног устројства. Дела испразног виртуозитета, тако већина Листових *клавирских* композиција (мада не *Мефисто-валцер*, не оба клавирска концерта, а не ни понеки делови из иначе реторички помпезне и преко границе пуцања морфолошки пренапрегнуте *Клавирске сонате* у ха-молу) — та дела испразног виртуозитета *уопште и нису виртуозна*, јер садржај је до те мере миноран или пак *анониман*, да ова дела нису пред аутора постављала захтеве у односу на *било какву технику* кроз коју би се отеловила. Утисак *с лакоћом савладане тешкоће* (а што јесте постигнуће *виртуозитета*) могуће је стећи тек онда кад *има* садржаја који изгледа да је „ухваћен“, „отеловљен“, „потпуно савладан“. То је случај са свим Шопеновим делима или с надмоћном већином Равелових (било којег жанра), — с надмоћном већином дела Равелових која, по *дубини* доживљаја што га изазивају, по невероватној инвентивности и уз реално авангардну *продуховљеност* спадају у сам врх музичке уметности. [Макар да је то тек помало тако (али, с обзиром о каквој је уметничкој величини реч, критеријуми морају бити баш највиши!) —, ипак је умесно приметити да су Други и Трећи став његове *Виолинске сонате* помало усиљени: Други, који споља стилизује топографију, хабитус али не и биће типичног блуза, те Трећи, који лепрша претераном, а то значи неоствареном „лакоћом“, лежерношћу. Слична замерка, замерка која би се односила на (не)успелост стилизације, могла би се шта-више упутити и Равеловом *Циганину*, делу писаном, опет, за виолину и клавир, док клавирски парт постоји и у оркестарској верзији.]

□ □ □

Ако је (као и свака уметност) музика вештина, онда је професор композиције *учитељ вештинā*. Вештина се стиче искуством надграђеним на урођене способности, па професор композиције личи на спортског тренера. И професор композиције преноси *лично практично искуство* на ученике, васпитанике. Ова последња одредница „васпитаника“ важна је. Да би био достојан тога да неког васпитава, професор композиције мора за своје студенте представљати прави, не-наметнути ауторитет. Тако је то и у спорту. За разлику пак од спортског тренера, некада по претпоставци успешног спортисте којег „године“ спречавају да и даље „полаже испите“ „играјући утакмице“, *професор композиције полаже испите све време*, тако што стално компонује. Данашња псеудо-либерална педагогија — а има томе већ више деценија — одустаје, све у име „поштовања аутономије личности студента-ствараоца“, од тога да уопште и помишља да би могла радити и на послу уметничког, естетског васпитања. Одустајући *с тога* и од преношења технике компоновања, („заната“), композиторска педагогија, и на најпрестижнијим европским и америчким конзерваторијумима, доказује само то да се, све у име једног *dolce far niente* [итал.: „слатког не-

заиста јесте глобалан — данашња народна музика, дакле — што-ће-рећи музика која се данас зове *музика свѣта*, *World Music* — најчешће је једна суштински ниже-вредна тек *ново-пре компонована* музика — *ново-прекомпонована* у народном духу. Ипак, колико год да је аутентична, оригинална народна музика имуна на кич и на лош укус, толико не треба помислити да новокомпоновану „народну“ музику увек, без остатка, сачињава тек бесмислено униформисана смеша „локалних музика“ — то јест, не треба помислити да се новокомпонована „народна“ музика састоји од смеше која, уз подмену типизирани звук „секвенцера“, на један „механичким путем осавремењен начин“ покушава да имитира некакав играчко-ритмички патерн, риф. (Таквом би се „смешом“, онда „настојало“ привући потенцијалног туристу ка „егзотичним“ одредштима, или. . . на тај би се начин настојало да се потенцијалном туристи, макар да остане код куће, пружи илузија да овај, препуштајући се звуцима „музике Свѣта“, и сам јесте један софистикован, „по духу савремен“ „грађанин света“.) Као и велика музика свих епоха (а не само епохе Романтизма) — то јест, као и не-романтичарска музика Доменика Скарлатија, Модеста Петровића Мусоргског, Беле Бартока или Мануела де Фаље — тако и поп[уларнији] музички жанр уме да оствари један стваралачки дијалог са аутентичним народским изразом, ако не баш „сеоског“, а оно „градског“ и „приградског“ типа: има ли икога ко би помислио да би се могле приписати одреднице кич-особина много којој од класичних француских *шансона*, италијанских *канцона*; много томе искомпонованом у духу португалског *фада* или аргентинског *танга*? Еитор Вила-Лобос врли је композитор чији се опус, највећим делом, и с правом, убраја у модалитет-модус *високе уметности*. Ипак, колико год да се у његовој музици осећа *бразилски национални дух*, тај дух изванредном убедљивошћу, необичном снагом и уз примену врхунског артизма избија — и то: колико *још и убедљивије* избија — из поп[уларног] опуса *самби* те *боса нџвѧ* Карлоса Жобима или Луиса Бомфе — из опуса који јесте једна права *World Music* која својим без остатка и некривотворено националним обележјима детерминише читаву интернационалну музичку сцену, почевши с другом половином 20-ог столећа. Уосталом, пре него што је, на „слободном тржишту“, *продуцентска цензура „културне индустрије“* — а у

рада“], свела — ни на шта: фиктиван, формално наметнут ауторитет професора дезавуише смисао појма универзитет (латински *universitas*), речи која изворно означава *заједништво* студената и професора, при чему други *служе* првима, а сви заједно *служе* Духу Науке и Уметности.

дослуху с назови-либералним, ничим незаузданим капиталистичким тоталитаризмом — беспоговорно онемогућила осамдесетих година 20-ог столећа стварну, уметнички релевантну иновацију, много тога што је у свету поп-музике било настало под окриљем групā као што то беху Битлси (с Макартнијем и с Леноном), или много тога насталог у оквиру делатности групе Пинк Флојд те под окриљем музичара као што је то био један Брајан Ино, а у свету џез-рока један Чик Корија (некада) или Кит Џерет (опет, некадашњи) — много тога могло се с правом узети као нешто сасвим озбиљно, никако не кичасто.

Кич као лажна уметност није нешто што је „по природи ствари“ резервисано само за „ниже“, „поп[уларније]“ жанрове. Не стога што би било бесмислено „сабирати бабе и жабе“, то јест, не зато што би се требало безусловно сложити са Едгаром Мореном, који сматра да је „супротстављати Дебисија Лују Армстронгу бескорисно и смешно“.⁷¹ За разлику од Морена, у *Предавањима* се заступа став по којем су питања уметности, посматрана са естетичког становишта, јединствена. Нема смисла нити „амнестирати од одговорности“ нити олако „отписати као недостојну“ *било коју жанровску врсту нити стилску формацију* која по хипотези припада свету „оног уметничког“, односно, посматрано у истом правцу, не треба игнорисати ни *било које по хипотези уметничко дело, чин или процес*, па одустати од његовог подвргавања једној у првом реду *естетичкој критичкој анализи* — што значи *анализи естетичкој, а не оној социолошкој или културолошкој* (макар да ове друге анализе, *затим, из друге руке*, могу бити итекако умесне и плодносне). Овакав се редослед заступа као исправан зато што: (1) естетика, уколико је научна, — а она би морала настојати то да буде, не одричући се својих филозофских корена —, што естетика треба да буде у стању да се ухвати у коштац с било којим питањем од очигледно естетичког интереса, те стога што, (2) ако се предузму разматрања на тај начин, много тога што слови за уметнички „високо рођено“ не би издржало тест испитивања „имуности на кич“. *„Академски кич“, било онај који се дичи верношћу традицији, било онај који воли да о себи размишља као о „авангарди“, чешћи је него што се мисли, и то, не само данас, већ и у временима — у 19-ом столећу, на пример — за*

71 Edgar Morin, *L'esprit du temps, I, II; I, (Névrose)*, Editions Grasset et Fasquelle, 1962 [Издања Грасе и Фраскел]; Edgar Moren [Едгар Морен], *Duh vremena, 1. 2.; 1, Neuroza*, Београдски издавачко-графички завод [Београдски издавачко-графички завод], 1979-е, превела с француског Надежда Винавер, стр. 203.

која се, као по неком прећутном договору, бар када је реч о музичком стваралаштву које припада високој уметности, мисли да су га била лишена (ликовна и књижевна критика ту је луциднија од оне музиколошке). Све ово, не толико услед тога што би својства музичког кича било тешко утврдити, већ стога што се, за разлику од ситуације у којој се разматрају „лакши музички жанрови“, на њега и не помишља.

У Уводу у *Филозофију нове музике*, Адорно пише да „музика учествује у процесу који је Клемент Гринберг назвао цепањем свеколике уметности на кич и авангарду,⁷² док је кич, диктат профита над културом, већ одавно себи подвргао посебне друштвене сфере које њој [то јест култури, *нап. В. Т.*] припадају“.⁷³ Године 1947-е, кад је Адорно објавио *Фило*

72 Теодор В. Адорно, *op. cit.*, стр. 40. Адорно, у себи својственом маниру, не тумачи оно што је Гринберг стварно написао, већ, манихејски, безусловно заострава поделу на једно „право-правцато зло“ и на једно „безостатно добро“. У америчком политичком магазину *Partisan Review* VI, 5, (Бостон, 1939-е), Гринберг је објавио познати чланак „Avant-Garde and Kitsch“ [„Авангарда и кич“], у којем су следеће две реченице једине што су могле послужити Адорну као материјал за парафразу. Те реченице гласе:

“In the first place it is not a question of a choice between merely the old and merely the new [. . .] — but of a choice between the bad, up-to-date and the genuinely new. The alternative to Picasso is not Michelangelo, but kitsch.”

[[то јест,

„Пре свега, није реч о избору између оног једноставно старог и оног тек новог [. . .] — већ о избору између лошег, савременог и оног што је стварно ново. Алтернатива Пикасу није Микеланђело, већ кич.“]]

73 Други део Адорнове реченице занимљив је јер проциљиво истиче социјалну позадину „културне културе“. (Можда је прикладно употребити овај Моренов сликовити израз којим аутор означава *високу културу*, без имало иронисања, узгред-буди-речено. Тај се израз среће у Мореновом делу, поменутом напред, на страни 89-тој, у напомени бр. 71).

Полазећи од Адорнових увида, може се, даље, приметити да слојеви којима је (висока) култура „припадала“ нису морали бити и слојеви из којих потицаху ствараоци те културе (културе до које су пак и нижи слојеви тежили да се уздигну). Слојеви којима је висока култура „припадала“ — а на такву културу Адорно мисли — одувек су били владајући друштвени слојеви: некада, давно, владарски двор и земаљско племство као и високи кругови црквене хијерархије; касније, грађанство („буржоазија“), док данас. . . те слојеве представља декласирана „елита“ (један хибрид „лумпен-буржоазије“ и „побуржоаженог пролетаријата“) — елита декласирана, што, разуме се, не значи да је због тог свог статуса мање арогантна, мање неспособна те мање неодговорна у „вршењу власти“ и у уживању у простачком луксузу те у бескрупулозном подилажењу сопственом егу, некажњено се наслађујући јазом између богатих и сиромашних. „Пилуле среће“ којима кич, лажна „уметност среће“, задовољава односно усређује своје љубитеље-зависнике никако нису нешто што би било

зофију нове музике, његова се бескомпромисна, безрезервна подела могла учинити оправданом, плаузибилном. Не би ни било потребно на њу се освртати да та *Филозофија* неким чудом ипак не преживљава, преживљава као вечно млада, актуална —, преживљава и у „модерна“ и у „пост-модерна“ времена (поготову у ова друга!); преживљава тако што се инаугурише у незаобилазну академску икону; преживљава тако што се намеће *као обавезна литература*, као педагошка *библија* погодна да се њом такорећи *индоктринирају* студенти, како они студенти по опредељењу теоретичари и музиколози — од којих и треба очекивати да темељно познају и музичко теоријску литературу и ону која припада филозофији уметности, али и да се вежбају у томе да према тој литератури стичу критичарски отклон — тако и они други студенти, по вокацији уметници-практичари, студенти композиције на пример, којима такво познавање те литературе не само да

„неједнако“, „неправично“, „недемократски“ расподељено у данас владајућој „егалитарној“, „естрадној“, „пост-модерној“, „либералној-и-демократској“ цивилизацији. Кич-елита (на власти) имаће, „као своју“, једну „кич-елитну“ уметност, која често по квалитету и није различита, то јест није мање популистички вулгарна ни мање „авангардно“ претенциозна од кич-продукције коју остварује целина потрошачког друштва с њеном индустријом забаве за „широке масе“ — индустријом чији су протагонисти (иако не увек и продуценти), опет, припадници широких „народних“ маса. *Као што је то редовно био случај у историји, криза културе означава кризу владајуће елите, а не било којег другог друштвеног слоја.*

Аутор израза „кич — уметност среће“ јесте Абрахам Мол (истоимено дело публиковано је, у оригиналу, на француском, године 1971-е, а 1973-е је српски превод Ксеније Јовановић објавила нишка *Градина*). Поред *класичног кича*, налицкане уметности која припада улепшаној, идеализованој стварности, уметности везаној за „Романтизам на заласку“, уметности која последњих деценија 19-ог столећа — па и оних са самог почетка 20-ог — (још увек!) представља стање духа које одише устајалом стабилношћу једног „сталоженог“, „упегланог“ погледа на свет, Мол, бавећи се кичом теоријски, четврт столећа после Адорна, уочава још и један „нови кич“, кич који се јавља у 20-ом столећу, и који, са Поп-Артом, *са ескапистички, немотивисано кукавичким; бљутава, без трунке рафинованости декадентним; не „лаким“ и не „необавезно“ иронишућим већ „шалабајзерски“ немүштим; са лажно нихилистичким те, тоталитарно друштву природјено, тржишно-пропулсивним Поп-Артом хвата маха 60-их година столећа, а до право изражаја долази нешто касније, са оним што се, погодиће се, назива пост-Модерна. Суштинске особине кича, међутим, не мењају се. У његове одреднице, по Мољу, међу првима, спадају: (а) принцип естетске неадекватности и (б) принцип синестезије (или истовременог естетског доживљавања помоћу више чула).*

није неопходно, већ их ова, идолатријски презентована, као што то често бива, лако одвраћа од неговања чисте и сло-

(1) Уметност која „прича причу“, (2) тенденциозна уметност, (3) ангажована уметност, нарочито она ангажована „друштвено-политички“, затим (4) уметност која „проповеда“ („наивни“ уметник, баш као често и сваки „дилетант“, показује склоност ка проповедању) — све то (1–4) често оличава принцип естетске неадекватности у уметности, музици посебно. На исти принцип указује, обично, и (5) уметност у служби објективно претенциозне, умишљене тежње ка проповедању идеја — тежње која јесте претенциозна, умишљена, јер је уметност најдубља, „најуметничкија“, онда кад је само уметност — на исти принцип указује, дакле, и (а) уметност у служби тежње за идејношћу као смислом и сврхом уметности (треба оставити свет идеја филозофији, а, могуће је, још и које чему другом). На поменути се принцип наилази, а то није мање значајно, и (б) код уметности с пред-обликованим, фетишизованим а застарелим облички-формализованим обрасцима, нарочито кад је реч о морфолошки унапред одређеној ново-романтичарској, то јест класичарско-романтичарској музици „симфонијског типа“ која је цветала у Немачкој и Аустрији (али, на свој начин и у Француској, па и још понегде у Европи) на размеђу 19-ог и 20-ог столећа, било да та и таква „уметност“ понавља, „развлачи“ посвећене морфолошке формуле бетовеновске провенијенције (којима до колосалних димензија „растеже“ оквире, „ширећи их“) а у оквиру традиционалног класичног тоналитета (који такође „шири“, затрпавајући га бомбастично-излишним), било да волунтаристички измишља нове, пред-обликоване, те нужним начином — то јест услед „историјског развоја материјала“ — ни на који начин не-проистекле обрасце — непроистекле, упркос ономе шта о томе мисли Адорно. У овом другом случају ти обрасци представљају погрешно мотивисан — а историјски се то већ и показало — промашен „одговор“ на атоналност (уз само наизглед зачуђујуће конзервативно одсуство тежње да се уз структурну формализацију а-тоналитета уреди и структурна формализација том и таквом а-тоналитету нужно припадајућег структурног ен-формела). С промашеном те лажном мотивацијом волунтаристички се измишљају обрасци произвољни — они, рецимо, додекафоног или серијалног типа — обрасци историјски излишни, јер, права модерна музика већ беше решила проблем застарелости функционалног тоналитета иманентног дур-мол -систему, дијалектички укинувши класични функционални тоналитет успостављањем дебисијевског хибридног поли-модалитета, односно, већ беше решила питање, с проблематиком функционалног тоналитета нужним начином везано, — питање макроструктурног морфолошког обличја.

У вези са феноменом синестезије, треба указати на оно површно и заслепљујуће-спољашње што често оличава „мулти-медијална уметност“. Али, не би било умесно а ни легитимно појаву разумети као у основи не-уметничку (те стога неподложну естетској експертизи), то јест разумети је као делатност категоријално другачију, сасвим „нову“ (изговор за којим често посежу концептуални „уметници“, а обе пара-уметничке појаве, и мулти-медијална уметност и она концептуална, међусобно су блиске). Ипак, затрпавање чула сензацијама те фрустрирање доживљаја алегоричним наравоученијима свакако јесу особине кича. Догађа се да су један медиј, једна уметност, једна техника „тесни“, да представљају сметњу онима (и само онима) који би хтели да буду уметници, док реално за то немају урођених способности. Ипак, а ово је важно, не треба свако удруживање различитих медија одмах сматрати кичем, а ни свако актуализовање ново-пронађених уметничких техничко-технолошких средстава држати за неумесно. Стоји пак то да се та средства не смеју фетишизовати као нешто

бодне имагинације потребне за композиторско стваралаштво.⁷⁴ [То стваралаштво потпада под модус праксе, а не мо-

што голим „модернитетом“, себи инхерентним, обезбеђује успех. Поготову не треба свако удруживање различитих медија одмах сматрати кичем онда када сваки медиј, у „удружењу“ задржи своју естетску аутономију, тако да се, у извесној мери, може и аутономно естетски пратити, док основу за удружење чини р е а л н о с т и л с к о к о р е с п о н д и р а њ е — стварна, у конкретном бићу „оног уметничког“ естетична те техничко-технолошка сродност удружених уметничких врста и/или дисциплина. Иначе, већ би „песма“-и-„игра“ — ти првобитни производи душе пред-модерног народног уметника — били кич, а то, речено је, није могуће. У епској народној песми (оној српској, или оној старих Грка) поетски стих доводи до (музичког!) „запевања“, „скандирања“ односно до „гуслања“. У лирској народној песми пак, а и у уметничкој соло-песми, обе компоненте, и она поетска, језички дискурзивна, и она музичка — јесу равноправне. У доброј опери, понекад, не смета ни када само музика предњачи, али, уколико је првокласна. Нема право Адорно кад у Ф л о з о ф и ј и каже да „опере као Моцартова Т а к о ч и н е с в е и музички пате услед лошег либрета“. Моцартова је музика и ту одлична, као што то, уосталом, најчешће бива! [Од (прото-)мулти-медијалног кича пати Вагнерово „дело обједињене уметности“, његов G e s a m t k u n s t w e r k , упркос музичким врлинама чисто инструменталних партија — и само њих.]

74 „Превага информација над сазнањем и сазнања над мишљењем разорила је знање“ (Едгар Морен, *op. cit.* II, *Nécrose* [Некроза], стр. 124). Погрешно схватање интенција „болоњског процеса“, процеса који оставља пуну слободу европским универзитетима да се организују полазећи у могућим реформама и од традиционалних, вишевековном праксом доказаних система организовања високог школства, а захтева тек транспарентност и уједначеност у евидентирању наставног процеса те студентских (али и наставничких) обавеза — то погрешно схватање доводи, практично, до (само)уништења наставу композиције на београдској музичкој академији (Музичком факултету, то јест, Факултету музичке уметности, како се он, у складу с бирократским укусом, зове). Драматично деструктивни потези огледају се (а) у укидању института асистента у настави (асистента с пуним радним временом, то јест асистента који остварује права на основу признавања радног стажа а јесте и уживалац социјалног осигурања). Ово укидање није законска обавеза наметнута од стране државе (Србије), државе која, оправдано, приступа реформи универзитета у складу с принципима „болоњског процеса“, али јесте одраз идеолошког „ударништва“ и претеране ревности у удовољавању „евро-атлантским“ нормама, онако како се ове норме (погрешно) виде и (погрешно) разумеју из угла управе београдског Универзитета уметности, (хијерархијски) надређеног београдској музичкој академији — а затим, поменути драматично деструктивни процеси огледају се, (б) у реформи наставе (овог пута у режији саме београдске музичке академије), а којом се реформом, уз несхватљиво повећавање захтева из области чисто теоријских, музиколошких чак дисциплина, и то дисциплина по правилу идеолошки тешко острашћених, не оставља студенту времена ни могућности да се, под менторством свога „тренера“, наставника композиције, посвети практичном раду.

Оно што је најважније за стицање самоконтроле и самокритичности у односу на сопствени практични рад (студената композиције), а то што је најважније односи се на извођење у реалном звуку студентских композиторских радова предвиђених за испитне обавезе на свим годинама студија. . . при томе то што је најважније — остаје системски неуређено и финансијски непокривено. Сасвим непотребно, и уз велики а излишан трошак за државни буџет, уводе се докторске студије (за композиторе (!)) — који би, по дефиницији, требали бити — уметници); уводе се докторске студије (а не стипендирана али необавезујућа специјализација, по својој форми слободно

дус теорије, те се не треба чудити једном[□] условно говорећи „прагматичарски-практицистичком“ одређењу којим, у основи, треба окарактерисати композиторску стваралачку делатност — баш као и свако аутентично уметничко стваралаштво, уосталом. Опет се треба обратити лексичкој мудрости старих Грка када је о „уметничким пословима“ реч. Од глагола ποιεῖν (poieîn), „чинити“, „градити“ „правити“, потекла је реч ποιησις (poîēsis), реч која означава „стварање“, „грађење“, „прављење“. . . односно, реч која се односи на — „поезију“. Ову тако „обичну необичност“ добро схватају теоретичари уметности, заступници онтолошког одређења појма „оног уметничког“ — тако, на пример, Стравински — али на ту необичност никада не би пристао један Адорно, чије је схватање уметности засновано на сентименталној, садржајној филозофији уметности, то јест на једној филозофији уметности којој су „дух“ и његови интереси хегеловски задати споља, задати не зато да би уметност сама себе самосврховито, „документаристички“, „таутолошки“ испољавала, већ зато да би уметност, као дискурс, као „говорни исказ“, служила „сазнању“, да би имала једну примарно гносеолошку функцију.]

осмишљена и слободно организована, у мајсторској радионици једног, и само једног мајстора-композитора) — уводе се докторске студије уз, погодиће се већ, превагу мноштва теоријских предмета над практичним композиторским радом. Институт (уметничких) докторских студија, слабо заступљен у континенталној Европи, англосаксонска је установа, пре свега амерички специјалитет. Као и у толико чему другом, опет се уочава да један ауторитаран менталитет, менталитет некадашњих „левих“ тоталитариста, не може да чини било шта друго осим да се са обожавањем односи према свему што долази из (сада планетарног) идеолошког центра; предмет обожавања биће данас — зар треба у то сумњати — оно што долази „с ону страну океана“, а не оно што (вековима) постоји у Европи. Харвардски образац (успешан, врхунски за Сједињене америчке државе у којима је могуће одвојити за српске прилике непојамне суме за универзитетску наставу) механички се копира у једном још од 1941-е године континуирано и до дан-данас систематски осиромашиваном те некажњено плъчаканом друштву. Ако су студије на Харварду толико скупе да је један докторанд пресећан да их отплаћује „у натури“, то јест кроз учествовање у настави на нижим гранама студирања, онда, овде, у Србији, ослобађање од школарине докторанду који помаже у настави не значи практично ништа. У сиромашној земљи школарине за докторске студије јесу нужним начином ниске, па се млади уметници бестидно експлоатишу — за разлику од ситуације на америчким универзитетима, где се њихов рад ипак не може назвати изабљивањем — експлоатишу се, овде, на београдској музичкој академији на пример, тако што се терају да раде, практично волонтерски. Најбољи студенти дестимулисани су да остану као наставници на Академији. То није зато што би се баш желела једна „негативна селекција“, већ стога што ретко ко примећује да једна бирократизована настава, и то бирократизована настава пре свега теоријских предмета, фаворизује не оне композиторски, стваралачки најнадареније, већ све супротно од тога.

Пишући изврсну студију *Лица модернитета: авангарда, декаденција, кич*, три деценије по настанку Адорнове Филозофије, Матеј Калинеску, (*Faces of modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, 1977; на српском, у хрватском стандардно-језичком изразу књижевног језика, у преводу Гордане Слабинац, објавила загребачка *Стварност*, 1986-е) — пишући, дакле, своју студију, Матеј Калинеску није мање оштар од Адорна док сâм опсервира баналност, испразност и кич-конституцију сада не више тек „шлагерске“ масовне продукције (против које је војевао Адорно), већ је, суштински, чак строжи, неумољивији, док разматра феномен „поп-културе“, феномен који, увелико већ, инкорпорише у себе и поп-културни (али и рокерски) естрадни „бунт“:

„Smatrati lepršav i pretjerano sentimentaln svijet pop kulture oslobođenim ikakvih veza s klasno strukturiranim društvom je naivno, te niti mijenja pretežno kičastu narav popa, niti smanjuje njegovu veliku zavisnost o suvremenoj potrošačkoj civilizaciji i njenoj kulturnoj industriji. Ta specijalizirana industrija ne prilagođuje se samo promjenljivim zahtjevima već je sposobna predvidjeti i donekle kreirati modne hirove: s njenog stajališta, devijacija, nonkonformizam i radikalizam mogu se lako pretvoriti u tržišne potrošačke proizvode.“⁷⁵

Прва од ових реченица варира већ познате ставове (па даље, у Калинескуовој студији читамо, у том правцу, да „оно што карактерише кич-човека јесте његова непримерена хедонистичка замисао о томе шта је уметничко или лепо“⁷⁶), али се у другој реченици примећује оно што Адорно својевремено није претпостављао — а шта, истина, готово да *и није могао* тако лако још онда увидети — то јест, примећује се да масовна продукција кича стиче такву моћ и такву ширину да може себи дозволити то да се исказује и кроз наизглед нонконформистичке, радикалне и на „авангардни“ начин „протестне“, агресивне па онда „ружним-које-је-лепо“ обременене супстанце. Најзад, у једној блазираној и нездравим хедонизмом презасићеној цивилизацији, од (уметнички) лепог лако се долази до животно (а и не-уметнички) ружног, па и одвратног, морално деградирајућег, и. . . није то први пут у историји да се тако шта догађа: у античким грчким амфитеатри-

75 Matei Calinescu [Матеј Калинеску], *Lica moderniteta (avangarda, dekadencija, kič)*, *Stvarnost* [Стварност], Загреб, 1986-е, стр. 238.

76 *Ibid.* стр. 240.

ма давале су се драме и комедије, изводила се дела Ешила и Аристофана; у римским амфитеатрима, неких петстотињак година касније, гледаоци су жудно ишчекивали проливање крви — уживали су у међусобном покољу гладијаторā.

Надовезујући се, као и Адорно пре њега, на већ цитиране ставове Клемента Гринберга [видети напомену број 72 са 90-е стране *Предавања*], Калинеску са кудикамо више проицљивости уочава један рекло би се „садо-мазохистички“ однос међузависности, одбијања-и-привлачења, који је постојао између кича и „авангарде“ још у адорновска времена Модерне, али однос који ће се у пуној мери исказати тек у Калинескуу савремено доба пост-Модерне. Тако, Калинеску пише:

„Prihvatimo li čak mišljenje Clementa Greenberga da je avangardizam radikalno oprečan kiču, moramo shvatiti da se te dvije krajnosti snažno privlače, a ono što ih razdvaja ponekad je manje začuđujuće od onog što ih ujedinjuje. To je tako iz dva razloga [. . .]: (1) avangardu zanima kič zbog estetičkih subverzivnih i ironičkih ciljeva, i (2) kič može rabiti postupke avangarde (što se lako stereotipiziraju) za svoje estetički konformističke ciljeve. Potonja situacija još jednom osvjetljuje staru priču da 'sistem' (čitaj kič) kooptira svoje osporavatelje (avangardu). Odnos kiča i avangarde može se u stanovitom smislu uzeti kao karikatura središnjeg načela moderniteta, 'tradicije protiv sebe' kako kaže Octavio Paz.“⁷⁷

Када је године 1919-е, у једном њујоршком хотелу, Марсел Дишан, „аутор“ који представља официјалну икону данас владајућег академског пост-модернизма —, када је, дакле, поменути „лик“ нацртао брадицу и бркове обличју *Мона-Лизе*, приказане на репродукцији истоименог ремек-дела Леонарда да Винчија, пропративши свој рад записом „L·H·O·O·Q“ (записом који, изговорено онако како се именују француска слова абецедe, даје опсценост „ел-а-шо-о-ки[л]“, [*elle a chaud au cu(l)*]), а што значи „*вруће јој је у гузи*“), то није претпостављало било какав протест против кич-злоупотребе ремек-дела Леонарда да Винчија, дела чије уметничко достојанство Дишан „штити“ (?) — *Мона-Лизин* се лик, наиме, још тада налазио умножен на безброј разгледница, везених јастучића,

77 *Ibid.* стр. 235. У Калинескуовој студији стоји напомена која гласи: „Greenbergova Avangarda i kič, prvi put objavljena u *Partisan Review* VI, 5 (jesen, 1939), uvrštena je u *Art and Culture* (Boston, Beacon Press, 1965), str. 3–21.“

био отиснут на мноштву подметаца за чаше —, већ је, једноставно, тај чин био израз *срдите немоћи* оличене у *мржњи* према уметнички — естетски — изузетним делима, делима чију вредност — Дишан је то добро осетио — он својим сопственим уметничким радом није успео досегнути [али. . . да ли би се могло рећи да у то време то није успео постићи нити било ко други (!)]. *Ту вредност, тако, сам Дишан није успео постићи са својим рецимо „класично“ модернистичким радовима, на пример са својом кубистичком Женом која силази низ степе-нице (1916-е); (Брак и Хуан Гри, то јесу успевали, узгред--буди-речено, са њиховим кубистичким радовима!)*.⁷⁸ Треба имати на уму следеће: кич-употреба уметничког дела јесте нешто сасвим друго него кич који се сâм, лажно, представља за уметничко дело.⁷⁹ Против „кич- употребе“ излишно је про-

78 Примећено је, чак и у односу на недораслу публику уметничког дела, чина или процеса (а то и више важи за недораслог ствараоца уметничког дела, чина или процеса), да они који су духовно неспособни да доживе класичну Модерну с почетка 20-ог столећа, они којима је Прокофјев „пре-агресиван“ и „боде им уши“ дисонанцама, *макар да то ни за живу главу не би признали* — да ти-и-такви постају, у време пост-Модерне, најзагриженије присталице са естетичког становишта најпроблематичних подухвата. Појава је аналогна (а и актери су исти) феномену примећеном како на европском Западу, тако и Истоку, у земљама „ослобођеним од комунизма“ (и то, нарочито, у насилно, противправно и против воље народâ новоконструисаним државицама на тлу Југославије, настањеним уз остале и Србима, а посебно у новопроектваној, и с новим границама успостављеној „држави Србији“): некад најтврђи критичари грађанске демократије („шездесетосмаши“ на Западу, али и у Србији) и некад најувреније присталице старог тоталитаризма (посебно у Србији) постају најватренији заговорници новог планетарног тоталитаризма што га у име пара-либералног и пара-демократског глобализма диктирају картели лажно транс-националних банкарских, паразитских, разбојничких монопола. Ствар је *озбиљна*, и више него што се то обично мисли, јер. . . *није реч само о опортунистичком користољубљу и/или некадашњем и садашњем бескрупулозном аривизму те „макјавелизму“.*

79 „Оригинални Рембрант, обешен у лифту богаташке куће, несумњиво ће деловати као кич“ (Калинеску, *op. cit.*, стр. 219). Запажање је тачно, али указује пре на „кич-употребу“ датог објекта, који, ипак, остаје предмет (у овом случају слика) — предмет који припада *високој уметности*. Ситуација у вези с кич-употребом јасна је и није ју одвећ тешко објаснити. Далеко је значајније питање, контроверза, то да ли би Рембрантово дело и у описаним околностима задржало хипотетички му приписана својства (високе уметности). Ако је естетика (као наука) ту да успостави научне критеријуме шта јесте, а шта није уметничко дело, па онда, уколико нешто јесте уметничко дело, да утврди какво је то дело, које су му особине и које врлине (могуће је и мане) — а теоријско усмерење које се заступа у *Предавањима*, заузима се баш за такво полазиште — онда се право питање односи на то да ли дата Рембрантова слика има потребна својства (уметничког дела) или их нема, и то — без обзира на просторне околности свога смештаја, па чак, и без обзира на то има ли или нема публику, публику бројну или не толико бројну, публику адекватну, или не баш одговарајућу. Захтев за научним заснивањем питања статуса једног по хипотези уметничког објекта (или појаве) *нипошто не води у догматизам нити у склерозу мишљења односно просуђивања*. Напротив, нигде толико као у науци нису „истине“ тако мало „свете“

тестовати, чак и кад је предмет кич-употребног те испразног „обожавања“ право уметничко дело, а не дело које је и само

да се у њих не сме дирати: *оповргљивост представља основни тест научности дате теорије или на научним методима заснованог партикуларног суда*. Али, до научног суда није лако доћи. Зато се тешкоће на научним методима заснованог мишљења лако замењују ненаучним методима, једним интуитивним или теоријским, али теоријски неодговарајућим и/или недостатним мишљењем. Тако се „бежи од вредносних судова“, као да наука баш и промовише те и такве судове. Права наука, за дати случај, биће пак она која је прво-позвана, она која је надлежна „из прве руке“. Када је реч о уметничким делима, то ће бити естетика — пре свих других такође могуће заинтересованих наука.

Не треба мислити да Рембрантови радови (или који други, макар како да је признат аутор) аутоматски, кроз слагање генерација, безостатно, несумњиво припадају — „па неће се ваљда у то сумњати“ — . . . високој уметности. Итекако има оних који су у то сумњали (да ли су те сумње биле плодносне — друго је питање), али, у сваком случају, *сумњати је легитимно*. [Међу онима који су оспоравали Рембранту величину, презирали га чак, био је и један својевремено итекако уважен (а и из данашње перспективе, ипак, свакако не безначајан) теоретичар уметности, Џон Раскин (1819-а-1900-а), док филозоф историје и филозоф културе Драгош Калајић (1943-а-2005-а) у својој значајној *Европској идеологији*, у поглављу „Једна *Kulturmorphologie*“ („Никола Пашић“, Београд, 2004-е, стр. 93–96) оштро критикује Рембрантово дело, кроз анализу његовог платна *Ноћна стража*. Ова је анализа занимљива (па, из угла из којег је начињена, можда и прихватљива) и то: не зато што би некоме требало да прија негативан суд у односу на једну посвећену величину, у односу на дело једног тако познатог и признатог сликара као што је то Рембрант, већ је та анализа, пре свега, занимљива услед аналитички интригантност постављене компарације између Рембрантове *Ноћне страже* и дела једног другог сликара, Пизанела, то јест његове фреске *Полазак Светог Ђорђа*, са зида Каstellвекја у Верони.]

Са социолошког, културолошког, антрополошког, антрополошког чак становишта легитимно је питати се, међутим, да ли је место једном по хипотези значајном уметничком делу у приватној колекцији, *недоступној јавности*. Ни најквалитетнија репродукција, ни најквалитетнија слика на телевизијском екрану или на монитору рачунара не може надокнадити одсуство непосредног сусрета са оригиналом. Није ствар у томе да врхунска уметничка дела не би смела бити приватно власништво, већ у томе да би власник морао имати извесних обавеза према широј заједници. Српски Кнез Павле је, за живота, док је још увек обављао дужност регента — једног од краљевских намесника Југославије — основао у Београду, године 1938-е, Музеј Кнеза Павла, музеј који је отворио за јавност његову збирку, тада (а и сада *би то била*) најбогатију збирку савремене уметности у југоистоној Европи. У збирци су заступљени значајни и познати аутори тадашње светске, српске (и југословенске) Модерне, укључујући и платна истакнутих француских импресиониста. Музеј је био смештен у згради Двора у Улици краља Милана (данас је то зграда Председништва Републике Србије, са адресом на Андрићевом венцу). Захваљујући храбром и агилном деловању Управника Музеја, историчара уметности Милана Кашанина, Музеј је преживео националсоцијалистичку окупацију, скоро неокрњен у односу на фонд уметничких дела којим је располагао. Од када је музеј затворен, године 1945-е, а збирка конфискована, у згради су смештене владине институције, већи део слика чува се у *делоима* (?) Народном музеју у Београду (за потребе овог сада музеја адаптирана је зграда бивше Хипотекарне банке, на данашњем Тргу Републике), а добар део експоната био је године 1945-е реквириран, заплешен за потребе украшавања резиденција тадашњих комунистичких властодржаца. За неке од експоната ни дан-данас се не зна где су.

кичасто.⁸⁰ Кроз кич-употребу, културолошки индуковано обожавање једног правога уметничког дела, може, наиме, својом опште-друштвеном распрострањеношћу навести некога да потражи па онда и увиди реалне уметничке вредности тог дела, док се, у супротном, у случају недостојног то јест лажног уметничког дела, може само рећи оно „каква мета – такво растојање“: излишно би било „поправљати овај свет“ и чудити се томе што способност препознавања правих уметничких вредности није у (цивилизованом) свету нешто опште-распрострањено.⁸¹

80 Кич-људи „обожавају“ уметничко дело, које то најчешће није, већ представља тек кич-производ. Образовани пак и култивисани људи *уважавају* уметничка дела — она која то јесу; воле их и у њима проналазе „смисао ствари“.

81 Ипак, не треба олако одустати од пропагирања вредности високе уметности. Живот је уз њих богатији — и то сваком ко их препозна. Иако стање „цивилизованости“, које карактерише било коју цивилизацију (цивилизације бивше и цивилизације садашње) — иако то стање компликује ствари, не треба заборавити да је човеку, као врсти, потенцијал за креацију и апсорпцију правих уметничких вредности антрополошки дат, о чему — већ је то изнесено — сведочи потпуно одсуство кича и лошег укуса код првобитног човека-уметника. Није проблем када у друштву има места „за све и за свакога“. Нема ничег лошег у томе да музика „забавља“, „разгаљује“, „доноси разоноду“. Још је Моцарт компоновао дивертимента (италијанска реч *divertimento* означава „забаву“, „разоноду“). У тексту којим, 1983-е године, америчка Колумбија [Columbia Broadcasting System („Колумбија Броудкастинг Систем“)] представља своје издање с Равеловом вокално-инструменталном музиком на носачима звука (МК 39023), износи се, макар да није лишено извесне „кемп“-позе у резонувању, али и уз добар увид у ствари, следеће запажање — запажање које није лишено извесне сете:

„Без обзира на француску уздржљивост [у изношењу личних ставова, осећања, *нап. В. Т.*], Морис Равел је остајао при схватању да задовољство које највише узвишава човека потиче од контемплације Лепог, или од узбуђења Душе — и једног и другог различитог од Истине која задовољава Разум — или од Страсти, која је узбуђење Срца. Успех с којим је показао да 'музика мора увек бити лепа' свакако је оно због чега је већ тако дуго био наш 'нај-извођенији модерни композитор'. Најизвођенији макар да је и био, човек се ипак мора запитати, данас када нас са свих страна опседају звуци рок-група, убијајући нас звуком, и на плажама, и у лифтовима, и допирући кроз отворене прозоре и кроз прозоре аутомобила широм града 'Зашто никад не чујемо Равела?'. Једини одговор који се може дати јесте овај: Наш свет није тако начињен.“ (Нед Рорем, Њујорк, новембар 1983-е)

[“French reticence notwithstanding, Maurice Ravel maintained that man's most elevating pleasure derives from contemplation of the Beautiful, or the excitement of the Soul, as distinct from Truth which is satisfaction of Reason, or from Passion which is excitement of the Heart. His successful demonstration that 'music must be always beautiful' is surely what for so long made him our 'most played modern composer'. Most played though he was, one must yet ask today when we are continually besieged by thumping rock bands on beaches and in elevators and from windows and cars all over town, 'Why is it never Ravel?' The only answer is: Our world is not made that way.“ (Ned Rorem, New York, November 1983)]

Уметник од вокације полемише пак с могуће изврским или лажним делима, с ремек-делима других или с кичем, с делима себи савременим или с делима давно насталим — по-

Покушај стварања „новог човека“, покушај „поправљања људског рода“, је-сте не само узалудан, већ и надобудан, патерналистички, тоталитаристички. Не треба ламентовати над „масовним укусом“. Али недозвољиво је да властодршци њим манипулишу *намерно га обарајући* нити се сме допустити да висока уметност буде изложена нелојалној конкуренцији од стране оне друге, масовне. До тога долази кад год се и једна и друга постављају „равноправно“, „на исту ногу“. Тржишно курентна уметност бива повлашћена било тако што се добит ослобађа од пореза, било, још горе, тако што се та уметност — иако „пуца“ од профита — још финансијски стимулише од стране министарстава — стимулише као „добро“ од посебног културног интереса.

Можда и јесте проблем како (прáву) уметност „довести“ у мале провинцијске градове. Данас пак, у време потенцијално лаке доступности културних садржаја на носачима звука (или и слике и звука), данас, у време кабловских телевизијских система, интернета, тај проблем и није тако заоштрен. *Треба да министарства културе финансијски потпомажу, пре свега, продукцију вредних културних садржаја на носачима звука (или и на носачима и слике и звука) те да финансијски омогућавају штампање и издавање нотног материјала неопходног да до поменутих аудио- и ди-ви-ди- издања дође.* [Ово би био и *једини делотворан, свакако и најјефтинији начин пропагирања, како у земљи, тако и у иностранству, толиких потенцијално „светски“ вредних уметничких музичких дела, која, у не малом броју поседује и српска ауторска баштина.*] Ипак — мора се с тим сложити — ништа не може заменити присуство концерту, доживљај звука велике музике представљене „уживо“. Али, уместо да финансијски потпомажу туристичке агенције које би организовале, рецимо, „културни викенд у Београду“ (викенд који би започео, на пример, присуствовањем „културних туриста“, у петак увече, традиционалном концерту Београдске филхармоније) — уместо тога, *сваки* министар културе, *редом*, има идеју „деметрополитације културе“. Финансирају се *прескупа* (у погледу квалитета *готово неизбежно недостатна*) гостовања поменутих филхармоније по „унутрашњости“ или се, уз изузетне напоре, вештачки одржавају у животу музички фестивали у малим градовима, опет у „унутрашњости“ (са амбицијом представљања „правих“ културних садржаја, уз бесмислено никакав буџет). Кад се у септембру 2009-е године чује на београдској (државној) телевизији, то јест преко „медијског јавног сервиса“, како се одушевљено хвали „високо иновативан и креативан допринос“ фестивалу „Мокрањчеви дани“ у Неготину, онда се то односи на *скрнављење* музике можда највећег српског композитора (родом из околине Неготина), то јест Стевана Мокрањца, чије дело бива подвргнуто „цез-обради“. Ова појава, *која ни на који начин не може имати било какве везе ни са иначе поштовања достојном појавом цеза (било како схваћеног), ни с било чим сувислим*, можда угађа комплексима локалних житеља — комплексима „примитивца“ из „заостале“ балканске завити (?!) којег „нешто локално а дато на цез-начин“ „еманципује“ — комплексима које треба разумети колико год да су неумесни. Појава до танчина указује на оно чиме Мол (*ор. cit.*, стр. 146) илуструје *трећи принцип који карактерише суштинске особине кича*, а то је *принцип осредњости*, (о претходним двама Моловим принципима, о *принципу естетске неадекватности* и о *принципу синезије*, видети напред; стр. 91 *Предавања*, напомена бр. 73). Као пример чак „кича у кичу“, Мол наводи „адаптацију за блуз-оркестар неке мађарске теме“ (те, *ibid.*, „Менделсонов Свадбени марш извођен на хармоници“, или пак „Девету симфонију коју изводи оркестар из пивнице“). *Свака се транскрипција опасно приближава поменутом стању кича, па*

лемише индиректно, а не кроз тенденциозну, пара-уметничку, и сáму кичасту, манифестну алегорију „с поруком“⁸²

тако још Листове, Таусигове или Бузонијеве прераде Бахових дела [о Шчедриновој Кармен-свити, том кич-захвату над Бизеовом опером, већ је било речи (Предавања, стр. 30)]. У истим се Предавањима пак, не на једном месту, истиче да оркестрација никако није исто што и транскрипција, па не нити исто што и инструментација (с тим у вези, погледати, пре свега, дефиниције на страни 17-ој и 18-ој те објашњења уз напомену бр. 23, на 18-ој страни).

82 Средњовековне „црквене“ алегорије, ти црквени „хепенинзи“, нису кич- (позоришне) представе — за разлику од ситуације на коју најчешће указују савремене концептуалистичке и/или мултимедијалне алегорије, алегорије које се из наизглед необјашњивих разлога тако више не зову, већ се сматрају „радовима“ или „перформансима“ (тек да се не претпостави да има посла с нечим прастарим). Средњовековне алегорије нису кич-појаве јер (за разлику од савремених) баратају већ познатим ситуацијама, баратају „животом-и-прикљученијем“ ђавола, светаца, или се односе на познате или бар донекле познате ситуације из Библије. Алегориско приказане није ту да би се „испричала непозната прича“ — да би се информисало; тек тако: информисало — односно, није ту да би се алегориски представила нека „идеја“, идеја нова, актуална, друштвено ангажована (као што је то у концептуалистичким „радовима“ обично случај). То да свако уметничко дело представља уједно и информацију, представља баналан труизам, баналну истину; јер, нити суштина нити смисао уметничког дела (правог уметничког дела) не може бити у нечему што је у односу на то дело узгредно, епифеноменално (а не специфично само за феномен сам, за уметничко дело као такво). Пост-модернистичко, гадамеровско изједначавање тренутка „читања“ — у Гадамеровом поимању ствари, што можда није неважно, тренутка читања уметничког дела литерарног жанра — то гадамеровско изједначавање, хтело се то или не, релативизује уметничко ауторство, можда чак у правцу иначе познате тежње за деградацијом уметника-ствараоца (који пак — могуће је то — у доба пост-модернизма, и сам, будући често један тек „пост-уметник“, ништа боље и не заслужује).

Изједначавање аутора и примаоца јесте једно ипак недозвољено поистовећивање тренутка „читања“ (доживљаја, тумачења) уметничког дела са суштином самог дела — с бићем уметничког дела самог; као да уметничко дело не би као такво постојало и без читаоца, и без гледаоца и без слушаоца. Добро... можда литерарна па ни поетска дела не би тако ни постојала, али дела лепих уметности, али дела музичка!... ова дела која су непосредан производ реалне, чулне, визуалне или аудитивне сензације, сензације што се темељи на сагласју с планетарним, космичким устројством, та дела, на овај или онај начин заснована на интерференцијама таласних дужина иманентних свеколиком материјално-енергетском квантном устројству Космоса — зар не би та дела нешто значила само сама по себи, већ би значила и интелигентним ванземаљцима у Космосу — бићима којих сигурно има — то јест, зар не би та дела имала „уметнички карактер“ и за интелигентне ванземаљце чија би се уметност — које, такође, скоро сигурно има — заснивала, опет, на поменутиим интерференцијама таласних дужина, иманентним свеколиком материјално-енергетском устројству Космоса! И интелигентни ванземаљци могу наине бити... тек природна жива бића, бића која се ко-зна-на-који, можда посредан, компликован начин ипак морају налазити у сагласју са законима Природе. Не... није овде реч о томе да се, макар „на мала врата“, опет уводи „тумачење“ као кон-супстацијалност (са-суштственост) иманентна феномену „оног уметничког“! Овакво би „тумачење“, „људско-и-одвећ-људско“, ванземаљцима било недоступно, али би, када је реч о делима лепих уметности или о музици, тумачење од стране ванземаљаца, феномено-

(колико год да ипак треба рећи то да, историјски посма-

лошки посматрано, било исте врсте као и свако друго тумачење, као тумачење „стара“, земаљско. Јер, јединственост космичких закона (онако како се за ове зна данас, а познато је много тога) говори да је феномен сâм, феномен визуелно или аудитивно опажајног, заснован на реалности, на модулисању односно интерферисању таласних кретања која дефинишу читав Космос, и то да је тај феномен заснован као такав, заснован у равни чулно-сензитивног перципирања датог феномена, перципирања које води у доживљај предметног феномена — а у случају који је сад од интереса, реч је о феномену „оног уметничког које припада области лепих уметности те области музике“ (а не драме, а не литературе, не прозе нити поезије). На страни 195-ој Другог дела свог *Времена уметности* Гостушки (Драгутин Гостушки [Gostuški, Dragutin], *op. cit.* 1) пише (настављајући расправу о квантно-импулсној природи таласно-корпускуларног устројства материје):

„Повећавањем брзине до око 20–25 стимулуса у секунди доспевамо до критичке тачке на којој дискриминација појединих чланова више није могућа. Ако је примаран интервал био визуелан, добијамо линију; ако је био аудитиван, добићемо тон. Дискретно прелази у континуирано. [. . .] Даљим повећавањем фреквенце интервала [. . .] звучни феномен мења висину, док светлосни мења боју. На фреквенци звука преко 20.000 Hz, односно на таласној дужини светлости испод 0,2 микрона, доспевамо поново до критичке тачке на којој стоји ултразвук односно ултравиолетна светлост. Звучни и светлосни таласи дефинишу се физички на исти начин, али престају да буду објекти перцепције. [. . .] При вишим фреквенцијама и интензитетима ултразвук постаје опипљив, затим топао, најзад разоран. Звук се сада дефинише као зрачење. Не треба сумњати да би при довољној брзини таласи евоцирали присуство чврстог тела при чему би се изгубила квалитативна разлика између звука и светлости. Но већ и сада ултразвук у погодним срединама постаје видљив, а низ сукцесивних трансформација које смо пратили могу се дефинисати исто толико као звучна, колико као топлотна енергија; у том случају топлота би се односила према ултразвуку као ултразвук према звуку. Ултразвук је најзад прешао у хиперзвук, чија је таласна дужина једнака средњем растојању молекула гасова.“ [Курзив Д. Г.]

Не рачунајући хипотетичну скаларну нехерцовску енергију, све у Космосу полази од квантне обједињености одређене таласним дужинама, фреквенцама треперења у континууму периодично-хармоничких струна-матрица. Људски слух и вид опажајно су осетљиви на два интервала утврђеног опсега таласних дужина — на два прозора, оба омеђена са оба краја мега-континуумом фреквентног опсега оног што је за човека нечујно односно невидљиво. Већ на Земљи, пси чују ултразвук, а мрави виде ултравиолетну светлост. Али, ни пси ни мрави немају уметност. Интелигентни ванземаљци ову би свакако поседовали. Могло би се догодити да манифестације „енхармонске замене при разрешењу умањеног четворозвука“ (?!), рецимо (?!), (а и за ванземаљце би појава баш таквих релација постојала као могуће упориште аудитивно-уметничког) — да те манифестације буду транспоноване, хајде-сад, у габарите интервала из области лонгитудиналних таласа големе таласне дужине, таласа који најављују земљотресе (овде, на Земљи), и које људи не чују (фреквенца је премала), док би се манифестације „златног пресека“, из области ликовно-, просторно-уметничког, лако могле, за ванземаљце, одвијати у синергијама радиоактивних зрачења.

Учесталост треперења, обрнуто је сразмерна таласној дужини: $f = n / \lambda$ [f озна чава фреквенцу, а грчко слово λ (ламбда) таласну дужину]. Шпенглер, у дељу из којег је већ цитирано, пише: „Однос количинā је сразмера, а однос односā садржи се у ономе што је суштина функције. Обе речи имају, превазилазећи домашај математике, највеће значење за технику обеју релевантних уметности, пластике [мисли

трано, није баш свака алегорија по својој природи нужним начином морала бити кичаста) — дакле, прави уметник не полемисхе кроз тенденциозну пара-уметничку, и сáму кичасту, објектну, манифестну алегорију „с поруком”,⁸³ већ

се на скулптуру, *нап. В. Т.] и музике.* [Курзив О. Ш.] (Шпенглер, *op. cit.*, I, Прва свеска, стр. 133); па даље: „Гранична вредност [‘лимес’, ‘нула функције’, *нап. В. Т.] [. . .] није више уопште ‘оно чему се приближава’.* Она претпоставља то само приближавање, тај процес, ту операцију. Она није стање, већ је релација.” [Курзив О. Ш.] (Шпенглер, *ibid.* стр. 136); затим: „[. . .] Нов број се не налази у појединим знацима који служе за израз функције ($x, \pi, 5$), него је он сама та функција као јединица, као елемент, променљиви однос који се више не може затворити у оптичке границе.” [Курзив О. Ш.] (Шпенглер, *ibid.* стр. 123), па онда: „Број као чиста количина, везана за телесно присуство појединачне ствари, налази своју супротност у броју као чистом односу.” [Курзив О. Ш.] (Шпенглер, *ibid.* стр. 121)

Све је тек број, Месијанов Лаки број, Le nombre léger (Прелудијуми, III); број, корелат душе Света: број као однос, релација, интервал; као „једно ништа између, опет, ничега”; та празнина, шупљина, тај кинески тао — „суштина посуде”; то „ништа” које је релација што се у свету елементарних честица једина да установити, и то: тек као „поље интеракција” (нешто се јавља као „поље деловања”, али. . . то је све). Тако: важан је (музички) интервал — та „празнина” која дефинише тоналност — нису важни сами тонови узети као „монаде” — тонови који не одређују било шта, шта год да о томе (наивно) мислио један самоуки дилетант, Шенберг (или. . . његови ученици, Фон Веберн и Булез), и колико год да се већ деценијама толики побожно држе сакросанктне догме.

83 Ако „није свака алегорија кичаста”, онда, полазећи од средњовековних црквених приказања-алегорија, који нужно не зраче кичем, треба ићи даље: ни барокне митолошке алегорије, а ни „митолошке” опере 17-ог и 18-ог столећа нису, по себи, кич-захвати. („Озбиљна опера”, *opera seria*, кроз фантастику и фантазију одише, у својој примарној естетичности, оперски тако добрим укусом и можда је прототип најбољег у музичком позоришту.) Митолошка прича *већ је позната*, па се не намеће (нова) драма, (нова) идеја, идеја што ју је, уметничким средствима, кроз музику, тако тешко „саопштити” а да (музичка) уметност то и остане; не да постане надри-драма, надри-филозофија, филозофија на један „немогућ” начин — поетизована. Уметнички чин у опери *seria* оно је што је: у њему је, као, уосталом, и у свему што спада у праву уметност, важно „како”, а не „шта”. И античке грчке драме почивале су на опште-познатим темама. Обухватале су и музички парт. Ипак, бивале су увек изнова свеже, другачије, и деловале су аристотеловски катарзично (*а тако делују и данас*, упркос резервама што их теорија исказује у односу на испољавање феномена „катарзе”, испољавање које би прекорачило античко време). Класична скулптура старих Грка не приказује индивидуалан лик, профилисану личност посебних црта лица, чак ни онда када је реч о портрету. Лик одаје анонимно, канонско узношење митолошки већ познатог принципа; пажња се поклања томе да приказ делује имперсонално; нема индивидуалних црта лица, а очи су „празне”, беоњаче „равне”. Баш стога што је оно „шта” тако добро познато — до изражаја долази оно из прве руке „уметничко”, до изражаја долази оно „како”. Класична античка скулптура представља парадигму за највише уметничко постигнуће. И платоновски свет икона и фресака веродостојног (ортодоксног, католичанског, православног) хришћанства источног Римског царства, свет икона и фресака црквене уметности југоисточне Европе, на Х е м с к о м п о д л о с т р в у, тај свет који својим унутрашњим бићем наставља „живу Антику” баш кроз имперсоналну каноничност, каноничност додуше не више паганско-митолошког већ каноничност хришћанског типа — и тај свет. . . не „прича причу” („прича”,

полемише кроз оригиналан, не-тенденциозан уметнички рад (који ће, вероватно али, ко-зна, може-бити не и обавезно) имати особине супротне од оних што изазивају његов — интиман — естетски и/или „друштвено-политички“ револт.⁸⁴

она јеванђељска, већ је позната, и није баш тачно да је са иконографског становишта живопис иконā те живопис фреско-сликарства „увек тек читанка, тек катихизис за неписмене“). Иконе и фреске су и *предложак, повод* за хришћанску, духовну, те — зашто не рећи и то — естетску *контемплацију*. Не стоји да се те фреске и иконе тек виде — на њих се не гледа, већ их се посматра; није тачно да се, стојећи пред њима, тек мисли, тек поразмисли — о тим се фрескама и о тим се иконама размишља. *Потпуно латинска, егземпларно романичка архитектура српских средњовековних православних манастира* Студенице, Сопоћана, Милешеве, Високих Дечана органски је спојена у самосвојно стилско јединство с готово античким, егземпларно више-не-тек-византијским, а свакако не-руским узношењем духовне али и физичке лепоте ликова с фресака српског „дуочента“, у Сопоћанима и у Милешевима (*Бели Анђео*). Насупрот приљубљености уз тло, која споља дефинише класичну архитектуру Ромејског царства, али, често, макар не увек, и потоње руско православно сакрално грађитељство, српски касни „треченто“ те рани „кватроченто“ у православним манастирима моравске школе, у Каленићу или у Раваници, *стремни увис*, скоро као да је реч о готској катедрали. Испреплетене канелиране траке с геометријским и флоралним мотивима (око прозорā на фасади цркве манастира Каленић, рецимо), као и толики „орнаменти“, отварају *саму душу стила*, па *наизглед опште-познатом појавношћу*, опште-познатом „правилношћу“ с којом је уобличен орнамент, *опет* заговарају то да се у уметности цени оно што је њено биће, њена суштина, то јест, опет „*оно како, а не оно шта*“. Тако је то кад је реч и о другачијим а знаним „орнаментима“, о „меандру“ грчког фриза или о „палметама“. „Стил“, то „опште у посебном“ (и то „посебно у општем“)... — није стил ту да би „исто одговорило истом“, већ зато да би се „то исто“ развијало; да би одступало од себе самог. Не потврђују изузеци правило — изузеци су правило, само. „*Оно што апстрактну уметност чини не-конкретном не састоји се у томе што њени мотиви не личе на бића узета из природе, већ у томе што ова уметност још нема правила.* [. . .] *Декоративна уметност може се такође одрећи директне сличности, али је никад нисмо назвали апстрактном.*“ (Гостушки [Gostuški], *op. cit.* 1, Увод, стр. 19)

84 Често уметник, а што је већи толико и чешће, *тек накнадно препозна* стилско-техничке, поготову идејне датости свога рада, увиђајући, међутим — и то у случају да је реч о заиста великом уметнику — увиђајући тачније и тананије од било којег критичара појединости онога што чини биће његовог остварења. Уметничко дело резултат је једног суштински не-интенционалног чина, делања полу-свесног, чина никада рационално до краја неосмишљеног. Аутор или на то не обраћа пажњу, или, чак и када то жели, често, започињући с радом, није до краја свестан свих импликација свога дела, и то: није их свестан стога што стваралачки рад у уметности јесте плод *интуиције и инспирације*, тих двеју категорија што их савремена пост-Модерна фактички презире, претпостављајући — а ко би знао зашто (!) — да ова својства представљају реликт „романтичарских“ — дакле преживелих — „заблуда“.

У својим *Основима естетике*, објављеним 1925-е године, Шарл Лало, међутим, пише, трезвено и луцидно погађајући суштину ствари:

„Мало је естетичких предрасуда тако варљивих као што је предрасуда ‘биографске критике’: ‘какво дело, такав човек’ и обрнуто. Веома често, уместо да унесе у своје дело оно што је, човек у њега стваља оно што верује да је или оно што хоће да буде, или оно што не може да буде, или оно што

Уколико пак тај „уметник-од-вокације“ — нек буде узет сад Марсел Дишан за пример (?!) — држи да се претерало с теоријском, естетичарском, или већ којом другом хвалом неког уметничког дела — тако, у његовом случају Леонардове *Мона-Лизе* — те да то већ само по себи представља саблазан, усмериће, можда, ако би био заиста изнервиран и ако би се за то осећао способан, оштрицу свог *теоретичарско-полеми-чарског* пера према можда претераним али и продуховљеним и у основи прихватљивим похвалама, у случају оног што интересује Дишана, према похвалама упућеним *Мона-Лизи* („*Ла Ђоконди*“), — према у Дишаново време већ опште-усвајаним похвалама, естетичарско-аналитичким опсервацијама из, рецимо, пера Волтера Пејтера.⁸⁵ Вероватније је пак да би тај и такав Марсел Дишан, „уметник-од-вокације“, оставио *Мона-Лизу* „на миру“ (баш као и Пејтера, али и буржоаски плебс с његовим кич-схватањима и кич-употребама уметничких дела) — оставио на миру, да би се окренуо уметничком стварању самом, стварању чијим би значењем, чијим би импликавањима, друштвеним или већ којим другим, настојао да, у самом процесу рада, *не оптерети* сопствено дело те да тиме *не спута* слободу акције. (Речено треба схватити овако: ако се и увиди да је нешто време прегазило, да је начин на који се прихватају поједина уметничка дела прошлости застарео или да је од почетка био неадекватан, односно, да та дела и немају ону уметничку вредност која им беше приписивана већ да оличавају промашене, сумњиве квалитете, не треба бити, реагујући на то, тек „модеран“; — треба бити модеран на прави начин. А „прави начин“ никада неће бити онај који наилази на конвенционалан, неупитан, академски аплауз! Тај „прави начин“ биће један алтер-модернистички — то јест „другачије модернистички“ начин.)

[О алтер-модернизму засада толико! „Алтер-модернизам“ би одговарао не „анти-“ већ „алтер-глобализму“, али, не онаквом какав се овај, сучељен са званичним, нескривено

се плаши да ће постати. У свим случајевима требало би да се каже: ‘Једно човек, друго дело.’”

Šarl Lalo [Шарл Лало], *Osnovi estetike*, Beogradski izdavačko-grafički zavod [Београдски издавачко-графички завод], Београд, 1974-е, превод Невенке Суботић-Петковић, стр. 26.

85 Волтер Пејтер (1839-а–1894-а) један је од водећих теоретичара Оксфордског (естетичарског) покрета, актуалног у последњим деценијама 19-ог столећа. У његовом најпознатијем делу, у збирци есеја под називом *Ренесанса* (1893-е), истиче се оглед о Леонарду да Винчију и његовој *Мона-Лизи*.

империјалним, поробљивачким глобализмом данас јавља, већ алтер-глобализму онаквом какав би овај требао бити.]

Једну с покрићем модерну критику неће ни у теорији а ни у пракси карактерисати тек негаторско, тек анархистичко рушилаштво, колико год да пост-модернистички конвенционални те устајали академизам баш и ужива у томе да често промовише похвале чистој деструкцији⁸⁶ — дакле, ту и такву с покрићем модерну критику неће обележавати апологија деструкције, макар да је реч о рушилаштву „лежерном“, „гаменски“ несташном и лудички-иронишућем-те-стога-„симпатичном“ (а све су то особине путем којих се да описати дискутовани Дишанов акт), већ ће деструкција истовремено изазвати и конструкцију. (Шта-више, баш ће свест о томе како би то ново-и-конструктивно изгледало, и то свест која се не огледа само тек у жељи, тек у идеји да се нешто ново оствари, већ и у извесности како доћи до тога новог — како изразити то ново у технички-технолошком смислу а да му суштина буде уметнички на висини, да буде и интересубјективно саопштита те разумљива — баш ће та и таква свест изазвати легитимну негацију старог). Рушилаштво ће исходити из изградње, негацију ће изазвати афирмација, афирмација која би, с обзиром на себи инхерентну снагу, била достојна тога да одговори превазиђеним вредностима.

□ □ □

86 Разуме се да овде изнети ставови не одражавају баш оне из максиме једног од отаца класичног европског анархизма, руског аристократе, племића-поседника Михаила Александровића Бакуњина (1814-а–1876-а), револуционара, Марксовог сарадника и антагонисте, за којег „разарати значи стварати“. Ипак, треба имати на уму оно што истиче и Калинеску (*op. cit.*, стр. 115–116), аутор који с правом примећује да „не смемо занемарити чињеницу да се новост веома често испољавала у пуком процесу деструкције традиције“ те да је поменута Бакуњинова максима „заиста примењива на већину подухвата авангарде 20-ог столећа“. Тако, ако би се и претпоставило на час да је Дишан представљао веродостојну авангардну појаву — „авангардну“ онако како се уобичајено конотира тај појам — то јест да је био једна авангардном рушилаштву заиста склона личност, зар се не треба упитати зашто се поменути „лик“ није, по угледу на Винченца Перуђу, италијанског радника на привременом раду у Паризу, увукао у Лувр па онда нацртао бркове правој Мона-Лизи, оригиналу који се чува у познатом париском музеју? (Перуђа је 1911-е године украо Мона-Лизу из Лувра — оригинал Мона-Лизе, разуме се — и то, не да би овој „нацртао бркове“, већ с намером да — наводно — Мона-Лизу „врати кући“. . . у Фиренцу.)

Одговор на малочас постављено питање о Марселу Дишану једноставан је да једноставнији не може бити: Дишан се није усудио да нацрта бркове правој Мона-Лизи — стога што је био кукавица. . . преиспољна кукавица.

Понекад, ако се одмакне од матичне уметничке области па оде у другу, опет уметничку врсту, неоптерећеност самонаметнутом строгошћу с којом се приступа послу који отеловљује сопствену вокацију, — сопствено професионално усмеђење —, учини да се боље, рељефније сагледа природа „нове“ уметнички релевантне појаве или објекта; спремније се одговори на то шта је сада ту, у том „новом“ свету, вредно и зашто је вредно, а шта промашено. Уколико се уме начинити прави, стилски те структурно одговарајући, с морфолошког становишта адекватно компаративан трансфер у мишљењу, малочас освојена дистанца учини да се у доношењу судова, при повратку натраг у своју домицилну уметничку област, лакше и ослобођеније и на „домаћем терену“ приступа посматрању датог уметничког феномена. То јест при повратку у оно што представља сопствено занимање, сопствено поље рада, може се у психолошком смислу необавезније, „опуштеније“ сагледати ситуација и доносити закључке, може-бити не робујући професионалној рутини, професионалним идиосинкразијама нити произвољним колективним пристрасностима и непромишљеностима карактеристичним за службу „идолима пећине“.⁸⁷ Када је о уметничким пословима реч, наиме, необавезнији и „опуштенији“ приступ проблематици често је дубљи и плодноснији од оног „школски“ доследнијег односно — хајде да се то сад тако каже — „професионалнијег“.

87 „Идоли“ који ометају разумно расуђивање јесу, по енглеском филозофу Френсису Бекону (1561-а–1626-а), (1) „идоли племена“, (2) „идоли пећине“, (3) „идоли трга“ и (4) „идоли позоришта“. Овако схваћени идоли оличавају пролазне те стога варљиве слике ствари (израз потиче од речи *идола* — *εἰδόλα* [eídola]) античких грчких предсократоваца — и односи се на „сличице“ које потичу с једне стране од објеката, а с друге од субјекта, омогућавајући — тако се то у оно време претпостављало — перцепцију). По Бекону *идоли племена* односе се на општу склоност томе да се подлегне илузији — на једну у том смислу природну склоност урођену људским бићима. Обухватају некритичко поуздање у чулну перцепцију, а односе се и на склоност да се упусти у претерана уопштавања и исхитрене закључке, не водећи рачуна о против-аргументима. *Идоли трга* алудирају на неспоразуме настале у комуникацији с другима — на неспоразуме до којих долази услед неодређене или погрешне употребе појмова. *Идоли позоришта* јесу погрешке до којих долази ослањањем на апстрактне теорије те на уношење теолошких појмова у науку. *Идоли пећине* који се овде помињу, па чије одређење може сада бити од посебног интереса, односе се на искривљења у поимању ствари — на искривљења до којих долази услед посебности угла из којег се ове посматрају (Бекон очигледно алудира на познату Платонову причу о заблудама становника пећине, тамо рођених и заточених, тако да могу видети тек одсјаје збивања, који кроз отворе на таваници допру из спољног света, па, у свом незнању, узимају сенке то јест привид ствари за праву стварност). Против ових се идола, по Бекону, бори тако што је потребно бити посебно (само)критичан у односу на тумачење природе онога што при уочавању дате појаве — те при размишљању о њој — изазове посебно задовољство.

Матична област проблематике *Предавања* јесте — а у то *ипак не треба сумњати* — музика. Екскурзија која ће уследити јесте, међутим, поход у свет архитектуре. Биће посматрано, коментарисано неколико остварења, парадигми из области савременог (али и условно говорећи савременог) грађитељства.



Слика 1

Париз, Ајфелова кула (1889-е)

Фотографија
(у оригиналу, у боји)

© Wikimedia Commons
септембар 2009-е

Случај први. *Ајфелова кула*, у Паризу. Њеном подизању, планираном и оствареном за стогодишњицу Француске револуције, у години 1889-ој, противили су се многи угледни Французи из света културе и уметности — уверени да ће „челични монструм“ „наружити обличје града“, да се неће уклопити у његову вековима изграђивану те традицијом посредовану душу.

Нису били у праву.

(1) *Ајфелова кула* ни у којем случају не представља кич-артефакт. Она није, строго говорећи, баш архитектонско дело (то јест, по дефиницији, дело уметничко), а није нити један *objet d'art* (уметнички предмет; нешто што би могло припасти свету примењене уметности). Тачније, *Ајфелова кула* јесте споменик, па тако, као и сваки споменик, представља „гранични случај између архитектуре и скулптуре“ (уместо „скулптуре“ можда би било боље рећи „вајарства“, или, из данашње перспективе посматрано,

још шире, „уметности обликовања“, *нап. В. Т.*). На наведену дефиницију, може-бити изненађујућу, наилази се у *Времену уметности* Драгутина Гостушког (видети: Гостушки *ор. cit.* 1, Део први, стр. 43). *Ајфелова кула* јесте споменик људском техничком духу, *инжењерском умећу*, споменик ономе што се у модерно време може постићи челичном конструкцијом. Естетска вредност огледа се у утиску савршене апстрактности којим одише презентација њене (споменички симболичне) функције те у чистој хармоничности којом склоп конструкцијских крива зрачи. У време кад је настала „представљала је тек саму себе“ (радијске антене, које су на њој подигнуте, постављене су много касније). Без обзира шта сам аутор бе-

ше свесно или не баш свесно желео да симболички искаже, погрешно је држати да је њеном хабитусу, њеном облику што стреми увис, инхерентно било које друго, импликовано *симболично значење* осим оног значења већ описаног, значења *заиста симболичног*, али релевантног с обзиром на то шта *Кула*, која је споменик, *споменички* симболизује. Додуше, при доживљају било којег уметнички обликованог артефакта — па, могуће је, чак и не само њега, тог и таквог — појединац може доживети као симбол и нешто друго и другачије, то јест нешто што самом објекту није из прве руке својствено, а није као ауторова намера у том смислу ни било замишљено; уосталом, и не види сваки аутор смисао и сврху свога рада у томе да овим нешто симболички искаже. Тако, чак и када се с пуно основа да тврдити да ово или оно уметничко дело нешто симболички означава, то не претпоставља увек и нужним начином одговарајућу ауторову намеру. Што се тиче слушаоца или посматрача, реципијента уметничког дела — могућност доживљаја па и тумачења кроз симболично означавање не само да је стварна, (па онда и) разумљива, већ се неретко и актуализује, свесно или не. Али, добар посматрач-теоретичар неће бити један „неовлашћени“ проналазач, херменеутичарски тумач који шири (и развлачи) хипотетичку симболичну примарну означеност уметничког дела, па неће, у случају *Ајфелове куле* на пример, посезати за тако честим а не баш умесним препознавањем „фалусне симболике“ или већ нечег сличног, обично, макар не и увек, психоаналитичарски, фројдовски усмереног — то јест тако нечег, ако и не одвећ „смелог“, а оно по правилу неумесног.

(2) Приговор да се *Кула* не уклапа у амбијент града има релативан значај. Урбанистичке околности које се односе на њен положај нису одлучујуће; *урбанизам је једна исувише сложена дисциплина, он исувише претпоставља, на један „мулти-медијалан“ начин, сплет датости економског, инфраструктурног, политичког, социјалног, културно-историјског, психолошког и којег све не другог и другачијег реда, да би се могао схватити као делатност непосредно подложна естетској верификацији — једном речју, урбанизам није уметност. То не значи да урбанистичко планирање, односно у пракси реализовани урбанистички пројекти, не могу бити подвргнути критичком преиспитивању из разних аспеката па и оних који претпостављају естетичке прерогативе.*

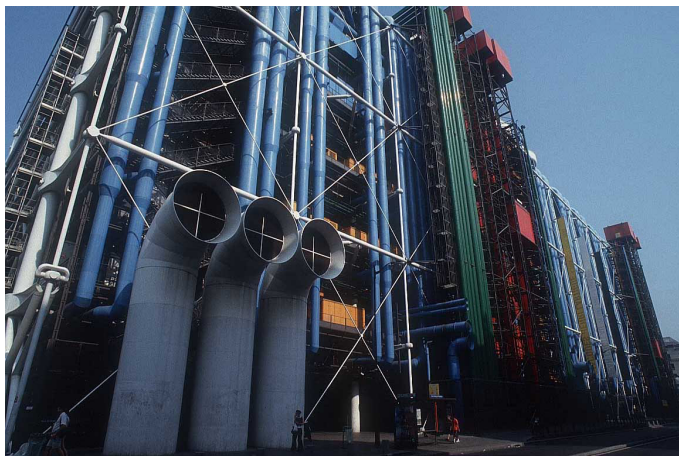
Уздижући се усред париског Марсовог поља, *Кула* је широким слободним простором одвојена од старог језгра Париза, па и од другог густо изграђеног градског ткива. Објекат

„слободно дише“, и не прети му то да буде „загушен“ стилски диспаратном градском архитектуром. (Овом приликом може се, додуше, присетити да савременом пост-модернистичком еkleктичарском (не)укусу и не смета „стилска диспаратност“! — шта-више, пост-Модерна уме пронаћи у стилском еkleктицизму, а поготову оном који обухвата стилски што разноврсније и што неусклађеније појаве, некакву посебну вредност која би се огледала — може се томе досетити — у „ослобађању од стѣга“, у „ослобађању од свега-и-свачега“, или би се та посебна вредност огледала у *иронији*, у *иронијској дистанци*“ с којом би се, у односу на стилске датости ранијих времена, *концептуално* односило као према „готовим објектима“ — као према *„ready made objects“* — што-ће-рећи, у пракси, као према „дорађеним готовим објектима“ — као према *„ready made objects assisted“*).

С л у ч а ј д р у г и . *Центар 'Жорж Помпиду'*, такође у Паризу. О (не)уклопљености објекта у амбијент неће бити речи, али накинђурена декорација фасада чини од ове изложбе лажног хај-тек -а (из године 1977-е) — од ове изложбе ауто̄ра, архитеката Ренца Пјана и Ричарда Роџерса — п р а в и п р и м е р а к к и ч а , и то не зато што декорација, можда, и не би могла бити функционална те исказивати дух модерне уметности, већ стога што *сав тај декор само глуми функционалност*: немогуће је замислити да би сва силесија вентилационих, канализационих и других цеви могла било чему служити а да није реч о свемирском броду, и то — тако шта је немогуће замислити, како кад је реч о спољњим зидовима зграде, тако, не мање, ни када се мисли на унутрашњост здања. Као да је ускрсао дух који је украшавао полице салонских „витрина“ старинским кич-кутијама облепљеним лакираним шкољкама — кутијама набављеним негде на медитеранским вашариштима сувенира. Треба приметити, ипак, — а није то неважно —, да није реч о некаквој свесној „кемп“-носталгији, која би, може-бити, понеком могла бити и „занимљива“ (?!). Лажно је „поштење“, лажно реализовање једног заиста модерног захтева, захтева у вези са чијом се актуализовањем очигледно има једна *научена* а не суштински интериоризована свест. Тај модеран и, у својој модерности легитиман захтев односи се на то да се инфраструктурна нерватура зграде може оставити нескривеном, непокривеном и неприкривеном, тако да се афирмише конструкцијска „истина“ у вези с којом се „нема чега стидети“: армирани бетон је леп, лепа је и челична конструкција, *лепо је и све оно што служи својој сврси* (међутим — треба сад то додати у вези са поменути париским *Центром* — јесте све то лепо, али онда, и само онда, *када тој сврси заиста и служи!*). Приговор који

би заступао мишљење да зграда може-бити представља пример пост-модернистичке иронијске дистанце те „деконструкције“ — мада би се тешко дало установити у односу на шта би се ту односило деконструктивистички, уз иронију —, дакле, приговор који би заступао такво мишљење, можда би, апологетски, са становишта аутѿрā био прихватљив, али. . . неће ли „неподношљива лакоћа живљења“, неподношљива лакоћа с којом се приступа „свему и свачему“, уз сву цивилизацијску ничим неомеђену „супериорност“ иронијског и ауто-иронијског погледа на свет. . . неће ли сва та лакоћа учинити да се ова супериорност, као какав мехур од сапунице једноставно распрсне, или да, као некакав балон, балон уместо хелијумом пуњен азот-субоксидом, тим „гасом-смешљивцем“ — макар да овај и није лакши од ваздуха —, неће ли сва та „неподношљива лакоћа живота“ учинити да сва та супериорност одлепрша увис и изгуби се у ништавилу, одвлачећи у ништавило и нас саме — све нас.

Случај трећи. *Сава-центар*, у Београду. Мада, пре свега ентеријером, представља варијацијску реплику нешто раније саграђеног париског Центра 'Жорж Помпиду', београдски *Сава-центар* (1979-е), главног пројектанта Стојана Максимовића, избегава утисак кичасте декоративне пренатрпаности — пренатрпаности пре свега у односу на визуре унутрашњег простора — а плафонске инсталације делују функционално. Иначе, када је реч о згради у целини: тешко да би ту било места, било како, помишљати на кич.



Слика 2

*Париз, Центар 'Жорж Помпиду' (1977)
 Једна од фасада (један од спољних зидова)
 Фотографија (у оригиналу, у боји), © bigfoto, Europe*



Слика 3

Београд, Сава-центар (1979-е)
Унутрашњи изглед

Фотографија
(у оригиналу, у боји)

Властимир Трајковић
(децембар 2007-е)

Случај четврти. Године 1925-е, Шарл-Едуар Жанере Гри, француски архитекта, дизајнер и урбаниста швајцарског порекла, познат као Ле Корбизије, представио је свој урбанистички *План Воазен (Plan Voisin)*. Огроман део ужег градског језгра Париза, северно од реке Сене, био би према том плану сравњен са земљом. Тешко је набројати које би све знамените грађевине и који све историјски амбијенти били жртвовани, а питање је шта би уопште остало од историјски познате светске метрополе. На новонасталој ледини био би подигнут хипер-модеран град којим би доминирали циновски солитери од шездесет спратова, оивичени знатно нижим ламелама које се секу под правим углом — ламелама које би биле окружене зеленим површинама.

Као што би се већ дало претпоставити, о овом се Ле Корбизијеовом пројекту не расправља зато што би му, као једно захватање у поље урбанизма, овде очекивано било место. Други су за то разлози: Колико год да би немерљива била штета од тога што би свет остао без доброг дела једне од најлепших метропола, а исто тако, колико год да је данас јасно који би социјални, психо-социјални, и културолошки ужас представљао живот у *гету* Ле Корбизијеових солитерчина,⁸⁸

88 Не исказује се овде било какав естетички принципијелан зазор од високих грађевина које у простору стоје самостално, не уклапајући се у склоп „зграда у низу“, у склоп који даје бочну страну улице. То јест, не исказује се *начелан отклон* од модерничке естетике облакодера — отклон какав често и здушно исказују и познати теоретичари архитектуре и урбанизма, тако један Луис Мамфорд — видети, *Град у историји* овог аутора [Luis Mumford, *Grad u istoriji, njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*, Book Marso (Бук Марсо), превео Владимир Ивир, Београд, 2001-е; оригинал 1961-е: Lewis Mumford, *The City in History, Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*]. На страну то што један облакодер, узет појединачно, може бити више или мање функционално уобличен, већ зависно од тога да ли је економично

ту се ипак не ради о једној нихилистичкој па ни анархистичкој деконструкцији, јер, овде се *нешто руши да би се нешто*

решен проблем одржавања фасада, то јест, зависно од тога да ли је без непотребног расипања енергије решен проблем грејања, проветравања (природног или вештачког), употребе дневног светла, поуздане заштите од пожара, декоративног ноћног осветљења и т. сл. — на страну све то, дакле —, на овом месту треба истаћи да већ сама количина високих зграда-облакодера, на њујоршком Менхетну рецимо —, да већ сама та количина увис подигнуте изграђене масе, својом згуснутошћу, концентрацијом на простору који колико год да и није мали, изгледа као да, онако испуњен и препуњен здањима, мали јесте. . . треба рећи да већ сама та количина учини да се стекне утисак о функционалности читаве агломерације, јер, *инстинктивно се осећа* да је количина људске, пословне активности толика да је реч о једном правом-правцатом императиву који налаже да ту и такву људску делатност прати умноженост и усложеност на малом простору, те да се, у ствари, „нема куд“: *сама функција*, сама испреплетена пословна активност налаже да *функционално решење* архитектонског те урбанистичког захвата на овој локацији, *једино функционално решење* буде то... да се гради увис.

Естетички суд, просуђивање са естетичког становишта, не улази нужно у социолошку, етичку, културолошку опсервацију читаве грозничаве људске (пословне) активности, чија је последица то да је Менхетн препуњен облакодерима; са свих ових полазишта та активност може бити упитна, дискутабилна, контроверзна. *Са естетичког пак становишта, важно је тек то да „облик прати функцију“ (дочим сама функција — то јест питање да ли је оно што ова изражава проблематично или не —, дочим сама та функција није, естетички, од битног значаја, изузев у случају кад је та функција. . . лажна; онда када „само глуми оно што није“, када представља, у ствари, некакову другу и другачију функцију, сада прећутану).*

Њујоршки облакодери одишу *лирском снагом*, а Менхетн, такав какав је — јесте фасцинантан.

Београдски облакодер *Београђанка*, изграђен године 1974-е (дело архитекте Бранка Пешића), који се дан-данас сам-самца у својој врсти диже у Масариковој улици, а чије се висине не би постидео ни њујоршки Менхетн, разоткрива, већ самом својом усамљеношћу у окружењу знатно нижих зграда — да нешто није у реду (ово посебно долази до изражаја кад се силуета београдског гребена посматра с леве обале Саве, то јест са новобеоградске стране: контуре Београђанке једноставно стрче, одударују од сразмерно уједначене линије што је чине врхови зград̄а). Да на потезу од Теразија до Славије постоји још педесетак здања аналогних висинских габарита (хајде да се сада не замисли шта би све архитектонски вредно требало зато срушити) — да је то тако, о београдском „ситију“ могло би се размишљати на сличан начин као о оном њујоршком: инстинктивно би се препознала сврховитост постојања *читаве групе* облакодера. Овако, намеће се сумња да је *права функција Београђанке* тек то да буде *споменик*, и то тако што подилази духу „мале средине“, која као да жели рећи оно „и ми коња за трку имамо“. Својим обличјем класичне пословне зграде облакодерског типа *пословна зграда Београђанка*, међутим, већ самим тим што *јесте пословна*, не следи било какву *манифестно-споменичку функцију* па, колико год да се самом здању са чисто архитектонског становишта у ствари и нема шта озбиљније приговорити, његова функционалност у датом окружењу остаје упитна — или, може-бити, ко-ће-га-знати, „под знак питања“ треба ставити само то окружење (?!).

Ипак, није ситуација у вези са *Београђанком* јединствен случај с којим се среће тек у „провинцији“. Све овде речено о окружењу и функцији *Београђанке* може се односити и на париску *Кулу Монпарнас (Tour Montparnasse)*.

друго саградило, а безмало импонује невероватна самоувереност, права модернистичка дрскост с којом се верује да би то ново било и боље и лепше, и хуманије и здравије. Реч је о једном ултра-радикалном предлогу, ради се о предлогу који заиста јесте буквално безуман, али о предлогу који — треба то исправно разумети — није плод једног кич-полазишта.



Слика 4

Ле Корбизије, План Воазен (Plan Voisin), према Encyclopédie Art Déco (Енциклопедија Ар-Деко-а)

Éditions Aimery Somogy [Издања Емери Соможи],⁸⁹ Париз, 1986-е, стр. 34

С л у ч а ј п е т и . Опет је реч о једној париској локацији. Ради се о уласку у Лувр, некадашњи двор француских краљева, а потом — има томе већ више од два столећа — један од најпознатијих светских музеја (музеј у којем се излаже Леонардова *Мона-Лиза*, иста она коју Винченцо Перуђа беше украо, а којој се Марсел Дишан није усудио нацртати бркове⁹⁰). С

89 Соможи је рођен као Емерик Шомођи (Emeric Somogyi) у Бечеју [Óbecsze], тада у Аустроугарској, данас у Србији. Године 1925-е емигрирао је у Француску.

90 Видети напомену бр. 86 на стр. 106.

обзиром на велики број посетилаца који круже у музеју, пропусни капацитет капија кроз које се у зграду улази те капацитет гардаробног простора, капацитет вестибула, постали су — наводно — недовољни те је било потребно саградити посебну конструкцију — посебан „улаз“ у зграду. У време *на силу, бесомучно и немилосрдно наметаног консумеризма*,⁹¹ идола-

91 Нису само потребе људске егзистенције, колико год да се ове схвате широко (јер ко је ту тај који би смео бити арбитар) — оно што диктира диверсификовање производње, како примарне, материјалне, тако и производње услуга, већ „полудела“ производња, све обимнија како у квантитету тако и у односу на умножавање профила асортимана, не само да до изнемоглости, паразитски, исцрпљује ресурсе Планете, већ диктира и развој нових и све новијих потрошачких потреба, тако да наметање све „софистикованијих“ (а можда, за већину људи и све испразнијих и све небулознијих) потреба бива на један тек наизглед контрадикторан начин, праћено немогућношћу задовољења *елементарних* егзистенцијалних потреба доброг дела становништва. Нико нема право да андрагошки наукује шта би одраслим људима, *појединцима*, требало, а шта не, бити потреба, жеља. Ипак, прихватити ово не може одвратити од увида у то да су данас *потрошачке жеље најчешће последица „маркетинга“ а не обрнуто*. Свеопште *паразитско, исцрпљујуће, безглаво расипништво* својствено је не само богатом делу планете, већ, на могуће још гротескнији начин, и оном сиромашном. Али, не умире се од глади само у Трећем свету; појава је уочљива и у неким од „економски најразвијенијих“ земаља. Чак ни онда када у том правцу није постојала свесно артикулисана намера — као што ни сада не постоји —, није проблем само то што евро-атлантска колонизација није дозволила — а поготову данас, услед престижа који ужива, објективно то не дозвољава — да се у великом броју земаља Трећег света развија ново аутентично *стваралаштво* у области аутохтоне високе уметности (па с тим у вези, могуће је, развија и аутохтона цивилизација сама а не тек туристички-музеолошко или обредно-традиционалистичко кураторство постојећег), нити је проблем то што је евро-атлантска колонизација објективно деловала — макар да је сама, можда и несвесна свог првог лица, била лишена намера усмерених у том правцу —, што је деловала тако да је у зачетку *затрла* потенцијално аутохтон у високу уметност (и цивилизацију), као, на пример, ово друго, у подсахарској Африци —, већ је, пре свега, проблем то што се *стваралаштво* у оквиру високе уметности затире и у већем делу Првог и (некадашњег) Другог света, што-ће-рећи у оквирима Америчке империје и на тлу од ње зависних, *повлашћених а неслободних* (па самим тим нити демократских нити либерално-демократских) европских сателита који у оквиру Империје имају онакав „повлашћен“ статус какав римски император Нерон, у првом столећу по Христу, беше *подарио* — у част класичног античког грчког духа који је лежао у подлози културне надградње читавог грчко-римског света —, беше подарио провинцији Ахаји, провинцији што је, у ипак *ограниченим, суженим* оквирима, обухватала тло на којем некад беше настала сама, изворна класична грчка цивилизација. Међутим, оно на шта се мисли у вези са *стваралаштвом-којег-све-мање-има*, поготову кад је реч о оном музичком, тиче се *стваралаштва новог, модерног, а не тек пост-модерног, не тек релетиције постојећег и/или бившег односно. . . не тек (ре)интерпретације постојећег у оквирима иначе часне уметности извођаштва — тако оног музичког, рецимо. И. . . могуће је да се сјајан развој науке и технологије, с којим се Западна цивилизација с правом дичи, не би морао нужним начином даље развијати искључиво кроз „потрошачку цивилизацију“ (макар да до овог развоја историјски не би ни дошло без Индустијске револуције Запада, револуције која лежи у корену и потрошачке цивилизације саме).*

Већ је поменуто да је можда нереално очекивати да већи део припадника „масовног друштва“, друштва које је данас стварност — хтело се то или не, и то

трије потрошачког духа, која као да представља једино могући императив за богато, економски сређено друштво — у то време, један у суштини исправан захтев који би ишао за тим да се *ограничи* број посетилаца који би истовремено пребивали у музеју, а у интересу чувања и одржавања експоната у до-

стварност сваким даном све више глобална — да већи део тог и таквог друштва може слéдити искључиво *високе* идеале и *висока* постигнућа *високе* уметности — уосталом, *које* и *какве* високе уметности, питање је далеко од тога да буде једноставно, иако пак, *само* по себи *не* указује *на* то да би *неким* начином било питање *недокучиво* и *питање* *нерешиво*. (Наиме, то да је могуће успостављање веродостојних критеријума у односу на оно шта висока уметност *јесте*, а шта *није*, тврди се не први пут на страницима *Предавања*, не толико уз преузимање ризика који заузимање једног таквог може-бити идеалистичког става претпоставља, колико с намером да се понуди једно виђење ипак ново, другачије). *Веродостојни критеријуми* с тим у вези не указују на нешто апсолутно, трансцендентно, али, у мери у којој уметност није ствар произвољна, већ ствар поуздана, утолико што је и сама *уређено* наспрамна Свету (на један „невезан, слободан, имагинаран и/или фантастичан начин наспрамна свету“) — у тој се мери може говорити о одређености онога што *јесте* (или *није*) уметничко. *Висока уметност није тек висока уметност; она јесте, једноставно и само — уметност. Лажна уметност, кич-уметност, није тек лоша уметност, она, уопште и није уметност. Пребивајући у области имагинарног и/или фантастичног, уметност, права уметност, објашњава истину Живота и истину Света; обитавајући у тим областима, уметност — права уметност — објашњава истину адхерентну Природи, истину идеално саобразну са „Оним Космичким“.* Та и таква уметност *искажује уметничку истину, истину која, иако с једне стране јесте аутономна, с друге стране — а може-бити баш услед тога што аутономна јесте —, с друге стране није апсолутна, баш као што нису апсолутне ни друге аутономне истине, које, такође, са своје стране полажу право на поседовање (потпуне) извесности у односу на гносеолошко захватање у област онтолошког. Не рачунајући уметничку истину која, у одређеном стилско-изражајном модалитету — када се стекну извесни, поред осталог економски услови —, прва, уз истину теолошко-религијску, оглашава историјски наступ партикуларне цивилизације, ове би се истине могле побројати редом, редом који би — опет у смислу историјског приоритета — ишао овако: прво се *наилази на истину теолошко-религијску* (не нужно и увек — теистичку), *потом на истину филозофску*, *затим на истину идеолошку* те *најзад — на истину научну* (не нужно и не увек — атеистичку).*

¹ Не подилази комерцијална, замајавајућа, „политиком-контролисана-политички-(не)коректна“ медијска културна индустрија масовном (не)укусу; она га креира — данас чак и у уметности која себе узима сасвим озбиљно (макар да се — и поготову онда када се — не жели звати „високом“, па, могуће је, чак нити „уметношћу“). Оно што је *данас „популарно“ јесте оно око чега се неко јуче потрудио да га таквим учини*. Па ипак, висока уметност није нужно „књига са седам печата“ за оне који су „нишчи духом“. Она то није, јер:

„кобна је заблуда тврдња да се музика мора разумети како би се у њој уживало. Музика се не ствара, нити се икада сме стварати да би се разумела, већ да би се осетила.“

Мануел де Фаља, „Предговор за Малу музичку енциклопедију Хоакина Турине“, Мадрид, 1917-е; у Manuel de Falla [Мануел де Фаља], *Zapisi i muzici i muzičarima, Uvodna reč i komentari Federika Sopenje, Clío*, Београд, 2001-е, превела са шпанског Биљана Буквић, стр. 36 [Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos, Introducción y notas: Federico Sapeña*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1988].

бром стању, те, пре свега, у интересу очувања комфорних услова за посматрање, контемплацију и изучавање тих истих експоната — један такав захтев тешко да би наишао на иоле разумевања, али. . . на то се не односи разматрање које ће уследити. То се разматрање односи на изглед и на функцију пирамиде (праћене малим „бејби“-пирамидама) —, на изглед и функцију пирамиде изграђене у средишту главног дворишта ренесансног, односно, тачније, ренесансног-те-барокног дворца Лувр, дворца у којем је смештен музеј. *Облик уопште не следи функцију, осим уколико се не прихвати то да права функција пирамиде (пирамида) —, права функција у односу на стилски профил палате којој наткриљује новоизграђен улазак —, да та права функција није, једноставно, то да се постигне утисак стилског одударања, стрчања. При томе, изгледа да је реч о једном полазишту којим као да се желело рећи: . . . па шта?! . . . Не мислите ваљда да бисмо се трудили око тога да се постигне историјско-стиљска кохерентност?! . . . Да, тачно је то, Лувр је једно од знамења француске Ренесансе те француског Барока, Лувр је једно од мѐстā која одају француски националан дух и идентитет, али, забога, тако шта, то схватање да би тако шта уопште могло бити од било каквог значаја — није нам то ни пало на памет. . . . Данас.*

[„Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta.“]

У књизи *Разговори са Оливјеом Месијаном* Клода Самиела (Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Éditions Pierre Belfond [Издања Пјер Белфон], Париз, 1967-е), (књизи која — још увек — није преведена с француског на српски језик, а не нити на који други „светски“ језик), на страни 178-ој ff [*franco folio*], Месијан одговара на питања Клода Самиела:

К. С. — А данашња вас цивилизација уопште не интересује. . .

О. М. — Ма рећи ћу и више од тога: близу сам тога да је презирем!

[. . .]

К. С. — Све у свему, пре свега презирете фриволност наше епохе. . .

О. М. — Њену фриволност, њену потребу за комфором, потребу која завршава тако да је чини несрећном [. . .] највећи прекор што га упућујем нашој епоси односи се на њен лош укус.

[[То јест:

С. С. — Et la civilisation actuelle ne vous intéresse pas du tout. . .

О. М. — Ah. . . je dirais plus ; je suis près de la détester !

[. . .]

С. С. — En somme, vous détestez d’abord la frivolité de notre époque...

О. М. — Sa frivolité, son besoin de confort qui finit par la rendre malheureuse [. . .] mon reproche majeur contre notre époque c’est son

mauvais goût.]]

. . у време мултикултуралног глобализма и пост-модернистичког деконструктивизма — данас „живот иде својим током, живот иде даље“, баш као што је то одувек и био случај. . . Уосталом, Париз се изграђивао, вековима; све што је ту подигнуто, једно поред другог, одраз је свог времена, па и ми, ето, чиста срца и спонтано, слéдимо императив времена нашег! — Не. . . разуме се да није реч о томе да би се нешто имало против „векова“, против „краљевске традиције“. Ми њу и не примећујемо. Ми сасвим безазлено — градимо „своје“.



Слика 5

*Пирамида, улазак у париски Лувр
Фотографија (у оригиналу, у боји), © World-city photos*

Погрешно је придавати посебан значај томе што је пројектант пирамиде/пирамида из Лувра (подигнутих 1989-е године) један Американац (кинеског порекла), Јоу Минг Пеј, јер, није ствар у томе *ко* је нешто пројектовао, већ се питање односи на то *како* је то учињено; у случају пирамида из Лувра — чак — и *зашто* је учињено то што је учињено. Исто тако, не треба помислити да би Пирамида требало да представља знамење којим би „слободни зидари“ (чији је један од заштитних знакова заиста *пирамида али. . . пирамида зарубљена*) —, којим би слободни зидари, дакле, обележили неко

место од (за њих) посебног значаја. (Такво поимање ствари, кад је реч о *Пирамиди из Лувра*, можда игра неку улогу у не баш сувислом „бест селеру“ Дона Брауна, у *Да Винчијевом коду*; — на овом се месту оваква квалификација романа Дона Брауна наводи уз сву дужну иронију —, али га у једном промишљеном разматрању околности које се односе на изградњу поменуте пирамиде не треба узети у обзир.)

Пирамида се односи, у ствари, на оно једно „*assisted*“ („дорађено“) из познате (Дишанове) секвенце: *ready made object* (готови објект), па онда. . . *ready made object assisted* (дорађени готови објект). Као таква, јасно је, представља једну „тек кич“ - егзибицију. То што се према ренесансној те барокној палати Лувр неко односи као према предмету, као према било којем предмету, подложном, „разуме се“ — „а-зашто-то-тако-не-би-било-ако-нам-се-тако-свиђа“ —, подложном манипулацији —, то не треба да изазива чуђење, јер. . . такав је, понекад, вампирски, паразитски дух данашњице. Кад би се пак оно што чини *праву мотивацију* за подизање Пирамиде из Лувра сретало у савременом градитељству у већем броју и на више места, с правом би се могло данашње време окарактерисати као епоху која припада једној презрелој, гњилој и блазираној цивилизацији, цивилизацији којој не преостаје ништа друго него да с глумљеном нихилистичком флегмом „пљује у сопствено лице“.⁹²

92 Пишући, пре више деценија, о уговору потписаном од стране сликара Марка Шагала, с једне стране, те француске владе, с друге —, о уговору који се односи на послове (поновног) осликавања таванице Париске опере (смештене у необарокну Палату Гарније, здање које датира из 19-ог столећа), а чију таваницу изворно беше осликао у романтичарско-класицистичком маниру сликар Ленепвен —, пишући, дакле, о уговору који се односио на у његово време актуалне послове (а за које се данас може рећи да су одавно реализовани) —, Гостушки износи запажања у односу на то шта јесте а шта није модерна уметност, те шта би, овој првој, уколико би била достојна свог имена, био прави задатак. Критичке опсервације, с протеклом година — и деценија — само добијају на актуалности.

„Чак и кад би се добро завршио, овај акт представља нешто што се није смело ни покушати. Разуме се — помислиће се — то је зато што једна барокна зграда не може без естетског оштећења поднети закрпу једног произвољног, приватног манира тренутне конјунктуре. — Не! Пре свега зато што овај уговор значи понижење за савремену уметност коју желим да браним и у чије име желим да говорим.

Сви ми очекујемо дораслу, зрелу, ауторитативну и самосвесну савремену уметност. Таква уметност не бави се рестаураторским пословима. Али, гле! Модерна фантазија веома често и веома страшно тежи удруживању с којекаквим старинама. У том смислу опера је један од најомиљенијих лонаца за кување невиђене стилске папазјаније. Такозвана модернизација прави од *Парсифала* кубистичког хероја, од *Кармен* случај тинејџерског криминала, од *Фауста* универзалног плејбоја; она преправља, ‘усавршава’ и ‘осавременује’

С л у ч а ј ш е с т и . На историјски не одвећ обележеном приградском Пор Мајоу северозападног Париза никла је, последњих деценија, читава, не мала, ултра-модерна пословна четврт Ла Дефанс, групација облакодера тј. стаклом превучених канцеларијских вишеспратница — никла је четврт која се не без разлога назива „париски Менхетн“. У наставку линије која се од Лувра преко Јелисејских поља те преко трга Шарл де Гол – Етоал (с Тријумфалном капијом у његовом средишту) спушта до Пор Мајоа, то јест спушта ка централној зони новоизграђене пословне четврти Ла Дефанс, уздиже се Велика капија Братства⁹³ (посвећена победама извојеваним у миру, а не у рату; ратне победе беху, наиме, повод подизању Тријумфалне капије, тог славолука који новоизграђеној капији претходи, смештен на посматраној осовини, а јесте посвећен историјским победама француске војске, пре свега оне Наполеонове). Тријумфална капија изграђена је године 1806-е, док су се радови на новом славолуку, посвећеном Братству — на славолуку још *монументалнијих*, што-ће-рећи безмало *гигантских* размера, окончали године 1989-е те 1990-е. Нови је славолук пројектовао дански архитекта Јохан Ото фон Спрекелсен (1929-а–1987-а).

Готово правилна коцка, Капија се састоји (а) од бочних страна испуњених спратовима с канцеларијама, док се (б) унутар горње, условно говорећи „кровне“ стране, налази изложбени простор, до којег се стиже лифтом (спољна конструкција која подржава лифт видљива је на сликама 6 и 7).

препотопске оперске фигуре уместо да их одбаци као излишне. Драмско позориште пресвлачи Хамлета, а кинематографија га трпа у 'олдсмобил'. На два класицистичка спрата архитекти товаре три модерна. Зграде давно преминулих пројектаната облепљују се украсима без тежишне тачке. Ономе који не види у томе немоћ и бесмисао предложио бих обратну процедуру: рецимо да се на предње делове трамваја поставе статуе Минерве. [. . .]

У таквој светлости, непосредан повод ове полемике постаје сам по себи мање важан [. . .] По теорији, дакле, сваки Шагал имао би два часна решења на расположењу. Једно, да подвргне своју вештину датој теми а свој врат неминовном искривљењу, па да, ако уме, наслика таваницу релативно блиско начину на који је то први пут учинио Ленеппен. Друго је решење да се одбије понуђени посао који тражи од једног аутентичног уметника нашег доба да се подвргне захтевима другог доба, јер се то не слаже са достојанством уметника нашег доба."

Драгутин Гостушки, *op. cit.* 2, стр. 36–37 (чланак „Чиста душа на плафону“).

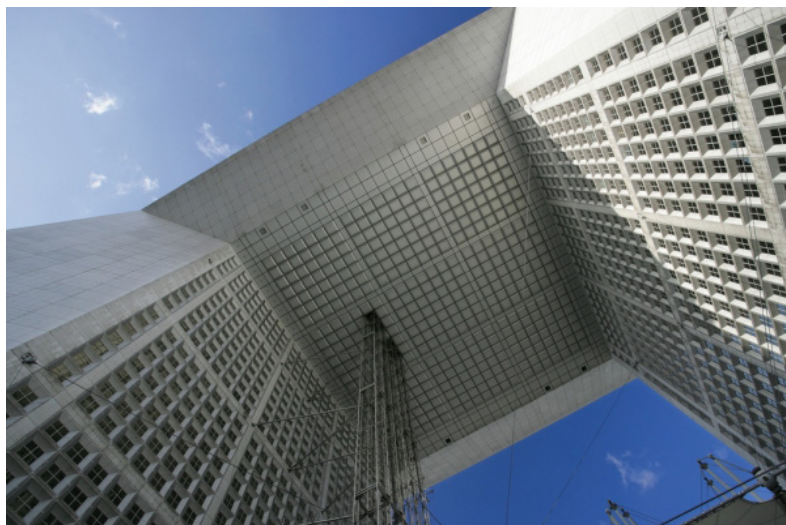
93 *Grande arche de la fraternité* [„Гранд арш де ла фратерните“] или, једноставно, по имену градске четврти Ла Дефанс у којој се налази, *Велика капија Ла Дефанс* [*Grande arche de La Défense* (*Гранд арш де Ла Дефанс*)].

Ова конструкција *нарушава* (пожељно *минималистичку*) чистоту, једноставност обличја грађевине посматране у целини (а нарушава и једнозначност поруке коју функција монументалног славолука-капије просто намеће). Уколико се желело испунити „кровни простор“ садржајем који би претпостављао и присуство посетилаца (а ко би одолео томе да ове *фасцинира* тако што ће им пружити „осећај лебдења, осећај пливања, роњења, једрења, на послетку, пружити им осећај моћи проузроковане доминацијом над висином или, већ. . . осећај нечега томе слично“!?) — дакле, уколико се желело испунити „кровни простор“ садржајем који претпоставља посетиоце, није се морало прибећи спољној конструкцији која подржава инсталацију лифта: приступ кровном простору могао је бити обезбеђен и вертикалним путем, уградњом лифта (лифтова) који би били инсталирани тако да пролазе кроз „канцеларијски простор“ бочних страна. Додуше, пењући се лифтом смештеном у самосталну конструкцију, посетиоци посматрају панораму града, али није ли се овај ефекат могао постићи и другачије, тако да конструкција која подржава лифт не наруши општи изглед Капије?



Слика 6

*Париз, Велика капија Ла Дефанс – општи изглед
Фотографија (у оригиналу у боји), © Blachford info/gallery*



Слика 7

*Париз, Велика капија Ла Дефанс – детаљ (посматрано одоздо)
Фотографија (у оригиналу у боји), © Bloc.com/images*

Да с придавањем смисла унутрашњем (идеално празном) простору (кроз који се испод капије пролази) нешто није у реду, сведочи и то што је немогуће пронаћи веродостојан смисао па онда ни сврху висећих застора, „балдахина“ који „лебде“ изнад пролазника.⁹⁴ Ипак, без обзира на напред изнетом под (а) и под (б), то јест без обзира на то што *Капија* има класичну употребну вредност зграде, суштински објекта архитектонског, што има вредност здања —, сам положај, сама линија, осовина која повезују (нову) капију с оном старом, *Тријумфалном* (а то повезивање јесте нешто што се сместа и несумњиво намеће), чини да се тренутно схвати *споменичка симболичка функција Капије*. Ако је *Тријумфална капија* на тргу Шарл де Гол – Етоал варијација на тему класичних римских славолука (оног Константиновог или оног Септимија Севера с римског Форума), онда нова капија („Братства“), очигледно, на један јасан и неспоран начин представља варијацијску реплику (париске) *Тријумфалне капије* и. . . не мора

⁹⁴ Могуће је да се желео избећи утисак строге симетрије, утисак „централне пројекције“ — онако како се то исто избегавање понекад сугерише (као пожељно) и у теорији фотографије. Или, могуће је да се, монтажом поменутих висилица које као некакви балони треба свему да дају „ведру ноту“, да допринесу једној „карневалској атмосфери“ (?), желео избећи утисак опште строгости конструкције. Било како било, решење не изгледа убедљиво.

се бити љубитељ „победоносног“ духа, како оног ратничког тако оног који се испољава онда када тријумфије „братство“, да би се оценило да париска *Капија Братства*, *Велика капија Ла Дефанс*, ипак, упркос свему, не представља један кич-захват у градитељству. Сада наведена ограда „упркос свему“ односила би се на већ коментарисану кич-ситуацију „зграде чија се функција исцрпљује у томе да буде споменик“ (видети напомену бр. 61 на стр. 74). Ако би се било смело бити и престрог, могло би се указати на следеће: докле је париска *Тријумфална капија* споменик и само споменик, дотле је париска *Капија Братства*, поред тога што споменик јесте, исто тако и канцеларијско вишенаменско здање, или. . . можда би важио пре свега обрнут однос! Наиме, може бити да стоји да се овом здању „функција не исцрпљује у томе да буде споменик и само споменик“, али, са естетског становишта, свака „мулти-функционална“, свака „мулти-практик“-ситуација. . . јесте — сумњива.

Случај седми. Мост-пасарела који „небу под облаке“ повезује две *Петронас-куле близнакиње* аргентинског архитекте Сезара Пелија, куле изграђене 1998-е године у Куала Лумпуру, престоници Мелезије (до 2004-е године биле су то највише зграде на свету) — тај мост смета да се куле прихвате са естетског становишта, па и више од тога, не тек да се прихвате већ и да се уваже — јер: куле ипак у основи успешно транспонују дух традиционалног локалног градитељства — оног које миленарну хиндуистичку традицију прилагођава претежно муслиманском становништву — и афирмишу тај дух кроз један савремен израз. Али, сам мост-пасарела, *што га је технички било тако тешко остварити*, и у буквалном смислу речи *подићи* (увис, на висину од 150 метара од тла) — сам тај мост остварује тек један градитељски празан виртуозитет, одаје тек једну кич-егзибицију. *Облик не следи функцију, него је баш обрнуто*; несметана комуникација могла је лако бити остварена унутар једне јединствене *делимично или у целини* компактне зграде; (зашто је, уосталом, било потребно изградити баш *две* огромне куле?). Само то постојање *двеју* кула које опстојавају практично независно једна од друге, *двеју* кула као таквих, и то баш тако и толико високих торњева, у стварности пре импликовано дезавуише него што афирмише опортуност, реалну заснованост потребе, *функционалан бонитет* потребе за било каквом комуникацијом (да није случајно реч о средњовековном европском фортификацијском комплексу, да није реч о тврђавама, помало „као из бајке“, висински спојеним тако да се лакше могу бранити од потенцијалног нападача [?!]).



Слика 8

Куала Лумпур, Малезија, Петронас – куле близнакиње
Фотографија (у оригиналу у боји), © Wikimedia Commons

Њујоршке *Куле-близнакиње Светског трговачког центра*, на драматичан начин срушене септембра 2001-ве, стојале су *независно* једна од друге: да је било потребе за непосредном комуникацијом унутар хипотетички јединственог, заједничког комплекса, могуће је да их уопште *и не би било баш две, већ би ту стојала само једна* (овако, а сасвим парадоксално: како су њујоршке куле заиста биле подвргнуте мучком и безобзирном нападу, хипотетичко постојање пасареле између зграда ту би свакако било олакшало евакуисање људи, жртава напада! Али. . . — а треба о томе размишљати тако да се „не слугти на зло“: — да се сада упитати не планира ли неко, можда, терористички напад на *Куле Петронас* ?!).⁹⁵

95 Иако упадљив, иако се намеће перепцији кад се здање посматра са стране, мост-пасарела куалалумпуршких *Петронас-кула близнакиња* не представља оригиналан изум (!?). Тако је још 1980-е године подигнута *Западна капија Београда*, архитек-

Случај осми. *Зграда седишта пекиншке кинеске телевизије*, у Пекингу (радови довршени маја 2010-е; за пекиншки биро ОМА [Office for Metropolitan Architecture, Beijing] главни пројектанти Оле Шеерен и Холанђанин Ремент Лукас Колхас) — та је зграда до те мере ексцентрична, суманута, до те мере пркоси законима земљине теже, да макар да и јесте намењена канцеларијском простору, ипак — као један инжењеријски подухват, као нешто што је на граници могућег (барем данас, у тренутку писања овог текста) — ипак не може бити тек кич, и ништа друго до кич.

Како се пак осећају новинари, уредници и друго телевизијско особље у згради, знајући — „осећајући“ (!) — да

те Михаила Митровића. *Сувислу функцију* моста-пасареле који на висини двадесет шестог спрата повезује београдске вишеспратнице — 36-оспратну комбинацију солитера *пословне и стамбене намене* (!?) — исто је тако *тешко пронаћи* као и када је реч о куалалумпуршким кулама. „Висећи мост“ у београдском случају није намењен тек да се овим прође, већ, спратно надзидан, очигледно одражава амбицију да ће се пронаћи неко ко би желео да „над амбисом“ борави дуже времена — можда тамо чак трајно станује!



Слика 9

Београд, Србија, Западна капија Београда
Фотографија (у оригиналу у боји), © Wikimedia Commons

„висе над амбисом“ — остаје да се види; а колико ће убедљив утисак (у не тако далекој будућности) изазивати достигнућа примењене техничко-технолошке еквилибристике — такође је неизвесно. Јер, „ништа не застарева тако брзо као што застаревају техничке иновације“.



Слика 10

Зграда седишта Централне кинеске телевизије, Пекинг
 Фотографија (у оригиналу у боји), ©WikiArquitectura

[Екскурзија у свет архитектуре водила је на терен запоседнут високим зградама — облакодерима — зградама од којих су неке својевремено биле *највише на свету* — тачније речено. . . „највише на свету“. . . (знаци навода овде имају смисла, јер, треба се подсетити на то да, ако је тачно запажање да ништа тако брзо не застарева као техничко-технолошка иновација, онда, на исти начин, и „јурњава“ за постизањем „висинских рекорда“ има тек ограничене домете, ограничено дејство, поготову када се ствар посматра са естетског становишта).⁹⁶ Међутим, стоји и ово: иако мање (рецимо стам-

⁹⁶ Кад је ново-пронађено, ново-изумљено техничко средство уграђено у структуру *вредног, значи заиста новог, заиста модерног* дела које даје *тачне одговоре*

бене) зграде исто тако приказују једну епоху „и у добру и

на оно што у једној изузетној, идеалној-пре-него-материјалној, дубинској равни одговара „захтевима епохе“, не само да ће аутор који то „ново-и-право“ „открије“, „изнађе“, „изуме“, (најзад — могуће је пре свега то — тек „у времену“ и „на време“ „изгради“, „конструираше“), не само да ће аутор који ово постигне остати упамћен као велики стваралац, већ ће и само дело одисати свежином, незастаривом новином — као да је „јуче настало“. Тако, снага ново-откривеног функционалног тоналитета, снага каденцирања која обједињује спрег обеју каденцирајућих сила, оне „субдоминантне“ и оне „доминантне“ у резултујућу тоничну функцију јесте толика да се многа Вивалдијева дела састоје од „детински безазлено“ уживања у „новом“ — састоје се од безмало сталног, елементарног, „аутентичног, потпуног“ каденцирања. Као да ново-пронађен изум, али изум ново-пронађен пре три столећа, ни данас не губи од своје првобитности, од елементарне снаге којом зраче Вивалдијева дела (онда пак кад се та дела слушају — свакако не ако би се поступак имитирао при композиторском раду). Могуће је та дела доживети у свој њиховој првобитној моћи, као да се и не зна које су све стилске епохе и које све ауторске индивидуалности даље црпле са истог извора (да овај, на крају и исцрпу!), — као да се и не зна које су све ауторске индивидуалности надграђивале свет функционалног тоналитета и уздизале га у неслучене висине, у свој сложености онога чему је, поред осталих својих савременика, Вивалди, могуће је у првом реду баш он, ударио темеље. Није случајно што се Бах — велики Бах — трудио да набави Вивалдијеве рукописе, и да их преписује — за сопствене потребе. У односу на друге уметности, музика касни за читаву једну епоху, и то поготово како се од данашњег времена одмиче уназад, даље у прошлост. Док је у доба Ренесансе музичка уметност још увек у суштини готичка по духу и техници структурног организовања, она, тек с Монтевердијем, па затим с Вивалдијем, дакле у време барокно, у 17-ом и у 18-ом столећу, у време које у другим уметностима није ни издалека тако свеже и „ново“, достиже онај револуционаран напон, ону откривалачку страст и снагу што су је друге уметности, ликовна пре свега, освојиле још с ренесансним кватрочентом и чинквечентом, то јест још у 15-ом и у 16-ом столећу.

Класична грчка мисао и уметност поседују такође невероватну снагу. Напојене еликсиром вечне младости, као да зраче у будућност, инспиришући изнова генерације и епохе. То својство античког грчког епа и античке грчке уметности препознају и мислиоци — Карл Маркс, рецимо —, за које се не да рећи да су свесно окренути традицији или да одустају од рационално-каузалног, историјски детерминисаног објашњења ствари и појава. Чак и модернистички анти-романтичарски преврат с почетка 20-ог столећа, онај остварен у музици Дебисија, Равела, Стравинског, испуњен је, нимало случајно, у Романтизму готово непостојећим призивањем античких грчких мотива (отуд „фауни“ и „Панове фруле“, „антички епиграфи“, „синринге“, „најаде“, „играчице из Делфа“, игре (плесови) свештене и игре профане, отуд хеленистички „романи“, тако Лонгов *Дафнис и Хлоја*, отуд *Билитисине песме*, па ти Фауни и пастирице; Едипи; Антигоне; Орфеји; Персефоне; Аполони, предводници Музā; отуд Руселов *Бахус и Аријадна*, Мијоове хефоре, Де Фалџина *Психеја*).

Није случајно што је изузетан амерички модернистички песник Езра Паунд, велики поштовалац Вивалдијеве музике, покренуо тридесетих година 20-ог столећа праву кампању за проналажење затурених рукописа те „реhabилитацију“ опуса италијанског композитора, чија је музика — а данас то изгледа невероватно — у првој половини тог столећа била безмало заборављена. Па онда, није чудно ни то што је песник „таквог кова“ написао и следеће:

“Litterature is news that stays news”, Ezra Pound, *Essays*; “ABC of Reading”, Routledge & Sons, London, 1934 (Езра Паунд, *Есеји*; „А, Бе, Це, како читати?“; Рутлеџ и синови, Лондон, 1934-е).

Калинеску (*op. cit.*, стр. 246), позивајући се скоро сигурно на ово место, пише: „Добра је уметност — сложићемо се с Паундом — новост која остаје новост. . .“

у злу“, те иако међу њима свакако има и занимљивијих и успелијих примера индикативних за утврђивање стања „духа времена“, ипак јавна здања у чију је изградњу уложено највише средстава, највише амбиција и највише инвестиција — а зарад престижа читавих држава и целих крајева Света —, ипак та и таква здања представљају ту епоху — хтело се то или не, а опет, „и у добру и у злу“ —, представљају ту епоху на један начин — објективно репрезентативан. Јер, промашај који стоји иза инвестиције имућног приватника остаје то што јесте: остаје ствар *појединачна* (и скоро да и нема толико приватних вила које би изазивале естетску саблазан колико у тој области има примера успелог градителства), дочим, када је реч о инвестицијама иза којих стоје читаве државе или моћне корпорације, велики играчи на светској сцени — укус или неукус, уметнички бонитет или кич, јесу оно што легитимише јавни, масовни укус, естетски *credo*, естетски „вјерују“ једног времена, једне државе или читавог дела Света.] . . .]]

1. 2. 2. 1. Даља разматрања и неки закључци на основу — између осталог — примера 7 – 11 као и дискусије вођене поводом тих примера

1) ОД СТРАНЕ 64-е (*Предавања*), па све до ове, 129-е, протиче текст „увучен“ у односу на леву маргину, а уоквирен, на почетку и на крају, двоструким угластим заградама [[. . . те . . .]]. Не представља ли овако увучени текст „дигресију“ (?), „непотребно ширење теме“ (?). . . — Да, у неку руку јесте тако! Ипак, да ли је то ширење непотребно? Ако непосредно пред почетак дигресије која започиње са 64-ом страном стоји то да „постоји само *умесна* (или *неумесна*) употреба *P*-инструмената“ — а то је став који представља својеврсну реплику на раније изнесено запажање Римског-Корсакова у односу на „умесну или неумесну употребу“ ових или оних регистара (пре свега) дувачких инструмената —, онда се мора обратити пажња на сву *неодређеност* појма *умесно* односно *неумесно*. Појмови релативног значења, атрибути који указују на *неодређено*, „у већој или у мањој мери“ присутно својство приписано нечему, *захтевају посебан опрез*, и то не само зато што се „мера нечег“, природно, узима тек као нешто што се на један „да-ли-дефинисан“ начин односи на нешто што и само „јесте-или-није-дефинисано“, на нешто што је подложно *произвољно* субјективној процени —, већ стога што би требало да један научно утемељен текст, ипак, оперише појмовима чије је значење објективисано, то јест, у мери у којој је то могуће,

стандардизовано. Наиме, ништа лакше од тога да се „узме здраво-за-готово“ оно на шта би се — и поготово оно на који би се начин, и у којој мери — релативни појмови, атрибути односили! Било је потребно не мање од 64 стране текста како би се представило оно шта се на овом месту подразумевало под умесношћу. То до чега се на тај начин дошло не исказује баш амбицију да проблематику до краја, теоријски исцрпе (за тако шта било би потребно више простора, а и разматрање би било усмерено на другачији, на другачије систематизован начин). Ипак, у овом тексту постављене хипотезе не указују тек на један личан, приватан ауто-поетички дискурс.

2) АКО је оркестрација саставан, интегралан део музичке форме, ако она неразлучиво припада делу самом, онда она у принципу исто толико ваљано као и други формални конститутивни елементи музичког дела⁹⁷ може послужити као модел путем којег се долази

97 Ти други формални конститутивни елементи музичког дела јесу, (ограничавајући се на најважније): (а) тонски слог, монодијски или полифону устројен, што у другом случају импликује како „чисто хармонску“ тако и „линеарну“, могуће чак „контрапунктску“ компоненту, па затим (б) морфолошки, обликован израз својствен делу самом. Валенце, вредности формалних конститутивних елемената музичког дела јесу променљиве у времену које је дато музичком делу, или, тачније, у времену које музичко дело само ствара — осцилујући кроз интеракцију својих конститутивних елемената, кроз узајамну међу-зависност, тако да флуks функција те спрег силā који поменути валенце остварују даје форму музичког дела (чина или процеса). Без динамике *покрѣта* — Времена нема. Музичка форма артикулише време, — Време које је уједно њен и *супстрат* и *суперстрат*, то јест, и „физикална подлога на којој се одвија музика сама“ а и „наплавина“ те исте музике. Време је „затечено стање“ на које музика наилази али, с друге стране, оно је резултат бивања/одвијања те исте музике. [Традиционално схваћена (и прихваћена) наука о музичким облицима бави се *пре сижеима него формом*; она говори о „форми песме“, о „форми ронда“ или о „сонатној форми“, па онда описује спољашњи *топографски* калуп, *љуштуру* која као да представља форму музичког дела, али. . . чак и кад описује „мотивски рад“, таква се наука не бави *дубински* унутрашњом формом. Неки од конзервативних композитора 19-ог столећа нису успевали да појме свој стварни задатак (а то би био рад на стварању морфолошког израза аутономног у односу на већ тада теоретичарским поставкама посредоване прецепте, односно тај би рад почивао на изналажењу формалног израза инхерентног, посебног — и сваки пут посебног — за дело које је предмет рада) — дакле, не успевајући то, ти су композитори „причали приче“, *свеједно сад да ли оне с „програмским садржајем“ или оне испричане „у апсолутно музичкој форми“, то јест, у форми у којој је предмет приче бивао идејно-сентименталан садржај приписан као опште место, као locus topicus, самим тим „формама“ „апсолутне музике“, приписан „сонатној форми“ на пример*). Отуда осећај *неподношљиве досаде и емотивне празнине* који продохљен, музички сензибилан, једном речју *музикалан* слушаца има када је суочен с бескрајном формалном сложеносту (у ствари с бескрајном формалном папазјанијом) толиког броја композиција „симфонијске форме“ — композиција које слове за формално јаке и кохерентне, док су, реално, тек безобличне. Један Скарлати, један Рамо, градили су сопствену форму, са сваком композицијом изнова промишљену и изнова засновану; то су чинили и један Бетовен, Вагнер и Скрјабин, али, то нису чинили један Д'Енди или Макс Брух. Музичка форма не почива на папиру, већ се та форма — *то временом обухваћено Време* — одвија у слушној

до интегралне, свеобухватне анализе датог музичког остварења,

меморији, одвија се кроз суму те распоред оног што је за меморију транспарентно, оног чега се она сећа као нечег прегледно уобличеног, те оног чега се та меморија, колико год да је музички просвећена, *не сећа* — не сећа се, јер се ту и нема чега сетити, будући да дело *јесте* безоблично (па *самим тим*, и бесадржајно). Многа од „формално чврстих“ дела писаних у „симфонијском духу“ представљају тек кичаст (по правилу неподношљиво сентименталан) *садржај* који композитори беху „утиснули“ у формалну љуштуру (коју за њих беху изумели теоретичари 19-ог столећа), па тако, каткад, баш „идејност“ испричана у канонизованој апсолутној форми „апсолутне музике“ даје онај парагон, образац који се доводи у везу с кичерајем „улепшане стварности“, с кичерајем особеним за свет „Романтизма на заласку“, за свет друге половине 19-ог столећа па, још увек, чак и самог почетка 20-ог.]

И хармонска а и „линеарна“ (могуће је чак „контрапунктска“) компонента обликују тонски слог у сваком тренутку — обликују га током читаве композиције. (Додуше, осим ових тонално[тоналитетски]-позицијских чинилаца који артикулишу тонски слог, постоје и тонално[тоналитетски]-ситуацијски чиниоци који такође обликују тонски слог, а то су чиниоци који се односе на фактуру те на текстуру, на обе те особине посматране како у тренутку, тако у читавом делу.) И хармонска и мелодијска (могуће је тек линеарна) компонента подједнако су прикладне да у случају тоналне (модалне) — али не и а-тоналне музике — објасне музичком делу инхерентну тоналност. Није занимљиво то да ли је „важнија мелодија или хармонија“. Једногласно гласовање па онда запевање те на послетку певање — *историјски јесте старије*, али и *то гласовање, још у прадавно доба, импликује тоналност*, латентно афирмише и своју хармонску компоненту. [У класичној „науци о хармонији“ све су „забране“ релевантне за строги стил (па и не само на строги стил) — све су те забране условљене идеалом добро остварене линеарности, односно, јесу, условно говорећи, „контрапунктске“ природе; али, важи и обрнуто: у класичној „науци о контрапункту“, све су „забране“ строгог стила (па и не само строгог стила) условљене „хармонским“ разлозима. Класичан, „школски добро реализован *хармонски задатак*“ остварује идеал самосталности гласова, *идеал прегледно остварене линеарне структуре*, тако што се линеаран след сваког од гласова попуњава ванакардским тоновима између (те унутар) хармонских стубова-вертикала, па се остварује *права полифонија*, док се та иста права полифонија у школском задатку из дисциплине „контрапункт“ остварује тако *што се флексија сваке од мелодијских линија обликује уз стилски коректну виртуалну хармонску подлогу* (на метричким тезама јесу консонантни хармонски интервали или консонантни акорди). Норма која установљава шта даје *консонантну тезу* другачија је, сведенија (остварена тако да су заступљене пре свега консонанце ближе основном, педалном тону парцијалног низа хармоника) онда када је реч о вокалном контрапункту (Палестрининог кова рецимо) — сведенија него што би то био случај када школски задатак из дисциплине „контрапункт“ обрађује стил барокног инструменталног контрапункта (по могућству контрапункт Баховог кова).

Тоналитет је елементарна снага на којој почива генеричко, стилско, конституисање „оног музичког“ унутар себе, (унутар музике саме) — укључујући и могућност постизања индивидуално-композиторског израза. Обликовање засновано на оперисању варијаблама тоналности *јесте* пре свега оно што чини једно дело добрим, изврсним, врхунским, а неко друго осредњим, неуспелим. Под тоналитетом пак не треба подразумевати само функционални тоналитет својствен европској музици 18-ог и 19-ог столећа. Ова врста тоналности, историјски настала, па историјски и пропадајућа, не представља било какав врховни, „кровни“ систем, већ тек један под-скуп општег скупа тоналности као такве, скупа који сачињава више под-скупова, од којих је под-скупова под-скуп модалне тоналности општији под-скуп од под-скупа функционалног тоналитета. Општијем под-скупу модалности (у ширем смислу) припадају и (а) класична европска модалност средњовековних „цр-

па чак, у извесним случајевима, и анализе уметничког чина (када овај чин садржи и музички део), те уметничког процеса, на исти начин обележеног. [„Рад по моделу“, „рад на основу модела“, узет као полазиште за извођење консеквенца и као основица за доношење закључака — уздред-буди-речено — представља једну од могућих, признатих, емпиријских, научних индуктивно-дедуктивних сазнајних метода.] Међутим, аналитичко (-па-онда-синтетичко) теоријско разлагање (-па-онда-уопштавање) не може се зауставити тек на чисто-музичкој теоријској експликацији, већ, без икаквих амбиција да се оствари један холистички захват⁹⁸, ипак упућује, ако не одмах на опсервацију културолошког,

квених“ модуса (која претходи функционалном тоналитету да би, *накратко*, крајем 19-ог столећа оживела, представљајући више једну реакцију на посусталост класичног функционалног тоналитета него „зору“ новог доба [Брамс, Форе, рани Дебиси]), а затим, том општијем под-скупу модалности (у ширем смислу) припадају и (б) хибридна модалност те хибридна поли-модалност, које функционалном тоналитету *последују* тако да на самом крају 19-ог столећа и на почетком 20-ог дају структурну подлогу за праву Модерну — подлогу бремениту могућностима за ново, 20-о столеће, па чак и за векове што ће доћи [Мусоргски, Дебиси, Равел, касни Де Фаља, Стравински]. Скуп супротстављен, *антитетичан*, генералном скупу тоналности јесте (а само то и може бити) — скуп а-тоналности, атоналитета (као таквог). Права се атоналност наводи у чистим соноритетом посредованој структури [с тим у вези, подсетили се напред реченог о Варезовој *Јонизацији*, на страни 57-ој *Предавања*]. Атоналност је лако остварити у електронском звуку или кроз афирмисање чисто сонористичких валера *P*-инструмената, али ју је, иначе, с другим класичним инструментима европског (па и не само европског) порекла веома тешко постићи. Шта год ко о томе мислио, па макар то био и аутор сам, Шенбергов *Пјеро Месечар* не представља атонално дело (иако се не би смело помислити да је то дело успело — а јесте — зато што. . . није атонално). С друге стране, Шенбергова дела из додекафонске фазе *једва да музички делују* на слушаоца, и то, не стога што би била атонална, већ зато што — услед *конзервативног слепила* свога аутора који није ни могао појмити да су (реалан) проблем застарелости функционалног тоналитета већ били решили неки други *који нису били Аустро-Немци* — услед тог драматичног превида, проблем и није био *прави*. Техникалије које прописује *Метод компоновања с дванаест тонова* уопште не доприносе томе да се постигне, афирмише и уреди, *артикулише а-тон(ик)алност било којег типа*. То је тако (а) стога што — да би неко разумео шта је а-тоналност —, треба, пре тога, да разуме шта јесте тоналност, а затим (б) стога што Историја (а ни Наука) не воли „поновно проналажење Америке“. То што је шенберговско „откривање Америке“ усхићено следило мноштво недораслих композитора, епигона, те музиколошких дилетаната, по природи тоталитарних догмата, јесте оно што јесте: у покушају да се разуме шта је стварно ново, модерно — „лакше је пливати низводно него узводно“. А с тим у вези, конвенционалност данашње музикологије јесте израз устајалог академизма, арогантнијег него икада раније.

98 *Холистички принцип* (примењен при логичком, рационалном или, уопштено говорећи, филозофском, гносеолошком приступу датој проблематици) подразумева амбицију да се материја обухвати у потпуности, то јест, да јој се приђе као јединственој целини при чијем се теоријском разматрању не би смео изоставити било који „саставни део“.

социолошког те антрополошког аспекта ствари, а оно, и то приоритетно тако, на једну естетску (и естетичку) анализу. То, на свој начин у *Предавањима* и јесте случај, па се тако може посебно односити баш на дискусију вођену у претходном дугом одељку у којем се јавља последњих неколико *Примера*, то јест, у којем се јављају примери обележени бројевима од 7-ог до 11-ог.

С једне стране,

„Многи филозофи уопште нису расветљавање проблема уметности видели као основни задатак естетике и сматрали су да је њен задатак далеко важнији. Поред тога су уметност обично посматрали са превеликог одстојања, убеђени да се тако може боље разазнати њен смисао. При томе су је често сводили на нешто неуметничко и тако свесно или несвесно спутавали њену слободу и ограничавали могућност уметничке новине.“⁹⁹

— а с друге,

„Уметници углавном нису заинтересовани за филозофске покушаје одговарања на ова питања. Прави уметник својим делима показује шта је уметност. Док ствара, он се не суочава са уметношћу, већ је унутар ње. Свако успело уметничко дело је представник укупне уметности.“¹⁰⁰

— најзад,

„Постмодерна деконструкција маркирала је основне елементе кризе теорије, али 'рашчишћавање терена' предуго траје. Још увек нема уметничких и филозофских дела која би одговарала величини кризе и још увек се не назире јасно излаз.“¹⁰¹

99 Boško Telebaković [Бошко Телебаковић], „Šta s estetikom?“, у *Šta je estetika?*, *Zbornik radova*, Mali Nemo i Estetičko društvo Srbije [Мали Немо и Естетичко друштво Србије], Београд – Панчево, 2006-е, стр. 43.

100 *Ibid.*, стр. 45.

101 *Ibid.*, стр. 47.

У старој Грчкој филозофија је започела као науковање о Природи. Највећи део предсократоваца насловљава своје онтолошке филозофеме као списе *О природи* (*Περὶ φύσεως* [*Peri fyseōs*]). Каснија античка филозофија доспеће до тога да обухвати чак и условно говорећи интимне, индивидуално психолошке опсервације које би се могле сводити на „упутства за један мудро проведен живот“. Од нововеке филозофије отпадају се, међутим, прво природне науке — физика, још у 17-ом столећу, па нешто касније и хемија. Потом одлази и математика (већ филозофи Кант и Хегел не значе за историју математике оно што су педесет или стотину година пре њиховог доба значили филозофи Декарт или Лајбниц). *Процес је, историјски посматрано, вероватно незауостављив и изгледа неповратан.* У 19-ом столећу и социологија и психологија постају науке, а у потоњим временима, иако на један не сасвим легитиман начин, од „оног филозофског“ (или, с генеричког становишта посматрано, можда се и пре сме рећи: „од оног теолошког“) — „еманципује се“ и етика, етика која постаје део „искривљеног мишљења“, то јест део мишљења „идеолошког“ (а која еманципација *легитимна није*, јер етика, баш као и логика, по природи ствари, и надаље остаје у домену филозофском). Ипак, неумитно се долази и до постављања питања одвајања, сецесије — тачније речено питања легитимности сецесије — и оног. . . „естетског“.

За разлику од етике која — осим тога што има утемељење сама у себи — објашњава, постулира — а могуће је — чак и дефинише корпус теолошког везаног у религијско, те корпус идеолошког везаног у политичко (мада би се за овај однос могло рећи да је посредован и обрнутим путем) —, за разлику од етике, дакле, која имплицитно позива на једно етичким начелима испуњено живљење, то јест на нешто што се оваплоћује кроз *модус праксе*, естетика има за предмет проучавања нешто што постоји пре свега ван ње саме, па се естетика бави оним што није ингредијент (састојак) неразлучно консупстанцијалан (са-суштаствен) њеном бићу. Тако, пребивајући из прве руке у *модусу теорије*, естетика позива на додуше критичку, али ипак *тек и само контемплацију* нечег што објектно постоји, нечег што је већ настало, и „налази се“ ван посматрача. „Естетика као смисао живота“ — уметничко дело па чак и нечији живот који би и сам био производ естетике — што-ће-рећи естетика која би *модус теорије* прекорачила тако да уђе у *модус праксе* —, та и таква естетика представљала би тек карикатуру живота иоле испуњеног смислом — онако као што је то уосталом описано у Ис-

мансовом роману *Насупрот* (*À rebours*). Свака естетизација уметничке делатности — треба то рећи —, свако пост-модернистичко бркање објекта и субјекта у-и-кроз уметност (као што бива кад год се има посла с боди-артом или са сличним пара-естетичким манифестно алегоричним концептуализацијама) — свака таква естетизација представља, исто тако, једну „декадентно декадентну“ (а не „тек декадентну“) карикатуру како Живота тако и Уметности. Естетика се односи према „оном уметничком“, а то значи према „једном имагинарном и/или фантастичном свету“ (у односу на „стварни“ свет свету тек наспрамном и онтички независном) — тако што посматра „оно по хипотези уметничко“, па констатује да ли нешто, уопште, и, ако да, под којим условима потпада под естетски онтолошку категорију „уметничког“, па онда, естетика се може бавити и питањем сме ли, настати и обрнут случај, тако да оно што „конкурише“ за статус „уметничког“ индучује и могућа модификовања постојеће естетичке теорије (у складу са опште-научном методологијом примењивом за оцену ваљаности поступка модификовања научних теорија, а када је о естетици реч, ту би се та модификовања морала односити на целокупан историјски корпус „оног уметничког“, на једно ново сагледање свега у тој области постојећег — јер, тако је дубоко антрополошки дата природа уметничког —, а не би се могла односити тек на „ширење“ у смислу концептовања, измишљања нових медија, уколико ови већ *via facti* не постоје). Затим, док испитује феномен већ дефинисаног „тога уметничког“, естетика посматра тај феномен кроз његове аксиолошке валере. Док филозофска онтологија констатује да ли „јесте оно што јесте“, на основу филозофском гносеологијом посредованог метода, дотле природна наука полази од тога да „оно што јесте“ (то јест свет материјалног) аксиоматски јесте, па онда природно-научним методологијом објашњава природу тога што јесте, односно, објашњава како јесте то што јесте, не упуштајући се при томе у било какве аксиолошке процене (када би то чинила, била би тек теологија, и то једна лоша теологија, једна теологија која би „Бога учила памети“, што-ће-рећи, била би, нужним начином, једна безбожна, атеистичка „теологија“, односно — била би не наука већ идеологија). У тренутку када (научна) естетика установи да нешто легитимно припада свету уметности, и она, на исти начин као и свака наука (па и тако-звана друштвена наука) дефинише свој предмет који је изван ње саме, па се бави „оним уметничким“ тако што објашњава природу уметничког феномена, то јест, са естетског становишта објашњава како „то уметничко“ пребива, опстојава, настаје као

феномен уметнички — као уметничко дело, чин или процес.¹⁰² При томе, а за разлику од пост-модернистичке идеологије која „о стилу као категорији неће ни да чује“, (научна) естетика води рачуна о синхроним те дијахроним стилским захтевима, о тим стилским *desiderata*, о стилским постулатима опредељеним с обзиром на оно што пребива *sub specie æternitatis* (с обзиром на оно што се налази „под окриљем вечности“) као што води рачуна и о постулатима детерминисаним у односу на оно што се јавља *sub specie historica* (то јест одређено је у односу на оно што јесте, у одређеној фази дате цивилизације, историјски условљено, а јесте и историјски ус-

102 Друштвена наука названа је „тако-званом“ не стога што би било уместо потценити научни карактер друштвених наука, већ, напротив, зато што се прецењују тешкоће у односу на већи ступањ пристрасности научног посматрача у области друштвених наука него у случају да је реч о наукама природним. Осим када се то односи на екстремне произвољности, научни карактер проучавања не легитимише се предметом проучавања, већ се легитимише рационалном научном методологијом која доводи до проверљивих па стога и оповргљивих теорија, односно, до партикуларних налаза заснованих у складу с тим и таквим теоријама. Већ је довољно тешко удовољити овако дефинисаним захтевима у случају егзактних наука, да би додатна опасност од произвољности, која се сада, у вези са друштвеним наукама односи, можда и у већој мери, на може-бити психолошку или идеолошку пристрасност посматрача — да би та и таква опасност учинила сада да се мора заузети становиште да је реч о једном терету суштински претешком, терету који би нужно морао угрозити ваљаност посла. (Када је реч о пост-модернистичким претеривањима у односу на могућност научне веродостојности засноване на основу истраживања из области друштвених наука, могуће је — уосталом — подсетити се на ставове Сајмона Блекберна, изнесене у *Оксфордском филозофском речнику* из 2005-е године а наведене раније у *Предавањима*, у напомени бр. 58 на страни 65). Тачно је да је мноштво злочина против човечности учињено током последњих двестотињак година позивањем на научне резултате — оне који би били последица проучавања како из области природних тако и друштвених наука — али се или није разумевала природа научних достигнућа из области природних наука па су се ова достигнућа, уз једно темељно неразумевање, примењивала на питања покретана од стране друштвених наука, или се природа тих достигнућа у пракси свесно или несвесно кривотворила, док су често и саме теорије на које се позивало биле још у време свог настанка сумњиве са научног становишта, што је, по правилу, а убрзо по њиховом настајању, и бивало уочавано од стране шире научне заједнице. А када је о технологији реч, односно о опасностима иманентним технолошком друштву, које прете човечанству, непосредно или не баш непосредно, колико је оних који, исто тако, не разумеју шта је наука — природна наука — а шта технологија (технологија, чијом се применом научна достигнућа могу злоупотребити)! [[Тако, када се чита полемика између филозофа Слотердајка и присталица филозофа Хабермаса, од којих онај први (у том часу „прави нео-либерални, пост-модернистички, пост-структуралистички тоталитариста и „фашиста“) „као брани“ а они други (у том часу „демократе хуманистичког кова“) „као нападају“ генетски инжењеринг [видети групу студија и чланака тематски обједињених под називом „Uzbuđenje u ljudskom vrtu“, а објављених у београдском часопису *Reč (Реч)*, марта 2000-е године, у издању Samizdat, FreeB92] — онда се пре свега уочи, у односу и на једног и на друге, елементарно непознавање онога шта еволуцијска генетика јесте као и непознавање онога на шта би се генетски инжењеринг уопште могао односити.]]

ловљиво). И тако. . . у односу на изнета запажања, могуће је следеће свођење: *Филозофија* може (али и не мора) претпоставити постојање „демијурга“, „првог покретача“, па, у случају да важи прво, она може претпоставити да је Творац имао слободну вољу да уобличи Свет онако као што је то учинио. *Природна наука* посматра Свет као чињеницу у чију фактичност не сумња, а питање „да ли је Свет створен слободном вољом или не“ нужним се начином налази изван поља њеног интересовања. *Естетика* пак (а ту ће бити ипак ближа друштвеној него природној науци) може претпоставити слободну вољу уметника-ствараоца, али, та иста естетика може сматрати и да њен посао јесте тек то да, као и природна наука, само каталогизује, опише, објасни делатност и дела свога (локалног) демијурга, уметника-ствараоца, а да се при томе не упушта у то на који начин је до уметничког стварања дошло, а поготову да не сматра да би требало да њен посао буде оцењивање, вредновање тог стваралаштва (онако као што један хемичар, на пример, констатује, разматра и објашњава постојање ковалентних или јонских атомских веза, а с правом би сматрао бесмисленим вредновање било једних било других). Али, Човек, уметник-стваралац чија делатност ипак лежи у подлози оног што интересује и мора (упркос свему, то јест упркос свеколикој пост-модернистичкој исхитреној лакомислености те лажној супериорности) интересовати естетичара —, Човек, дакле. . . Човек тај „мали демијург“ — свакако није — Бог. Зато, ако није могуће критиковати дела Божја, дела Човекова свакако јесте (мада би савремени пост-модернистички надри-хуманизам желео баш ово друго, то јест, желео би да критикује не Човека, већ да критикује Бога, замењујући космоцентрични поглед на Свет оним антропоцентричним, односно, бого-човештво човеко-боштвом). Колико год описани пост-модернистички пут никуда не води (та узалуд је „подилазити Човеку“), ипак не треба — а ово је важно — сметнути с ума да је „Бог створио Човека по својем сопственом лику“. Човеку је од Бога дарована слобода стваралаштва, баш као и способност спознања Добра (и Зла), али се и за једно и за друго мора борити и изборити, и то, „у зноју лица свога борити и изборити“. Естетика помаже Човеку у тој борби. Она то неће учинити одвраћајући Човека од Природе, већ ће помоћи Човеку да кроз „оно-што-је-природно“ упозна и препозна Бога, баш као што наука помаже да се препозна како то Природа јесте и бива, те исто тако, баш на тај начин, помаже, опет, да се упозна и препозна Бог.

У чланку из којег је већ навођено Бошко Телебаковић поставља следеће питање:¹⁰³

„Да ли би за естетику која тежи аутономности и филозофску дисциплину окренуту уметности био најбољи миран 'разлаз', који подразумева незатварање могућности пуне даље сарадње?“

да би на то питање овако одговорио:

„За мирно раздвајање је потребна пажљива припрема. Иначе може се догодити да у осамостаљеној естетици теже да буду што даље од филозофије.“

Заиста, ово друго стање ствари није пожељно. Ипак, ако је тачно да се филозофска естетика понекад толико бави сама собом да ни култивисани и образовани уметници-практичари не успевају, не сопственом кривицом, увидети да би могла постојати *било каква веза* између филозофско-естетичке теорије и уметничко-стваралачке праксе (осим — а то је варљиво — у случају да пост-модеран теоретичар уобрази да је и он сâм уметник) —, ако је, дакле, то тачно, онда се једна научна естетика може и треба, никако не заборављајући своје филозофске корене, заснивати на теоријској мисли о уметности, на мисли освештаној уметничком праксом, и то тим пре тако уколико се има посла са уметношћу до те мере апстрактном и аутономном у односу на предлошке узете из Природе (на које би се из прве руке односила), као што је то музика, уметност која има *своју* теорију, *своју науку* — *праву науку* — науку о хармонији (и уопште, о тоналном устројству тонског слога), науку о музичким облицима (то јест музичку морфологију), науку о контрапункту, и т. сл. Једна будућа алтер-модерна теорија, једна будућа естетика стасала у науку, оживеће давно запретене питагорејске идеје о јединству материјалног и идеалног, па ће увиди у музичку хармонију (и дисхармонију односно „организован хаос“) оплодити и увиде у општу, физикално-космолошку хармонију (или „организован хаос“), а увиди у музичке морфолошке принципе подстаћи ће и *аналогне* увиде у *аналогно* морфолошко устројство Космоса. Важиће, међутим, и обрнуто: оно до чега су дошли физичари и космолози водиће и руку музичара (или сликара). Овакво размишљање не представља тек пуко „фантазирање“. Није ли оно што је изложено на претходних стотињак (и нешто више) страница већ упутило читаоца на то да уочи

колико су могући резултати дубинског сагледања структуре „оног музичког“ паралелни резултатима до којих се долази на основу савремених продубљених физикално-космолошких те историјских и биолошко- антрополошко-психолошких увида у структуру Света?

Није реч о томе да треба поставити музику у центар Света. То би било више него амбициозно; било би умишљено, надобудно. Али, уколико се упоређује оно заиста упоредиво, па ако једна интегрална анализа естетског феномена музичког дела, чина или процеса, то јест, ако једна интегрална анализа феномена „оног музичког“ као таквог може кренути на пут теоријског уопштавања од било којег конститутивног формално-музичког елемента или сегмента (па тако и од форманта оркестрацијског), онда, слично томе, једна нова анализа Света, *једна нова аналитичка филозофија Света*, може кренути од било којег аналитички релевантног форманта — од оног детерминисаног тако да се може проучавати у области природно- или друштвено-научног, или од оног обележеног тако да припадне опет сфери научног, али, сада, сфери једног сасвим посебно-научног, посебно-научног у смислу научно-естетског. Реч је, дакле, о томе да једна нова аналитичка филозофија Света може кренути како од оног припадајућег Материји-па-онда-Духу, тако, подједнако ваљано, и од оног припадајућег Духу-па-онда-Материји.

3) КАКО читати ову књигу? Кома је она намењена? Аутор је у искушењу да одговори онако како се то обично ради када је неко суочен с књигом баш широко захваћене тематике. Наиме, нашао би се — макар да се и невољно позове на Ничеа, на оно што овај вели у вези са својим *Заратустром*, — у искушењу да одговори да је књига намењена „сваком и ником“. То међутим није тако. Књига која се зове *Музика* намењена је пре свега музичарима, и то професионалним музичарима, не нужно само композиторима већ и свима осталима. То значи да ће се смисао повезивања једне уско стручно-уметничке тематике (оне која се односи на ипак преовлађујући део текста у *Предавањима из Оркестрације II*, предавањима намењеним студентима композиције) — да ће се смисао повезивања те тематике са широм тематиком естетског те филозофског профила открити можда пре ономе који има образовање професионалног музичара него што би се тај смисао открио неком другом. Али, уколико је на улазној капији у вртове Платонове атинске Академије стојао натпис *Οὐδεις ἀγεωμετρικὸς ἐξέτω* (*Oudeis ageōmetrikòs exétō*), што-ће-рећи „Нек’ не уђе нико ко не уме да мисли на геометријски начин“, можда ће, једном, над улазом у неку нову академију писати *Οὐδεις ἀμουσικὸς ἐξέτω* (*Oudeis amousikòs exétō*), то јест „Нек’ не уђе нико Музама невичан“

(а који пак натпис, у ствари, и не би означавао нешто суштински другачије од натписа првог).¹⁰⁴

104

„... [J]една нова концепција музике захтева напор имагинације са којим ни једна друга уметност није морала да се суочи. Последица је неизбежна: музика никад није најавила појаву једне нове епохе.

Већ и најпростије термилошке везе дају нам за право. Ми нећемо асоцирати музику са појмом Класике (скулптура), Готике (архитектура), Ренесансе (сликарство), Романтизма (литература). Музика никад није дала име једном стилу.“

(Драгутин Гостушки, *op. cit.* 1, Први део, стр. 45.)

Ово је тачно, поготову имају ли се на уму мѐне стилова које су дефинисале историју уметности Западне цивилизације. Али, „јинг- и- јанг“-парови стилских револуционарних „удара“ класицистичког типа, од којих сваком следи и (потоња) еволуцијска разрада (као што су то Романика те Готика, Ренесанса те Барок, па Класицизам и Романтизам) — при чему у сваком пару „удар“ траје сразмерно краће, а „разрада“ дуже —, дочим и сами ти парови, посматрани историјски, у сукцесији, трају све краће и краће, да би се у 20-ом столећу „упљени циклуси“ смењивале толиком брзином да, егзистирајући практично истовремено, међусобно поништавају своја деловања: осцилације су до те мере учестале, да их — више и нема. То ново стање, то дезавуисање „стила“ као основне конструкцијске и стабилизацијске силе у историји уметности Западне цивилизације, могло би бити друго име — не за „стање (званичне а лажне) Модерне“ (која је и сама, парадоксално у односу на себи инхерентну идеологију постала један, додуше окамењени „стил“) —, већ за стање — „пост-Модерне“.

Појава Рока (као културног феномена) пак, *Рок* (као стил, чак *Рок* као филозофија живота) или — макар то — *Рок*-као-стил-у-уметности — *предводи и (стилки) обнавља рок-музика*. Појава која у последњих пола столећа толико одређује „Дух времена“ на један кохерентан, изнутра сагласан начин, заиста јесте референца „стилске формације“ (имајући на уму оно што су — условно речено стилске формације — биле). Уколико је то тако, друга половина 20-ог столећа представљала би доба у којем први пут у историји музика најављује и предводи један стил. Треба се сложити с Николом Божиловићем: „Рок музика је засигурно, заједно са филмом, главни културни феномен ХХ века. Она је изменила културну мапу света и револуционисала друштво. [. . .] Када је у питању рок музика, запажа се да она не припада ни категорији модерног ни постмодерног у уобичајеном значењу речи.“ [Nikola Božilović (Никола Божиловић), „Rok muzika i estetika ružnog“ у *Položaj lepog u estetici, Zbornik radova*, Mali Nemo i Estetičko društvo Srbije (Мали Немо и Естетичко друштво Србије), Београд – Панчево, 2005-е, стр. 159 и 165]. И још нешто, нека то буде додато: *Рок* није по природи нешто „лако“ — ни рок-музика није инхерентно „лака“.

Посматрано с феноменолошког становишта, *филм* је једна нова *уметност*, а и „најрепрезентативнија уметност 20-ог столећа“. Филм јесте нова (и посебна) уметност јер, „целина је нешто више од простог скупа делова“. У подлози филмског медија лежи техничко-технолошка иновација, али ипак, *филм се по функцији мало разликује* од (класичне) опере, сложеног дела које уједињује и причу са акцијом („драму“), и слику (сцену), и звук (музику); не разликује се од сложеног дела које уједињује и реч (њен семантички валер), и оно доступно чулу вида (оно визуално), те оно што заокупља чуло слуха (оно аудитивно). Као што се класична опера (у којој је музика ипак имала структурно важнију улогу од оне у филму) тешко пробијала, поготову у последњих двестотињак година (а не толико у претходним првим двама столећима свог постојања) —, тешко пробијала до аутономног уметничког израза, превладавајући изазове идеолошког, семантички дискурзивног или „идејно“ метафизичког, — тако и филм, тај средишњи медиј „културне индустрије“ тешко одолева жанровској комерцијализацији која уништава „оно примарно естетичко“ и заговара

популистички тривијално, сензационалистички бомбастично и кичерски претерано, односно, заговара тенденциозну „причу“, идејну пропаганду, заговара „политичку коректност“, чак и у тако-званој „независној продукцији“. До пре деценију-две било је више успелих, уметнички вредних филмова. Можда филм још увек није доспео до праве реализације својих уметничко-естетских потенцијала — та посао и јесте тежак услед нужним начином колективног (често и колективистичког) стваралачког процеса. Већ је било речено да техничка иновација не производи одмах и уметничко-естетску (видети с тим у вези, напред у *Предавањима*, напомену бр. 29 на страни 24-ој). У односу на филм, међутим, уметност стрипа — и сама, свакако, репрезентативно нова појава у уметности 20-ог столећа —, та уметност која остаје производ *надахнућа појединца*, боље одаје печат једног индивидуалистичког погледа на свет. У стрипу се, чак и без обзира на „жанр“, лакше остварује индивидуални стваралачки стил. Тако у последњих пола столећа и има толико уметнички вредних стрипова, нарочито потеклих из француске и белгијске школе. Филм пак тако често представља баш средишње место владајућих кич-стандарда „културне индустрије“, да је високу вредност од њега теже очекивати. Али, као што је већ речено у односу на „филм од некад“, и дан-данас *још увек* настају уметнички вредни филмови.

Као и у односу на филм, није забављачки, „лаки“ карактер оно што би одвлачило *Поп-и-Рок* или *Џез-Рок* од естетски врлог. По својој социолошко-културолошкој феноменологији и (Поп)-дела Битлса или дела *џез-рокера* Квинси Џоунса (али, *оног с почетка „седамдесетих“*) те Кита Џерета (опет, *само из тог периода*) — њихова је музика већ помињана са естетским уважавањем —, и та су остварења, можда — „лака“. Ипак, она одишу *чисто музичком оригиналношћу*, иновативношћу која се односи на само унутар-музичко устројство, те „не пате“ од музички-структурне недоречености. Али, (сада пак *са чисто рокерским*) „Панком“ или „Хеви Металом“ (не и са „Техном“) „оно музичко“ инволуира *не до минималистички „сведеног“ већ до ступидно регредирајућег*, да би у први план изишло *све друго*, све оно социолошки-„идејно“, естрадно-„прекомерно“, парадирајуће. Ничег бунтовничког нема у комерцијализованој анестезији од живота. Уосталом, зашто би сегрегација по узрасту била прихватљивија од неке друге, рецимо класне? (Такав, „бунтовнички“ Рок, наиме, постао је музика „младих“, али и оних „вечито младих“, тих за „систем“ баш лепо-прихватљивих маторих — „бунтовника-без-разлога“.) А када је реч о поп-музички, која пак није као што је то рок-музика, у стварности намењена само младима, и ту се да приметити да, за разлику од већ давних времена (када је један Адорно „грмео“ против „шлагера“), па, још и више, за разлику од ситуације из нешто новијег доба —, и ту се да приметити да данашњи *Поп* једва да с музичког становишта представља нешто друго до неподношљиво клишетирану, униформисану „конфекцију“. Све оно што се дешава на „стејџу“, или што као „аутфит“, „стајлинг“ декларише певача (чији се наступ посматра, рецимо, на телевизијском екрану), све то би било важније од музике саме. Тако је изгледа већ пропуштена прилика да се *висока музика*, аристократски дегенерисана и слѣђена (са штокхаузеновском или булезовском преозбиљном „намрштеношћу-с-прстом-на-челу“) —, већ је изгледа пропуштена прилика да се висока музика *обнови*, онако као што се то догодило када се Монтеверди, кроз своју „другу праксу“, своју *seconda prattica*, при *обрачу* са средњовековним

Књигу Музика, разуме се, најбоље је читати „редом“, не прескачући ништа. Пре и после читања напомена треба прочитати читав пасус у којем се оне налазе. Ако би читање интегралног текста било одвећ оптерећујуће, могу се при читању поједини делови изоставити, поготову при првом сусрету с књигом. Смисао прочитаног остаће неоокрњен, представљаће у довољној мери тематски заокружену целину — и то, пре свега, за читаоца професионалног музичара — односно, оно што је прочитано представљаће заокружену целину која чак неће бити лишена ни аргументацијског апарата при изношењу нових или на нов начин постављених теза, али, тај и такав интегритет текста биће сачуван искључиво у случају да се, читајући текст и даље „редом“, читалац, при процесу сажимања, држи следећег редоследа, то јест:

(а) уколико, у првом кругу сажимања, изостави делове текста увучене у односу на леву маргину, а уоквирене на почетку односно на крају, двоструким угластим заградама [[. . . те . . .]];

затим,

(б) уколико, при могућем даљем сажимању, осим делова текста чији је изглед описан под (а), читалац сада изостави и делове увучене у односу на леву маргину, а који делови нису уоквирени двоструким угластим заградама (при чему, међутим, не представљају цитате потекле „са другог извора“);

најзад,

(в) уколико, осим делова текста чији је изглед описан под (а) и под (б), читалац, овог пута, делимично или у целини изостави и напомене у дну стране (такозване фусноте), и то, могуће је, како оне фусноте које су приложене уз евентуално изостављане делове текста, тако и оне које припадају деловима који се не прескачу.¹⁰⁵

прекомпликованим контрапунктским егзибицијама истрошене „учене музике“ ослањао на једноставност себи савременог народског израза *праћене мелодије*, својствене „у простоти-рођеним“ уличним канцонама. Међутим, *уколико се и прихвати овакво становиште, не треба помишљати да иновативна а вредна музика која би по своме духу припадала високој уметности више не би била могућа.*

105 Осим с напоменама у дну стране, с напоменама које, као што је то и уобичајено, доносе референце предметне литературе, читалац ће се у Предавањима, па и књизи Музика у целини, сретати и с напоменама — а то је чешћи случај — смештеним исто тако у дну стране — с напоменама које разрађују материју објашњавајући је (а) тако да дају информације које се односе на релевантне „техникалије“ или се на те техникалије читалац подсећа чак и путем ортоепских, појмовно-образовних (педагошки-инструктивних) или „технички-употребних“ дидаскалија — све ово пре свега онда када је реч о тематици везаној за музичку аналитику у ужем смислу речи, за ону везану уз питања оркестрације — али, (б) читалац ће се сусретати и с напоменама које шире аналитички увид у правцу нових, општијих визура естетског, понекад и опште-филозофског профила. Овакве опсежне напомене које разрађују садржај по

правилу се не срећу у новијој научној литератури, у литератури која, будући уско усмерена на партикуларну, јасно омеђену тематику природно невеликог обима — и нема потребе за проширеним напоменама. Међутим, научна усмереност на оно што је по обиму минијатурно не рескира, заиста, да одвише залута у пребрза уопштавања, у прелаке генерализације, али, у замену, често и не нуди резултате од већег научног интереса. Горућа културно-цивилизацијска питања остају отворена већ деценијама, па, колико год да је разумљиво то што наука, у трагању за једном строго научном истином, с правом може и не видети решавање тих питања као свој задатак, ипак стоји да исцепканост и међусобна неповезаност научних истраживања не могу на њих дати одговор — не могу до тога довести ни посредним путем. Осећа се, после дужег времена изнова, потреба за ширим синтетичким захватима, који би дали једну целивиту слику Света и објаснили актуалну ситуацију Човека — Човека у Времену, данас. Таква једна потреба можда је и условила форму ове књиге Музика, књиге у којој су белешке у дну стране важан, иако, само наизглед парадоксално, не и неизбежан део текста. Када се узму у руке неке од студија које су обележиле средишње деценије прошлог, 20-ог столећа, примећује се да се део запоседнут напоменама изједначава обимом, да чак и преовлађује над делом обухваћеним „основним текстом“. Тако, *Протестантска етика и дух капитализма*, Макса Вебера (коначна верзија дела, из године 1920-е), у енглеском издању (*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*) познатог издавача Анвин Јуниверзити букс (Unwin University Books) супротставља 99 густо штампаних страна петитног текста напомена, сложених на крају књиге, броју од 170 страница крупно штампаног основног текста, док Ансерме (Ansermet, Ernest) у својим *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine (Основима музике у људској свести)*, у делу штампаном у два тома, године 1961-е, у оригиналу, на француском, код швајцарског нешателског издавача Ла Баконијер (La Bâconnière, Neuchâtel), омогућава овоме да остави напомене у дну стране, али зато, намењује додатним напоменама још и читав, пратећи, трећи том. Напомене сложене ситним текстом обухватају другу половину Прве свеске (*Платонова чаролија*) класичног Поперовог дела *Отворено друштво и његови непријатељи*, објављеног на српском (у хрватском стандардно-језичком изразу књижевног језика), 2003-е године, у издању загребачког Крузака [KruZak], а у преводу Дражена Карамана. Поперов текст којим он објашњава природу својих напомена, „бележака“ сложених на крају основног текста (ibid., стр. 179) вреди навести. Оно на шта се ту указује, наиме, могло би се, условно, *mutatis mutandis*, односити и на књигу *Музика*:

„Tekst knjige je samostalan i može se читати bez ovih bilježaka. Ovdje se међутим налази знатна количина граде која ће вјероватно занимати све читатеље, а такође неке референције и контроверзије које можда неће бити од општег интереса. Читатељима који желе консултирати билежске ради те граде могло би бити практично да прво без прекидања прочитају текст одређеног поглавља, а затим приједу на билежске.

Нтио биh се испричати због можда превеликог броја унакрсних референција, које су додане због оних читатеља који се посебно занимају за ову или ону споредну тему . . .“

Који год начин читања да се усвоји, речено је већ, то што је текст књиге *Музика* преломљен тако да напомене, па и обимне, буду сложене „у дну стране“, неће оптеретити читаоца, уколико и пре и после читања напомена ишчита читав пасус основног текста у којем се ове налазе. Тврдња која се чује од неких издавача да је напомене, поготову дуже, боље донети на крају а не у току основног текста, последица је, пре свега, техничке сложености прелома коју овај други поступак захтева те проблем који се тичу задовољења потребе за постизањем, уз одговарајући формат издања, и добре читљивости типографских фонтова.

И још нешто... читалац који би само прелиставао књигу *Музика*, ипак би о њеном садржају могао да стекне слику, макар и сасвим оквирну, у случају да обрати пажњу тек на све речи, вишечлане изразе, одреднице па и дефиниције те шира одређења — на све оно што је у основном тексту (али и у напоменама у дну стране) *подвучено*. Тако обележен текст, то јесте све оно што је „подвучено“, представља, у извесном смислу, својеврстан сажети *предметни каталог* на основу којег се, у најгруобљим цртама, може стећи утисак о ономе што се разматра у књизи у целини.¹⁰⁶

106 „Опште-у-посебном“ и „посебно-у-општем“... Ако се у књизи *Музика* имплицитно (а и експлицитно) тврди да је, при научном разматрању феномена, потребна не само специјалистичка аналитичност, већ да горући проблеми данас захтевају и транс-специјалистичко, синтетичко (а опет научно) шире захватање, захватање утолико теже што са строго научног становишта може представљати тек „синтезујућу парафразу“ — онда се — макар поређења ради — може присетити дијалога што га воде британски филозоф историје Арнолд Тојнби и један од водећих будистичких ауторитета у Јапану после Другог светског рата, Даисаку Икеда. Дијалог је објављен у књизи *Choose Life: A Dialogue by Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda*, Oxford University Press [Оксфорд Јуниверзити Прес], године 1976-е. На страни 293-ој српског издања *Одабери живот, Дијалог, Арнолд Тојнби и Даисаку Икеда*, Дерета, Београд, 2005-е (превели са енглеског Предраг Ј. Марковић и Војин Губеринић) започиње одломак, који, из визиуре онога о чему се сада расправља, може бити интересантан. Иако будистичко сазнајно „становиште“ Ку [Ку] без сумње не може бити посматрано као епистемолошки валидно с реално научног полазишта, јер не представља ни епистемолошки метод нити разликује сазнајни субјект од сазнајног објекта, ипак, означавајући карактеристике, дух, чак егзистенцијани стил ствари и појава, то Ку као да успешно теоријски призива природу „Оног Уметничког“, оног тешко ухватљиво духовног што се на самом почетку Прве књиге Мојсијевог, која се зове Постање, одређује као „(и) дух Господњи дизаше се над водом“ — онога што је, као мера изврсноности уметничког дела, чина или процеса, раније у Предавањима названо атмосфером, [видети напред стр. 73 н. 61], (и то „атмосфером“, не схваћеном као субјективна интроспекција „у доживљају“, већ као нешто што је реално постојеће и, објективни корелат уметничког дела, корелат коегзистентан самом бићу естетски валидног, дакле структурно кохерентног теоријског и мета-структурно кохерентног уметничког дела) —, затим... то Ку, као да успешно теоријски призива оно што „спаја небо са земљом“ —, оно у чему се крије тајна стила, феномена за који је већ речено [видети напред стр. 104] да представља „опште-у-посебном“ и „посебно-у-општем“; феномена за који је установљено, према му је природа динамичка а не статична, да представља „основну конструктивну снагу у уметности“ [видети напред стр. 39 н.]. С друге стране, будистичко сазнајно „становиште“ Чу [Chu] указује на „коначну стварност“. То је полазиште од којег се креће ка самој суштини „Оног Уметничког“; то јесте оно дебисијевско „друго што желим да радим — у неку руку то су реалности — оно што малоумни зову импресионизмом“ [J'essai de faire autre chose — en quelque sorte des réalités — ce que les imbeciles appellent impressionisme] [подвукао К. Д.]. То је она, исто тако дебисијевска истина да смисао музике (смисао уметности?) лежи у томе да се „душа меша са стварима“ [l'âme (qui) se mêle aux choses] (оба навода из Дебисијевог писма издавачу, Жаку Дирану, март 1908-е; *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Durand et fils, Париз, 1927-е).

Следи одломак из поменутог дијалога Тојнбија и Икеде:

„Икеда: Да се појме прави аспекти ствари, неминовни су и анализа и синтеза. Подједнако је важно имати у виду целину, као и испитивати њене делове изблиза. Штавише, суштински је важно схватити динамичке промене ствари током времена, уместо да их посматрамо као фиксиране, статичке. [. . .]

Тојнби: Поставио си два услова као потребна за поимање правога аспекта ствари. Треба да имамо поглед из птичје перспективе на целину, поред погледа из жабље перспективе на делове. Такође треба да посматрамо ствари у покрету у временској димензији. [. . .] Према мом гледању, данашња западна мисао је упропашћена спровођењем специјализације до крајности. Слика људског ума о фрагменту стварности изобличена је када је тај фрагмент раздвојен од свог окружења и када се проучава као да је самодовољан ентитет, а не — као што стварно јесте — неодвојиви део нечега што је обухватније. Такође мислим да данашња западњачка социолошка анализа губи додир с реалношћу, што је последица анализирања људских послова преко нералних, тренутних пресека, одвојених и од прошлости, и од будућности, као да је живот мртва природа. [. . .]

Икеда: [. . .] Какво је твоје мишљење о будистичком епистемолошком принципу названом теорија *Сан-тај* [*San-tai*] [?].

Сан у *Сан-тај* значи три, а *тај* подразумева јасност или очигледност. Стога је *Сан-тај* често превођено као *Три истине*. Према овој теорији, могуће је појмити стварност свих ствари и појава ако се њихове природе и аспекти посматрају са трију становишта: *Ку*, *Ке* [*Ke*], и *Чу*. Од овог тројег, *Ке* или *Ке-тај* [*Ke-tai*] представља ликове површинских појава ствари, који се могу опазити људским чулима. Наша физичка тела и сам свемир у сталном су току и промени. Тело се, на пример, стално подвргава динамичкој промени метаболизма и функција. Површни аспекти ствари опажају се у људском уму као ликови. Али, сами ликови су пролазни.

Ку или *Ку-тај* [*Ku-tai*], који означава карактеристике ствари и појава, може бити дефинисан као ни постојање ни непостојање, јер су њему инхерентни услови који омогућавају промену у много врста феномена. С будистичке тачке гледишта, стварност и *Ку* нису идентични, али је *Ку* нужан да исправља свест о реалности ствари.

Чу или *Чу-тај* [*Chu-tai*], коначна стварност, обухвата и *Ке-тај* и *Ку-тај*. Другим речима, то је коначно постојање живота које се испољава у формама и одређује инхерентне природе и карактеристике. *Чу-тај* је непроменљив, али се открива у *Ке-тај* и *Ку-тај*; ван њих не постоји.

ПРИЛОЗИ

Прилог I

Властимир Трајковић, *Дан, четири химне за оркестар (Le jour, Quatre hymnes pour orchestre)*, оп. 6 (1976), списак номенклатуре са упутствима за перкусионисте; манускрипт, издање аутора, Београд, 2006. год.

O R C H E S T R A

3 flauti grandi (3° flauto grande anche 1° flauto piccolo;
2° flauto grande anche 2° flauto piccolo)
3 oboi (3° oboe anche corno inglese)
3 clarinetti in Si[♭] e in La (3° clarinetto anche clarinetto basso in Si[♭])
2 fagotti
1 controfagotto
6 corni in Fa (corni doppi in Fa/Si[♭])
4 trombe in Do
2 tromboni tenori
1 trombone tenore – basso
1 tuba (con sordino obbligamente)

tutti con sordini

4 timpani (anche coperti)

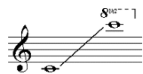


(uno esecutore)

2 triangoli uguali
cinelli a 2 (2 paia uguali)
cinello sospeso
tam-tam
frusta
raganella
maracas
legni (un paio: legno grande e legno piccolo)
temple blocks
pamburino militare con corde
grancassa

5 esecutori

silofono



campagne



vibrafono
marimbafono

uno esecutore

pianoforte
Fender electric piano
celesta

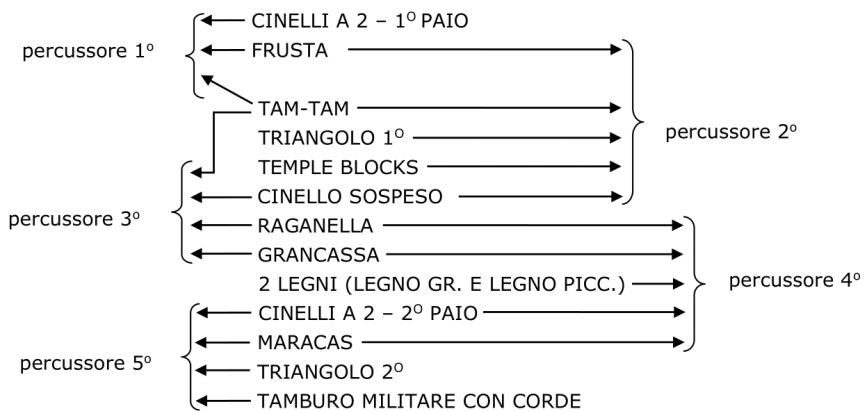
uno esecutore

14 violini primi
 12 violini secondi
 10 viole
 10 violoncelli
 8 contrabbassi (con sordini obbligamente)
 contrabbassi 1., 2., 3., 4. a 4 corde
 contrabbassi 5., 6., 7., 8. A 5 corde

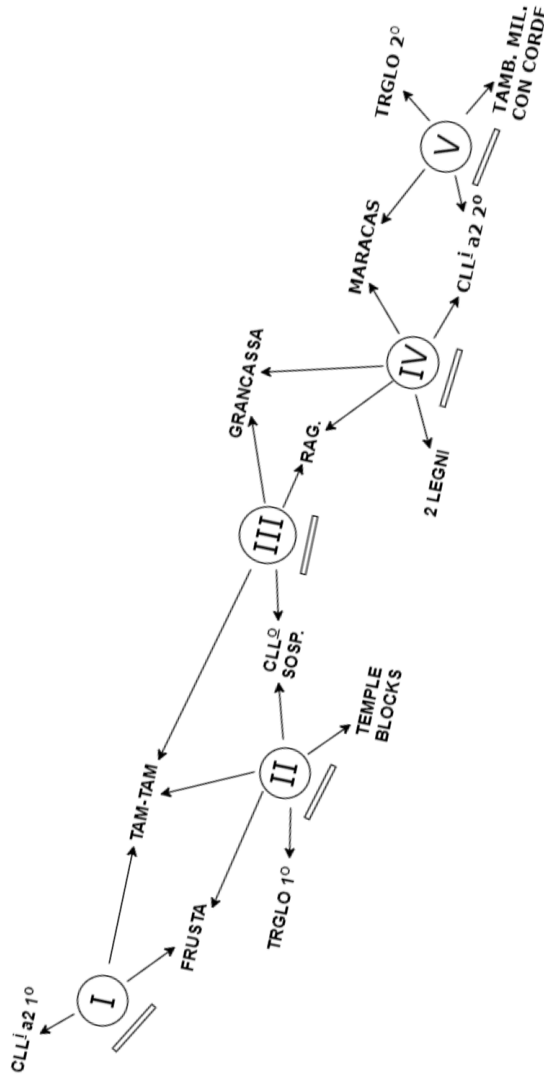
} con sordini

a) Табеларни преглед удараљки неодређене висине тона и њихова расподела

a) Revue des instruments à percussion à hauteur de son indéfinie et leur disposition



- б) Распоред инструмената и изођача на подијуму
b) Disposition des instruments à percussion et des percussionnistes sur l'estrade



Прилог II

Морис Равел, *I. Прелудијум у ноћи, Шпанска рапсодија*,
 [I. Prélude à la nuit, Rapsodie Espagnole], први став
 Edition Durand & C^{ie}, Paris, 1908

RAPSODIE ESPAGNOLE

MAURICE RAVEL
 (1907)

I. Prélude à la nuit

(A)' :
 (a' ; x')
 2 + 2 такта

Très modéré ♩ = 66

d, e, f, g, a, h, cis → d
 as, b, [c?]

(→ \bar{A})'' :
 (a'' ; x'') [= a'' ; (x'' = x', y)]
 2 + 4 такта

1

1^{re} Fl. 1. 2.
 2^{de} Fl. 1. 2.
 Cor A.
 Cors (Fa) 1. 2. 3. 4.
 1^{re} Harpe
 2^{de} Harpe
 1^{ers} Vions
 2^{ds} Vions
 Alt.
 velles
 C.B.
 Piano (Réd. de l'orch.)

(Ut ♯, Ré ♯, Mi ♯, Fa ♯, Sol ♯, La ♯, Si ♯)
 (Ut ♯, Ré ♯, Sol ♯, La ♯)

tre corde
 una corda

(→ \bar{A})''' :
 {[A f(a)] ; X, X'}
 4 + (4 + 6) тактова

2

The musical score includes the following parts and markings:

- G des Fl.**: 1. 2. (pp, ppp)
- Cor A.**: ppp, p
- Cl. (Sib)**: 1. 2. (Soli, p express., pp)
- Cors (Fa)**: 1. 2. (1°, Sourdine, mf)
- Tromp.**: 1. 2. 3. (Sourdine, p)
- Tromb.**: 1. 2. (Sourdines, ppp)
- Timb.**: ppp
- 1^{re} Harpe**: pp
- 1^{ers} Vons Div.**: sur la touche Div., ppp
- 2^{ds} Vons Div.**: sur la touche Div., ppp
- Alt.**: ppp
- Velles**: arco, ppp, p
- C.B.**: (pizz.), Div., pp
- Piano (Réd. de l'orch.)**: tre corde, p, mp, ppp

t(?) - [← P → (?) ----- ← P → (?)]
 [← P → (?)]
 cis, d, e, f, gis, a, a, a, b
 a

(t : ais ~ b (?))

au Mouvt **Un peu ralenti**

The score is divided into two sections: **au Mouvt** and **Un peu ralenti**. The **au Mouvt** section includes dynamic markings such as *mf*, *très express.*, and *pp*. The **Un peu ralenti** section includes *pp* and *mp*. The instruments listed on the left are: ptes Fl., Gdes Fl., Htb., Cor A., Cl. (Sib.), Cl. B., B^{ons}, Sarr., Cors (Fa), Tromb., Tuba, Timb., Harpes (1^{re} and 2^{de} harpe), 1^{ers} Vons Div., 2^{ds} Vons (Div. arco), Alt. Div., Velles, C. B., and Piano (Réd. de l'orch.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The piano part concludes with a double bar line.

(\bar{A} →) :
 {[A f(a)], y}
 4 + 5 тактова
 7 1^{re} Mouvt (Très calme) Un peu ralenti

↑(еис у ме- ↑(е у мелод. (Иначе, у вертикалном следу, дублет е/еис јавља се симултано.)
 под. гласу) гласу)

T } eis → e
 t e e

У појавном виду, на овом месту, модус је дефицијентан, то јест недостаје тонска t e e висина између *гис* и *ха*. Легитимно је претпоставити да би недостајућа позиција дала тон *аис*, тако да је, захваљујући појави дублета *е/еис* овде реч (а) о заостатку претходног Скрјабиновог модуса (сада са иницијалисом на *цис*, а уз подразумевање енхармонске позиције *f* а не *еис*), али и (б) о „одлажењу од“ Скрјабиновог модуса, то јест о повратку у хибридни модалитет раније преовлађујуће врсте. У ниској, „молској“ варијанти терце над иницијалисом, реч би била о дорском на *цис* укрштеним с фригијским (фригијска секунда — *де*), док би се у високој „дурској“ варијанти дублета *е/еис* радило о миксолидијском на *цис* укрштеном с већ поменутиим фригијским на *цис*, али сада модификованим великом „пикардијском“ терцом над иницијалним *цис* — великом, ‘дурском’ терцом која се над фригијским иницијалисом већ и традиционално да очекивати као вид појавног облика завршног акорда у каденцирајућем обрту.

eis~f
 cis, d, e, gis, ... h

($\bar{A} \rightarrow$)''' :
 [(a) ; (a, z)]
 2 + 6 тактова

9 1^{er} Mouvt Un peu ralenti Attacca

ptes Fl. 1. 2.
 G des Fl. 1. 2.
 Cl. 1. (Sib) 2.
 Bons 1. 2. 3.
 Cors (Fa) 1. 2. 3. 4.
 Timb.
 Célesta
 1^{re} Harpe
 2^{de} Harpe
 1^{ers} Vons
 2^{ds} Vons
 Alt.
 Velles Div.
 C.B. Div.
 Piano (Réd. de l'orch.)

pp, ppp, sans Sourdine, bouché, Div. arco, Div. pizz., ôtez les Sourdines, Attacca

S(?) → → → → → → → T (a, cis, e, f)
 d, e, f, g, a, h, cis
 as, b, cis

Прилог IIа

Морис Равел, *I. Прелудијум у ноћи, Шпанска рапсодија*,
 [I. Prélude à la nuit, Rapsodie Espagnole], први став, клавирски извод
 Властимир Трајковић/Марко Д. Алексић

RAPSDIE ESPAGNOLE

Rédaction de l'orchestre, © VlastimirTrajković

ШПАНСКА РАПСОДИЈА

Клавирски извод, © Властимир Трајковић

MAURICE RAVEL
(1907)

Très modéré ♩ = 66

pp

col *Ped.* sempre;
una corda

p

quasi pizz.

Ped. * *Ped.* *

mf

p

tre corde

p

una corda

pp
tre corde

mp

pp
(*Ped.*)

20

pp *pp* *p*

*) (Ped.)

25

pp *mf*

*)

Un peu ralenti

29

p

Un peu ralenti

au Mouvt

32

mf *f*

34

p

au Mouvt (Un peu plus lent)

37

p subito

40

pp

rallenti

pp

ppp

(*Ed.*)

*

Cadenza ad lib.

44

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with a slur over the first three measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of a piano score. It includes the instruction **Très ralenti** above the right hand. The right hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 1. The left hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 5, 2, 1. Pedal markings include *ped.* and **ped.**.

Third system of a piano score, starting at measure 46. It includes the instruction **1^{re} Mov: (Très calme)**. The right hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. The left hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. Pedal markings include *(ped.)* and **ped.**.

Fourth system of a piano score, starting at measure 50. It includes the instruction **Un peu ralenti**. The right hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. The left hand has a slur over the first three measures and then a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. Pedal markings include *(ped.)* and **ped.**. The voice part is labeled **m.g. sopra**.

54 *Cadenza ad lib.*

p

2 3 4 5 1 2 3 4 5

3

2 3) m.g. 2 4 1 2 3 5

Ped.

Ped.

Ped.

55 **Très ralenti** **1^{er} Mouvt** *)

p

4 5 3 2 1 4 1

6

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

59 **Un peu ralenti**

pp

Ped. *

Прилог III

Клод Дебиси, *Прелудијум за Поподне једног фауна* [*Prelude to 'The Afternoon of a Faun'*], почетни тактови,
W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1970.

Très modéré (M.M. ♩ = 44)

1^o solo

p *doux et expressif*

p

1^o – la[#]-sib, do[#]-ré^b, mi⁺-fa^b, sol[#]

3 Fl.

2 Hb.

2 Cl.
(La)

4 Cors
(Fa)

2 Hrp.

Именски каталог

А

Абрамовић, Марина 66
 Адорно, Теодор Визенгрунд 74, 77,
 78, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 141
 Ајнштајн, Алфред 49, 80, 83, 86
 Албенис, Исак 22, 30, 60
 Ансерме, Ернест 30, 143
 Аристофан 96
 Армстронг, Вилијем 17
 Армстронг, Луј 89

Б

Бабић, Константин 74
 Бакуњин, Михаил Александрович
 106
 Бараке, Жан 37, 39, 40, 45
 Барток, Бела 22, 25, 57, 60, 88
 Бах, Јохан Себастијан 18, 19, 42,
 101, 128, 131
 Бекон, Френсис 107
 Берлиоз, Хектор 16, 18, 25
 Бетовен, Лудвиг ван 4, 12, 15, 26,
 27, 28, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 49,
 50, 71, 77, 78, 81, 130
 Бизе, Жорж 24, 30, 40, 101
 Бисер, Анри 30
 Битлси 89, 141
 Блекберн, Сајмон 65, 75, 136
 Божиловић, Никола 140
 Бомфа, Луис 88
 Бородин, Александар 40
 Басо, Хорхе Анрес 30
 Ботичели, Сандро 71, 74
 Брамс, Јоханес 11, 38, 39, 40, 41,
 132
 Браун, Ден 120
 Бруналески, Филипо 81
 Брух, Макс 131
 Бузони, Феручио 101
 Булез, Пјер 23, 31, 55, 103, 142
 Буонароти, Микеланђело 71, 74, 81, 90
 Бургос, Рафаел Фрибек де 30

В

Вагнер, Рихард 22, 25, 38, 40, 78,
 93, 130

Варез, Едгар 57, 132
 Вебер, Макс 143
 Веберн, Антон фон 103
 Вивалди, Антонио 128
 Винчи, Леонардо да 48, 96, 105,
 115, 120
 Вон-Вилијамс, Ралф 2

Г

Ортега и Гасет, Хозе 76
 Гершвин, Џорџ 2, 21, 22, 42, 60, 61
 Глас, Филип 22
 Гоген, Пол 81
 Гостушки, Драгутин 17, 39, 65, 68,
 102, 104, 109, 120, 121, 140
 Гри, Шарл-Едуар Жанере 113
 Гринберг, Клемент 90, 96

Д

Далхауз, Карл 23
 Дарвин, Чарлс 24
 Дебиси, Клод 2, 5, 18, 19, 22, 25, 26,
 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 41, 42,
 43, 45, 47, 49, 50, 52, 55, 58, 76,
 86, 89, 92, 128, 132, 144
 Декарт 134
 Дика, Пол 32, 47
 Дикас, Роже 30
 Диран, Жак 144
 Дјагиљев, Сергеј 32
 Дишан, Марсел 96, 97, 105, 106,
 115, 120

Е

Д'Енди, Венсан 130
 Елгар, Едвард 41
 Ерар, Себастијан 25
 Есхил 55, 96

Ж

Жобим, Карлос 88

З

Зуровац, Мирко 70

И

Икеда, Даисаку 144, 145
 Ино, Брајан 89

Ј

Јаначек, Леонид 40
Јанкелевич, Владимир 86

К

Кагел, Маурицио 23
Калинеску, Матеј 95, 96, 97, 106, 128
Камиј, Албер 71
Кант, Емануел 53, 54, 134
Капле, Анри 30
Кејџ, Џон 23
Кеклен, Шарл 30
Кјубрик, Стенли 22
Клодел, Пол 50, 55
Колхас, Ремент Лукас 126
Констан, Маријус 30
Корсаков, Николај Римски 7, 9, 10, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 40, 87, 129
Корија, Чик 89
Крос, Џонатан 23
Ксенакис, Јанис 22, 59
Купрен, Франсоа 81

Л

Лајбниц, Готфрид Вилхем 134
Лајзипен, Уве 66
Лало, Шарл 104, 105
Лененпвен, Жил-Еуген 120
Ленон, Џон 89
Лигети, Ђерђ 22, 23, 31
Лили, Жан-Батист 81
Лиотар, Жан Франсоа 75
Лист, Франц 25, 41, 87, 101
Лобос, Еитор Вила 88
Лонго 6, 128
Луи, Пјер 58
Лутославски, Витолд 22

М

Макартни, Пол 89
Максимовић, Стојан 112
Маларме, Стефан 71
Малер, Густав 2, 5
Мамфорд, Луис 113
Ман, Томас 71
Маркс, Карл 79, 106, 128
Матис, Анри 71
Месијан, Оливије 22, 25, 41, 43, 58, 85, 103, 118
Мијо, Даријус 41, 42, 50, 52, 55, 57, 128
Миловановић, Милан 71

Митровић, Михаил 126
Мокрањац, Стеван Стојановић 100
Мол, Абрахам 91, 100
Молинари, Бернардино 30
Монтеверди, Клаудио 71, 74, 128, 141, 142
Моне, Клод 71, 74
Морен, Едгар 89, 90, 93
Моцарт, Волфганг Амадеус 4, 6, 93, 99
Мусоргски, Модест Петрович 22, 24, 40, 60, 88, 132

Н

Ниче, Фридрих 139

О

Обрадовић, Александар 2, 15, 27
Орвел, Џорџ 70

П

Пајар, Жан Франсоа 30
Палестрина, Ђовани Пјерлуиђи да 58, 131
Паунд, Езра 128
Пеј, Јоу Минг 119
Пејтер, Волтер 105
Пели, Сезар 124
Перичић, Властимир 3, 21, 49
Перотин, 71, 74
Перуђа, Винченцо 106, 115
Пизанело, Антонио 98
Пикасо, Пабло 71
Пистон, Волтер 3, 10
Пјано, Ренцо 111
Платон 108, 139
Попер, Карл 39, 143
Прокофјев, Сергеј 4, 21, 40, 97
Пуленк, Франсис 2, 40, 71

Р

Равел, Морис 2, 4, 5, 6, 18, 22, 24, 25, 30, 31, 32, 41, 42, 47, 70, 87, 99, 128, 132
Рамо, Жан-Филип 130
Рахмањинов, Сергеј 24
Рембрант, Харменсон ван Рајн 97, 98
Роману, Кети Екатерини (Romanou, Kety Aikaterini) 23
Рота, Нино 73
Роџерс, Ричард 111

Русел, Алберт 40, 128

С

Саливен, Луис 17
 Самиел, Клод 118
 Сезан, Пол 45, 71
 Сен Сан, Камил 2
 Сесардић, Невен 79
 Серл, Хемфри 54
 Сибелијус, Јан 40
 Скарлати, Доменико 88, 130
 Сковран, Душан 49
 Скрјабин, Александар 2, 18, 25, 40, 43, 47, 130
 Слотердајк, Петер 136
 Солжењицин, Александар 70
 Стравински, Игор 5, 6, 21, 22, 32, 41, 52, 60, 74, 78, 84, 85, 94, 128, 132
 Стоковски, Леополд 30

Т

Такемицу, Тору 22
 Таусиг, Карл 101
 Телебаковић, Бошко 133, 138
 Тен, Хиполит 5, 39
 Тојнби, Арнолд 145
 Трајковић, Властимир 23, 58, 59

Ћ

Ћелић, Стојан 71

Ф

Фаља, Мануел де 22, 32, 60, 88, 117, 128, 132
 Фелини, Федерико 73
 Флојд, Пинк 89
 Форе, Габријел 40, 132
 Фохт, Иван 74, 77, 79
 Франк, Сезар 40

Х

Хабермас, Јирген 136
 Хајдн, Јозеф 6, 81
 Хаксли, Олдост 68
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 74, 134
 Хендл, Георг Фридрих 81
 Хојзинг, Јохан 67, 85
 Хокинг, Стивен 81, 82

Холст, Густав 2

Хомер 71
 Хонегер, Артур 40
 Хоркхајмер, Макс 79

Ч

Чајковски, Петар 25, 28, 29, 40, 41, 50

Џ

Џерет, Кит 89, 141
 Џон, Оливија Њутн 67
 Џоунс, Квинси 141

Ш

Шабрије, Емануел 40
 Шагал, Марк 120, 121
 Шеерен, Оле 126
 Шекспир, Вилијам 68, 71
 Шенберг, Арнолд 49, 54, 55, 77, 78, 103, 132
 Шилер, Фридрих 28, 43
 Шомођи, Емерик 115
 Шопен, Фредерик 25, 40, 71, 75, 87
 Шпенглер, Освалд 53, 54, 80, 81, 102, 103
 Штокхаузен, Карлхајнц 23
 Штраус, Рихард 2, 5, 29
 Шуман, Роберт 43
 Шчедрин, Родион 29, 30, 101

Предметни каталог

А

авангарда 23, 38, 53, 57, 87, 88, 90,
91, 95, 96, 106
ајнзац/*Einsatz* 8
академизам 22, 39, 55, 57, 106, 132
акорд 8, 14, 16, 23, 131
амбажура/*embouchure* 8
ансамбл камерни 7, 52
Антика 54, 104
артикулација 8, 12, 69, 72
archi 1
агра (харфа) 27
архитектура 17, 64, 72, 81, 104,
108, 109, 113, 118, 120, 131, 140
атака 8
атоналност 92, 132

Б

балет 5, 6, 25, 29, 30, 31, 32, 42,
50, 52
- руски 32
барок 1, 26, 49, 103, 118, 120, 128
батерија/*batteria* 26
Бечки класичари 2, 36
битематизам 41
бич 55
блех/*Blech* 1, 26
blocco di legno 21, 27
дрвени блок 21, 22
бомба/*bomba* 26
бонгос 61, 64
бубњеви 21
- тенор бубањ 21, 55
- велики бубањ 20, 26

В

вајарство 81, 109
вентил 10, 11
- квартални 10, 11
вибрафон/*vibrafono* 27, 30
виола 3, 5, 16, 20, 42, 42, 44, 45,
46, 52, 63
виолина 7, 14, 15, 45, 46, 52, 63
- прве виолине/приме 4, 5, 7,
14, 16, 45
- друге виолине/секонде 4, 5,
7, 16, 45, 46
виолончело 3, 5, 39, 43, 44, 47, 63
sotto voce 16

Г

јавански гамелан 58
гвирос 61
генерал-бас 7
гитара 27, 181
гонг 20
готика 140
гранкаса/*grancassa* 20, 26, 28, 29,
55
гудачи 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 16, 23, 27,
30, 45, 59
гудачки корпус 4

Д

даире 29, 55
дебаланс 8, 9, 13, 14
деонице 3, 9, 11, 12, 27, 28, 45
дебаланс 8, 13, 14
декаденција 95
дискант 8
дијапазон 8
дивизија 11, 12
диригент 4, 7, 16, 26, 27, 30
динамика 12, 14, 16, 20, 47, 49, 61
добош 55
- баскијски 55
- провансалски 55
додекафонија 55, 92, 132
драма 28, 40, 71, 72, 73, 96, 102,
103, 140
дуо
- инструментални 39

Е

експозиција 36, 37, 41, 42
енглески рог 63
еолифон 55
епоха 5, 39, 65, 81, 118, 120, 128,
129, 140
естетика 17, 27, 64, 70, 74, 77, 89,
97, 98, 104, 113, 133, 134, 135,
136, 137, 138
етика 134, 143

Ж

жанр 3, 22, 60, 87, 88, 89, 90, 101,
141

З

запис двоцртни 26
 звончићи/*campanelli* 21
 звона 21, 57
 звук
 - оркестарски 2, 21
 - електронски 25

И

игра 24, 29, 31, 53, 58, 83, 85, 88, 93, 128
 извођач 1, 3, 5, 6, 7, 11, 12, 24, 26, 27, 67
 инструментација 17, 18, 19, 101
 А-инструменти 1, 6, 8, 12, 13, 20, 52
 L-инструменти 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 20, 46, 52
 О-инструменти 2, 3, 5, 6, 8, 6, 9, 13, 20, 27, 52, 61
 Р-инструменти 3, 5, 8, 20, 21, 24, 27, 28, 44, 46, 50, 52, 57, 59, 60, 61, 64, 129
 инструменти
 - акустички 25
 - гудачки 1, 8, 9, 23, 45
 - дрвени дувачки 1, 23
 - дрвени идиофони 20, 27
 - дувачки 1, 4, 8, 9, 23, 129
 - са клавијатуром 21
 - лимени дувачки/*ottoni* 1, 9, 24, 26
 - металофони 26, 27
 - музички 25, 53
 - облигатни 7
 - полуцевни 10
 - транспонујући 4, 10, 11, 12, 61
 интонација 20, 27, 44, 47, 53
 интервал 57, 102, 103

К

кампанели/*campanelli* 21, 27
 каса руланте/*cassa rullante* 27
 кастањете/*castagnette* 29
 - гвоздене 55
 - дрвене 55
 квартет
 - гудачки 7
 кватроченто 104, 128
 квинтет

- дувачки 7
 кич 39, 68, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 109, 111, 112, 117, 124, 129, 131, 141
 клавес/*claves* 21, 27, 61
 клавир 2, 18, 19, 25, 27, 30, 57
 - електрични 59
 клавирски извод 30
 клавићембало 2
 кларинет 3, 4, 10, 13, 20, 46, 47, 52, 63
 - бас-кларинет 63
 класицизам 40, 63, 120, 140
 - бечки 4
 кластер 57
 конзервативизам 21, 25, 39, 57, 66, 92, 130, 132
 контрафагот 11, 63
 концерт
 - инструментални 7
 концептуализам 53
 концерт-мајстор 5
 контра-субјект 41
 контрабас 3, 5, 11, 16, 24, 43, 44, 45, 52, 63
 контрапункт 41, 58, 138, 142
 - вокални 131
 кончертино 52
 ксилофон 20, 21, 46
 култура 17, 53, 54, 65, 67, 88, 90, 91, 98, 100, 109, 114, 116, 117, 132, 140, 141, 143
 - поп 95

Л

лага 4, 10
 лењи/*legni* 1
 леђи/*leggii* 4

Љ

људски глас 17

М

мадригал 71, 75
 маримба/*marimba(fono)* 21, 27, 30, 59
 маракас 59, 61
 материјал

- тематски материјал 16, 37
 - маљица/*bacchetta* 21, 26, 28, 43
 - маљице са филцаном главом/*bacchette di feltro* 26
 - маљице са гуменом главом/*bacchette di gomma* 26
 - маљице са главом од сунђера/*bacchette di spugna* 26
 - маљице са дрвеном главом/*bacchette di legno* 26
 - тврда 21
 - мелодија 4, 8, 14, 16, 28, 38, 40, 63, 85, 131, 142
 - мензура 10, 11
 - метар 52, 131
 - модалност 45, 49, 83, 84, 85, 131
 - модеран 10, 17, 18, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 31, 41, 45, 49, 53, 67, 72, 76, 82, 91, 99, 105, 107, 113, 119, 121, 127, 132, 138, 140
 - модерна 23, 30, 32, 40, 45, 97, 99, 132
 - пост-модерна 23, 30, 64, 97, 105, 111, 116, 119, 133, 140
 - пост-модернизам 39, 65, 66, 69, 75, 76, 97, 112, 135, 136, 137
 - мотив 8, 15, 16, 31, 32, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 69, 104
 - мотивски рад 37, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 130
 - минијатуре 43
 - минимализам 25, 53
 - музика
 - апсолутна 130, 131,
 - блех-музика 26
 - камерна 39
 - народна 22, 88
 - позоришна 73
 - поп 60, 89, 141
 - примењена 73
 - рок 60, 140, 141
 - уметничка 2, 24, 60
 - филмска 25, 73
 - џез 24, 60
 - музикологија 17, 23, 49, 69, 132
 - музички облици 130, 138
 - мулти-културализам 67
- Н**
- номенклатура 55
 - нота мута/*nota muta* 15
- О**
- обоа 3, 4, 6, 46, 52, 59, 63
 - обоа даморе 2
 - одсеци 28, 43, 47, 50
 - опера 25, 38, 60, 73, 93, 101, 104, 121, 140
 - ораторијум 30
 - органум 71, 75
 - оргуље 2, 27
 - оркестар 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 16, 19, 21, 22, 24, 28, 30, 47, 50, 58, 61, 100
 - *a uno* 6
 - двојни састав/*a due* 3, 4, 6, 26
 - тројни састав/*a tre* 4, 5, 6, 7
 - четворни састав/*a quattro* 5, 6
 - full orchestra 3
 - блуз-оркестар 100
 - велики оркестар/*grand orchestra* 3, 7, 30, 31
 - гудачки 2, 30
 - камерни 7, 52
 - мали гудачки оркестар 30
 - симфонијски 1, 3, 9
 - мали симфонијски 3
 - оркестрација 18, 19, 25, 27, 30, 31, 45, 86, 101, 130
- П**
- панк 141
 - партитура 1, 2, 4, 7, 10, 11, 21, 27, 30, 31, 50, 53, 61, 63
 - партичело 63
 - патерн 25, 61, 88
 - песма 18, 58, 71, 93
 - педал 4, 15, 18, 19, 25, 58
 - клавирски 18
 - перкусија 26, 27
 - перкусиониста 26, 27, 28, 57
 - пиано/пијано 2, 27
 - пицикато/*pizzicato* 23, 24, 45, 46, 63

пјати/*piatti* 26, 27, 29, 43, 44, 46,
47, 48, 50, 53, 55
пјато *sospeso/piatto sospeso* 27
подлога 14, 19, 59, 130, 131, 132
позиција 9
позориште 107
полиметрија 52
прапорци/*grelots* 53
пратња 7, 8
пулт 4, 5, 20, 27, 45, 50, 61

Р

равнотежа 7, 9, 10, 12, 13, 17, 52,
69
raganella 29
развојни део 37
реализам 29
регистар 8, 9, 11, 12, 13, 19, 20, 64,
129
- шалмај 20
регистарске варијанте 5, 11
ренесанса 26, 31, 48, 81, 105, 120,
128, 140
ритам секција 63
риф 61, 88
романтизам 39, 73, 88, 91, 128, 131,
140
рондо 130
рубато 25

С

саксофон 2, 24
секстет 7
септет 7
секвенце 42, 48
серијализам 55
симфонија 3, 22, 39, 40, 41
симфонијска свита 40
сирена 55
скулптура 74, 103, 109, 140
слог 18, 21, 25, 28, 40, 41, 46, 50,
56
- тонски 8, 16, 17, 25, 42, 50,
57, 58, 59, 63, 130, 131, 138
снага 10, 12, 20, 28
- звучна 7, 10, 13, 14
солиста 6, 7, 44, 52, 61
- вокални 50, 52
- облигатни 7
сонет 71

стил 5, 7, 16, 17, 24, 25, 31, 39, 45,
50, 54, 57, 58, 60, 65, 69, 73,
104, 131, 136, 140, 144
- епохе 5, 39, 128
- индивидуални 5, 39, 81
- класични 36
- национални 5, 39
структура 17, 18, 24, 28, 38, 40, 42,
60, 68, 85, 87, 127, 131, 140
пост-структурализам 68

Т

там-там 20, 55
тамбурин/*tamburino* 29, 44, 55
tamburo piccolo 27
тасови 26
тема 36, 37, 38, 42, 43
техно 25, 141
тематски комплекс 36, 37, 42
темплблок 20, 21, 59
timbales 27, 43
тимпани/*timpani* 2, 20, 27, 30
том-том 55
тон
- капацитет 8
тоналитет 10, 42, 49, 83, 84, 85, 86,
128, 131, 132
тонзац/*Tonsatz*/тонски слог 8, 42
транскрипција 17, 30, 100
треченто 104
тријангл 26, 55
тромбон 3, 5, 6, 61, 63
труба 3, 5, 6, 10, 13, 15, 52, 61, 63
- ниска 13, 14
туба 3, 5, 6, 7, 63
- Вагнерове 2

У

увертира 41, 50, 60
ударалјке 1, 2, 20, 21, 22, 24, 25,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 44, 50, 55,
57, 58, 61, 64
- са одређеном висином тона
20, 44
- са неодређеном висином
тона 20, 26, 27, 44, 45, 47
- мембранофона 20, 21, 27
- металофоне 21
- од дрвета 20, 21
уметност 17, 25, 39, 42, 49, 57, 60,

- 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 84,
86, 89, 90, 91, 94, 98, 100, 101,
102, 104, 110, 116, 117, 133,
140, 141
- висока
- Ф**
фагот 3, 4, 43, 44, 45, 63
фактура 19, 52, 59, 63, 131
филмска музика 25, 73
филозофија 17, 65, 70, 86, 104,
133, 134, 139
флаута (велика) 3, 6, 7, 13, 14, 46,
52, 59, 63
- мала 3, 11, 46, 52, 53
форма 17, 18, 22, 36, 37, 38, 40, 42,
41, 47, 60
- аналитичка 36
- макро 37, 41, 45, 47
- микро 41, 45
- музичка форма 38, 45, 48,
130, 131
- синтетичка 36, 42, 49
- сонатна 38, 40, 41, 130
- уметничка 70
формација
- стилска 90, 140
фортепијано 2
фуга 41, 42, 43
фугато 41, 42, 43
- Х**
хармонија 45, 59, 63, 83, 84, 131,
138
хармоник (аликвот) 8, 10, 11, 12,
21, 48, 31
хармоника 101
харфа 2, 23, 25, 27, 46, 50, 52
хеви метал 142
хоефоре 55
холц/Holz 1
хор 55, 59
хорна 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14,
15, 16, 20, 46, 47, 59, 61, 63
- висока 13, 14
- двострука 11, 12
- дубока 11
- природна 11
- *corno obbligato* 6
хуманизам 28, 31, 75, 136, 137
- Ц**
циклус
- сонатни 39, 41
- Ч**
чегртаљке 29
челеста/celestea 2, 27, 59
чембало 2, 7, 27, 59
чинеле 27
- висеће 59
чинквеченто 128
- Џ**
џез 24, 25, 42, 59, 60, 100
џез-рок 89, 141
- Ш**
штим 11, 12, 27, 28
штрајх/streich 1

СПИСАК ЦИТИРАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

1. Adorno, Theodor W., *Filozofija nove muzike*. Preveo Ivan Focht. „Nolit“, Beograd 1968.
2. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. La Baconnière, Neuchâtel 1961.
3. Barraqué, Jean, „Debussy: ou l’approche d’une organisation autogène de la composition“. In *Debussy et l’évolution de la musique au XXe siècle*. Études réunies et présentées par Edith Weber. Editions du Centre national de la recherche scientifique (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines. Paris, 24–31 octobre 1962), Paris 1965, 261–275.
4. Berlioz, Hector, *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*. Schlesinger, Berlin 1845.
5. Blackburn, Simon, *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford University Press, Oxford 2005.²
6. Călinescu, Matei, *Lica moderniteta. Avangarda, dekadencija, kič*. Prevela Gordana Slabinac. „Stvarnost“, Zagreb 1988.
7. Cross, Jonathan, „Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism“. *Музикологија*, Beograd 2006, бр. 6, 19–42.
8. Einstein, Albert, „The Laws of Science and the Laws of Ethich“. In Herbert Feigl & May Brodbeck (Eds.), *Reading in the Philosophy of Science*. Appleton-Century-Crofts, Inc, New York 1953, 779–780.
9. Falja, Manuel de, „Predgovor za *Malu enciklopediju muzike* Hoakina Turine“. U: Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*. Uvodna reč i komentari: Federiko Sopenja. Prevela sa španskog Biljana Bukvić. [Pogovor] „Muzička moderna Manuela de Falje“: Vlastimir Trajković. „Clio“, Beograd 2001, 34–37.
10. Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike. Petnaest teorijskih portreta*. „Nolit“, Beograd 1980.
11. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Muzikološki institut – „Prosveta“, Beograd 1968.
12. Гостушки, Драгутин, „Солидарност уметности и науке у конституцији човекове околине“. У: Драгутин Гостушки, *Уметност*

- у недостатку доказа. Српска књижевна задруга, Београд 1977, 41–56.
13. Гостушки, Драгутин, „Чиста душа на плафону“. У: Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*. Српска књижевна задруга, Београд 1977, 35–40.
 14. Hoking, Stiven, *Crne rupe i bebe-vaseljene*. Preveo s engleskog Zoran Živković. „Alnari“, Beograd 2002.^[2]
 15. Horkheimer, Max, *Kritička teorija*, knj. II. Prijevod Davor Rodin i Zvonko Posavec. „Stvarnost“, Zagreb 1982.
 16. Јанкелевич, Владимир, *Музика и неизрециво*. Превела с француског Јелена Јелић. Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987.
 17. Lalo, Šarl, *Osnovi estetike*. Prevela s francuskog Nevenka Subotić-Petković. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1974.
 18. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Publiées par Jacques Durand. A Durand et fils, Éditeurs, Paris 1927.
 19. Lockspeiser, Edward, *Debussy. His Life and Mind*. Volume 1: 1862–1902. Cassell & Company LTD., London 1962.
 20. Mamford, Luis, *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*. Prevod Vladimir Ivir. „Book Marso“, Beograd 2001.
 21. Moren, Edgar, *Duh vremena, 1: Neuroza*. Prevela sa francuskog Nadežda Vinaver. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1979.
 22. *Музикологија*. Часопис Музиколошког института САНУ, бр. 6. Главни и одговорни уредник: Катарина Томашевић, Београд 2006. Тема броја: „Традиција – Модернизам – Авангарда – Постмодерна“.
 23. Obradović, Aleksandar, *Uvod u orkestraciju*. Drugo, dopunjeno izdanje. Univerzitet umetnosti, Beograd 1997.
 24. Ortega y Gasset, José, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*. Sa španjolskoga preveli Marko Grčić, Dunja Frankol i Tanja Tarbuk. „Litteris“, Zagreb 2007.
 25. Перичић, Властимир, *Вишејезични речник музичких термина*. Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ, Београд 1985.
 26. Piston, Walter, *Orchestration*. W. W. Norton & Company, Inc., New York 1955.

27. Poper, Karl, *Beda istoricizma*. Prevod i pogovor Milan D. Tasić. „Dereta“, Beograd 2009.
28. Popper, Karl R., *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*. Prvi svezak: *Platonova čarolija*. Preveo Dražen Karaman. „KruZak“, Zagreb 2003.
29. Pound, Ezra, *ABC of Reading*. Routledge & Sons, London 1934.
30. Rimsky-Korsakov, Nikolay, *Principles of Orchestration*. Translated by Edward Agate. Edited by Maximilian Steinberg. Revised edition. Dover Publications, New York 1964.
31. Romanou, Katy, „Stochastic Jeux“. *Muzikologija*, Beograd 2006, бр. 6, 207–218.
32. Romanou, Katy, „Total Capitalism against Total Serialism“. In Dejan Despić, Melita Milin (Eds.), *Rethinking musical Modernism*. Proceedings of the International Conference held from October 11 to 13, 2007. Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, Belgrade 2008, 179–186.
33. Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1–20. Macmillan Publishers Limited, London 1980.
34. Sesardić, Neven, „Prilog kritici marksističke utopije“. *Filozofske studije*, Beograd 1983, br. XV: *Filozofija, ideologija, teror*. Zbornik radova, 41–96.
35. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*. Univerzitet umetnosti, Beograd 1982.⁵
36. Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Schoenberg: His Life, World and Work*. Translated from German by Humphrey Searle. Schirmer Books, New York 1977.
37. Stravinski, Igor, *Hronika moga života*. Autobiografija. Prevod i pogovor: Konstantin Babić. Priređivač: Aleksandar Vasić. „Artist“, Beograd 2005.
38. Špengler, Oswald, *Propast Zapada*, knj. 1, 2. Preveo i predgovor napisao Vladimir Vujić. „Književne novine“, Beograd 1989.
39. Telebaković, Boško, „Šta s estetikom?“. U: Divna Vuksanović i Nebojša Grubor (ur.), *Šta je estetika?* Zbornik radova. „Mali Nemo“ – Estetičko društvo Srbije, Pančevo – Beograd 2006, 43–62.
40. Tojnbi, Arnold i Daisaku Ikeda, *Izaberi život*. Dijalog. Preveli s engleskog Predrag J. Marković i Vojkan Guberinić, „Dereta“, Beograd 2005.

41. Trajković, Vlastimir, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“. In Dejan Despić, Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism*. Proceedings of the International Conference held from October 11 to 13, 2007. Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, Belgrade 2008, 27–40.
42. Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Transl. by Talcott Parsons. With a Foreword by Richard Henry Tawney. Unwin University Books, London 1965.
43. Zurovac, Mirko, „Metodičko zasnivanje estetike“. U: Divna Vuksanović i Nebojša Grubor (ur.), *Šta je estetika?* Zbornik radova „Mali Nemo“ – Estetičko društvo Srbije, Pančevo – Beograd 2006, 19–42.

Приредио: др Александар Васић

БИОГРАФИЈА

Властимир Трајковић (Београд, 17. јун 1947 – Београд, 4. јануар 2017), био је један од најистакнутијих српских композитора своје генерације, чији је опус оставио дубоког трага у нашој музици у последњих педесет година. Одрастао је окружен музиком будући да је његова мајка Гордана Трајковић (рођ. Милојевић) била успешна пијанисткиња између два светска рата, да би се касније посветила педагогији као професор клавира у музичкој школи „Др Војислав Вучковић“. Гордана је била ћерка композитора и музиколога др Милоја Милојевића и концертне певачице Иванке Милојевић, која је после Другог светског рата предавала соло певање у Музичкој школи „Мокрањац“. Такође, старији полубрат Властимира Трајковића, Милутин, био је с мајчине стране унук српског композитора Станислава Биничког. Властимир није упознао свог деду Милоја, јер је он преминуо 1946. године, али га је касније ‘упознао’ кроз партитуре које су остале као породично наслеђе и током живота се предано бавио старањем о тој заоставштини.

Вишеструко награђен ‘даровима Муза’ и растући у стимулативном окружењу, Властимир Трајковић је од малена развијао афинитет за класичну музику. Међутим, касније се определио да не настави музичко школовање, већ је завршио Класичну гимназију, одакле је вероватно потекла његова дубока заинтересованост за грчку и римску антику, њену филозофију, митологију и језике. Потом је уписао студије права, попут свог оца Душана који је био правник пре Другог светског рата, али у неком тренутку је осетио потребу да се врати музици. Вероватно захваљујући својој мајци, која је била изузетан музички педагог, Властимир Трајковић успева да надокнади заостатак у музичком образовању и да упише студије композиције на Музичкој академији (Факултету музичке уметности – ФМУ у Београду), у класи Василија Мокрањца. Дипломирао је 1971, а магистрирао 1977. године код истог професора. На летњем курсу у Културном центру Музичке омладине у Грожњану (Хрватска, тадашња Југославија) радио је са Витолдом Лутославским и Андреом Лапортом (1977). Као стипендиста француске владе, усавршавао се код Оливијеа Месијана на Париском конзерваторијуму (Високом националном конзерваторијуму за музику и плес у Паризу – CNSMDP, 1977–1978).

Педагошку каријеру Властимир Трајковић започиње као професор теоријских предмета, најпре у Музичкој школи „Мокрањац“ (шк. год. 1970/1), а затим у Музичкој школи „Станковић“ (1971–1975). Затим је изабран за асистента на Катедри за теоријске предмете на ФМУ у Београду (1975–1978), да би од 1978. године везао свој педагошки рад за Катедру за композицију и оркестрацију ФМУ – најпре као асистент, од 1980. као доцент, од 1987. у звању ванредног професора, а од 1993. редовног професора. Био је и шеф ове катедре у периоду од скоро две деценије (1988–2007). Године 2000. изабран је за дописног, а 2009. за редовног члана Одељења ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности.

Трајковићево композиторско стваралаштво обухвата тридесетак композиција, са ознакама опуса од бр. 1 до бр. 33 (опуси 22 и 32 нису довршени). Компонувао је дела оркестарске, камерне, вокално-инструменталне и солистичке музике. У најзначајнија остварења спадају: дипломски рад *Tempora retenta*, студија за симфонијски оркестар, оп. 2 (1971), *Четири ноктурна* за камерни квинтет, оп. 3 (1971–1972) и њихова каснија прерада у *Пет ноктурна* (1986), *Дуо* за клавир и оркестар, оп. 4 (1971–1972), циклус *Звона*, музика за клавир, оп. 5 (1971–1974), магистарски рад *Дан – Четири химне* за оркестар, оп. 6 (1973–1976), *Епиметеј* за оргуље, оп. 7 (1977), *Arion – le nuove musiche per chitarra ed archi* за гитару и гудаче, оп. 8 (1979), *Десет прелудијума* за гитару, оп. 10 (1980–1981), четири сонате за различите комбинације инструмената (1982–1987), Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру, оп. 21 (1990) Концерт за виолу и оркестар у ге-молу, оп. 23 (1993), *Зефилов повратак... или Zefiro torna*, три живе слике митолошких prizora за флауту, виолину и клавир, оп. 25 (2001), *Пет песама Стефана Малармеа* у верзијама за глас, флауту и клавир, оп. 28 (2003–2007), и за глас и оркестар, оп. 29 (2005), као и његово последње довршено дело, *Шпанска свита* за флауту и 15 гудача, оп. 33 (2012–2016).

Трајковићева дела извођена су на концертним подијумима у Србији, бившој Југославији и иностранству (Француска, Италија, Холандија, Немачка, Мађарска, Аустрија, Ирска, Велика Британија, Јапан и САД), а многа од њих објавили су издавачи у Србији и другим земљама Европе (Éditions Max Eschig и Gérard Billaudot, Éditeur, Париз; Bèrben, Edizioni musicali, Анкона; Удружење композитора Србије). Његова музика је објављена на већем броју носача звука, укључујући три ауторска издања (једну плочу и два компакт диска). Имао је и четири запажена ауторска концерта у Задужбини Илије М. Коларца у Београду (1997, 2007, 2010. и 2011).

Трајковић се бавио и музичкотеоријским радом: поред књиге *Музика*, која се сада први пут објављује, аутор је десетак чланака који су објављени у стручним часописима и зборницима радова у земљи.¹ У сарадњи са музикологом Слободаном Варсаковићем, средио је заоставштину свог деде, композитора и музиколога Милоја Милојевића и начинио каталoшки попис његових рукописа, композиција и текстова. Неке делове студије *Музика* уврстио је у своју приступну беседу приликом избора за редовног члана САНУ, марта 2010. године.

Добитник је најзначајних признања која се додељују за композиторско стваралаштво у Србији, укључујући награду „Стеван Христић“ (1971, за оркестарску композицију *Tempora retenta*), награду „Стеван Мокрањац“ (1995, за Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру) и Априлску награда Града Београда (2006, за *Пет песама Стефана Малармеа* за глас и оркестар, оп. 29).

др Јелена Јанковић-Бегуш

1 Видети библиографију написа Властимира Трајковића на крају књиге.

Библиографија објављених написа Властимира Трајковића¹

1. Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini, tribina u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika* (ur. Slobodan Stefanović), Beograd, Marksistički centar organizacije SK, 1982, 28–40.
2. Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija, *Muzička kultura* 4, 1982, 172–175.
3. Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, *Zvuk*, 4, 1982, 89–91.
4. Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora, u: dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.), *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 9–38.
5. Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića, *Zvuk* 1, 1989, 33–36.
6. Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti, *Treći program* 92–95, I–IV 1992, 25–30.
7. Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 18–31.
8. С ону страну међе модерна – постмодерна: *Концерт за клавир и гудачки оркестар* Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности, *Нови звук* 15, 2000, 95–100.

1 Уп. Јелена Јанковић-Бегуш, „Музичкотеоријски написи Властимира Трајковића у светлу залагања за ново вредновање српске уметничке музике“, *Музикологија/Musicology* 31, 2021, 95–126. Библиографија представља ажуриран и допуњен списак текстова који су наведени у поменутом чланку на стр. 97 (изворна напомена 3).

9. Muzička moderna Manuela de Falje, u: Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, CLIO, 2001, 135–146.
10. Сећање на др Драгутина Гостушког, *Музикологија* 1, 2001, 165–167.
11. Reč selektora (Jedanaesta Međunarodna tribina kompozitora; 11 – 16. maj 2002), u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), ... *under (re) construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 64–65.
12. Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music) [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40.
13. Naš Bemus – juče, danas, sutra, u: Neda Bebler (prir.), *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd, Jugokonzert, 2008, 58–59.
14. Izlaganje Vlastimira Trajkovića (preuzeto iz emisije posvećene njemu, a u okviru ciklusa *Kako slušati muziku* Radio-Beograda 2, kada su govorili profesori kompozicije na FMU u Beogradu, maja 2009. godine), u: Zorica Premate (prir.), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*, Beograd, Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 2019, 215–217.

др Јелена Јанковић-Бегуш

Библиографија написа о Властимиру Трајковићу

1. В. Ѓ. "Одмор је радити у том оделjenju", *Borba*, Београд, 29. јуни 1966.
2. Мирјана Веселиновић [=Веселиновић-Хофман], *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1983.
3. Ивана Комадина, *Наговештаји и остварења постмодерне у стваралачком опусу Властимира Трајковића*, дипломски рад (необјављен), рађен под менторством проф. Властимира Перичића, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 1986.
4. Ивана Комадина, „Две сонате Властимира Трајковића“, *Трећи програм*, 75, IV/1987, 23–24.
5. Марија Масникоса, „Неизрециво...“, *Нови Звук/New Sound*, 4–5, 1995, 73–82.
6. Неда Беблер, *Властимир Трајковић – Одабрана дела 1971 – 1990*, књижица уз компакт диск, Београд, СОКОЈ, 1995.
7. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Српска музика и 'замрзнута' историја (уз покретање тематске серије Музика уочи трећег миленијума)“, *Нови Звук/New Sound*, 9, 1997, 13–20.
8. Зоран Ерић, „Властимир Трајковић. Музика за клавир. *Звона* оп. 5 (1971–1974). Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру, оп. 21 (1990)“, *Нови Звук/New Sound – Интернационални часопис за музику*, 9, 1997, 51–54.
9. Ана Стефановић, „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, *Музички талас*, 2–4/1998, 38–40.

10. Неда Беблер, *Арион за гитару и гудаче*, књижица уз компакт диск, Београд, ПГП РТС, CD 431081, 2001.
11. Борислав Чичовачки, „Тестије и кондири – у потрази за музичким `ископинама““, *Нови Звук/New Sound*, 21, 2003, 81– 86.
12. Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија/Musicology*, 6, 2006, 93–116.
13. Ана Стефановић, „Пет песама Стефана Малармеа од Властимира Трајковића“, *Нови Звук/New Sound*, 28, 2006, 166–174.
14. Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
15. Vesna Mikić i Ivana Ilić (prir.), *...under (re)construction – Међународна tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007.
16. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2010.
17. Marija Masnikosa, “The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century”, *New Sound*, 40, II/2012, 181–190.
18. Melita Milin, “Ancient Greek mythology mediated by Latin culture: On Vlastimir Trajković’s *Arion* and *Zephyrus Returns*”, *Музикологија/ Musicology*, 12, 2012, 165–182.
19. Ана Стефановић, „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, *Музикологија/Musicology*, 13, 2012, 141–162.
20. Melita Milin, “Approaches to ancient Greek mythology in contemporary Serbian music: Ideological contexts”, In: Katerina Levidou and George Vlastos (Eds.), *Revisiting the Past, Recasting the Present:*

The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to Present, Conference proceedings, Athens, Hellenic Music Centre, 2013, 303–317.

21. Марија Маглов, „Време врееее врееееееее: сагледавање проблема времена у музици на примеру поетике Властимира Трајковића и естетике Томаса Клифтона“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 54, 2016, 81–89.
22. Ivana Medić & Jelena Janković-Beguš, “Works commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society”, In: Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović, Ivana Perković (Eds.), *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade, 2016, 317–329.
23. Ana Stefanović, „The Oeuvre of Vlastimir Trajković (1947–2017): A Poetics of the Time (and) of Art“, *New Sound – International Journal of Music*, 49, 1/2017, 69–72.
24. Мелита Милин, „Властимир Трајковић (Београд, 17. јуни 1947 – Београд, 4. јануар 2017), In memoriam“, *Музикологија/Musicology*, 22, 1/2017, 219–222.
25. Marija Maglov, “Time Tiiime Tiiiiime: Considering the problem of musical time on the example of Vlastimir Trajković’s poetics and Thomas Clifton’s aesthetics”, *Synaxa – Matica Srpska International Journal for Social Sciences, Arts and Culture*, 2–3, 1–2/2018, 135–142.
26. Neda Bebler, „Španska svita u opusu Vlastimira Trajkovića“, u Zorica Premate (prir.), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*, Beograd, Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 2019, 201–206.
27. Zorica Premate, „Razgovor sa Marinom Nenadović“, u: Zorica Premate (prir.), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*, Beograd, Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 2019, 212–214.
28. Душан Симић, „Форма свите у једном ставу на примеру Дуа за клавир и оркестар Властимира Трајковића“, у: Марко Алексић (ур.), *Зборник радова студената Одсека за музичку*

теорију, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију (Електронско издање), 2019, 103–112, https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/zbornik-radova-studenata-3_2019-09dusan-simic.pdf.

29. Ana Stefanović, „Vlastimir Trajković, *Španska svita (Sećanja iz detinjstva)* za flautu i 15 gudača, op. 33“, u Zorica Premate (prir.), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*, Beograd, Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 2019, 207–211.
30. Никола Б. Бараћ, *Тезе и метатезе: обликотворни процеси у Концерту за виолу и оркестар Властимира Трајковића*, мастер рад (необјављен) из предмета Анализа музичких облика, рађен под менторством доц. др Иване Илић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2020.
31. Ивана Медић, *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020.
32. Јелена Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација (необјављена) рађена под менторством др Драгане Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2021.
33. Јелена Јанковић-Бегуш, „Музичкотеоријски написи Властимира Трајковића у светлу залагања за ново вредновање српске уметничке музике“, *Музикологија/Musicology*, 31, 2021, 95–126.
34. Latinka Perović, *Dominantna i neželjena elita*, sedma knjiga: Ivan Stambolić, Ivan Đurić, Beograd, Dan graf, 2022.
35. Ивана Медић, „Композиторско-педагошка генеалогичка академика Властимира Трајковића“, *Музички талас*, год. 28, бр. 51, 2022, 2–19.

др Јелена Јанковић-Бегуш

СР - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

781.32

78.071.1:929 Трајковић В.

ТРАЈКОВИЋ, Властимир, 1947-2017

Музика : Оркестрација II : за студенте композиције : (теоријски део) : предавања одржана на Факултету музичке уметности у Београду школске године 2008/9. / Властимир Трајковић ; уредник Марко Д. Алексић ; [нотограф Марко Д. Алексић]. - Београд : САНУ : Музиколошки институт САНУ, 2022 (Београд : Службени гласник). - XX, 189 стр. : илустр. ; 24 cm

На спор. насл. стр.: Music : orchestration II for composition students (theoretical part) / Vlastimir Trajković. - Тираж 300. - Стр. VII-XIV: Поетичка, теоријска, естетичка и филозофска завештања / Катарина Томашевић. - Реч уредника: стр. XV-XX. - Прилози: стр. 147-167. - Стр. 180-182: Биографија / Јелена Јанковић-Бегуш. - Регистри. - Стр. 176-179: Библиографија / Александар Васић. - Стр. 184-185: Библиографија објављених написа Властимира Трајковића / Јелена Јанковић-Бегуш. - Стр. 186-189: Библиографија написа о Властимиру Трајковићу / Јелена Јанковић-Бегуш.

ISBN 978-86-7025-941-6 (САНУ)

ISMN 979-0-802024-03-8

а) Трајковић, Властимир (1947–2017) б) Оркестрација

COBISS.SR-ID 83925769