

ISSN 2812-7560

godina / volume III
broj / number 3
2023.

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

СДТ
М

ISSN 2812-7560

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

broj **3**
number **3**
Beograd 2023.



Srpsko društvo za muzičku teoriju
Serbian Society for Music Theory

Izdavač / Publisher

SRPSKO DRUŠTVO ZA MUZIČKU TEORIJU

Glavni i odgovorni urednik / Editor-in-Chief

dr Zoran Božanić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia)

Članovi uredništva (abecednim redosledom) / Members of the Editorial Board (in alphabetical order)

dr Nataša Crnjanski, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu (Srbija / Serbia) • dr Ivana Ilić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Milena Medić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Jelena Mihajlović-Marković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Anica Sabo, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Vuksanović, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Danijela Zdravić Mihailović, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu (Srbija / Serbia)

Članovi međunarodnog uredništva (abecednim redosledom) /

Members of the International Editorial Board (in alphabetical order)

Amra Bosnić, Ph.D., Academy of Music, University of Sarajevo (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Sanda Dodik, Ph.D., Academy of Arts, University of Banja Luka (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Fatima Hadžić, Ph.D., Academy of Music, University of Sarajevo (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Trena Jordanoska, Ph.D., Faculty of Music, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje (Severna Makedonija / North Macedonia) • Monika Karwaszewska, Ph.D., Stanisław Moniuszko Academy of Music, Gdańsk (Poljska / Poland) • Ildar Khananov, Ph.D., Johns Hopkins Peabody Institute, Baltimore MD (SAD / USA) • Sanja Kiš Žuveła, Ph.D., Academy of Music, University of Zagreb (Hrvatska / Croatia) • Leon Stefanija, Ph.D., Faculty of Arts, University of Ljubljana (Slovenija / Slovenia) • Nejc Sukljan, Ph.D., Faculty of Arts, University of Ljubljana (Slovenija / Slovenia) • William Teixeira, Ph.D., Federal University of Mato Grosso do Sul (Brazil / Brazil)

Sekretar uredništva / Editorial Assistant

dr Senka Belić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia)

Recenzenti / Reviewers

dr Marko Aleksić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Senka Belić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Zoran Božanić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Jelena Mihajlović-Marković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Milena Petrović, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Nevena Vujošević, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu (Srbija / Serbia)

ISSN 2812-7560

eISSN 2812-7579

UDK 78

Izdavanje ove publikacije podržalo je Ministarstvo kulture Republike Srbije



SADRŽAJ / CONTENTS

NAUČNI RADOVI / ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

Yuri Zakharov

Lev Kulakovsky and his method of melody analysis 7

Tijana Ilišević

Koncept zvučnih masa i mogućnosti njihovog tipološkog određenja 23

Milena Stanojević

Resemantizacija jezičko-stilskih znakova prošlosti u kompoziciji
Klavirski trio Morisa Ravela 54

STRUČNI RADOVI / PROFESSIONAL PAPERS

Jelena Mihajlović-Marković

Hromatsko-enharmonska modulacija – predlog za novo tumačenje 73

Verica Nerić

Rad sa muzički darovitim učenicima – studija slučaja 82

PRIKAZI / REVIEWS

Ivana Vuksanović

Atila Sabo, *Posttonalni kontekst i narativna funkcija harmonskog jezika – Šostakovič, Hindemit, Bartok* 95

Milena Medić

Prikaz doktorske disertacije Tijane Ilišević *Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije* 99

Zoran Božanić

Stručni skup XIX Dani muzičke teorije 110

Nikola Komatović

Drugi festival mikrointervalne muzike *Microfest 2023* 113

Autori / Contributors 117

NAUČNI RADOVI
ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

LEV KULAKOVSKY AND HIS METHOD OF MELODY ANALYSIS

Yuri Zakharov

Victor Popov Academy of Choral Arts, Moscow
n-station@yandex.ru

Primljeno / Received 31. 08. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 05. 11. 2023.

Abstract. For almost a century, Russian musical-theoretical conceptions and related terminology remained a “foggy realm” for music theorists from English-speaking countries. The Russian theories of *lad* (Yavorsky, Kholopov), *musical form as a process* (Asafiev), *intonation* and *lad gravitation* remained only partially understood. However, recently, through the efforts of bilingual musicologists (such as Ildar Khannanov), as well as some researchers from Finland and Australia, these theories are gradually emerging into the whole picture of musical-theoretical thought of the twentieth century. This article introduces readers to the theory of Lev Kulakovsky, who was one of Boleslav Yavorsky’s followers. In 1928, Kulakovsky proposed new methods of harmonic analysis of folk melodies based on Yavorsky’s *lad* theory; these methods were built on a statistical review of more than 255 songs. However, his theory was undeservedly forgotten by subsequent generations of scientists. Moreover, Kulakovsky devoted the 1960s–70s to the study of the famous monument of ancient Russian literature, “The Tale of Igor’s Regiment”. He assumed that the “Tale” was sung, i.e. that there was a syncretic unity between words and melos, and tried to restore these melodic models.

Keywords: *lad*, intonation, Yavorsky, Kulakovsky, analysis of folk melodies.

Apstrakt: Gotovo čitav vek, ruski muzičko-teorijski koncepti i s njima povezana terminologija ostali su „magloviti“ za muzičke teoretičare sa engleskog govornog područja. Ruska teorija *lada* (Javorski, Holopov), *muzička forma kao proces* (Asafjev), *intonacija* i *gravitacija lada* ostali su samo delimično shvaćeni. Međutim, u skorije vreme, zahvaljujući naporima bilingualnih muzikologa (poput Ildara Hananova), kao i pojedinih istraživača iz Finske i Australije, ove teorije su postepeno počele da zauzimaju mesto na ukupnoj slici muzičko-teorijske misli u XX veku. Ovaj članak upoznaće čitaoc sa teorijom Leva Kulakovskog, koji je bio jedan od sledbenika Boleslava Javorskog. Godine 1928. Kulakovski je predložio nov metod harmonske analize narodnih pesama zasnovan na teoriji *lada* Javorskog; metod je bio zasnovan na statističkoj obradi više od 255 pesama. Međutim, naredne generacije istraživača su nepravredno zapostavile njegovu teoriju. Osim

toga, Kulakovski je posvetio šezdesete i sedamdesete godine XX veka proučavanju monumentalnog ostvarenja drevne ruske književnosti, „Slova o Igorovom pohodu“. Kulakovski je pretpostavio da je „Slovo“ zapravo bilo pevano, tj. da je postojalo sinkretičko jedinstvo između reči i melosa, te je pokušao da restaurira ove melodijske modele.

Ključne reči: *lad*, intonacija, Javorski, Kulakovski, analiza folklornih melodija.

Introduction

Russian music theory of the 20th century had put forward several key terms that do not have direct analogues in English-language theory. Among them, we could name such notions as *intonatsia*, *lad*, *processuality of a musical form*, *harmonic functions in extended tonality* (*atacta*, *tritonanta*) and others. Of course, these concepts have not gone unnoticed in the USA and Europe, but there have been few works about them until recently. The English translation of Boris Asafiev's "Musical Form as a Process" was first published in 1977 by James Robert Tull, in his Ph.D. dissertation (Tull 1977). It was preceded by a short article by Malcolm Brown (Brown 1974).

Meanwhile, in the 1920s–30s, a specific terminological system was formed in Soviet musicology, which is still actively used today. In addition to the aforementioned terms, it includes such concepts as “тяготение–разрешение” (“gravitation or harmonic tendency – resolution”), “устой – неустой” (“stable vs unstable tone”; instead of the word “устой”, “опора” is sometimes used), “tonal plan” (the succession of tonalities).

Thanks to the efforts of Yuri Kholopov, the functional theory in harmony was significantly developed. The concept of *intonatsia* was expanded and interpreted in a new way in the works of Leo Mazel, Vyacheslav Medushevsky (*Intonational form of music* /Medushevsky 1993/), Valentina Kholopova and other music theorists. It should be emphasised that Yavorsky and Asafiev treated the term *intonatsia* in different ways; its interpretation by subsequent theorists is closer to Asafiev's.

In recent years, there have been several publications that concerned Asafiev's writings and terminology, such as the works by Finnish musicologist Elina Viljanen (Viljanen 2016) and Australian Kathryn Fiona McKay (McKay 2015). In 2022 there was a great event in the popularization of Yavorsky's theory in the English-speaking world. Ildar Khannanov prepared a bilingual (Russian–English) edition of Yavorsky's *The Design of Musical Speech*. There he suggested new translations and new explanations of the aforementioned terms. Khannanov describes the concept of *lad* as follows: “It covers, partially, the field of meanings of Greek *harmonia*, Latin *modus*, French *tonalite* and German *Tonart*. It is used for both tonal music and modal music, as well as for folk music. (...) *Lad*'s unfolding in time generates musical form” (Yavorsky 2022, 78).

To this, we can add a quote from Yuri Kholopov's *Introduction to the Musical Form*: "But really, the *lad* is not only its genetic code, but also a 'living being' whose appearance is identical to the entire structure, even the entire text of the given musical whole. Such an unfolded *lad* is represented in the form of a sound figure of a certain shape in time: it appears, creates an interweaving of sound threads-connections, grows in the musical space, passes a circle of development and becomes completed. So, the *lad* is the whole sound construction, but it is *the lad in the texture*" (Kholopov 2006, 365).

While discussing the term "сопряжённый (тон или интонация)", Khannanov suggests replacing Tull's translation "conjugation" with "buckled". And for "tyagoteniye" Khannanov uses "gravitation". In the following text, I will also use the translation "tendency". As for *intonatsia*, the semantic area and historical roots of this concept are revealed in Khannanov's "Boris Asafiev's *intonatsia* in the context of music theory of the twenty-first century" (Khannanov 2018).

In this article, I would like to introduce the theory of folk song analysis, elaborated by one of the followers of Yavorsky's doctrine, namely Lev Kulakovsky (1897–1989). He interprets the provisions of the *lad* theory in a special way.

Soviet music theory 1922–1930

The period of 1922–1930 in the USSR was marked by a surge of musical-theoretical thought. Boris Asafiev headed the Department of Theory and History of Music at the Petrograd Institute of Art History. He published a collection of scientific articles entitled *De musica* and was working on his famous book *Musical Form as a Process*. Boleslav Yavorsky continued the elaboration of his theory of "lad rhythm" and the theory of melody (Belyaeva-Ekzemplyarskaya, Yavorsky 1926; Yavorsky 1929). Nikolay Garbuzov (who organized and headed the State Institute of Musical Science) created his own theory of multi-fundamentality of music intervals and chords (Garbuzov 1928, 1932), Georgy Konyus developed the theory of meter-tectonism (Konyus 1927).

In 1925, professors of the Moscow Conservatory published a collection of articles entitled *Music Education*. In 1926 they decided to publish an eponymous journal. The journal had from four to six issues each year; the last issue appeared at the end of 1930. It was a scientific journal, where the texts of articles were presented not only in Russian, but also in German; it contained an overview of the main musical events and musical-theoretical publications in Russia and Europe. In particular, it contained a facsimile of Beethoven's "Moscow sketchbook" (with sketches for quartets no. 13 op. 130 and no. 15 op. 132) and M. Ivanov-Boretsky's comments on it (1927, no. 1/2).

In 1927–1930, the journal *Musical Education* published three articles concerning the problem of melody analysis: “On the question of the structure of folk melodies” and “Analysis of the expressiveness of folk melodies” by Lev Kulakovsky (Kulakovsky 1928a, b; Kulakovsky 1930) and “On the question of analyzing melodic structure” by Ivan Shishov (Shishov 1927).¹ The works of these authors would become the foundation of a new direction in Russian music theory.

However, in 1929–30, serious changes took place in Soviet musical science. On the one hand, Marxist-dialectical demagoguery in its most vulgar forms poured into it in a wide stream. On the other hand, all research methods in which the main place was occupied by the “technical” analysis of intervals, chords, modes, and musical forms were rejected. “Formalism” was confronted with methods associated with the analysis of “content”, especially if this analysis could get an ideological justification. Under these conditions, the subjects of the journal’s articles narrowed, their translations into German disappeared, as well as reviews of modern Western European musical-theoretical concepts.

Analytical methods of Kulakovsky

Lev Vladimirovich Kulakovsky initially graduated from the biological department of the Physics and Mathematics Faculty of Kyiv University, and then from the Scientific and Theoretical faculty of the Kyiv Music and Drama Institute. Kulakovsky’s teaching activity in Kyiv (1925–30) was based on the principles of Yavorsky’s theory of “lad rhythm”, which were conveyed to the young musicologist by his institute mentor A. Alschwang.

Since 1930, Kulakovsky worked at the State Academy of Art History in Moscow. The scientist devoted his entire future life to the study of Russian folk songs, folklore expeditions, and the study of folk polyphony.

Of greatest interest to us is Kulakovsky’s first article “On the question of the structure of folk melodies”, published in two issues of the *Musical Education* journal in 1928. Kulakovsky identifies three formants (components) of the “true form of a melody”:

- 1) *lad* structure;
- 2) *lad*-rhythmic structure;
- 3) melody contour.

“The first consequence of the *lad* organization of musical speech is the following: each tone, as a certain modal element, acquires a specific qualitative characteristic, that is its *lad* colour and a certain relation to all other tones” (Kulakovsky 1928a, 13).

¹ See the analysis of Shishov’s theory in: Zakharov 2014.

But what meaning does Kulakovsky put into the concept of “*lad* organization”? He means degree functions derived from Yavorsky’s theory of *lad*.

Unstable tones of a single system are called dominants: in a system with a center *C*, these will be the tritone tones *B* and *F*. The unstable tones of the double system form the subdominant; it includes *D*, *D sharp*, *A* and *A flat*.

Example 1

Double system (according to Yavorsky)



Both major and minor are formed by combining a single system with a double one. In major, the VII degree is called the leading tone of the dominant, the IV degree is called the reverse conjugate (reverse-buckled)² tone of the dominant, the VI degree (and VI lowered) is the leading tone of the subdominant, and the II degree (and II raised) is the reverse-buckled tone of the subdominant.

In natural minor, the tritone is located on the second degree; therefore, the dominant is represented by the second and sixth degrees. The tritones of the double system (in the case of A minor) are built on G and G sharp, for which reason the VII and IV degrees belong to the subdominant. VII raised degree in the harmonic minor is also a subdominant (Ryzhkin 1939, 116–122).

Table 1

Function of scale degrees (according to Yavorsky)

degrees	function in major	function in minor
I	T_I	T_I
II	So.c. ($\rightarrow T_{III}$)	Do.c. ($\rightarrow T_{III}$)
III	T_{III}	T_{III}
IV	Do.c. ($\rightarrow T_{III}$)	So.c. ($\rightarrow T_{III}$)
V	T_V	T_V
VI	SBB ($\rightarrow T_V$)	DBB ($\rightarrow T_V$)
VII	DBB ($\rightarrow T_I$)	SBB ($\rightarrow T_I$)

This table, which gives the key to the explanation of each scale degree in functional terms, forms the basis for the analysis of the first formant.

² See: Yavorsky 2022, 110–111.

According to Kulakovsky, the level of representation or weightiness of each degree in the melody of a particular song depends on its total time of sounding. By dividing the time of sounding of a degree by the total duration of the melody (expressed in eighths or sixteenths, depending on the duration of the smallest note), the researcher obtains a *ladometric indicator (index)* of each degree. The index is represented as a percentage. For example, such a variant is possible (see Table 2).

Table 2

Ladometric indices

T _I	T _{III}	T _V	DBB.	Do.c.	SBB.	So.c.
13%	25%	14%	4%	11%	9%	24%

Summarizing the percentage in certain cells, we get that the tonic area is 52%, the subdominant area is 33%, the dominant area is 15%, and the whole unstable area (S + D) is 48%.

Kulakovsky does not limit himself to calculating *ladometric indicators* within the framework of selected songs, but provides a statistical analysis of 255 Russian, Ukrainian, Polish, Indian and “Negro” songs (found by him in various collections). The result of this work is a summary table of average ladometric indicators, a fragment of which we present here (we do not print the “%” sign for the sake of saving space) (Kulakovsky 1928a, 17).

Table 3

Ladometric indices as a result of statistical analysis of Russian and Ukrainian songs

	T _I	T _{III}	T _V	DBB.	Do.c.	SBB.	So.c.	D	S	Bb.	O.c.	SD	T
Ukrainian (major)	24,8	21,2	19,2	1,9	13,5	2,6	16,7	15,4	19,3	4,5	30,2	34,7	65,3
Ukrainian (minor)	29,0	19,5	21,5	2,3	9,2	2,9	15,6	11,5	18,5	5,2	24,8	30,0	70,0
Russian (major)	23,2	19,0	25,0	2,1	10,5	8,4	11,3	12,6	19,7	10,5	21,8	32,9	67,1
Russian (minor)	28,0	19,2	22,0	2,4	8,1	4,7	13,9	10,5	18,6	7,1	22,0	29,1	70,9

This table clearly shows that the folk melody “avoids” the most unstable, most vividly modus-coloured degrees. The tonic area is always represented significantly in it, and the tensest leading tone of the dominant is less frequent.

According to Kulakovsky, the older the melody is, the more tonic degrees prevail in it: “We have the right to believe that the first musical sounds produced by our ancestors were already mode-organized, namely, they were mainly tonic sounds – the first basic (hence, by necessity stable) points that stood out from the unorganized howl of the glissando” (Kulakovsky 1928a, 22).

“We imagine the development of the *lad* to be a process to a certain extent analogous to the gradual drawing of individual parts of a photographic image when it is developing (...) Such a ‘gradual manifestation’ of the *lad* goes, as in all areas of life, from static elements to dynamic ones” (Kulakovsky 1928a, 22).

Let’s turn to the consideration of the second (*lad*-rhythmic) “formant” of the melody. By “implicit *lad* rhythm” Kulakovsky means the regularity of the distribution of subdominant-dominant and tonic elements in the song. Dividing the melody into phrases, the researcher finds out the ratio (in terms of tone value) of stable and unstable degrees in each phrase. As a result, numerical series of such type are obtained: $(4+12)+(9+7)+(7+9)+(4+12)$.

This means that, in the first and last phrases, unstable degrees occupy 4 meter units, and stable ones – 12, etc. From here, it becomes possible to track the change (during the song) in the balance of stability/instability and look for regularities of this change. Among such regularities, Kulakovsky calls the accumulation of unstable elements in the middle parts of the song, symmetry, the peak of instability at the point of the golden section, and the general equilibrium of stability and instability within the framework of the entire song. On page 36 the Fibonacci series even acts as one of the regularities (without using this term).

The third part of Kulakovsky’s article is entitled “Melody contour and tone gravitation”. Here the author considers the contour of the melody (“the successive relations of all sounds according to their pitch, taken completely regardless of their *lad* value”) and the *lad* tendencies of the degrees included in it as two opposing forces.

According to Kulakovsky, the *lad* tendencies of the degrees (II→III, IV→III, VI→V, etc.) often prevent the melody from revealing its own shaping forces and subordinate it to common harmonic ratios: “Changing the pitches through a melody in the conditions of sound gravitation is like running through highly undulating terrain. Each unstable tone, being gravitated towards a certain stable one, creates either an obstacle to melodic movement, or supports it” (Kulakovsky 1928b, 23).

Kulakovsky believes that, when harmonizing folk melodies, one should try to maintain the independence of the melodic pattern by all means and help it overcome typical harmonic tendencies. It is also necessary to avoid injecting vividly unstable tones into all voices.

Modal functions and the tone gravitation caused by them are not always adverse to the flow of melody. In some cases, they can “act together” with the factors of the contour: for example, if the melody contains a skip from an unstable tone according to its tendency (say, from *H* up to *E* in C major), such a skip is given the extra *lad* energy.

Trying to identify the intrinsic characteristics of a melodic contour, Kulakovsky introduces the concept of a “melodic center”: “The melodic center is the normal³ pitch level for a given melodic curve” (Kulakovsky 1928b, 19), i.e. an analogue of the medieval reciting tone (*repercussa*). The melodic center usually coincides with one of the stable degrees. “While analyzing folk melodies, it is not difficult to notice that along with the frequent coincidence of the melodic center in them with the main tone of the tonic, its relation to the *lad* elements can be different, i.e. that the melodic center of folk melody is much freer compared to classical music. Especially often it coincides with the quint tone of the tonic (‘*Tv* – the classic ‘dominant’), which happens, of course, due to the stability and vividness of this tone. Sometimes there is also another position of the melodic center, coinciding even with unstable elements, most often with the least vivid unstable tone So.c.”⁴ (Kulakovsky 1928b, 21).

These thoughts are in tune with those expressed by Yuri Kholopov in the article “Melody” from the *Musical Encyclopedia*. “The unity and definiteness of the melody are caused by the attraction of the sound stream to a firmly fixed stable point (‘melodic tonic’, according to Boris Asafiev), around which a gravitational field of adjacent sounds is formed. On the basis of the acoustic affinity felt by the ear, a second stable tone arises (most often a fourth or a fifth above the finalis)” (Kholopov 1976, col. 514).

“The initial focus of melodic energy forms the ‘zone of dominance’ of the reciting tone (the second support of the line, in a broad sense – the melodic dominant...; the melodic dominant is not necessarily a fifth above the finalis, it can be separated from it by a fourth or a third)” (Kholopov 1976, col. 515).

It contains the germ of the doctrine of specific melodic functions (“melodic tonic”, “melodic dominant”), which, however, did not receive its development in subsequent years. Moreover, Kholopov expresses his thoughts more precisely: he talks about two melodic functions, while in Kulakovsky’s concept of “melodic center” they are mixed.

³ Probably, the term “normal level of the curve” is borrowed by Kulakovsky from mathematics. In this case, he means the degree that is most often represented in the melodic curve and sounds for the longest time.

⁴ So.c. = the reverse-buckled tone of the subdominant (see Table 1).

However, let's return to the article by Lev Kulakovsky. It ends with a detailed analysis of the Russian folk song "Katien'ka vesyolaya".⁵ The musical example is provided with a three-layer scheme. The upper layer graphically displays the melody contour, the middle one shows the "implicit rhythm" (i.e., the ratio of the sounding time of stable and unstable degrees in each phrase), the lower one consists of the usual functional designations of each tone (according to Yavorsky). Kulakovsky calls the lower layer the "intonation scheme", meaning *lad intonatsia*: "The concept of *lad intonatsia* includes exclusively the relationship between different *lad* elements conditioned to the gravitational forces existing in present *lad*" (Kulakovsky 1928b, 16).

Example 2

Kulakovsky's analysis of "Katien'ka vesyolaya"

Ка-те-нь - ка ве - сё-ла - я, Ка - тя чер - но - бро - ва - я!

(2+4) + (5+5) + (12+4)

T₂|D₁S₁|T₂ T₁|D₁S₄|T₄ S₄T₁|D₁S₁|T₁D₂T₂S₄

Turning to the analysis of a particular song, Kulakovsky, in our opinion, deviates too much from his promising initial theoretical foundations (*ladometric* indices, the position of the melodic center, the interaction between the harmonic functions and the driving forces of the melodic pattern) in the direction of simply counting stable and unstable degrees and assessing changes in their balance during the song. The researcher's conclusion is as follows: "The whole song is literally 'cut out of one piece,' and at the same time, in no part of it do we see any predominance of one formant over another, but a free and harmonious combination of them and a common participation in the composition of the whole song. The statement of these features of the disassembled song therefore brings us closer to finding an objective criterion of artistry. We see the latter precisely in the freedom of all the revealed formants and in the rationality of their correlation, i.e. in the intonational meaningfulness of their use, meaningfulness that can be revealed by objective analysis" (Kulakovsky 1928b, 34).

⁵ "Merry Kate".

Strictly speaking, the “objective criterion of artistry” in these words appears rather subjective, because the meaningfulness of the use and freedom of all identified formants are evaluated only by the researcher himself.

However, there is no doubt that several quite objective methods of analysis are proposed in this article. Let’s name the main of them:

- 1) *Lad* analysis (according to Yavorsky), including an assessment of the ratio of leading, buckled and reverse-buckled tones; the ratio of subdominant, dominant and tonic areas.
- 2) The possibility of creating a special classification of *lads* that takes into account these ratios (based on statistical analysis of songs from different periods and different lands).
- 3) Analysis of the melodic contour as an independent “formant”, not deducible from the modal functions.
- 4) Evaluation of the artistic quality of a melody based on “weighing” its independence in the context of the paths set by typical harmonic patterns.

Let us also mark one more noteworthy thought of Kulakovsky: “The complex *lads* of modernity, with their multitone tonics, give the melody the opportunity, with sufficient density of the melodic line, to avoid the effects of conjugations, for example, using exclusively the tones of the double-*lad*⁶ tonics. (...) Only the switching to a more fractional temperament,⁷ revealing the entire structure of complex *lads*, all their conjugations, threatens to impose new, more complex bonds on the modern freedom of melodic pattern than within a major or minor, and at the same time it provides new possibilities, new means of expression to melody (to all its formants)” (Kulakovsky 1928b, 27–28).

In this article Kulakovsky appears as a talented researcher who is persistently looking for new ways to apply Yavorsky’s theoretical provisions to the analysis of specific melodies and tries to cover the problem from all sides, being aware of all its complexity.

In the next article “Analysis of the expressiveness of folk melodies” (Kulakovsky 1930) Kulakovsky’s turn to a new research position becomes noticeable. Now it is *the analysis of expressiveness* that occupies him most of all, and he interprets every detail of the song – be it an interval, a skip, a *lad* colour of a degree, a feature of a melodic contour – from the standpoint of what emotional-semantic or symbolic meaning it has.

⁶ Double-*lads* (дважды лады) arise from the double resolution of triton (inside and outside). In such *lads*, the scale structure of the first half of the octave (for example, C – F sharp) is equal to the scale structure of the second half (F sharp – C).

⁷ This refers to microchromatics.

In comparison with the previous article, the author finds only one new method of analysis: the identification of “implicit interval tone colour”. By *implicit intervals*, he means the intervals between the current tone of the melody and the “melodic center” (which is usually T_I or T_V). Thus, each sound of the melody acquires a “double emotional colouring”, determined by real and implicit intervals.

In 1930, Kulakovsky moved from Kyiv to Moscow, joined the Academy of Art Studies and began to be subjected to strong ideological pressure. In his articles of 1930 and 1933, a significant place is devoted to the criticism of “formalism” in musicology, while his own research methods lose their scientific character and become rather descriptive. Although Kulakovsky’s article of 1930 does not yet abandon Yavorsky’s *lad theory*, in it we find the following “program” statements: “Now, at the current level of musical-theoretical analysis, a verbal, descriptive presentation of musical thought brings us closer to the goal. The imaginary ‘objectivity’, expressed in the absence of verbal characteristics, in the use of only ‘schemes’, notes, and mathematical formulas, of course, is only more harmful, since it hides the subjectivism of the author instead of allowing him to test it on someone else’s experience” (Kulakovsky 1930, 29).

It is clear that the use of diagrams, notes and formulas just makes a scientific text available for verification “on someone else’s experience”, in contrast to the description of the “emotionality” of a particular melodic figure.

In 1933, Kulakovsky published an article entitled “On the methodology of melody analysis”, which begins with criticism of modern music-theoretical systems (Kulakovsky 1933). These are the theory of multi-fundamentality by Garbuzov, the theory of *lad* rhythm, the theory of meter-tectonism by Konyus and the “energetic theory of linearists”,⁸ each of which, according to Kulakovsky, ignores the expressiveness of melodies, that is their main content. The book by Ernst Toch, recently translated into Russian (in 1928), “The Doctrine of Melody” (Toch 1923), also received an unflattering review.

While analyzing the melody, Kulakovsky directly goes from the elemental analysis of intervals and mode features to such a question: what significance can these features have for the formation of the figurative content of the song? His analyses are now descriptive and sometimes very naive by nature.

And yet, we note one interesting detail, indicating the desire of the scientist to find links between form and content. From time to time Kulakovsky wonders – what would happen if one of the melody tones was replaced by another, one stable tone by unstable one? What difference would it make to the content of the song? “An auxiliary – and very important – moment is conscious, systematic experimentation by changing the details of the melody and evaluating the resulting construction” (Kulakovsky 1933, 91).

⁸ First of all, he means the theory of Ernst Kurth.

Epilogue

Since the second half of the 1930s, Lev Kulakovsky fully devoted his life to the study of folk songs. He participated in numerous folklore expeditions. In 1939, his monograph *The Structure of a Verse Song* was published (Kulakovsky 1939).

After World War II, Kulakovsky continued to study musical folklore, publishing dozens of works. The voluminous monograph *Song, its Language, Structure, Fates* (Kulakovsky 1962) became his final research in this area.

However, there was a topic in the scientific and creative life of Kulakovsky that has not yet been touched upon by us. This topic is connected with the study of the great monument of ancient Russian literature – “The Tale of Igor’s Regiment” (“Слово о полку Игореве”). In 1938, the Radio Committee ordered Kulakovsky to make a montage of excerpts of “The Tale” and fragments of Alexander Borodin’s opera *Prince Igor*. This was the impetus for raising the question of the musical culture of Russia in the 11th–12th centuries. Kulakovsky had a remarkable, maybe even audacious idea: “The Tale” was sung! In his subsequent article (Kulakovsky 1946) he suggested that in ancient times in Russia there was secular singing based on *kondakar* notation, in which speech, words, and phrases were closely merged with melos.

Kulakovsky devoted the late 1960s and early 1970s to refining this idea into a holistic conception. Some conclusions were published in an article (Kulakovsky 1973). The final result of the research was the book *The Song of Igor’s Regiment: The experience of reconstructing the model of ancient melos* (Kulakovsky 1977). In this book, he not only examines the probable features of the music of the “Tale”, taking into account the general level of the musical culture of Kyivan Rus, but also raises the issue of recreating the melos inherent in the “Tale”, even offering variants of musical decryptions. Here are three examples of them.

Example 3

Three fragments of Kulakovsky's decryption (pages 118, 125, 160)

The beginning

На - ча-ти же ся тьй пе-сни по бы - ли-нам се - го вре-ме-ни, по бы-
ли-нам се - го вре - ме-ни, а не по за-мы-шлень-ю Бо - я - - ню!

Igor's words

"Бра-ти-е и дру-жи-но! Лу-це ж бы по-тя - ту бы - ти, не-же по-ло-не-ну бы - ти! А
вся-дем, бра-ти-е на сво - - и бър-зы-я ко-мо-ни, да по-зрим си-не-го До- ну!"

Yaroslavna's lament

С силой $\text{♩} = 54$

"О Д(е)-не-пре Сло - ву-ти-чю, Дне-пре Сло - ву - ти-чю! Ты про-бил е-си
ка-мен-ны-я го - ры скво - зе зем-лю По-ло - вец - ку - ю, ты ле - ле-ял е -
си на се-бе Свя - то - слав-ли на - са - - ды до пыл - ку Ко - бя - ко-ва!

This book can be considered the pinnacle of the creative biography of Lev Kulakovsky, who lived a long life (91 years!), almost entirely devoted to the study of Russian folk songs.

References

- Asafiev, Boris L. (Igor' Glebov). 1930. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. [Part 1]. Moscow: Gosizdat's Muzsektor.
- Belyaeva-Ekzemplarskaya, Sofia N., and Boleslav L. Yavorsky. 1926. «Vospriyatie ladovykh melodicheskikh postroeniy» [“Perception of Lad Melodic Passages”]. In *Collections of Experimental Psychological Research* (issue 1), 3–32. Leningrad: Akademia.
- Brown, Malcolm H. 1974. “The Soviet Russian Concepts of ‘Intonazija’ and ‘Musical Imagery.’” *The Musical Quarterly* 60 (4): 557–567.
- Garbuzov, Nikolay A. 1928, 1932. *Teoriya mnogoosnovnosti ladov i sozvuchiy* [A Theory of Multifundamentality of Lads and Concords] (in 2 parts). Moscow: Gosizdat's Muzsektor.
- Khannanov, Ildar D. 2018. “Boris Asafiev's Intonatsia in the Context of Music Theory of the Twenty-First Century.” *Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 44 (2): 485–501.
- Kholopov, Yuri N. 1976. «Melodiya» [“Melody”]. In *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], vol. 3: columns 512–529. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
- Kholopov, Yuri N. 2006. *Vvedeniye v muzykal'nuyu formu* [The Introduction to Musical Form]. Moscow: Moscow Tchaikovsky Conservatory.
- Konyus, Georgy E. 1927. «K notnomu metrotektonicheskomu planu *Adagio sostenuto* sonaty op. 27 № 2» [“On the Note Meter-Tectonic Scheme of *Adagio sostenuto* from Sonata op. 27 no. 2”]. *Muzykal'noye Obrazovaniye* [Musical Education], 1/2: 92–103.
- Kulakovskiy, Lev V. 1928a. «K voprosu o stroenii narodnykh melodiy» [“On the Question of the Structure of Folk Melodies”]. *Muzykal'noye Obrazovaniye* [Musical Education], 4/5: 13–38.
- Kulakovskiy, Lev V. 1928b. «K voprosu o stroenii narodnykh melodiy» [“On the Question of the Structure of Folk Melodies”]. *Muzykal'noye Obrazovaniye* [Musical Education], 6: 16–38.
- Kulakovskiy, Lev V. 1930. «Analiz vyrazitel' nosti narodnykh melodiy» [“Analysis of the Expressiveness of Folk Melodies”]. *Muzykal'noye Obrazovaniye* [Musical Education], 6: 25–35.
- Kulakovskiy, Lev V. 1933. «O metodologii analiza melodii» [“On the Methodology of Melody Analysis”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music] 1: 86–94.
- Kulakovskiy, Lev V. 1939. *Stroyeniye kupletnoy pesni* [The Structure of the Verse Song]. Moscow-Leningrad: Muzgiz.
- Kulakovskiy, Lev V. 1946. «Pesn' o polku Igoreve: Problema vossozdaniya muzyki» [“The Song of Igor's Regiment: The Problem of Music Reconstruction”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music] 12: 77–89.
- Kulakovskiy, Lev V. 1962. *Pesnya, eyo yazyk, struktura, sud'by: Na materiale russkoy i ukrainskoy narodnoy, sovetskoy massovoy pesni* [The Song, Its Language, Structure, Fates: Based on the Material of Russian and Ukrainian Folk Songs, Soviet Mass Songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
- Kulakovskiy, Lev V. 1973. Iz «Slova pesni ne vykinut'» [“From the Word Song Can't Be Thrown Away”]. *Znanie – sila* [Knowledge is Power] 97: 30–32.
- Kulakovskiy, Lev V. 1977. *Pesn' o polku Igoreve: Opyt vossozdaniya modeli drevnego melosa* [The Song of Igor's Regiment: The Experience of Reconstructing the Model of Ancient Melos]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor.
- McKay, Kathryn F. 2015. *A Contextual Study of Boris Asafiev's Musical Form as a Process and Application of Concepts to his Sonata for Solo Viola*. Diss. for the degree of Master of Arts, Edith Cowan University. <https://ro.ecu.edu.au/theses/1738>

- Medushevskiy, Vyacheslav V. 1993. *Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music]*. Moscow: Kompozitor.
- Ryzhkin, Iosif. 1939. «Teoriya ladovogo ritma (B. Yavorskiy)» [“A Theory of Lad Rhythm (B. Yavorskiy)”]. In *Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznanija [Essays on the History of Theoretical Musicology]*, issue 2, edited by Lev Mazel' and Iosif Ryzhkin, 105–205. Moscow-Leningrad: Gos. muz. izdatel'stvo.
- Shishov, Ivan P. 1927. «K voprosu ob analize melodicheskogo stroeniya» [“On the Question of Melodic Structure Analysis”]. *Muzykal'noye Obrazovaniye [Musical Education]*, 1/2: 150–158; 3/4: 26–31.
- Toch, Ernst. 1923. *Melodielehre*. Berlin: Max Hesse.
- Tull, James R. 1977. *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process: Translation and Commentary*. Volumes I–III. Ph. D. thesis, The Ohio State University.
- Viljanen, Elina. 2016. *The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*. Ph. D. thesis. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura.
- Yavorskiy, Boleslav L. 1929. «Konstruktsiya melodicheskogo protsessa» [“The Construction of Melodic Process”]. In *Struktura melodii [The Structure of a Melody]* (Issue 3), edited by Sofia Belyaeva-Ekzemplarskaya and Boleslav Yavorskiy, 7–36. Moscow: State Academy of Art Sciences.
- Yavorskiy, Boleslav. 2022. *The Design of Musical Speech: Materials and Notes*. Translated and edited by Ildar D. Khannanov. Moscow: Kompozitor.
- Zakharov, Yuri K. 2014. «Ivan Shishov: pervye opyty analiza melodii v SSSR» [“Ivan Shishov: The First Attempts at Melody Analysis in the USSR”]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]* 3: 90–98.

Rezime

LEV KULAKOVSKI I NJEGOVA METODA ANALIZE MELODIJE

Članak je posvećen istraživanju metoda analize narodnih melodija, koje je pokrenuo Lev Kulakovski u periodu od 1928. do 1933. godine. Ove metode su se oslanjale na teoriju *lada* Boleslava Javorskog. Kulakovski izdvaja tri forme „istinskog oblika melodije“: 1. modalnu strukturu; 2. modalno-ritmičku strukturu; 3. melodijski crtež.

Svaki ton melodije sadrži posebnu harmonsku funkciju, u skladu s teorijom Javorskog. Tako, na primer, u duru se II stupanj naziva „inverzno-povezujući ton subdominante“, IV stupanj postaje „inverzno-povezujući ton dominante“. VI stupanj je „vođični ton subdominante“, dok je VII stupanj „vođični ton dominante“. Deljenjem vremena zvučanja stupnjeva na ukupno trajanje melodije, istraživač dobija modalno-metrički indeks svakog stupnja, izražen u procentima. Analizirajući 255 pesama različitih naroda, Kulakovski dolazi do zaključka, da je u njima najistaknutije predstavljena oblast tonike, dok se najređe sreće vođični ton dominante.

Druga forma – modalno-ritmička – pokazuje odnos stabilnih i nestabilnih stupnjeva u svakoj frazi pesme. Kao opšte zakonomernosti, ovde se manifestuju akumulacija nestabilnih elemenata u srednjim delovima pesme, kao i vrhunac nestabilnosti u tački zlatnog preseka.

Razmatrajući treću formu – melodijski crtež – Kulakovski posmatra „formativnu snagu“ melodijskog pokreta kao samostalnog parametra u poređenju s modalnim gravitacijama. S tim u vezi, on naglašava da bi pravilna harmonizacija ili polifona obrada narodne melodije trebalo maksimalno

da ističe njenu fizionomiju, a ne da sledi tipične harmonske obrte.

Analizirajući melodijski crtež, istraživač uvodi pojam „melodijski centar“. To je stupanj, prema kojem se, često, vraća melodija. Prema Kulakovskom, ponekad se melodijski centar poklapa s I stupnjem, a u drugim slučajevima s V ili II stupnjem.

U člancima iz 1930. i 1933. godine, Kulakovski postepeno menja svoju istraživačku poziciju, postavljajući akcent na analizu „melodijskog sadržaja“. To je povezano s borbom protiv „formalizma“ u sovjetskoj nauci tridesetih godina. U posleratnim godinama Kulakovski se potpuno okreće prikupljanju i analizi ruskih i ukrajinskih pesama, zabeleženih tokom folklornih ekspedicija. Poslednjih decenija života naučnik se posvećuje proučavanju „Slova o Igorovom pohodu“. Kulakovski iznosi hipotezu da se u XII–XIII veku „Slovo“ nije samo recitovalo, već se i pevalo, dajući notno dešifrovanje celokupnog teksta ovog spomenika drevne ruske književnosti.

KONCEPT ZVUČNIH MASA I MOGUĆNOSTI NJIHOVOG TIPOLOŠKOG ODREĐENJA¹

Tijana Ilišević

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
tijana.ilisevic@gmail.com

Primljeno / Received 01. 10. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 28. 11. 2023.

Sažetak: Ispitujući okolnosti koje su dovele do porasta interesovanja poljskih posleratnih kompozitora za teksturu i tembr, ovaj rad otvara perspektivu za razumevanje koncepta zvučnih masa. Kao jedinstvene zvučnosti čiji se izražajni smisao sastoji u opštem karakteru zvuka, boji, teksturi, i koje se ne mogu raščlaniti na pojedinačne gradivne elemente (tonske visine, ritam, dinamiku, artikulaciju i dr.), zvučne mase preuzimaju onu ulogu koju su u muzici tonalnog idioma imale teme. Ujedno, svojom aktivnošću zvučne mase rukovode ciljno usmerenim linearnim kretanjima. Tako se značaj jedne zvučne mase u delu procenjuje u odnosu na usmereni proces (ili procese) kojim(a) rukovodi. Zvučna masa se na ovaj način otkriva kao osnovni generator energije koji svojom aktivnošću upravlja obrascem tenzija–razrešenje tenzije. Ipak, sve ovo kao da je gotovo pola veka pre poljskih posleratnih kompozitora (sa posebnim osvrtom na Lutoslavskog /Witold Lutosławski/ i Pendereckog /Krzysztof Penderecki/ čija su dela takođe u fokusu ovog rada) predvideo Edgar Varez (Edgard Varèse), kompozitor koji je ispitivao nove mogućnosti generisanja zvuka – onog koji bi učinio da muzički svet „eksploDIRA“ i obuhvatio i ono što je tradicionalno bilo smatrano „bukom“. Stoga je analiza tri kompozicije Edgara Vareza, koja je otkrila određene zakonitosti u načinu formiranja zvučnih masa, predstavljala osnovu za predloženu tipologiju, koja se zatim pokazala kao primenljiva i na kompozicije druga dva autora. Tipologija je zasnovana na tri nivoa i po dva kriterijuma, koja u obzir uzimaju načine percipiranja zvučnih masa i kogniciju ciljno usmerenih procesa kojima one rukovode. Cilj rada je da se kroz ponuđenu tipologiju zvučnih masa obezbedi osnova za razumevanje pre svega vremenske dimenzije ovih, ali i šireg korpusa sličnih dela, čime bi se znatno olakšalo razumevanje njihove forme. Istovremeno, ovakva analiza, koja ističe teleološku prirodu muzike zvučnih masa, otvara mogućnosti interdisciplinarnog pristupa ovoj muzici.

Ključne reči: Edgar Varez, koncept zvučne mase, sonorizam, posttonalna muzika, tipologija zvučnih masa.

¹ Studija je nastala kao rezultat istraživanja sprovedenog tokom rada na doktorskoj disertaciji *Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije*, odbranjene na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 2023. godine pod mentorstvom dr Milene Medić.

Abstract: Examining the circumstances that led to an increased interest in texture and timbre among post-war Polish composers, this paper aims to provide a perspective for understanding the concept of sound mass. As unique sound areas that express their character through general sound, timbre, and texture, and cannot be divided into individual elements such as pitch, rhythm, dynamics, articulation, etc., sound masses share features with *themes* of the tonal music idiom. Simultaneously, with their activity sound masses govern goal-directed linear motion. Therefore, the significance of a sound mass is estimated regarding the directed process (or processes) it governs, making it a fundamental energy generator that manages the *tension-relaxation* pattern. Edgard Varèse, a composer who investigated new possibilities of sound generation, foresaw what the Polish post-war composers (with a special reference to Lutosławski and Penderecki, whose works are also the focus of this paper) aimed to achieve almost half a century after him. Varèse wanted to make the musical world “explode” and include those sounds that were traditionally considered “noise”. Therefore, the analysis of three compositions by Varèse revealed certain regularities in the way sound masses are formed, making the basis for the proposed typology. This typology was then applied to the compositions of the other two composers. The typology is based on three levels and two criteria, which consider the ways of perceiving sound masses and the cognition of goal-directed processes that they govern. Through the offered typology of sound masses, the paper aims to provide a basis for understanding the temporal dimension of the analyzed, but also of a wider corpus of similar works. This would greatly facilitate the comprehension of their form. At the same time, this kind of analysis, which highlights the teleological nature of the sound mass music, provides the possibilities of an interdisciplinary approach to this music.

Keywords: Edgard Varèse, sound mass concept, sonorism, post-tonal music, sound mass typology.

Uvod

Rad koji je, između ostalog, proistekao i iz potrebe za razumevanjem načina organizacije vremena i prostora u odabranom korpusu posttonalnih dela, imao je za cilj da razmotri mogućnosti tipološkog određenja zvučnih masa kao osnovnih gradivnih jedinica analiziranih dela. Za analitički uzorak poslužile su po tri kompozicije evropskih kompozitora: *Hiperprizma* (*Hyperprism* /1922–1923/), *Oktandr* (*Octandre* /1923/) i *Integrali* (*Intégrales* /1924/) Edgara Vareza, *Druga simfonija* (1965–1967), *Knjiga za orkestar* (*Livre pour orchestre* /1968/) i *Dupli koncert* (*Double Concerto* /1980/) Vitolda Lutoslavskog i *Dimenzije vremena i tišine* (*Dimensionen der Zeit und der Stille* /1960–1961/), *O prirodi zvuka br. 1* (*De natura sonoris No. I* /1966/) i *O prirodi zvuka br. 2* (*De natura sonoris No. II* /1970/) Kšištofa Pendereckog.

Da bi se tipologija zvučnih masa ponuđena u ovom radu mogla razumeti, neophodno je razmotriti istorijske faktore koji su doveli do povećanog interesovanja kompozitora za istraživanje tekstone i boje kao primarnih faktora u oblikovanju svojih dela. Na ovaj način, osvetljavaju se okolnosti pojave zvučnih masa kao osnovnih gradivnih jedinica i blokova zvuka koji se ne mogu razložiti na pojedinačne elemente koji ih grade. Time je otvorena perspektiva za razumevanje jednog as-

pekta ponuđene tipologije, i to onog koji se tiče slušaoočeve percepcije. Rad potom u fokus postavlja pitanje usmerenosti muzike zvučnih masa, raspravljajući o pojmu, vrstama ciljeva, zatim uslovima i načinima njihovog ispunjenja u posttonalnoj muzici. Ovo je neophodan korak za razumevanje drugog aspekta ponuđene tipologije, a koji se prvenstveno tiče slušaoočeve (analitičareve) kognicije usmerenih procesa kojima zvučne mase, kao aktivni delatnici muzičkog toka, rukovode. Kroz ova dva aspekta, ponuđena tipologija bi trebala da omogući metodološku osnovu za razumevanje kako prostorne, tako i vremenske dimenzije muzike zvučnih masa. Time se, dalje, otvara analitička perspektiva koja se distancira od stava da je ovakva muzika isključivo prostorna, statična i neteleološka, i koja u potpunosti uvažava njen vremenski identitet.

Istorijske okolnosti: sonorizam

Avangardno usmerenje i modernizacija muzičkog jezika i kompozicionih tehnika u poljskoj posleratnoj muzici, kao rezultat kontakta poljskih kompozitora sa zapadom, najjasnije se sagledava u novom pristupu tembru i teksturi kao najznačajnijim elementima u izgradnji forme. Uz to, kompozitori su zainteresovani i za ispitivanje tehničkih mogućnosti i ograničenja instrumenata i ljudskog glasa. Kako svedoči Ana Maslovjec (Anna Masłowiec), Tadeuš Zjelinski (Tadeusz Zielinski) je 1961. godine pisao o Boleslavu Sabelskom (Bolesław Szabelski), Vitoldu Lutoslavskom, Tadeušu Berdu (Tadeusz Baird), Kazimiru Serockom (Kazimierz Serocki) i Gražini Bacevič (Grażyna Bacewicz) kao o prethodnicima „predrevolucionarnog perioda“ koji su „izrazili solidarnost sa ‘odmetnicima’“ i „beskompromisnim karakterom promene“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 3). Izraženo interesovanje za boju i teksturu, koje je bilo karakteristično za poljske kompozitore, kako mlađe, tako i starije generacije, omogućilo je slušaocima da ih doživljavaju kao „grupu“, te je tako o njima počelo da se govori kao o pripadnicima takozvane „poljske škole“ (Becquart 2006, 3).² Matju Bekar (Matthieu Becquart) ističe:

Varšavska jesen je dozvolila prvo poljsko stvaranje brojnih kompozicija koje postaju klasiци muzike XX veka (sa, između ostalog, *Posvećenjem proleća* Igora Stravinskog). Festival je jako brzo postao mesto sastanka različitih poljskih muzičkih estetika. Na početku je dominirala dodekafonska tehnika, potom se došlo do govora o ‘sonorističkoj’ tehnici kako bi se ukazalo na opštu tendenciju brige poljskih kompozitora za zvuk uopšteno, u kojoj je boja bila osnovni element bilo kog zvučnog istraživanja (Becquart 2006, 3).

Andrej Hlopecki (Andrzej Chłopecki) pominje trinaest poljskih kompozitora koji su, po njegovom viđenju, u vezi sa „sonorizmom“: Vitold Lutoslavski kao naj-

² Termin je počeo da se koristi početkom šezdesetih godina u nemačkoj muzikološkoj misli kako bi označio posebno „stil poljske muzike“.

stariji predstavnik, Andrej Dobrovolski (Andrzej Dobrowolski), Kazimir Serocki, Zbignjev Višnjewski (Zbigniew Wiszniewski), Vlođimirš Kotonjski (Włodzimierz Kotoński), Vitold Šalonek (Witold Szalonek), Bohuslav Šefer (Bogusław Schaeffer), Henrik Mikolaj Gorecki (Henryk Mikolaj Górecki), Kšištof Penderecki, Vojćeh Kilar (Wojciech Kilar), Zbignjev Ruđinjski (Zbigniew Rudziński), Zigmunt Krauze (Zygmunt Krauze) i Tomaš Sikorski (Tomasz Sikorski). Pri tome, ističe da se početak sonorističkog pokreta naročito povezuje sa imenima Pendereckog i Goreckog (Chłopecki 2003, 124). Danuta Mirka (Danuta Mirka) ističe sredinu pedesetih godina, kada su, već uveliko prepoznati talenti poljskog podneblja počeli da dobijaju priznanja i nagrade i van granica Poljske, kao godine naročite ekspanzije savremene poljske muzike i trenutak kada je koncept „poljske škole“ ušao u rečnik zapadnih, uglavnom nemačkih recenzenata:

Iako često i lako korišćen termin, njegovi izumitelji ga nikada nisu jasno definisali i on ostaje prilično zagonetan čak i danas. Glavni problemi bili su sledeći: nikada nije jasno navedeno koja su muzička svojstva odredila jedinstven ‘poljski karakter’ muzike (za razliku od druge savremene muzike). Takođe, nikada nije definisano koje su karakteristike muzike koju stvaraju kompozitori svrstani u ‘poljsku školu’ prouzrokovale da ti kompozitori budu percipirani kao homogena umetnička grupa pre nego kao individualne ličnosti. Takav nedostatak definicije je u narednim decenijama stvorio sumnju da je zajedničko poljskim kompozitorima bila samo njihova (skoro) simultana pojava na sceni međunarodnog muzičkog života (Mirka 1997, 4).

Ipak, smatra da se za objedinjujućim osobinama ove muzike tragalo „uglavnom na estetskom planu, u njenom snažnom vatrenom izrazu i dinamizmu njenih formalnih procesa“ (Mirka 1997, 4).³

U našoj muzikološkoj misli, o problemu definisanja „poljske škole“ pisala je Mirjana Veselinović-Hofman, koja smatra da je

termin škola (...) možda pre jedna komunikativna ali u suštini proizvoljna oznaka za jedan novi prodor poljske muzike u vladajući evropski muzičko-izražajni prosede pedesetih godina, nego oznaka za grupu kompozitora koji su taj prodor načinili.

Pre svega zato što on nije predstavljao afirmisanje samo jednog, određenog kompoziciono-tehničkog principa zajedničkog za sve autore (...) Sâmim tim, naravno, i zastupanje novih nastojanja koja su – prvenstveno kod Pendereckog i Lutoslavskog – odjeknula avangardno, te time, bez čvrstog realnog osnova ali ipak psihološki nužno, ‘uopštila’ stilski lik poljske muzike s kraja šeste i skoro čitave sedme decenije, svodeći ga na avangardu (Veselinović 1983, 230–231).

Termin „sonorizam“ je 1956. prvi put upotrebio poljski muzikolog Juzef M. Hominjski (Józef M. Chomiński), kako bi njime označio nove tendencije u posleratnoj muzici poljskih kompozitora, a koje se tiču takve zvučne tehnike, koja za cilj

³ Dodatno, na stranama 17–19 autorka se kritički osvrće na problem nesigurnosti kriterijuma po kojem su dela i kompozitori klasifikovani kao oni unutar i izvan granica sonorizma, dajući, uz to, detaljan pregled dela koja su kroz istoriju dovođena u vezu sa sonorizmom.

ima postizanje inovativnih, nekonvencionalnih zvučnih efekata. Istraživanje novih zvučnih kvaliteta i razvoj novih principa strukturisanja muzičkog dela, zasnovanog na transformacijama zvuka kao fundamentalnog svojstva muzike, smatrao je Hominjski, logična su posledica radikalnih promena u okviru tonalnog sistema i njegovog konačnog sloma, kao i posledičnog otkrivanja „čistog zvuka“ tokom impresionističkog perioda. Termin izveden iz latinske reči *suono* (zvuk), stavlja akcenat na kvalitet zvuka kao primarni faktor u procesu strukturisanja muzike (Boleslawska-Lewandowska 2013, 123). U *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* „sonoristika“ je opisana na sledeći način:

Sonoristika je uključila temeljnu reevaluaciju tradicionalnih elemenata muzike i naglasak stavila na pitanja generisanja zvuka, uključujući i elektro-akustička i netradicionalna sredstva vokalne i instrumentalne artikulacije i njihove dinamičke diferencijacije, prostorno-vremensku distribuciju zvuka u kompoziciji i transformacione procese koji oblikuju formu. U suštini, sonoristička analiza pristupila je muzičkom delu kao dinamičnom entitetu koji je rezultat interakcije soničnog fenomena i kinetičkih procesa (citirano prema: McHugh 2011, 13).

Specifičan kvalitet zvuka, esencijalno nezavisnog od melodije ili harmonije, čisto je sonorističkog porekla. U ovom „sonorističkom kvalitetu zvuka“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 42) dinamika, artikulacija, teksturalna dispozicija i orkestracija sredstva su koja uspostavljaju „sonorističke vrednosti“. Nov kvalitet zvuka i nova zvučna iskustva bila su neodvojivo povezana sa naglašavanjem do tada sekundarnih parametara, onih koji se ne mogu lako podeliti u prepoznatljive kategorije, kao što je to slučaj sa tonskom visinom, ritmom i harmonijom. U tom smislu, Hominjski insistira na upotrebi novog termina „sonoristika“ umesto termina „koloristika“, koji se do tada koristio za opisivanje pomenutih muzičkih fenomena, ističući: „Termin ‘kolorističan’ nije u potpunosti adekvatan: prvo, on je usvojen iz druge grane umetnosti, koja se opaža drugačijim čulima; drugo, danas on ne može više stajati umesto svih sonorističkih sredstava“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 43). Hominjski sonoristiku vidi kao novi sloj muzičkog dela koji se manifestuje kroz interakciju tembra, teksture, dinamike, artikulacije, agogike, ritma, registra, ali i melodije i harmonije. Na tragu Hominjskog, Vladislav Malinovski (Władysław Malinowski) 1957. godine piše:

Termin sonoristično široko je korišćen da zameni ‘zvučnu koloristiku’. Koloristika opisuje one muzičke procese koji rukuju zvučnom bojom. Ovo je realizovano kroz upotrebu različitih instrumentalnih i vokalnih tembroma i tačka je polaska za specifičnu kompozicionu disciplinu: orkestraciju/instrumentaciju (...) Termin je takođe u upotrebi u vezi sa drugim elementima, pogotovo harmonijom. Ovde govorimo o ‘kolorističkom značaju’ određenih harmonijskih progresija (...) prema tradiciji da se ‘koloristično’ odnosi na sredstva korišćenja instrumentalnih tembroma, podela između ‘koloristike’ i ‘sonoristike’ (koja u obzir uzima opšti zvučni fenomen) je neophodna i nametnuta aktuelnom kompozicionom tehnikom poslednjih deset godina (citirano prema: Masłowiec 2008, 44).

Za autora je sonoristika „složeni element muzičkog dela“ koji rukovodi selekcijom zvukova, instrumentalnim tembrom i aspektima realizacije zvučnosti zvučnim generatorima, uključujući i artikulaciju. Melodija, harmonija, ritam i metar u novom pristupu se smatraju rezultatom primarnog sonorističkog materijala i zvučnog kvaliteta. I drugi autori, na sličan način, kao glavne karakteristike sonorističkih dela ističu raznolike tembrove i teksture različitih trajanja, dinamičkih nijansi i registarskih opsega, postignute nekonvencionalnim kombinacijama instrumenata, pri čemu su ritam i melodija generalno od drugorazrednog značaja (Harley 1998, 71). Posebno se za nas zanimljivim čini zapažanje Danute Mirke, koja sonorizam opisuje kao istraživanje zvučnih vrednosti muzičkog materijala, a muziku Kšištofa Pendereckog karakteriše kao njegovu najraniju i najznačajniju manifestaciju (Mirka 1997, 7–16). Ističe da su se

sonoristički propisi odvijali na nivou prostranih ‘zvučnih polja’, ‘blokova’ ili ‘masa’. Ova poslednja karakteristika sonorizma bila je prikladno izražena nemačkim terminom *Klangflächenmusik*, kao i svojim engleskim pandanom ‘muzika zvučnih masa’. Sonorističko kompoziciono razmišljanje je prema tome zahtevalo nove kategorije koje bi objasnile zvučne vrednosti kao svojstva zvučnih masa (pre nego pojedinačnih tonova) i koje bi definisale odnose između tih masa (Mirka 1997, 8).⁴

Na istoj liniji, Bekar govori o sonorističkoj misli kao onoj koja „pribegava novim kategorijama zasnovanim na svojstvima zvučnih masa i odnosima među njima. Tembr se tada smatra odlučujućom kategorijom vrednosti zvuka. Zavisnost vrednosti zvuka i tembra je takva da se mogu smatrati sinonimima. Tembr se tada doživljava kao funkcija instrumentacije i orkestracije“ (Becquart 2006, 5).

Termini „sonorizam“, „sonoristika“ i „sonoristično“, pre svega korišćeni u polskoj muzikološkoj misli, stvaraju mnoge nedoumice, zbog činjenice da su se doveli u vezu sa različitim periodima, kontekstima i individualnim kompozitorskim praksama i da oko njihove upotrebe nije stvoren konsenzus.⁵ O sonorizmu se govo-

⁴ Isto to ističe i Beata Boleslavaska-Levandovska (Beata Boleslawska-Lewandowska), pozivajući se na Adrijana Tomasa (Adrian Thomas): „U sonorističkoj muzici, kompozitori su se radije bavili velikim oblicima zvuka ili zvučnim blokovima, nego pojedinačnim tonovima; ova se muzika nazivala i ‘muzika zvučnih masa’ ili *Klangflächenmusik*“ (citirano prema: Boleslawska-Lewandowska 2013, 124). Slično, Ben Mekhju (Ben McHugh) pominje da je kompozicioni fokus na zvučnoj masi ili „ideji zvučne boje u oblikovanju dela“, odnosno na interesovanju za tembr i forme zasnovane na zvukovima ili „zvučnim vrstama“, nivoima buke i „gustini tonskih visina i tonskih klastera“, kao i zvukovima pod uticajem „elektronskih eksperimenata starijih kompozitora poput Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) i Pjera Šefera (Pierre Schaeffer), Ksenakisa (Iannis Xenakis) i Ligetija“ (McHugh 2011, 13).

⁵ Govoreći o načinu na koji je „poljska škola“ doživljavana izvan granica Poljske, Roman Berger (Roman Berger) navodi: „Muzikologija uobičajeno opisuje ‘poljsku školu’ terminima kao što su sonoristika ili mala aleatorika“ (citirano prema: Boleslawska-Lewandowska 2013, 122).

rilo i govori se i dalje kao o „novoj tendenciji“, „sistemu“, „školi“, „pokretu“, „trendu“, „estetskoj kategoriji“, pa čak i „stilu“. Iako se „sonorizam“ kao trend vezuje za poljske kompozitore posleratnog perioda, u literaturi se često u vezi sa njim pominju i drugi kompozitori, kako oni koji su stvarali u Poljskoj pre Drugog svetskog rata, tako i oni koji su stvarali van granica Poljske. Takođe se u opusima pojedinačnih kompozitora ne smatraju sva dela sonorističnim. Već je rečeno da je Zjelinski pomenuo Lutoslavskog kao prethodnika „predrevolucionarnog perioda“.⁶ U vezi sa sonorizmom dovođeni su i Edgar Varez, Anri Puser (Henri Pousseur), Lučano Berio (Luciano Berio), Luidi Nono (Luigi Nono), pojedina dela Pjera Buleza (Pierre Boulez),⁷ Karol Šimanovski (Karol Maciej Szymanowski), pa čak i Olivije Mesijan (Olivier Messiaen) (Rappoport-Gelfand 1991), Klod Debisi (Claude Debussy) i Frederik Šopen (Frédéric Chopin) (Masłowiec 2008, 270–272).⁸ Lidija Rapoport-Gelfand (Lidia Rappoport-Gelfand) takođe ističe da se sonorizam, kao „specijalni sistem muzičke ekspresije u kome boja zvuka dobija sveobuhvatno značenje“ i „postaje zbir tembra, koloristične, teksturalne i ritmičko-harmonske strane muzičkog jezika“ (Rappoport-Gelfand 1991, 68), i šire shvaćen kao sredstvo za postizanje „specifične imagerije“, može pronaći i u delima Mesijana. Džonatan V. Bernard (Jonathan W. Bernard) svedoči da su kritičari, mada pomalo površno, pedesetih i šezdesetih u istu grupu svrstavali Ligetija, Pendereckog i Ksenakisa. Navodi, međutim, i to da činjenica da su sva tri kompozitora radila sa masama zvuka, u kojima tonska visina konačno nije bila privilegovani kvalitet zvuka, opravdava ovo stanovište kritičara. Za Vitolda Šaloneka sonorizam je Šopenov fenomen, jer je kompozitor stvarao imajući na umu specifičnu boju instrumenta za koji piše. Danuta Mirka, pak, ističe:

Po pravilu, sonorizam se smatra reakcijom na hiperformalističku orijentaciju serijalizma, sa svojim strogim tehničkim propisima i dominacijom formalnih procesa nad rezultirajućim zvučnim efektom (...) S druge strane, navodni anti-intelektualizam poljskog sonorizma takođe ga je odvojio od muzike Ligetija i Ksenakisa, koja je, iako auditivno slična, zasnovana na suptilnim odnosima među tonovima: ‘mikropolifonije’ u slučaju pređašnjeg kompozitora i matematičkih stohastičkih procedura u slučaju potonjeg. Tako, u istoriji muzike, sonorizam je bio povučen u tok istraživanja zvuka, kao nastavak eksperimenata koje su započeli italijanski futuristi, nastavio Varez, i koji su bili prošireni dalje u oblasti elektronike i konkretne muzike (Mirka 1997, 16).⁹

⁶ Vidi fusnotu 1.

⁷ Autorka Zofja Lisa (Zofia Lissa) ističe: „Ovaj je termin od svoje prve upotrebe postao vreća za sve ono što u savremenim trendovima ne može biti etiketirano drugačije“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 49).

⁸ Autor koga Masłowiec pominje – Vitold Šalunek – među „sonoriste“ ubraja i Vareza.

⁹ Vidi, takođe: MacDonald 2003, xv. Jednom prilikom je, međutim, Varez istakao glavnu i suštinsku razliku između njegovog i rada futurista: „Futuristi su verovali u doslovno reprodukovanje zvukova; ja verujem u metamorfozu zvukova u muziku“ (Wen-Chung 1966b, 156). Drugom prilikom je svoju kritiku iskazao rečima: „Zašto, italijanski futuristi, prikazujete samo ono što je najpovršnije i dosadno u našim svakodnevnim životima?“ (Risset 2004, 34).

Smatra da je Penderecki od početka bio simbol nove struje:

Njegova muzika je bila percipirana ne samo kao najranija i najznačajnija manifestacija sonorizma, već takođe kao njegova mera, sa kojom su se bilo koja druga dela i kompozitori klasifikovani nakon toga kao 'sonoristični' morali uporediti. Praktično sve napisano ili izgovoreno o sonorizmu u to vreme bavilo se Pendereckim (Mirka 1997, 7).

Slobodnije tumačenje sonorizma kao trenda i estetske kategorije, a ne kao škole („poljske škole“), omogućava, dakle, da se šira lepeza kompozitora i njihovih individualnih kompozitorskih praksi, tumači u okviru novog pristupa zvučnosti i zvuku kao primarnom sredstvu strukturisanja muzike.¹⁰ Na tom tragu, treba pomenuti i razumeti razliku između kategorije „potpunog sonorizma“ ili „sonorističkih manifesta“, koju predlaže poljski muzikolog Kšištof Droba (Krzysztof Droba), a koja se odnosi na dela koja predstavljaju paradigmatičke primere novog pristupa, i onih dela koja uključuju samo određene, pojedine sonorističke kvalitete, pa pripadaju „ograničenom sonorizmu“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 56 i 60).

U svojim kasnijim razmatranjima (u periodu između 1961. i 1983. godine), Hominjski predlaže šest kategorija krucijalnih za koncept sonorističnosti, smatrajući da polazna tačka za kreativno komponovanje nije više u „apstraktnim strukturama koje sugerišu harmonija, kontrapunkt (...), već u samom zvuku (...), povezanom sa specifičnim zvučnim izvorima“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 46):

1. Tehnologija zvuka: sonoristička tehnika je zasnovana na „realnom“ zvuku dela, a prioritet je dat načinu generisanja zvuka, odnosno poreklu zvučnog izvora;
2. Racionalizacija vremena: u odnosu na ritmička, odnosno metrička pitanja i agogiku, strukture su podeljene na monohronične, koje održavaju istu vremensku jedinicu, i polihronične, koje karakterišu promene u jedinici vremena;
3. Horizontalna struktura: deli je na ujedinjene (na primer, melodije) i selektivne (na primer, pointilističke strukture), pri čemu se kompleksnost obe kategorije meri sagledavanjem kompleksnosti agogike, ritma i artikulacije;
4. Vertikalna struktura: deli ih na homogene, koje formiraju jednu ravan, i heterogene, koje obuhvataju dve ili više ravni;
5. Zvučna transformacija: odnosi se na novi pristup harmoniji kao (samo) jednom od elemenata koji utiču na strukturu;
6. Kontinuum forme: gde formu sagledava kao najslabiju kariku u muzici XX veka i kao „manifestaciju logike zasnovane na ekonomičnom raspoređivanju ekspresivnih sredstava“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 47).

¹⁰ Zanimljivo je primetiti da je Andrej Hlopecki, među trinaest poljskih kompozitora koji se izdvajaju novim pristupom zvuku, naveo i Vitolda Lutoslavskog kao najstarijeg predstavnika, ali je istog kompozitora izopštio iz „poljske škole“. On ističe da je: „poljski sindrom (...) veoma specifičan. Štaviše, postoji samo oko desetak dela u kojima su tonska visina i interval od sekundarnog značaja; prioritet je dat tembru kao značajnom elementu u okviru teksture i strukture. Otuda, netonska i udaračka tekstura dominiraju“. Smatra da se zbog ovoga Lutoslavski ne uklapa u okvire „poljske škole“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 61).

Već je rečeno da su sonoristička dela¹¹ stvarana u klimi u kojoj su istraživanja tembra i teksture i rezultati ovih istraživanja bili primarni kompozicioni interesi. Tembr kao parametar, međutim, veoma je kompleksan jer se može manifestovati na brojne načine, a u zavisnosti od registra, tehnike sviranja, instrumentacije/orkestracije, dinamike i drugih faktora. Za razliku od primarnih muzičkih parametara – tonske visine, harmonije i ritma, koji imaju relativno fiksirane proporcionalne odnose, na osnovu kojih se lako mogu identifikovati i zapamtiti, sekundarni muzički parametri poput tembra, dinamike i tempa, aspekti su muzičkog zvuka koji se ne mogu lako podeliti na jasno određene i razdvojene kategorije – njih razaznajemo na osnovu njihove relativne količine, a promene identifikujemo na nivou generalnih kategorija (Snyder 2000). Danuta Mirka tembr smatra najkompleksnijim parametrom zvučne percepcije:

Za razliku od tonske visine, jačine i trajanja, od kojih svaki poseduje jedan ekvivalent među akustičkim parametrima zvuka, tembr zavisi od interakcije nekoliko fizičkih aspekata zvuka. Ovi aspekti uključuju alikvode, oblike talasa, zvučni pritisak, prolazne trenutke (...) Štaviše, frekvencija i intenzitet zvuka – parametri koji se u osnovi odnose na tonsku visinu i jačinu – utiču na rezultirajući tembr (Mirka 2001, 435).

Natali Eroid (Nathalie Héroid) ističe da je neophodno revidirati tradicionalnu koncepciju tembra, kao parametra koji je „ostatak“ zvuka, a nije ni visina, ni trajanje, niti intenzitet.

Budući da je neizbežno povezan sa svojim instrumentalnim uzrokom, o njemu se posledično može misliti na kategorijalan način, kao o grupi tembrovskih tipova – kao što je tembr klarineta, tembr klavira i tako dalje – iako se čini teškim smanjiti tembr na tako jedinstvenu koncepciju i to zbog mnogo razloga. Treba najpre napomenuti da svaki zvuk poseduje tembr, bez obzira na to da li je povezan sa određenim instrumentom ili ne, i da određeni instrument sam poseduje čitavu paletu različitih tembrova, u zavisnosti od registara koji se koriste ili načina sviranja (...) Stoga se čini da se tembr može smatrati koherentnom konceptualnom jedinicom, koja prevazilazi jednostavnu diskretnu i kategorijalnu koncepciju. Konceptualizacije tembra ostaju, međutim, isto toliko višestruke koliko i heterogene, razlikujući se prema usvojenim tačkama viđenja i disciplinama, a pitanje opšte teorije tembra ostaje još uvek relativno utopijsko (Héroid 2010, 3–4):

Zbog toga, autorka predlaže koncepciju tembra kao „metadimenzije“ koja bi predstavljala „zainteresovanost da se tembr razmotri ne kao jednostavna boja već kao sredstvo integrisanja svih muzičkih parametara“, zaključujući ujedno da „prava modelizacija tembra izgleda ograničeno bez uzimanja u obzir pitanja njegove formalne organizacije“ (Héroid 2010, 4).

¹¹ Ovde se ciljano ne bavimo pitanjem „stepena“ sonorističnosti dela – to nije predmet istraživanja. Ono što jeste zajedničko za sve kompozitore „sonoriste“, bez obzira na „stepen“ njihove „upletenosti“ u novi trend i broj njihovih dela koja se mogu podvesti pod kategoriju „sonorističnih“, jeste izražena preokupiranost pitanjima tembra i teksture.

Tumačeći „sonorizam“ kao aspekt muzičke strukture koja se slobodno razvija kroz horizontalnu i vertikalnu dimenziju i formira aktivnošću svih elemenata povezanih sa tembr, Antoni Prosnak (Antoni Prosnak) smatra da je tembr uslovljen tonskom visinom, dinamikom, bojom (instrumentacijom), gustinom, povezanom sa vertikalnom strukturom i masom zvuka, specijalnom dispozicijom kao prostornim rasporedom vertikalnih i horizontalnih struktura, i saturacijom, odnosno zasićenjem broja zvukova u vertikalnim strukturama (Masłowiec 2008, 45). Elementi koje označava kao gustina, specijalna dispozicija i saturacija, zapravo su elementi koji se tiču kategorije teksture. Samim tim, autor tembr izdiže na nivo „nadkategorije“, koja u sebi sadrži i kategoriju teksture (tekstura je, dakle, takođe u službi tembra). Ranije pomenuta tvrdnja Hlopeckog o tome da je u delima „poljske škole“ prioritet dat tembru, kao značajnom elementu u okviru teksture i strukture, a da su tonska visina i interval od sekundarnog značaja (zbog čega Lutoslavskog nije video kao pripadajućeg „školi“), predstavlja u potpunosti drugačije shvatanje. Na taj način, prihvatanje Prosnakovog sveobuhvatnog tumačenja kategorije tembra, moglo bi značajno da pomogne u prevazilaženju nesuglasica vezanih za to koji kompozitori i u kojoj meri pripadaju „sonorizmu“. Analizirajući Šopenova dela, Prosnak uvodi novu terminologiju vezanu za sonoristiku i pravi podelu po kinetičkom kriterijumu i kriterijumu dinamičnosti. On smatra da dvodimenzionalna zvučna struktura (koju stvaraju horizontalna i vertikalna ravan), može biti: konstantno homogena, promenljivo homogena, konstantno kombinatorijalna i promenljivo kombinatorijalna. Po kriterijumu dinamičnosti, tembr može biti aktivan, pasivan ili indiferentan. Sonoristička sredstva, dalje, mogu biti dinamički jaka, slaba ili indiferentna (Masłowiec 2008, 45).

U svetlu ovoga, Danuta Mirka se upravo osvrće na postojanje svesnosti kod autora koji su se bavili analizom sonorističkih dela, o značaju uticaja koji različiti parametri imaju za „zvučnu vrednost“ ili tembr:

Iako su pojmovi ‘zvučna vrednost’ i ‘tembr’ ponekad bili korišćeni naizmenično, istraživači sonorističkih dela su uglavnom bili svesni da, pored orkestracije i instrumentalnih tehnika, zvučna vrednost takođe dodatno zavisi od nekoliko drugih faktora koji određuju unutrašnju strukturu zvučnih masa, kao što su gustina, pokretljivost, homogenost i raznolikost (...) Novina zvučnih vrednosti bila je stoga vrlo često stvorena ne atipičnim načinima sviranja, već fenomenima specifično teksturalne prirode. Takvi fenomeni su pre svega i nadasve klasteri (Mirka 1997, 9).

Zanimljivo je utoliko razmotriti još neke termine kojima se u literaturi izvan Poljske referisalo na „sonorističku“ muziku: „teksturalna muzika“ (Morgan 1991, 386–390; Griffiths 1995, 136; Klein 1999, 37) ili „muzika teksture“ (Becquart 2006), „muzika tembra“, „muzika boja“ (Searby 1997, 13), „klasterski stil“, „pristup istraživanju zvuka“, „muzika promenljive boje i gustine“, „teksturni stil“,¹² „klasterske

¹² Nabrojani termini se pominju u studiji Randolfa Foja (Randolph Foy), a u vezi sa delima Pen-

kompozicije“, „kompozicije mrežne strukture“, „aleatorizam teksture“ (Klein 1999, 37). Randolph Foy u prvi plan stavlja teksturu, definišući je kao „distinktivnu kombinaciju tembra, dinamike, artikulacije i figuracije u kojoj sveobuhvatne karakteristike preuzimaju prvenstvo nad detaljem“, pa se po njegovom mišljenju, „teksture mogu koristiti motivski i razvojno na taj način da se transformacije teksture mogu čuti u odnosu na originalnu prezentaciju“ (Foy 1994, 22), a oblikovane su tako da je izražena njihova jasnoća i individualnost. U „teksturnom stilu“ Pendereckog, ukupan zvuk teksture je ono što rukovodi pažnjom slušaoca. Drugim rečima, kako navodi Foy, slušaočevo „uho je usmereno na percepciju ukupnog oblika i karaktera teksture pre nego na individualne zvukove“ (Foy 1994, 22–23). Autor, dakle, u odnosu na ranije pomenute Prosnaka i Erola, uspostavlja obrnutu hijerarhijsku perspektivu odnosa tembra i teksture, postavljajući teksturu za „nadkategoriju“, koja nastaje od određene kombinacije tembra i drugih elemenata. Uprkos različitim polaznim tačkama, u definicijama oba autora zapravo se prepoznaje simbiotski odnos između tembra i teksture. Bilo da se „nadkategorijom“ smatra tembr (kod Prosnaka i Erola), bilo da je to tekstura (kod Foja), ona neposredno zavisi od, i definiše se u odnosu na svog para.

Čini se da je Ana Maslovjec uspela da „pomiri“ ova dva stanovišta. Ona definiše sonorističko delo kao

pre svega teksturalnu kompoziciju, u kojoj tembr bilo jednog instrumenta bilo opšte zvučnosti čitave teksture, igra primarnu ulogu u formalnom dizajnu. Postoje minimalni funkcionalni motivski tragovi (osim onda kada su korišćeni da stvore određene efekte u okviru teksture), dok proširene instrumentalne tehnike i oštri kontrasti igraju značajnu ulogu, naročito u jukstapoziciji tekstura. Ona ekstremnija dela takođe karakterišu izrazito jasne teksture i brza stopa promene između tekstura (Masłowiec 2008, 78).

Autorica smatra da koncepti tembra i teksture leže u korenu sonorizma. S jedne strane, po njenom mišljenju, „tembr ili boja tona obuhvata slušnu informaciju neophodnu za identifikovanje zvučnog izvora“,¹³ a „kvalitet boje tona (tonske boje) zavisi od harmonika i intenziteta jednih alikvota nad drugima.“ S druge strane, teksturu razume kao zbir i interakciju individualnih deonica, koje mogu definisati različita artikulacija, dinamika i tonski sadržaj (Masłowiec 2008, 78–79).

U vezi sa muzikom Lutoslavskog, Majkl Klajn (Michael Klein) na sličan način definiše teksturu kao deo muzičke strukture, podrazumevajući pod njom određeni broj linija i njihovu interakciju. Autor, međutim, preciznu definiciju termina „li-

dereckog nastalim u periodu između 1960. i 1973. godine. Sam autor za dela Pendereckog koristi termin „teksturni stil“. Nigde se u studiji ne pominju termini koji su u vezi sa „sonorizmom“ (Foy 1994, 11).

¹³ Slično, Mišel Kastelengo (Michèle Castellengo) smatra da se koncept tembra odnosi na dve glavne funkcije: prepoznavanje instrumenta i procenjivanje soničnih kvaliteta zvuka (prema: Hérola 2016, 108).

nija“ ostavlja otvorenom, a u odnosu na kontekst u kome se koristi. Pod registrom, koga posmatra neodvojivim od teksture, podrazumeva smeštanje tih linija u tonski prostor (Klein 1999). Slično, i Valas Beri (Wallace Berry) teksturu definiše kao „element muzičke strukture oblikovan (određen, uslovljen) glasom ili brojem glasova i drugim komponentama koje projektuju muzičke materijale u zvučnom mediju i (onda kada postoje dve ili više komponenata) međusobnim odnosima i interakcijama među njima“ (Berry 1976, 191). Takođe smatra da je tekstura uslovljena kvantitativnim i kvalitativnim aspektima. Pod prvim misli, s jedne strane, na gustinu, određenu brojem događaja (komponentata) koji zvuče istovremeno, što označava terminom *density-number* i, s druge strane, na stepen kompresije ovih događaja u datom intervalskom prostoru (teksturalnih komponenti), što označava terminom *density-compression*. Pod kvalitativnim aspektom teksture misli na interakcije i međusobne relacije, kao i relativne projekcije ključnih zvučnih faktora (linija, glasova, događaja) u „muzičkoj tkanini“ (Berry 1976, 184, 185, 188, 209). Povrh toga, autor uvodi i treću kategoriju, koja spaja prethodne dve u samostalnu muzičku strukturu, zvanu „tekstura-prostor“ ili „prostor teksture“ ili, kako je jednostavnije naziva „prostor“, da označi opseg, polje ili ambitus teksture. Definiše je kao „dvodimenzionalno polje koje spaja ‘horizontalne’ i ‘vertikalne’ granice obuhvatajući sukcesije elemenata koji konstituišu muzičko delo“ (Berry 1976, 196, 249), približavajući se, na taj način, Prosnakovoj ideji „dvodimenzionalne zvučne strukture“.

Hominjski raspravlja o dva široko postavljena tipa teksture – homogenim i poligenim zvučnostima – nastalim različitim pristupom njihovom konstruisanju. Pri tome, homogene zvučnosti, koje, kako autor napominje, preovladavaju u posleratnom poljskom repertoaru, treba razumeti u kontekstu primenjivanja iste artikulacije istog materijala na instrumente koji su, međutim, tembrovski različiti.

Nasuprot tradicionalnom viđenju i podeli na grupe instrumenata, primena različitih artikulacionih sredstava omogućava fundamentalne promene prirode zvuka određenog instrumenta, proizvodeći, kako to Hominjski naziva, poligene i homogene efekte zvuka (Chomiński 1977, 201). Na ovaj način jedna instrumentalna grupa može da poprimi osobine druge instrumentalne grupe. U tom smislu Hominjski kaže: „Stoga, asimilacija postaje izvor prikazivanja zvuka homogenim, uprkos dijametralno različitim zvučnim generatorima“ (Chomiński 1977, 206). Nadovezujući se na Hominjskog, Maslovjec produbljuje raspravu, razmatrajući teksturu kroz dve kategorije: teksturalnog sloja (ili teksturalne jedinice) i teksturalnog bloka:

Teksturalni sloj se nanosi na homogeni teksturalni sastavni deo veće teksture ili teksturalni blok. Kvalitet teksturalnog bloka može biti određen individualnim teksturalnim slojevima i biti percipiran bilo kao homogen (ukoliko su individualni slojevi percipirani kao jedinstveni uprkos njihovim razlikama), bilo kao poligen (ako se razlike u artikulaciji, tonskoj visini, ritmu, dinamici i/ili tembru među slojevima percipiraju kao izražene) (Masłowiec 2008, 79).

Poligeni i homogeni efekti zvuka, dakle, o kojima govori Hominjski, mogu otkriti osnovne uvide u različite načine formiranja zvučnih masa, a tiču se pre svega pitanja srodnosti instrumenata koji zvučnu masu grade, i pitanja načina njihovog artikulisanja. Paradigmatski pristup Ane Maslovjec, s druge strane, predstavljaće osnovu za paradigmatski zasnovanu tipologiju zvučnih masa ponudenu u ovom radu, a u kojoj će se zvučne mase, u zavisnosti od svoje kompleksnosti i procesa koji vode i završavaju, moći sagledati kroz tri hijerarhijska nivoa: ravni, bloka i nadbloka.

Kada govori o kvalitativnom aspektu teksture i različitim odnosima u koje stupaju teksturalne komponente, Valas Beri takođe dolazi na prag objašnjenja fenomena zvučnih masa, različitih načina njihovog delovanja i uloge u strukturisanju muzičkog toka. To se posebno prepoznaje kada kaže sledeće:

Neophodna je u analizi teksturalnih kvaliteta procena različitih vrsta međudnosa i interakcija među teksturalnim komponentama – stepena i prirode interlinearnog slaganja (sporazuma, odsustva konflikta) ili slučajnih faktora relativnog intenziteta i variranja (...) Promene u relativnoj nezavisnosti i međuzavisnosti između istovremenih komponenta u datoj muzičkoj teksturi biće prepoznate kao one koje konstituišu neke od odlučujućih (i najsuptilnijih) faktora u ekspresivnom oblikovanju strukture (Berry 1976, 185).

To se takođe može prepoznati i u načinu na koji govori o nivoima hijerarhije u teksturalnoj strukturi i tome da: „cilj’ usmerene teksturalne progresije u okviru fraze može (...) biti tačka u okviru šire progresije (...) kojoj je njen efekat podređen“ ili da „cilj ka kome je progresija nivoa fraze usmerena, može, šire gledano, biti viđen takođe i kao cilj usmerenih progresija elemenata u okviru obima čitave strukture“ (Berry 1976, 255). U oba pomenuta slučaja, mogu se prepoznati zvučne mase koje pokazuju različite stepene samostalnosti. Kako se samostalnost zvučne mase ogleda u njenoj sposobnosti da sama dovrši proces započet njenom pojavom, ovde se, ujedno, onda naziru i različiti tipovi ciljno usmerenih procesa, kao i sa njima neodvojivo povezani različiti tipovi vremenitosti (Kramer 1988). Ovime se istovremeno nagoveštava i opravdava sagledavanje aktivnosti zvučnih masa na različitim hijerarhijskim nivoima strukture. U tom svetlu, Beri ističe i da se „teksturalna struktura tako manifestuje na različitim nivoima, sa individualnim oblicima koji potpadaju pod hijerarhijski red relativno podređenog odnosa u odnosu na funkcionalne sukcesije višeg nivoa, sa celokupnom strukturom koja obuhvata i nastaje kao ispunjenje svih sukcesija“ (Berry 1976, 255). On pri tome koristi termine „linija“ i „glas“ da načini razliku između „bilo koje teksturalne komponente u kojoj horizontalna relacija i konfiguracija mogu biti verodostojno praćene kao logičan kontinuitet – prepoznatljiv sloj u teksturi na nekom datom nivou“, s jedne, i „distinktivne relativne nezavisnosti“, koja, otuda može biti „kompleks dupliranih linija, ali sama ne

može biti duplirana“, s druge strane (Berry 1976, 192–193). U tom smislu, može se povući paralela između Berijeve „linije“ i „teksturalnog sloja“ Ane Maslovjec, odnosno između Berijevo „glasa“ i „teksturalnog bloka“ Maslovjec. Na ovaj način, i u Berijevoj podeli prepoznaju se zvučne mase – više linija (slojeva) čine glas, odnosno zvučnu masu. Kada Beri kaže da „dve linije mogu imati kontradirekcionalan odnos u lokalnom smislu, a biti shvaćene (...) da imaju homodirekcionalne asocijacije na širem nivou“ (Berry 1976, 194), u tome se prepoznaju poligene zvučnosti o kojima su govorili Hominjski i Maslovjec. Ovo omogućava razumevanje situacija u kojima se različito artikulisani instrumenti istih ili različitih tembrova (srodni ili nesrodni instrumenti), ipak razumeju kao jedna zvučna masa. Videćemo da je u ovim uslovima, kada je percepcija izazvana, za razumevanje različito artikulisanih instrumenata kao onih koji ulaze u sastav jedne iste zvučne mase, neophodno da se ispune određeni kognitivni kriterijumi, vezani za ciljno usmerene procese koji se odvijaju kroz aktivnosti zvučnih masa. Samim tim, stvorena je osnova za tipologiju zvučnih masa, koja se zasniva podjednako na perceptivnom i kognitivnom kriterijumu, i biće polazna tačka za razumevanje dela koja predstavljaju analitički korpus ovog rada.

U tripartitnoj podeli „zvučnih ciljeva“, do kojih kompozitori dolaze kako bi postigli određene tembralne efekte (heterogenost tembra, uvećanje tembra i izranjajući /emergentan/ tembr), Gregori J. Sandel (Gregory J. Sandell) daje zapravo pregled mogućih načina izgradnje zvučnih masa (Sandell 1995, 212). U prvoj kategoriji, prepoznamo zvučnu masu koju grade nesrodni instrumenti, čiji se različiti tembrovi jasno raspoznaju, jer ne postoji tendencija kompozitora da njihove tembrove „stopi“. U drugoj kategoriji, možemo prepoznati kako učešće srodnih ili relativno srodnih instrumenata u izgradnji iste zvučne mase, tako i pojavu koja se odnosi na menjanje osobina jedne zvučne mase pod uticajem druge. U ovom kontekstu, međutim, promenu možemo sagledati i na nivou pojedinačnih instrumenata koji čine zvučnu masu. Jedan instrument menja svoje osobine, prihvatajući osobine drugog instrumenta, i na taj način, oni zajedno stvaraju „uvećani“ tembr, gradeći jednu zvučnu masu. U trećoj kategoriji prepoznamo učešće različitih, nesrodnih instrumenata u izgradnji jedne zvučne mase, prilikom čega dolazi do transformacije njihovih prvobitnih osobina (tembrova), ali tako da nijedna ne preuzima osobine one druge. Rezultat ovakve „saradnje“ instrumenata je potpuno nov, „izranjajući“ tembr.

Edgar Varez – dete modernog doba, najradikalniji pionir i najneposlušnija očinska figura muzike XX veka.¹⁴

„Zbogom, Varez, zbogom! Vaše vreme je završeno i ono počinje!“¹⁵

„Reevaluacija“ tradicionalnih elemenata muzike i ispitivanje novih mogućnosti generisanja zvuka, onog koji bi učinio „da muzički svet eksplodira“ i u sebe pusti i one „koji su do sada (...) nazivani bukom“ (citirano prema: MacDonald 2003, 56), bila je glavna Varezova preokupacija čitavog njegovog života. U svom predavanju još 1936. godine govorio je o sopstvenom shvatanju kompozicionog procesa i potrebi za novim instrumentima kao generatorima novih neophodnih zvukova:

Kada mi novi instrumenti budu dozvolili da pišem muziku onako kako je ja zamišljam, preuzimajući mesto linearnog kontrapunkta, pokreti zvučnih masa, pomeranja ravni, biće jasno sagledani. Kada se ove zvučne mase sudare, čini se da će se dogoditi fenomen probijanja ili odbijanja. Određene transmutacije koje se odvijaju na određenim ravnima činiće se projektovanim na druge ravni, pomerajući se različitim brzinama i pod različitim uglovima. Neće više postojati stara koncepcija melodije ili uzajamnog dejstva melodija. Čitavo delo biće melodijski totalitet. Čitavo delo će teći kao što reka teče (...) U pomerajućim masama, postali bismo svesni njihovih transmutacija onda kada one prelaze preko različitih slojeva, kada probijaju određene neprozirnosti ili su proširene određenim razređivanjima (...) U potpunosti nova magija zvuka! (citirano prema: MacDonald 2003, 141).

Godine 1916. za njujorški *Morning Telegraph* izjavio je: „Naš muzički alfabet mora biti obogaćen. Takođe su nam strašno potrebni novi instrumenti (...) U svojim delima uvek sam osećao potrebu za novim sredstvima izražavanja (...) koja se mogu povinovati svakom izrazu misli i mogu držati korak sa misli“ (Wen-Chung 1966a, 1). Slično tome, a citirajući samog sebe, što je često radio, 1917. godine govorio je o potrebi za instrumentima koji će biti „pokorni misli – koji će, podržani cvetanjem neslućenih tembroma, biti podložni bilo kojoj kombinaciji koju izaberem da nametnem i koji će se podvrgnuti potrebama mog unutrašnjeg ritma“ (MacDonald 2003, 150).

Varezova opčinjenost pitanjem „oslobođenja zvuka“ kojem je težio, čita se i u terminologiji kojom se koristi da opiše proces komponovanja – za njega, zvukovi se „odvajaju“, „projektuju“, „šalju napred“, a zvučne mase se „sudaraju“, „probijaju“ jedna u drugu i „odbijaju“ jedna od druge. Da je Varez u mnogo čemu bio pionir, koji je otvorio put daljim promišljanjima o ispitivanju granica zvuka i zvučnosti, svedoče i reči kompozitora o kompoziciji *Integrali* koja je, kako kaže, „bila zamišljena za spacijalnu projekciju – to jest, za određeni akustični medij koji još uvek

¹⁴ Malkolm Mek Donald o Edgaru Varezu (MacDonald 2003, xii, xx).

¹⁵ Reči kojima je Pjer Bulez ispratio Varezu na večni počinak 1965. godine (Risset 2004, 28).

nije dostupan ali za koji sam znao da bi mogao biti napravljen i dostupan pre ili kasnije“ (MacDonald 2003, 140). Ova projekcija, kako Malcolm Mek Donald (Malcolm MacDonald) objašnjava, „mogla bi simultano da utiče na nekoliko muzičkih ideja, u nekoliko dimenzija i u nekoliko brzina“, čime bi se stvorila određena vrsta polifonije, i to „ne melodijskih linija već onoga što je Varez voleo da zove ‘zvučnim masama’ – oblasti definisanih tonskom visinom, registrom i instrumentacijom“ (MacDonald 2003, 140).

Kako bi objasnio svoj kompozicioni postupak i tehničke procedure kojima se služi, Varez uvodi niz novih, inventivnih termina. Dva centralna estetička ideala – inteligentni zvuk i spacijalni pokret – objašnjava tehničkim procedurama zvučnih masa i prostorne projekcije. Pominje Hermana fon Helmholca (Hermann von Helmholtz), nemačkog naučnika, kao nekoga ko je imao veliki uticaj na njega i njegovo poimanje muzike: „Helmholc je bio prvi koji me je potakao na razmišljanje o muzici kao o masama zvuka koje se razvijaju u prostoru, pre nego o, kao što su me učili, notama u nekom propisanom redu“ (Varèse and Alcopley 1968, 194). S njima u vezi, zamenjuje tradicionalne (i tradicionalno shvaćene) termine melodije i harmonije, uvodeći one pozajmljene iz geometrije, kao na primer „ravan“ za linearna kretanja, odnosno „zvučna masa“ za vertikalne strukture. „Melodijski totalitet“ dela stvara se, po njegovom viđenju, jednakom aktivnošću horizontale i vertikale („ravni“ i „zvučnih masa“). Štaviše, smatrao je da su „ravni“ u stanju da izrastu u „zvučne mase“, što je označavao sintagmom „ravan koja se širi“ (Anderson 1991, 35). Stara koncepcija melodije i uzajamnog dejstva melodija zamenjena je idejom da je čitavo delo melodijski totalitet, što podrazumeva širenje i rast zvuka kroz melodiju, harmoniju, ritam, tembr, artikulaciju, dinamiku, registar i aktuelni prostor – rast koji određuje ukupnu formu dela.

Varez je instrumentaciju smatrao muzikom koliko i tonove, a da je tembr za njega jedan od najznačajnijih parametara u izgradnji forme, svedoče sledeće reči:

Orkestracija je esencijalni deo strukture dela. Tembri i njihove kombinacije – ili bolje, kvalitet tonova i tonskih jedinjenja različitih tonskih visina, umesto da bude sporedan postaje deo forme, bojeći i čineći приметnim različite ravni i zvučne mase, stvarajući tako osećaj ne-stapanja. Varijacije u intenzitetu određenih tonova jedinjenja modifikuju strukturu masa i ravni (citirano prema: MacDonald 2003, 143).

Drugom prilikom, govoreći o dostupnim tehničkim sredstvima i njihovim mogućim upotrebama, ističe da je različitim akustičkim aranžmanima moguće istaknuti različite zvučne mase i ravni, kako bi one bile još приметnije za slušaoca:

Štaviše, ovakav akustički aranžman dozvolio bi razgraničenje onoga što nazivam zonama intenziteta. Ove bi zone bile diferencirane različitim tembrovima ili bojama i različitim jačinama. Kroz ovakav fizički proces ove bi se zone pojavile u različitim bojama i različitim opsezima, u različitim perspektivama za našu percepciju. Uloga boje bila bi u

potpunosti promjenjena od sporedne, anegdotske, senzualne ili slikovite; postala bi agent razgraničenja kao što različite boje na mapi odvajaju različite oblasti, i integralni deo forme. Ove bi se zone doživjele kao izolovane i, do sada nedostižno ne-sjedinjavanje (ili bar osećaj ne-sjedinjavanja), postalo bi moguće (citirano prema: MacDonald 2003, 141).

Ovakav pristup tembru i prepoznavanje tembra kao najznačajnijeg parametra u izgradnji forme, zaista pozicionira Vareza kao prethodnika „sonorizma“ i „sonorista“. U svojim predviđajućim izjavama i stavovima, Varez je započeo procese koje su, u svojim individualnim praksama i kompozicionim pristupima, dalje razvijali kompozitori „sonorizma“, među kojima su i Witold Lutoslavski i Kšištof Penderecki, čija su dela takođe u fokusu ovog istraživanja. Razgovarajući sa Džonom Kejdžom (John Cage), koji ga je pitao o prirodi muzike budućnosti, Edgar Varez je svojim odgovorom: „zasigurno izvan nota i zasnovana na zvuku“ (citirano prema: MacDonald 2003, 151), kao prorok osvetlio put novim generacijama kompozitora.

Usmerenost posttonalne muzike. Pojam i vrste ciljeva. Uslovi i načini ispunjenja ciljeva.

Kristofer Hejsti (Christopher F. Hasty) je istakao da je „percepcija muzičkog vremena (...) percepcija usmerenosti događaja ka ciljevima“ (Hasty 1986, 59). Doživljaj vremena je zaista neodvojivo povezan sa postojanjem ciljnih tačaka, tačaka koje su svojevrsni orijentiri procesa i ka kojima je određeno kretanje usmereno. Da bi se kretanje moglo doživjeti kao usmereno ka cilju, ono mora biti ispunjeno smenom stanja različitih kvaliteta, mora, dakle, biti ispunjeno promenom – ukoliko bi ovo izostalo, ne bi se moglo govoriti o pokretnosti, već o nepokretnosti, o stazisu.

Pitanje usmerenosti u muzici tonalne prakse regulisano je funkcionalnim harmonskim odnosima. Pri tome, u okvirima koje nudi funkcionalna harmonska tonalnost, pitanja kojom se muzika kreće, trenutak dostizanja cilja ka kome je prethodni tok muzike bio usmeren (ili trenutak u kome je cilj izbegnut), pa i cilj sam, mogu se lako predvideti i prepoznati kao takvi. Postavlja se pitanje na koje je načine u uslovima „proširenih tonalnih procedura“ kako posttonalnost definiše savremeni muzički teoretičar Džejms M. Bejker (James M. Baker), moguće prepoznati usmerenost muzičkog toka i ciljeve ka kojima muzički tok teži (Baker 1993, 20). Ukoliko se usmerenost tonalne muzike prepoznaje najpre kroz njene procedure definisane funkcionalnim harmonskim odnosima, može li se Bejkerovo „prilagođavanje konvencionalnih tonalnih procedura“ (Baker 1993, 20) iskoristiti za prepoznavanje i razumevanje novih procedura kojima je ostvareno usmerenje posttonalne muzike? Najpre se uspostavlja kao neophodno pronalaženje načina pomoću kojih bi se dokazalo da se i muzika koja ne raspolaže jasno artikulisanom funkcionalnom harmonskom progresijom, koja bi usmerenost njenog toka učinila u manjoj ili većoj meri predvidljivom, ipak smisleno kreće ka cilju i da se njeno postojanje ne

svodi na puki niz zvučnih događaja u vremenu. Neophodno je, drugim rečima, prepoznati tačke orijentacije – formalne oslonce u vidu lokalnih i globalnih centara oko kojih se posttonalna muzika strukturira i ka kojima se usmerava.¹⁶

Prepoznavanje načina na koje je tonalna muzika orijentisana ka cilju, neodvojivo je povezano pre svega sa (naučenom, normativnom) percepcijom slušaoca, odnosno analitičara. U uslovima posttonalnosti, međutim, percepcija je opstruisana na različite načine, pa prepoznavanje procesivnosti i usmerenosti muzike ka ciljevima, kao i prepoznavanje sa time neodvojivo povezanih smena obrazaca tenzije i relaksacije, u mnogo većoj meri zavisi od odgovarajućih kognitivnih faktora. Percepcija usmerenog muzičkog kretanja, u kome se smenjuju obrasci pojačanja i smanjenja tenzije, odnosno tenzije i razrešenja, olakšana je u uslovima funkcionalne tonalnosti. I u njoj je, međutim, osećaj tenzije i razrešenja tenzije uslovljen datim kontekstom – dovoljno je prisetiti se da se jedan isti akord u jednom kontekstu definiše kao disonantan i onaj koji stvara tenziju, dok se u drugom kontekstu tumači kao konsonantan i onaj koji utiče na smanjenje tenzije. Samim tim, tenzija i razrešenje ne zavise od određene apsolutne vrednosti, nametnute uslovima funkcionalne harmonske tonalnosti, već su kontekstualno uslovljene. Imajući ovo u vidu, osećaji tenzije i razrešenja ne moraju da se posmatraju kao „ekskluzivno pravo“ tonalne muzike, mada ih je nesumnjivo u tonalnoj praksi lakše prepoznati (čuti). To samo znači da je, u odsustvu funkcionalnih tonalnih odnosa, neophodno pronaći faktore koji rukovode pojačanjem i smanjivanjem osećaja tenzije i usvojiti nove kontekste koji obezbeđuju njihovo prepoznavanje. Ti se faktori mogu ticati tonske visine, registra, ritma, tempa, dinamike, tembra ili teksture. Usmereno kretanje, načini na koje se odnosi tenzije i razrešenje tenzije regulišu, i isto tako ciljevi kao strukturalne tačke u kojima se osećaj usmerenog kretanja dovodi do završetka, a osećaj tenzije svodi na minimum, u posttonalnoj muzici su, u mnogo većoj meri nego u tonalnoj, zavisni od konteksta. Otuda naše slušanje posttonalne muzike mora biti, kako to Džozef Stros (Joseph N. Straus) kaže, višestruko (Straus 2000, 51).

U sagledavanju mogućnosti tumačenja ciljno usmerenih procesa neophodno je definisati pojam i vrste ciljeva, zatim uslove neophodne za njihovo ispunjenje i, konačno, načine njihovog ispunjenja. Tako, Kristal Pibls (Crystal Peebles) razlikuje tri tipa završetka na osnovu kriterijuma horizonta očekivanja (konvencije, norme):

1. Anticipatorni završetak, koji se javlja u slučajevima kada slušalac može sa određenom sigurnošću predvideti momenat kompletiranja muzičkog segmenta.

¹⁶ Ovde se misli na dela koja su predmet istraživanja. Ne uključujem ona dela u kojima je „vertikalna temporalnost“ ugrađena u samu ideju kompozitora, na primer: *Bohor I* Janisa Ksenakisa, *Variations, Cartridge Music* Džona Kejdža, *Come Out, Violin Phase* Stiva Rajha (Steve Reich), između ostalih – za detaljniji pregled dela koja pokazuju osobine vertikalnog vremena konsultovati studiju Džonatana Kramera (Jonathan Kramer) (Kramer 1988, 55, 56, 57, 386).

2. Završetak dolaskom, koji se javlja onda kada slušalac percipira završetak neposredno pre početka narednog segmenta, odnosno, postaje ga svestan tek sa njegovom pojavom. Mogućnost da slušalac predvidi trenutak završetka svedena je na minimum.
3. Retrospektivni završetak je onaj koji se doživljava kao takav samo zato što je počeo novi segment: „Retrospektivni završetak može biti okarakterisan kao neuspeh da se prepozna kraj u trenutku njegove pojave“ (Peebles 2011, 47).

U posttonalnoj muzici, usled izostanka funkcionalnih odnosa i tradicionalnog vođenja glasova, prvi tip završetka nije ostvariv. Očekivano, druga dva tipa dominantno su prisutna.

Na tragu Kristal Pibls, Miloš Zatkalik izvodi tipologiju ciljeva iz tipova određenih muzičkih događaja. Po toj tipologiji, ciljem se može smatrati sledeće: a) tačka dolaska (intonativni oslonac, data tonska visina ili kolekcija tonova, sve ono što funkcioniše na način analogan tonici u funkcionalnoj tonalnosti); b) širi entitet, odnosno segment muzičkog toka – muzika se može usmeriti ka temi: pogotovo se povratak prethodno izloženoj temi doživljava kao cilj; c) ciljem se može smatrati uspostavljanje izvesnog stanja, skupa odnosa, recimo uspostavljanje simetrije između muzičkih entiteta, povratak narušene ravnoteže, razrešenje bilo kog problema stvorenog prethodnim tokom muzike (Zatkalik 2013, 269). Najzad, autor ističe da muzika mora ispuniti nekoliko uslova kako bi se mogla smatrati ciljno usmerenom. Najpre mora biti zamišljena kao pokret, tok, proces u kome događaji koji se pojavljuju tokom dela impliciraju dalji nastavak. Smer tog nastavka bi trebalo da je u izvesnoj meri predvidljiv, tako da se ne samo lokalni, već i globalni ciljevi u izvesnoj meri mogu naslutiti iz tog kretanja. Drugo, neophodno je prepoznati obrasce pojačanja i opuštanja tenzije, pri čemu je popuštanje tenzije i iscrpljivanje energije karakteristika zaključnih procesa, odnosno ispunjenja cilja (Zatkalik 2013, 265–300).

Pri organizaciji tonskih visina kompozitori neretko koriste agregate, koje Džozef Stros definiše kao „kolekciju koja sadrži svih dvanaest klasa tonskih visina“, govoreći u kontekstu muzike u kojoj „dvanaest klasa tonskih visina cirkulišu relativno slobodno“ (Straus 2000, 82). Kompletiniju definiciju predložio je Zatkalik: „Pojam agregata (...) označava segment koji sadrži neuređeni dvanaesttonski skup čijim se kompletiranjem postiže efekat završetka, donekle sličan toničnom kadenciranju u tonalnoj muzici“ (Zatkalik 2008, 143). Proces kompletiranja agregata često podrazumeva odlaganje pojave poslednjeg tona, što intenzivira osećaj napetosti. Ponovno uspostavljanje narušene ravnoteže i osećaj razrešenja tenzije dolazi sa očekivanom pojavom izostavljenog tona. Ukoliko je ključno određenje muzike kao ciljno usmerene: a) njena sposobnost da razvije procese u kojima trenutni događaji impliciraju one koji treba da uslede i koji bi, u izvesnoj meri, morali biti predvidljivi tako da nagoveštavaju ciljne tačke, b) neophodno prepoznavanje obrazaca naizmenične

tenzije i opuštanja, utoliko se proces kompletiranja agregata svrstava u red najznačajnijih signala usmerenosti u muzici posttonalne orijentacije.

Ideja kompletiranja agregata može se proširiti tako da i drugi tipovi muzičkih događaja postanu ciljno definišući, na taj način što se postavlja skup određenih elemenata, čijim se iscrpljivanjem stvara usmerenost muzičkog toka, a cilj se dostiže pojavom poslednjeg u skupu događaja. Zatkalik predlaže praćenje usmerenih procesa kroz pet faza, od momenta njihovog iniciranja (momentat narušavanja ravnoteže i pojačanja tenzije) do momenta završetka (popuštanja tenzije):

1. Uspostavljanje „muzičkog entiteta“ – koji označava bilo koji muzički događaj ili skup odnosa između muzičkih događaja, kakvi su tonska visina, akord, interval, kolekcija tonova koja poseduje određene karakteristike, vrsta teksture, strukturalna funkcija, i tako dalje.
2. Prepoznavanje „porodice (familije) entiteta“ – koja bi trebalo da označi skup pomenutih entiteta, koji će se na neki način doživeti kao kompletan (poput dvanaest klasa tonskih visina, šest intervalskih klasa, i drugog).
3. Praćenje „odvijanja porodice entiteta“ – koje označava proces u kome se entiteti koji pripadaju porodici pojavljuju tokom date kompozicije ili jednog njenog dela (simultano ili sukcesivno, sa ili bez ponavljanja), pri čemu se „odvijanje“ smatra kompletnim tek onda kada su se pojavili svi entiteti porodice.
4. Prepoznavanje „ciljno-definišuće porodice entiteta“ – koja predstavlja „porodicu entiteta“ čije se celokupno „odvijanje“ u potpunosti dešava u okviru date kompozicije ili njenog definisanog dela (pododseka, odseka, sintaksičke jedinice, dela) i koja se, dodatno, prepoznaje kao ona koja ima specijalnu ulogu u stvaranju osećaja dolaska ili završetka.
5. „Kompletiranje“ – označava pojavu poslednjeg iz familije entiteta, što se smatra tačkom dolaska ili dovršenjem procesa (Zatkalik 2013, 287).

Bilo koja „vrednost“, dakle, koja se prepozna kao referentna, može biti definisana kao ciljno definišuća i ključna za stvaranje osećaja usmerenog kretanja. Praćenje usmerenog procesa, koji počinje pojavom prvog referentnog člana, stvara osećaj tenzije, koji dostiže najveći stepen u trenutku najbližem tački završetka, odnosno pojavi poslednjeg člana referentne porodice entiteta. Njegova pojava, konačno, umanjuje napetost stvorenu prethodnim tokom i donosi osećaj razrešenja. Muzički entitet i porodica entiteta, zaslužna za regulisanje osećaja tenzije i razrešenja, najčešće se u posttonalnoj muzici prepoznaju tek nakon dostignutog cilja i u velikoj su meri zavisni od konteksta.¹⁷

Metodološki se oslanjajući na predloženu tipologiju ciljeva, možemo zaključiti da su u delima odabranim za ovaj rad ciljevi realizovani na tri načina:

¹⁷ Čarls D. Morison (Charles D. Morrison) ovo naziva „kontekstualnom anticipacijom“ (Morrison 1985, 159).

1. Cilj kao kompletiranje ciljno usmerenog procesa, pri čemu se pod ciljno usmerenim procesom smatra proces pojavljivanja svih dvanaest tonova hromatske lestvice, a pod ciljem – momenat kompletiranja i time završetka i dolaska do momenta stabilnosti, oličenog u pojavi poslednjeg, dvanaestog tona agregata.
2. Cilj kao povratak ranije izloženoj temi. U uslovima posttonalnosti, koncept teme treba shvatiti kao kontekstualno uslovljen. U tom smislu, ciljem ovog tipa će se smatrati repriza bilo kog ranije istaknutog materijala, bilo strukturno značajnog skupa klasa tonskih visina, bilo zvučne mase kao zvučne oblasti definisane tonskim sadržajem, registrom, dinamikom i artikulacijom, a u zavisnosti od konteksta.
3. Cilj kao iscrpljivanje skupa određenih ciljno-definišućih elemenata poput intervalskih klasa, svih mogućih transpozicija određenog skupa ili bilo kog idiosinkratičkog cilja koji se uspostavlja u datom delu.

Kada je reč o drugoj vrsti cilja – povratku na ranije izloženu „temu“, najpre je neophodno rešiti terminološke nedoumice. Koncept teme u kontekstu posttonalne muzike ne treba posmatrati kroz prizmu onoga što on predstavlja u tonalnoj muzici. Čini se prikladnim u ovom trenutku pomenuti Vitolda Lutoslavskog, koji je 1962. godine eksplicitno predložio koncept „ključne ideje“, kao vremenski ograničenog nezavisnog kompleksa zvukova, koji bi u posttonalnoj muzici predstavljao ono što tema, kao klasična ideja melodijsko-ritmičke prirode, predstavlja u muzici tonalnog idioma (prema: Reyland 2005, 57–58). Ovim nezavisnim zvučnim strukturalama, odnosno „zvučnim objektima“, Lutoslavski priznaje status osnovnih gradivnih jedinica svojih dela. Jasno je da se ključna ideja razvija kroz zvučnu masu i da su na taj način ova dva koncepta neodvojivo povezana. Kada je reč o Varezovim delima, njih kompozitor zasniva na projekciji, razvijanju i transformaciji inicijalno predstavljenog skupa klasa tonskih visina u horizontalnoj dimenziji, odnosno „ravni“. Projekcijom ovog skupa u vertikalnu dimenziju, započinju svi procesi dela. Zato se u pronalaženju koncepta koji bi u Varezovoj muzici bio analogan konceptu „teme“, najpraktičnijim čini krenuti od terminologije koju je ponudio sam kompozitor. Varez je, naime, govorio o „ideji“ ili „osnovi unutrašnje strukture“ (MacDonald 2003, 148) (Džon Dejvis Anderson /John Davis Anderson/ je o njoj govorio kao o „začetnoj ćeliji“), koja po pravilu postaje okosnica za konstruisanje melodijske ili „akordske“ ideje (Anderson 1991, 35). U „osnovi unutrašnje strukture“ bi se, onda, mogao pronaći analogon koncepta „motiva“ u tonalnoj muzici. Projekcijom i razvojem ove strukture, stvaraju se ideje koje mogu biti melodijske linije ili „akordi“. Drugim rečima, razvijanjem „osnove unutrašnje strukture“, izložene po pravilu na početku dela u horizontalnoj dimenziji, formiraju se ravni, s jedne, i zvučne mase kao blokovi, s druge strane. Možemo, dakle, zaključiti da i kod Varezova zvučna masa preuzima onu ulogu koju je u tonalnoj muzici imala tema. Cilj povratka na ranije izloženu temu se, stoga, u kontekstu ovog rada proširuje tako da obuhvati povratak na ranije izložene materijale generalno (kolekcije klasa tonskih visina, konkretno).

U vezi sa prethodno rečenim, treba naglasiti da će se različiti ciljno usmereni procesi odvijati kroz aktivnosti (pojavu, razvoj, delovanje) zvučnih masa. Na taj način, zvučne mase oblikuju ciljno usmerene procese u delu, ali su ujedno i same oblikovane tim procesima. Jednom rečju, zvučne mase svojom aktivnošću usmerenom ka različitim, jasno definisanim ciljevima, utiču na oblikovanje relacije tenzija – razrešenje tenzije. Tako će se stepen aktivnosti jedne zvučne mase u delu procenjivati u odnosu na broj i vrstu procesa koji vodi, kao i način na koji tim procesom/procesima rukovodi.

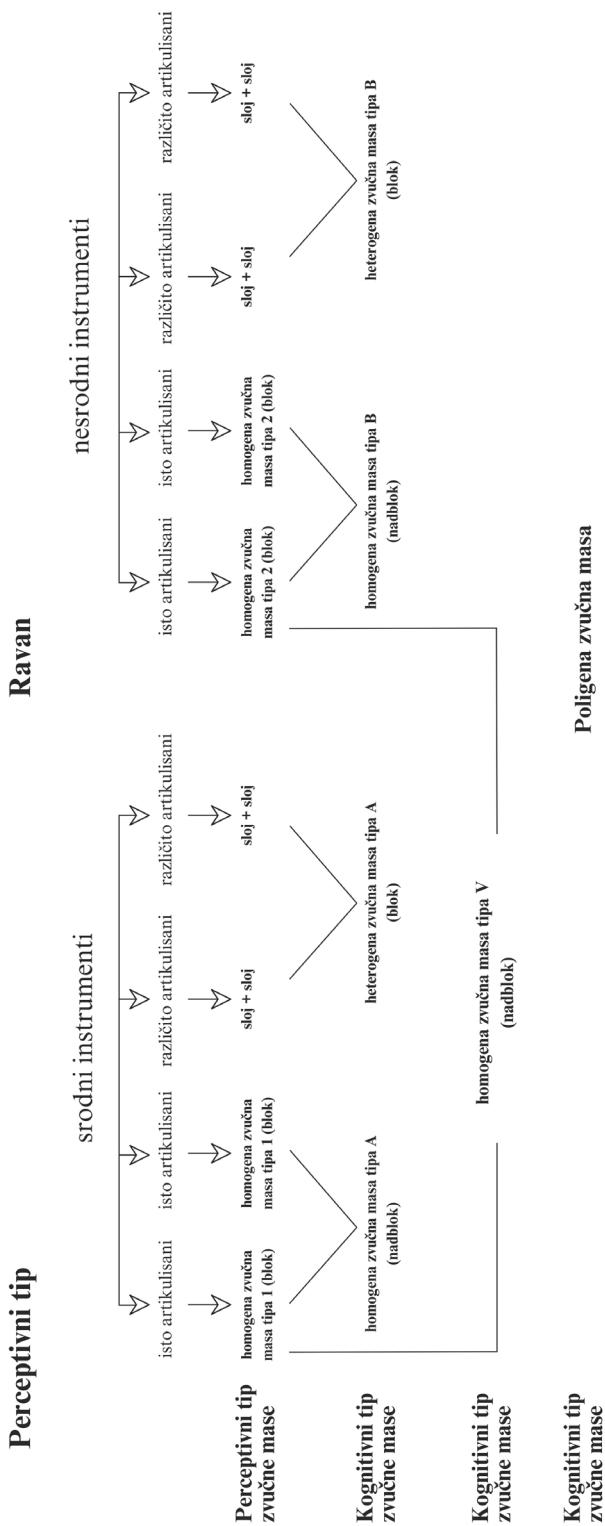
Tipologija zvučnih masa u delima Edgara Vareza, Vitolda Lutoslavskog i Kšištofa Pendereckog

Zasnovana na Varezovim delima, u kojima se svi zvukovi u horizontalnoj i vertikalnoj dimenziji spajaju, stvarajući nove zvučne horizonte i novu „magiju zvuka“ (citirano prema: MacDonald 2003, 141), tipologija se pokazala kao primenljiva i na dela druga dva kompozitora – Lutoslavskog i Pendereckog. Ipak, treba pomenuti i to da je način izgradnje zvučnih masa posve individualan kod tri kompozitora, kao i to da se neće svi tipovi zvučnih masa obuhvaćeni predloženom tipologijom, pronaći kod druga dva kompozitora. U tom smislu, Varezova dela se odlikuju najvećim brojem različito oblikovanih zvučnih masa. Pri tome, analiza kompozicije *Integrali*, kao najkompleksnijeg od tri odabrana Varezova dela, obezbedila je najdetaljniji pregled načina formiranja zvučnih masa i njihovu moguću podelu po načinu nastanka. Ovo je, dalje, omogućilo sagledavanje tipova zvučnih masa koji se pojavljuju u druga dva analizirana dela istog kompozitora, kao i u delima druga dva kompozitora. Tipologija zvučnih masa koju predlažem hijerarhijski je organizovana na tri nivoa i po dva kriterijuma (Slika 1).

U predloženoj tipologiji zvučnih masa, tradicionalnu podelu instrumenata po porodicama instrumenata treba uzeti u obzir kao jedan od značajnijih, ali ne i presudan kriterijum. Ova tradicionalna podela instrumenata se u ponuđenoj, hijerarhijski organizovanoj tipologiji zvučnih masa, pozicionira kao prva stepenica ka njihovom daljem tipološkom određenju.

Polazna tačka tipologije je, kao što je već i nagovešteno, pripadnost instrumen(a)ta određenoj porodici instrumenata, čime se u fokus stavlja pitanje tembrovske srodnosti ili nesrodnosti instrumenata koji grade zvučnu masu. Druga polazna tačka jeste broj deonica koje čine jednu zvučnu masu. Ovime je stvorena osnova za dalju podelu zvučnih masa na tri hijerarhijska nivoa:

1. Prvi nivo je nivo zvučne mase kao „ravni“, kako ju je nazvao sam Varez. Ravan čini jedna deonica instrumenta, koja se horizontalno razvija i može u daljem razvoju postati deo druge zvučne mase (zvučne mase drugog, odnosno trećeg nivoa). Na ovom nivou prepoznamo „teksturalni sloj“ Ane Maslovjec. Podse-



Slika 1 - Tipologija zvučnih masa

timo, i sam Varez je govorio o mogućnostima transformacije „ravni“ u „zvučnu masu“, što je nazivao sintagmom „ravan koja se širi“;

2. Drugi nivo je nivo zvučne mase kao „teksturalnog bloka“, sastavljenog od dva ili više „teksturalnih slojeva“ ili ravni;
3. Treći nivo je nivo zvučne mase kao svojevrsnog teksturalnog „nadbloka“ sastavljenog od dva ili više „teksturalnih blokova“.

Zvučne mase se, nadalje, mogu podeliti na dve zasebne kategorije, određene različitim kriterijumima:

1. Zvučnu masu kao perceptivnu kategoriju, u kojoj je presudan kriterijum mogućnost opažanja istovetnog artikulisanja pojedinačnih „ravni“, odnosno teksturalnih slojeva koji ulaze u sastav zvučne mase kao teksturalnog bloka;
2. Zvučnu masu kao kognitivnu kategoriju, u kojoj je presudan kriterijum spoznavanje ili prepoznavanje ciljno usmerenog procesa u čijem oblikovanju zvučna masa aktivno učestvuje, i kroz koji se i sama razvija.

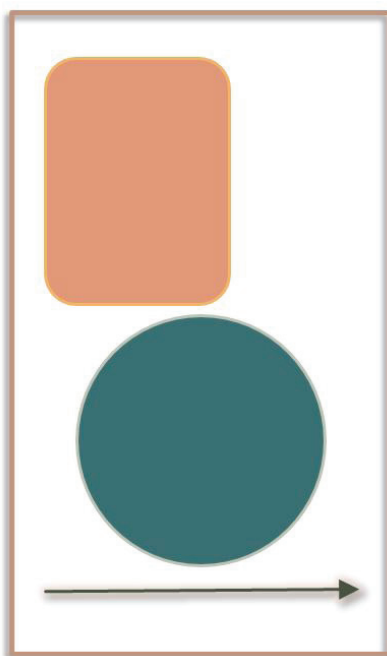
Dve ili više ravni/teksturalnih slojeva koji pripadaju porodici srodnih instrumenata, ne čini nužno zvučnu masu kao blok. Oni će činiti blok pre svega onda kada su artikulisani na isti način (dinamikom i/ili ritmom, artikulacijom, tonskim sadržajem), a u zavisnosti od individualnog stila kompozitora. Suprotno ovome, dva instrumenta iz iste porodice instrumenata ili, čak, dve deonice istog instrumenta artikulisane na različite načine, ne moraju da budu percipirane kao jedna zvučna masa – teksturalni blok. S druge strane, ukoliko je dva ili više teksturalnih slojeva nesrodnih instrumenata artikulisano na isti način, oni će bez obzira na pripadnost različitim porodicama instrumenata, biti percipirani kao jedan teksturalni blok. Istovrstan artikulacioni modalitet će olakšati prepoznavanje pojedinačnih slojeva kao gradivnih elemenata jednog istog teksturalnog bloka. Upravo se u spajanju tradicionalno nesrodnih instrumenata (i u smislu tradicionalne orkestracije nespojivih instrumenata) i istraživanju novih mogućih tembrova proisteklih iz ovih spojeva, ogleda Varezov inovativni pristup stvaranju nove „muzičke aparature“ i izgradnji zvučnih masa, zbog čega su dela ovog kompozitora i poslužila za formiranje ponuđene tipologije.

Uzimajući u obzir perceptivni kriterijum, direktno uslovljen načinom artikulisanja pojedinačnih ravni ili slojeva, te ravni (teksturalni slojevi) se ili udružuju i formiraju zvučne mase kao teksturalne blokove, ili pak to ne uspevaju da učine. Ukoliko se udružuju, mogu se formirati:

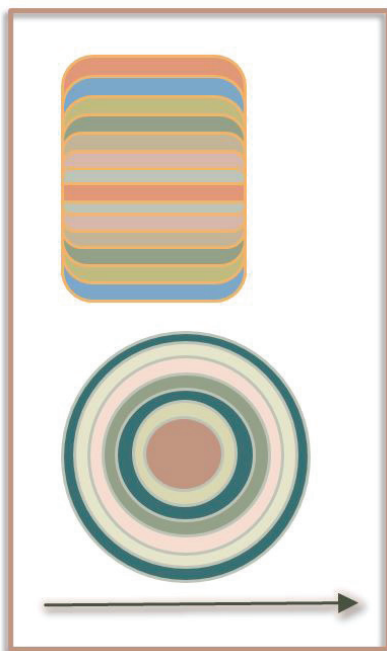
1. Homogena zvučna masa tipa 1, koja uključuje slojeve srodnih instrumenata artikulisane na isti način;
2. Homogena zvučna masa tipa 2, koja obuhvata slojeve nesrodnih instrumenata artikulisane na isti način.

Ukoliko su teksturalni slojevi srodnih instrumenata različito artikulisani ili ukoliko su slojevi nesrodnih instrumenata različito artikulisani, perceptivni kriterijum nije ispunjen i nema uslova za njihovo udruživanje u teksturalni blok. Ovi pojedinačni slojevi ostaju posledično na prvom nivou – nivou zasebnih teksturalnih slojeva (nivou ravni). Njih dalje mogu organizovati kognitivni kriterijumi, ali i ne moraju.

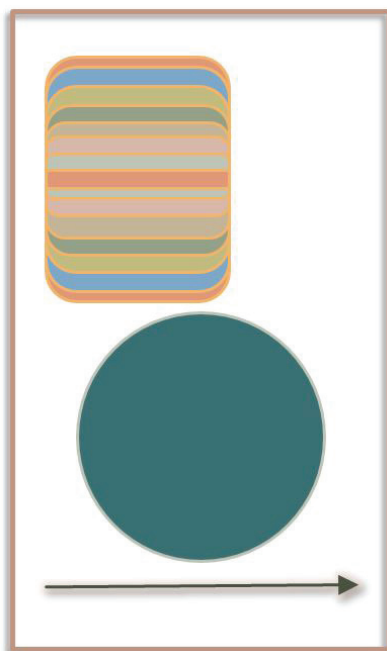
Ispunjenje kognitivnog kriterijuma određuje se spram ciljno usmerenih procesa čije se razvijanje može pratiti kroz aktivnost zvučnih masa. One zvučne mase koje su na drugom nivou ispunile perceptivni kriterijum i formirale se u teksturalne blokove (homogena zvučna masa tipa 1 i tipa 2), sada se izdižu na nivo „nadblokova“ kao kategorija rukovođenih kognitivnim kriterijumima. Naime, dve ili više homogenih zvučnih masa tipa 1 usmerenih ka ispunjenju istog cilja (na primer, kompletiranju jednog agregata) definišaće se kao homogena zvučna masa tipa A (Slika 2a). Dve ili više homogenih zvučnih masa tipa 2 usmerenih ka ispunjenju istog cilja, definišaće se kao homogena zvučna masa tipa B (Slika 2b). Ukoliko su ka istom cilju usmerene homogena zvučna masa tipa 1 (ili više njih) i homogena zvučna masa tipa 2 (ili više njih), formiraće se homogena zvučna masa tipa C (Slika 2c). Tipovi 1 i 2 su, dakle, perceptivne kategorije, dok su tipovi A, B i C kognitivne kategorije. Takođe, tipovi A, B i C su u slučaju homogenih zvučnih masa „nadblokovi“ sastavljeni od nekoliko homogenih zvučnih masa kao teksturalnih blokova.



Slika 2a – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa A



Slika 2b – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa B



Slika 2c – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa C

Nadalje, ukoliko su različito artikulisani pojedinačni teksturalni slojevi srodnih ili nesrodnih instrumenata (koji, drugim rečima, nisu ispunili perceptivni kriterijum kako bi na drugom nivou formirali zvučnu masu kao teksturalni blok), usmereni ipak ka dostizanju istog cilja, onda oni ispunjavaju kognitivni kriterijum. Tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma ove pojedinačne ravni (ili slojevi) udružuju se u zvučne mase u smislu teksturalnih blokova. Tada možemo govoriti o heterogenim tipovima zvučnih masa, i to:

1. heterogenoj zvučnoj masi tipa A, koja predstavlja različito artikulisane srodne instrumente udružene u usmerenju ka istom cilju;
2. heterogenoj zvučnoj masi tipa B, koja predstavlja različito artikulisane nesrodne instrumente udružene u usmerenju ka istom cilju.

Predložena tipologija se, kao što je predočeno, paradigmatički zasniva na tri nivoa: ravni, bloka i nadbloka. Dva kriterijuma (perceptivni i kognitivni) koja određuju tipove zvučnih masa ne treba striktno povezivati ni za jedan od ovih nivoa, iz tog razloga što se neke zvučne mase formiraju kao blokovi nakon ispunjenja perceptivnog kriterijuma (homogene tipa 1 i 2), a neke druge postaju blokovi tek nakon ispunjenja kognitivnog kriterijuma (heterogeni tipovi zvučnih masa A i B). Iz tog razloga, one zvučne mase koje su obeležene brojem treba razumeti kao zvučne mase koje su ispunile perceptivni kriterijum. Dalje, zvučne mase obeležene slovom predstavljaju one koje su ispunile kognitivni kriterijum. Brojčani, odnosno slovni indeks ne treba, prema tome, povezivati sa paradigmatičkim nivoom kome zvučna masa pripada (nivou „bloka“ odnosno „nadbloka“), već sa kriterijumom koji zvučna masa ispunjava. Iz tog razloga su onda slovom A i slovom B, s jedne strane, obeležene zvučne mase kao nadblokovi (homogene zvučne mase), a s druge strane, zvučne mase kao blokovi (heterogene zvučne mase). Tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma zvučne oblasti koje nisu ispunile perceptivne kriterijume (nisu isto artikulisane), mogu se shvatiti kao jedinstvene zvučne mase. Glavni kognitivni kriterijum koji se mora ispuniti da bi se primarno nejedinstvena zvučna oblast, sastavljena od dve ili više različito artikulisanih srodnih ili nesrodnih ravni, mogla definisati kao jedna zvučna masa, jeste prepoznavanje usmerenosti ovih ravni ka ispunjenju istog cilja (ili više različitih, a svima zajedničkih ciljeva). Kako one ne ispunjavaju perceptivne kriterijume, njihove brojčane varijante (heterogena zvučna masa tipa 1 i 2) ne postoje u tipologiji. Otuda ih njihova pripadnost istom procesu čini teksturalnim blokom tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma.

Dodatno, u različitim kombinacijama, mogu se u kretanju ka istom cilju udružiti zvučne mase sa različitim nivoa: ravni (nivo 1), teksturalni blokovi (nivo 2) i nadblokovi (nivo 3) i/ili/odnosno po različitim kriterijumima (perceptivni, kognitivni), stvarajući najkompleksniji tip zvučne mase – poligenu zvučnu masu, koja je takođe kognitivna kategorija.

Ovako zasnovana tipologija olakšaće prepoznavanje značaja zvučnih masa kao aktivnih delatnika u razvijanju usmerenih procesa u delima, zatim razumevanje odnosa u koje zvučne mase na tim putanjama stupaju, a istovremeno otkriti i hijerarhijske nivoe na kojima se ovi procesi odvijaju. Konačno, to bi trebalo da dovede do razumevanja različitih tipova vremenitosti kojima se muzika zvučnih masa može odlikovati, i da obezbedi osnovu za razumevanje načina izgradnje forme ovakvih dela.

Usmereni procesi realizuju se u analiziranim delima na nekoliko načina. Najpre, aktivnost jedne zvučne mase može se prepoznati kao usmerena ka samo jednom cilju (agregatu, na primer), ili ka više ciljeva (agregatu i bilo kom drugom cilju definisanom ranije u tekstu). Pri tome, jedna zvučna masa može ostvariti više ciljeva na jednom hijerarhijskom nivou (kroz jednu „putanju“ kretanja – istovremeno kompletirajući, na primer, i hromatski i total intervalskih klasa /njih šest/), ili svoju usmerenost može pokazivati kroz više hijerarhijskih nivoa. Ukoliko je ovo drugo slučaj, onda zvučna masa, osim usmerenosti ka cilju (ili ciljevima) na jednom hijerarhijskom nivou (samostalno), može biti udružena sa drugom ili više drugih zvučnih masa u njihovoj zajedničkoj procesivnosti. Tada ovaj proces zvučna masa vodi na drugom hijerarhijskom nivou. Tako se zvučna masa može udružiti u hipotetički neograničeni broj procesa sa drugim zvučnim masama, ukazujući na postojanje trećeg, četvrtog ili bilo kog broja hijerarhijskih nivoa (aktivnosti zvučnih masa) u delu. Ciljno usmereno linearno kretanje se, prema tome, može prepoznati kako kroz jedan hijerarhijski nivo, tako i kroz dva ili više nivoa. Samim tim, ponuđenu tipologiju zvučnih masa je moguće povezati sa postojanjem više hijerarhijskih nivoa na kojima ove zvučne mase razvijaju ciljno usmerene procese. Na taj način se može razumeti da je jedna zvučna masa na prvom hijerarhijskom nivou aktivna kao perceptivna kategorija (na primer kao homogena zvučna masa tipa 1), dok je, istovremeno, na drugom hijerarhijskom nivou, aktivna kao kognitivna kategorija (na primer kao deo homogene zvučne mase tipa A, koja predstavlja dve homogene zvučne mase tipa 1 udružene ka istom cilju). Na trećem hijerarhijskom nivou, ova bi se zvučna masa hipotetički mogla udružiti sa još nekoliko ravni i/ili zvučnih masa u procesivnosti ka zajedničkom cilju, te na tom hijerarhijskom nivou biti aktivna kao deo poligene zvučne mase (takođe kognitivna kategorija). Neophodno je, onda, u metodološkom smislu razumeti na koji način se pristupa određenju hijerarhijskih nivoa na kojima se usmereni procesi odvijaju. Hijerarhijski nivoi se posmatraju paradigmatki: svaki dublji/niži hijerarhijski nivo podrazumeva u sebi objedinjavanje procesa koji se realizuju na plicem/višem hijerarhijskom nivou. Takođe, dok su određene zvučne mase aktivno uključene u procese na svim hijerarhijskim nivoima u delu, dotle su neke druge zvučne mase uključene samo u pojedine procese na pojedinim hijerarhijskim nivoima. Samim tim, stepen aktivnosti jedne zvučne mase odrediće njen značaj u delu i ulogu koju kao aktivni delatnik ima u oblikovanju forme dela.

Zaključak

Potreba za sistematizacijom različitih tipova zvučnih masa, koja bi olakšala praćenje teksturnih promena i procesa koji se kroz ove promene odvijaju, rezultirala je konačno tipologijom zvučnih masa predloženom u ovom radu. Ujedno, ovako zamišljena tipologija pragmatičan je i praktičan odgovor na intrigantnu organizaciju muzičkog prostora i vremena u posttonalnoj muzici. Na način na koji je zasnovana, tipologija bi trebalo da olakša analitičaru orijentaciju u muzičkom toku, te omogućiti razumevanje same forme dela koja koriste zvučne mase kao osnovne gradivne jedinice. Postavljajući kao neminovnost otkrivanje i razumevanje različitih ciljno usmerenih procesa kojima rukovode zvučne mase (i kroz koje se i same razvijaju), tipologija bi trebalo da omogućiti shvatanje različitih tipova vremenitosti kojima se odlikuje muzika zvučnih masa. Ovime se otvara perspektiva za uplive interdisciplinarnih uvida, koji bi na neke druge inventivne načine mogli da otkriju moguća značenja koja ova muzika nosi.

Reference:

- Anderson, John D. 1991. "Varèse and the Lyricism of the New Physics." *The Musical Quarterly* 75 (1): 31–49.
- Baker, James M. 1993. "Post-Tonal Voice-Leading." In *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, edited by Jonathan Dunsby, 20–41. Oxford: Blackwell Publishing.
- Becquart, Matthieu. 2006. "Introduction à l'œuvre symphonique de Krzysztof Penderecki – Une approche par la notion de texture." https://www.academia.edu/9548898/Introduction_%C3%A0_loeuvre_symphonique_de_Krzysztof_Penderecki.
- Berry, Wallace. 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Boleslawska-Lewandowska, Beata. 2013. *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956* (doktorska disertacija). UMI Dissertation Publishing, ProQuest LLC. <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/54346/1/U584419.pdf>
- Chłopecki, Andrzej. 2003. "Polish Music 1958–1966. The Syndrome of the Double Opening." In *Studies in Penderecki 2*, edited by Ray Robinson and Regina Chłopicka, 117–125. Princeton: Prestige Publications.
- Chomiński, Józef. 1977. "The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language in Music." In *Polish Musicological Studies 1*, edited by Zofia Chechlińska and Jan Stęszewski, 167–215. Kraków: PWM.
- Foy, Randolph. 1994. *Textural Transformations: The Instrumental Music of Krzysztof Penderecki, 1960-1973*. Baltimore: Peabody Institute of the Johns Hopkins University.
- Griffiths, Paul. 1995. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Harley, Maria Anna. 1998. "The Polish School of Sonorism and its European Context." In *Cross-currents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70*, edited by Per Broman, Nora A. Engebretsen and Bo Alphonse, 62–77. Gothenburg: University of Gothenburg.

- Hasty, Christopher F. 1986. "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 8: 58–74.
- Hérould, Nathalie. 2010. "L'analyse formelle du timbre: éléments pour une approche méthodologique." *Recherche dans les arts: présentation des travaux en cours – EHESS*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670521>.
- Hérould, Nathalie. 2016. "Timbral Vectoriality: Some Considerations in the Context of Post-Tonal Music." *Nuove Musiche* 1: 105–123.
- Klein, Michael. 1999. "Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski." *Indiana Theory Review* 20 (1): 37–70.
- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- MacDonald, Malcolm. 2003. *Varèse, Astronomer in Sound*. London: Kahn&Averill.
- Masłowiec, Anna. 2008. 'Sonorism' and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I. Sydney: University of Sydney.
- McHugh, Ben. 2011. "Sonorism and Aspects of Extra-Musicality in Polish Music Post 1960." *Zenodo*. *Journal contribution*. <https://zenodo.org/record/1211345#.Yu2danZBxPY>.
- Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice.
- Mirka, Danuta. 2001. "To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki." *Journal of Music Theory* 45 (2): 435–456.
- Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton.
- Morrison, Charles D. 1985. "Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's 'Ten Pieces for Wind Quintet.'" *Perspectives of New Music* 24 (1): 158–182.
- Peebles, Crystal. 2011. *The Role of Segmentation and Expectation in the Perception of Closure*. Tallahassee: The Florida State University.
- Rappoport-Gelfand, Lidia. 1991. *Musical life in Poland. The Postwar Years 1945-1977*. New York: Gordon and Breach.
- Reyland, Nicholas. 2005. *'Akcja' and Narrativity in the Music of Witold Lutosławski*. Cardiff: Cardiff University of Wales.
- Risset, Jean-Claude. 2004. "The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse." *Contemporary Music Review* 23 (2): 27–54.
- Sandell, Gregory J. 1995. "Roles for Spectral Centroid and Other Factors in Determining 'Blended' Instrument Pairings in Orchestration." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 13 (2): 209–246.
- Searby, Mike. 1997. "Ligeti the Postmodernist?" *Tempo* 199: 9–14.
- Snyder, Bob. 2000. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press.
- Straus, Joseph N. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory, Second Edition*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc.
- Thomas, Adrian. 2005. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varèse, Edgard, Alcopley L. 1968. "Edgard Varèse on Music and Art: A Conversation between Varèse and Alcopley." *Leonardo* 1 (2): 187–195.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.

- Wen-Chung, Chou. 1966a. "Open Rather Than Bounded." *Perspectives of New Music* 5 (1): 1–6.
- Wen-Chung, Chou. 1966b. "Varèse: A Sketch of the Man and His Music." *The Musical Quarterly* 52 (2): 151–170.
- Zatkalik, Miloš. 2008. "Twelve-Tone Aggregates in the Music of Edgard Varèse." Зборник катедре за музичку теорију, *Музичка теорија и анализа* 5: 138–161.
- Zatkalik, Miloš. 2013. "Reconsidering Teleological Aspects of Nontonal Music." In *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions*, edited by Denis Collins, 265–300. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers.

Summary

THE SOUND MASS CONCEPT AND THE POSSIBILITIES OF ESTABLISHING THE SOUND MASS TYPOLOGY

The purpose of this paper is to provide clarity on the circumstances that led to the rise of the sound mass concept in the music of post-war Polish composers whose focus was primarily on texture and timbre as the main components of expression. This concept originated in the visionary work of Edgard Varèse, who was known as the "astronomer in sound", as described by Malcolm MacDonald in his book. Varèse devoted his entire artistic life to exploring the nature of sound and different sound combinations, anticipating the path that music of the twentieth century (and beyond) would take. The paper proposes a typology of sound masses in the works of Edgar Varèse, as well as in the works of Witold Lutosławski and Krzysztof Penderecki, taking into account the contextually based typology of goals in post-tonal music. Based on perceptual and cognitive criteria, this typology should prove to apply to other works of sound mass music domain as well. Concurrently, it should illuminate the teleological nature of sound mass music, opening the perspective for interdisciplinary research of it.

RESEMANTIZACIJA JEZIČKO-STILSKIH ZNAKOVA PROŠLOSTI U KOMPOZICIJI *KLAVIRSKI TRIO* MORISA RAVELA

Milena Stanojević

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
jovanovic.m.milena@gmail.com

Primljeno / Received 04. 09. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 01. 11. 2023.

Sažetak: Rad je usmeren na analizu muzičkog jezika i stila Morisa Ravela u kompoziciji *Klavirski trio* (1914) koja pripada impresionističkom periodu i donosi mrežu značenja i relacija sa epohama prošlosti: barokom i klasicizmom. Referentne implikacije su dovoljno jasne da slušaocu otkrivaju veze sa prošlim stilovima, ali je stepen promena i preznačenja u semantičkom pogledu takav da doprinosi modernosti dela, tako da se ove dve suprotstavljene tendencije usklađuju a ne poništavaju.

Veza sa epohama prošlosti sagledana je kroz metodologiju resemantizacije, koju je muzički teoretičar Srđan Teparić postavio u svojoj knjizi *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka*. Ostvarena je kroz vokalno-poetske uzore, modalni ambijent, troslojnu fakturu i formalnu sličnost sa oblicima prošlosti poput baroknog dvodela i pasakalje. Skup novih značenja i modernističkih postupaka poput hromatizacije tonaliteta, naslojavanja akordskih struktura, fragmentacije fakture ili kolorističkih bojenja, samo su neki od postupaka reinterpretacije prošlosti u kompoziciji Morisa Ravela. Ključna problematika ove analize nije samo utvrđivanje znakova novih i starih vremena, već i sagledavanje njihovog međusobnog odnosa, načina ritmizacije i pulsiranja, kao i razumevanje međuprostora između suprotstavljenih planova jezika i stila.

Ključne reči: Moris Ravel, barok, resemantizacija, strategija, tonalnost, modernost.

Abstract: The analysis of Maurice Ravel's *Piano Trio* (1914) emphasizes the intricate relationship between the impressionistic idiom and historical epochs, notably the baroque and classicism. The referential implications are distinct enough to reveal relations with styles of the past to the listener, but at the same time the level of semantic change and resignification, is such that it contributes to the modernity of the work, in such manner that the two opposing tendencies are correlated and not nullified.

Through referential implications, the work establishes distinct connections with the past, employing methodologies of resemantization as outlined by the music theorist Srđan Teparić in his book *Resemantization of Tonality in the First Half of the Twentieth Century*. It is achieved through vocal models, modal quality, three-layered texture and formal similarity with the forms of the past such as baroque binary form and passacaglia. A set of new meanings and modernist procedures such as chromaticism, layering of chordal structures, fragmentation of texture, or tensionless chord relations are some of the procedures of reinterpreting the past in the composition of Maurice Ravel. The key issue of this analysis is not just the simple search for the signs of past and modern times, but the overall relationship between them, and search for ways of their rhythmic shifting and pulsation, as well as understanding the interspace between opposing spheres of language and style.

Keywords: Maurice Ravel, baroque, resemantization, strategy, tonality, modernity.

Resemantizacija je termin koji, etimološki gledano, u svom korenu sadrži reč grčkog porekla *sēma* – znak, ili šire *semantikos* – označavati, koji daje znakove. Reč semantika označava granu nauke koja izučava značenja reči, tekstova, sistema. Posebnost termina resemantizacija leži u prefiksu *re* (grč. nazad, opet), čime se naglašava ponovna upotreba značenja teksta ili jezika prošlosti. Termin je poslužio muzičkom teoretičaru Srđanu Tepariću za imenovanje i analiziranje promena značenja, semantičkih potencijala i uopšte, za imenovanje preznačenja jezičko-stilskih odnosa prve polovine XX veka koji se oslanjaju na jezičko-stilske relacije prošlosti. Autor je u svojoj knjizi *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka (1917–1945)* ponudio kompletnu metodologiju koja objedinjuje sagledavanje planova zvučnih i značenjskih struktura (Teparić 2020). Teparić navodi da je „tonalnost ove muzike jezik, jer poseduje sposobnost da prenese smisao koji je u određenom istorijskom periodu već imao i da se značenje koje nosi javlja u izmenjenom vidu“ (Teparić 2020, 11). To znači da tonalna muzika prve polovine XX veka koja referira na prošlost, nosi ne samo stilske, već i značenjske poruke. Stoga, metodologija resemantizacije podrazumeva odnose stila i jezika, konteksta i strukture, gramatike i sadržaja. Međuprostor između suprotstavljenih planova jezika i stila se u vidu resemantizovanog obrta materijalizuje u nove jezičko-stilske odnose, ili, prema Rolanu Bartu (Roland Barthes), obrazuje se novo pismo (Barthes 1990). Poruke koje se analizom ostvaruju su konotativne prirode i rezultat su međudejstva znakova i planova, a ne univerzalne kategorije (Teparić 2016, 54). Drugim rečima, znak kao deo znakovnog sistema autor tumači imajući u vidu njegovo tranzitorno svojstvo kao i činjenicu da značenja nisu nikada definitivna. Teparić navodi da „ideja značenja, pa samim tim i preznačenje, ne može se razmatrati ukoliko se unapred ne pretpostavi bitna osobina znaka: pojava jednog znaka izaziva pojavu drugog znaka – mogućnost neograničene semioze, iz čega proizlazi da znak kao struktura poseduje tranzitorno svojstvo“ (Teparić 2020, 35).

Kako bi se muzički analizirale jezičko-stilske relacije u odabranoj kompoziciji Morisa Ravela (Maurice Ravel) u kojoj se ovaj kompozitor oslanja na reference prošlih epoha, baroka i klasicizma, u radu će biti korišćena metodologija resemantizacije. Ona je organizovana na takav način da se izdvaja hijerarhijski poredak od tri nivoa resemantizacije u kojima se, počevši od nultog, pa preko srednjeg i višeg, ostvaruje određeni stepen preznačenja (Teparić 2020, 121). Prema tome, najmanji stepen preznačenja jezičko-stilskih odnosa posmatranih prema starim stilovima, ostvaruje se na nultom nivou. Na srednjem nivou, veza sa jezičko-stilskim referencama prošlosti ostvarena je na metaforičkom nivou sličnosti, dok je na visokom nivou resemantizacije, ona samo sugerisana ili nagoveštena. S obzirom na činjenicu da je nulti nivo praktično denotativan i da se ne koriste strategije preznačenja, u daljem toku biće reči o srednjem i visokom nivou resemantizacije koji podrazumevaju stilske imitacije i stilske transformacije. Oba pomenuta nivoa bivaju formirana na osnovu osam strategija koje je Teparić definisao pozivajući se na Strosovu (Joseph Strauss) kategorizaciju (Joseph Strauss 1990). Svaka strategija koristi se u procesu menjanja strukturnih obeležja izvorne reference, odnosno, strukturnih elemenata muzičkog jezika poput promene vrsta akorda, akordskih veza, tonalnih oblasti itd. (Teparić 2020, 114). One su definisane na sledeći način:

1. Motivizacija je strategija u kojoj se intenzivira motivski sadržaj prethodnih dela.
2. Generalizacija podrazumeva promenu elemenata prošlosti u skladu sa novim kontekstom.
3. Marginalizacija menja važnost i primenu elementa koji su bili centralni za strukturu ranijih dela.
4. Centralizacija čini suprotno od marginalizacije, ističući periferne elemente ranijih dela u novom kontekstu.
5. Kompresija sažima prethodno razdvojene ili udaljene elemente.
6. Fragmentacija razbija elemente prethodnih dela koji su se javljali zajedno.
7. Neutralizacija menja funkcionalnu važnost nekih elemenata i struktura.
8. Simetrizacija je strategija u kojoj se strukture, progresije ili forme prošlosti javljaju u simetričnom vidu.

U zavisnosti od stepena preznačenja, zavisice vid i način upotrebe neke od strategija. U daljem tekstu će biti reči samo o onim strategijama i nivoima preznačenja koji su ključni za analizu.

Klavirski trio Morisa Ravela donosi nekoliko referentnih slojeva koji upućuju na XVII i XVIII vek. Spektar znakova i resemantizacijskih obrta ukazuju na vezu sa istorijskim tokovima koji se mogu iščitati na žanrovskom, tonalnom i formalnom planu, ali i šire gledano, na estetskom i poetičkom, čime se spajaju prostori daleke prošlosti i novoprobudene modernosti.

Linija baroknih referiranja najjasnije se prezentuje u žanrovskom i faktornom pogledu oblikovanjem troslojnog tkiva, kao i odabirom tempa stavova, smenom

laganog i brzog, da bi se napravila veza sa baroknom crkvenom trio sonatom. Ipak, jasna podela uloga instrumenata, violine, violončela i klavira, samo na momente korespondira sa baroknom paradigmatom. U baroknoj postavci muzičkog toka insistira se na polaritetu između horizontale i vertikalne čija je posledica bila nastanak praćenog basa – *continuo* (Bukofzer 1947, 21). U osnovi strukture baroknih kompozicija nalazi se podela između fundamentalne i ornamentalne funkcije instrumenata, gde se napravila podela na pratnju i melodiju kao nosećeg „skeleta“ kompozicije (Bukofzer 1947, 22). Slična podela postoji i kod Ravela, ali se ona menja i transformiše tokom dela. Postavljanje troslojne fature sa jasnim podelama uloga, može biti shvaćeno kao marker koji upućuje na pomenuti barokni sistem, da bi se potom taj marker resemantizovao i podvrgnuo strategiji fragmentacije. To znači da deonice ponekad menjaju uloge i da se uloga fundamentalnog basa ostvaruje naizmenično u klaviru i violončelu, a veza sa baroknim modelom je samo delimična i izmenjena. Istovremeno se dijatonska jasnoća barokne vertikale, utemeljena na fundamentalnoj liniji, kod Ravela udaljava od polazne reference naslojavanjem terci i stvaranjem bogate palete septakorada, nonakorada i undecimakorada. Ovakvi postupci upućuju na čestu upotrebu strategija fragmentacije (akordskih vertikala) i marginalizacije (tonaliteta).

Osim vremenskih asimptota, značenje se približava i geografskom kontekstu. Usmereno je ka francuskom području i podstaknuto je kompozitorovim poreklom i njegovoj otvorenosti ka nacionalnim relacijama.¹ Veza sa francuskim poreklom ostvarena je korišćenjem vokalnih uzora i upotrebom posebnog metra: baskijskog *zortziko* metra i malajske *pantoum* forme, što će dalje u tekstu biti objašnjeno.

Odnos prema baroknoj francuskoj vokalnoj tradiciji očigledan je već od prvog stava Ravelovog klavirskog trija. Početna tema je strukturisana nalik na baskijski *zortziko* metar. Iako je postojao u igračkoj tradiciji, kod Ravela vidimo relaciju bližu vokalno-poetskoj.² *Zortziko* kao poetska forma sadrži silabično pevan tekst organizovan u strofe od po osam stihova,³ dok se u svakom stihu naizmenično smenjuju po sedam i šest slogova – *zortziko tixia* (Heinzelmann 2011, 160).⁴

Početni motiv (primer 1, t. 1) je celina od sedam tonova koji se podudaraju sa sedam slogova *zortziko* stiha, a kvadratna struktura (4 + 4 takta) teme korespondira

¹ Važno je naglasiti da su nacionalne tendencije kod Ravela mreža svedenih simboličnih značenja, različita od romantičarske estetike u kojoj je nacionalnost, često vrlo eksplicitna i denotativna, dominirala na svim nivoima muzičkog prikazivanja.

² Na pomenutu relaciju ukazuje upotreba 8/8 metra grupisanog kao 3+2+3 i podudarnih sa osam stihova jedne strofe. Nasuprot tome, takt 5/8 se takođe vezuje za *zortziko* metar, ali se pre svega koristio u igračkoj tradiciji.

³ *Zortzi* na baskijskom znači osam.

⁴ *Zortziko tixia* (mali *zortziko*) odnosi se na kraću strukturu poetskog metra nasuprot dužoj verziji pod terminom – *zortziko handia* (veliki *zortziko*).

sa osam stihova jedne strofe. Vokalnom karakteru doprinose umereni tempo stava, koralna faktura, postupna linija melodije i meditativna, modalna boja tonaliteta. Ovako koncipirana tema vraća slušaoca u pevane odlomke (*récits*) dvorskog baleta XVII veka, sa jasno istaknutom podelom pevanog glasa i pratnje. Prozirnost pratnje podržana je ostanatnim pedalom (t. 1–12) u najnižoj deonici klavira, što istovremeno predstavlja baroknu i modernističku odliku (Veselinović 1983). Iako je početni akord trozvuk tonike a mola, koji sa pedalom na dominantni centriraju boju tonaliteta ka dorskom modusu *in a*, tonalna determinisanost nije apsolutno utemeljena zbog odnosa spoljnih glasova: melodije i basa. Melodija počinje od V stupnja, tj. kvinte tonike i sa pedalom u basu naglašava eolsku oblast *in e*. Modalna mešanja samo su segment kolorističke palete Ravela koja doprinose generalizaciji tonaliteta, jer prikazuju tonalitet u novom, modernijem kontekstu.

Primer 1

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, prva tema, t. 1–8

The image displays a musical score for the first theme of the first movement of Maurice Ravel's Piano Trio. The score is in 8/8 time and marked "Modéré". It features staves for Violin (VIOLON.), Viola (VIOLONCELLE.), and Piano (PIANO.). The piano part has a prominent pedal point in the bass register, marked "in a:". The tempo is indicated as "Modéré ♩ = 132". The score shows the first eight measures, with a measure rest in the violin and viola parts for the first four measures.

Drugi postupak kojim se podvlači strategija generalizacije jeste provlačenje akordske hromatike unutar modalne postavke tonaliteta. Stoga, mogu se videti hromatske alteracije koje na momente poništavaju dorsku sekstu (t. 2), ili donose nov interval i akordsku boju upotrebom frigijske sekunde (t. 3–4). Govoreći o kompo-

ziciji *Kuprenov grob* Morisa Ravela, Teparić dolazi do sličnog zaključka i navodi da „vezivanjem hromatike za modalnost, umesto za tonalitet, Ravel arhaizuje jezik aludirajući na Freskobaldija (Girolamo Frescobaldi), pa se na taj način ostvaruje fragmentacija modalnosti i marginalizacija tonaliteta, te bi se moglo govoriti i o generalizaciji hromatski tretirane modalnosti kao polumarkiranog znaka“ (Teparić 2020, 152).

Od 5. takta modalna dvosmislenost je na kratko prevagnula u korist modusa *in a* pojavom osnovnog tona toničnog akorda u pedalu. Od tog mesta se naslojavaju deonice violine i violončela čime se, kao što je pomenuto, potencira linearnost deonica i učvršćuje veza sa barokom. Sa druge strane, iako ove promene menjaju značenje u odnosu na „original“, veza sa referencom se ne poništava i ne gubi, što upućuje na imitaciju stila i srednji nivo resemantizacije.

Ove procese je potrebno sagledati ne samo u horizontali već i u vertikali, koja je kod Ravela takođe označitelj novog, resemantizovanog konteksta, jer se na trozvučnu osnovu unutar modalnog sistema, naslojavaju septime, none i undecime. Tonalitet se posebno fragmentizuje na mestima kadenciranja (primer 2, t. 17), kada se umesto očekivanog razrešenja u toniku prilikom pojave autentične kadence pojavi medijanta tonike, dakle, hromatska verzija akorda posle čega se tok preusmerava ka tonalnoj boji Fis dura.

Primer 2

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, prva tema, t. 17–18

a: ll D m

Pomenuti muzički faktori samo su deo prve teme sonatnog oblika, tako da se i u formalnom smislu gradi relacija sa paradigmama prošlosti. Međutim, iako postoje formalna pravilnost i tematski kontrast, tonalna opozicija je izostavljena. Drugim rečima, dramaturgija forme koja proizlazi iz tenzionog odnosa dva tonaliteta, ovde nije istaknuta, što je prema Rozenu (Charles Rosen), osnovna karakteristika sonate klasicizma (Rosen 1971, 26). Naprotiv, lakoća promene tonaliteta, kao i evolutivni karakter izgradnje muzičkog toka, približava ovu sonatnu formu njegovoj

preteči – baroknom dvodelu. Ravel komunicira s prošlošću, ali je imitacija stila fokusirana na barokne elemente, a ne na klasične.

Prva tema kadencira u H duru (t. 23), nakon čega sledi prelazni odsek u funkciji mosta. Most se suptilno nadovezuje bez fakturnih rezova, sekventnim pokretom ka C duru, potom u a molu, pripremajući tonalni centar druge teme. Most je podržan pedalnim tonom dominante a mola, a harmonska progresija pooštrena je celostepenim pokretom (primer 3, t. 31–34) što fragmentizuje tonalitet, ali s druge strane, ova strategija doprinosi funkcionalizaciji odseka jer naglašava njegovu prelaznu ulogu.

Primer 3

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, most, t. 31–34

31

Ra Jen tissez

p Ra Jen tissez

a: D

Od 35. takta počinje druga tema. U pogledu karaktera, pa i imitacije stila, uočava se linija podudaranja, a ne kontrastiranja sa prvom temom. U drugoj temi takođe su istaknute vokalne tendencije. Poput uspavanke, u sporom tempu i tihoj dinamici, melodija druge teme je talasastih kontura, jednoglasna i istaknuta nasuprot svedenoj, statičnoj pratnji. Koncipirana je u okviru iste tonalne oblasti (*in a*) kao i prva tema i u modalnom ambijentu, ali nasuprot tome, upotrebom eolske varijante promenjen je tip modusa.

Razvojni deo (t. 56–76) je organizovan na materijalu prve teme koja se izlaže u fragmentnim celinama i transponuje u različitim modusima: dorskom *in a*, za tritonus udaljenom eolskom modusu *in dis* i dorskom *in e*, koji je u strukturnom pogledu najnestabilniji te stoga možemo da primetimo gradaciju u tenzionom razvoju pomenutog segmenta. Dok su prva dva modusa izgrađena na strukturno jasnim pedalnim tonovima osnovnih stupnjeva, poslednji modus *in e* je izgrađen na pedalu VI stupnja, karakterističnom za dorsku konstelaciju, ali izrazito neobičnog za upotrebu dugo izdržanog pedala i ujedno, najdubljeg tona vertikale. Za baroknu tonalnost i područje basa, karakteristični su samo I i V stupanj, dok upotrebom (dorskog) VI stupnja u ulozi pedala, postupak izgradnje se proširuje na novi, stilski

širi kontekst od baroknog, što govori o postupku generalizacije i novoj resemantizovanoj tonalnosti.

Materijal prve teme kao nagoveštaj reprize javlja se u 77. taktu (primer 4), ali, pošto je izostavljen inicijalni motiv teme i iskorišćen materijal klimaksa, reprizna funkcija prve teme u tonalnom pogledu ostvaruje se u većoj meri. Prva tema donosi tonalnu zaokruženost stava, povratkom na osnovni dorski modus *in a*. Takođe, naglašena je subdominantna funkcija, upotrebom pedala na tonu *d*, što referira na još jedan barokni manir karakterističan za završne odseke stavova – miksolidijsko istupanje.

Primer 4

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, repriza, t. 76–82

Od 83. takta počinje repriza druge teme, koja je kao i u ekspoziciji data u eolskom modusu *in a*, da bi se koda pripremila prolongiranom dominantom i autentičnom kadencom za tonalni centar *in c* (t. 96–117). Prvobitno izložena u eolskom modusu, koda postepeno zaokružuje stav svetlom i vedrom bojom jonskog modusa. Kako je izgrađena na materijalu prve teme, u formalnom smislu, ceo segment se može tumačiti kao obrnuta repriza, dok je u semantičkom pogledu, značajna transformacija od molskog ka durskoj paleti modusa i svetloj jonskoj boji, čime je očuvana klasičarska dihotomija sonatnog tonaliteta.

Drugi stav pod imenom *Pantoum*, ukazuje na paratekstualne relacije sa pesničkom formom istog imena koja potiče iz egzotičnih krajeva indonežanskog arhipelaga i malajskog jezika.⁵ Iako malajskog porekla, ova forma je odomaćena u francuskoj pesničkoj tradiciji romantizma, a sa kojom je Ravel najverovatnije bio upoznat preko različitih pesničkih uzora poput Viktora Igoa (Victor Hugo), Teofila Gotjea (Théophile Gautier), Lekonta de Lila (Leconte de Lisle), Pola Verlana (Paul Verlaine) i Šarla Bodlera (Charles Baudelaire) (Newbould 1975, 230).

Osim što je semantička veza uspostavljena na paratekstualnom nivou, ona se može uočiti u formalnoj i ritmičkoj koncepciji stava. Naime, *pantoum* forma se u pesničkom žanru sastoji od nekoliko katrena, sa izometričnim stihovima i ukrštenom rimom. Ono što ovu formu čini osobenom jeste ponavljanje svakog drugog i četvrtog stiha u narednoj strofi, ali na mestu prvog i trećeg, da bi na kraju pesme dodatna zaokruženost bila ostvarena zamenom poslednjeg stiha sa početnim. Na ovaj način izdvajaju se dve teme, tako što prvu čine prva dva stiha svake strofe, a drugu druga dva stiha. One se neprestano ukrštaju, ali istovremeno formiraju i dva zasebna toka, struje koje se paralelno razvijaju i razrađuju.

Ravel je iskoristio ove karakteristike kako bi ovu pesničku formu preveo na muzičku. Kao i u pesničkom uzoru i kod Ravela postoje dve teme koje se neprestano smenjuju, poput dva zasebna integralna toka koja se paralelno razvijaju do kraja stava. Prva tema je oštih stakato kontura, izrazito ritmična, dok je druga tema kontrastirajuća ali ne i suprotstavljena po svojim legato kratkim uzdasima, tj. brzim usponima i padovima. Tonalne regije su takođe različite. Prva tema je u tonalnom centru prvog stava *in a*, dok je druga *in Fis*, organizovane na taj način da u prvoj dominira molska boja, a u drugoj temi durska boja tonaliteta. Pomenuta tonalna dispozicija može biti shvaćena kao polumarkirani znak koji upućuje na baroknu tonalnu organizaciju dur/paralelni mol (A-fis) ali je zamenom tonskog roda (a-Fis) ostvarena njegova generalizacija.

U prvoj temi (primer 5a) dominira izrazita boja eolskog modusa, kao i elementi frigijskog korišćenjem frigijskog dominantnog septakorda na mestima kadencijalnih obrta (primer 5a, t. 4; kasnije se ista pojava uočava i u t. 8) koji u kombinaciji sa jasnim kvadratnim strukturama, „kvari“ osnovnu (baroknu) referencu. Fragmentacijom akorada na strukturno važnim mestima dolazi do generalizacije tonaliteta, ali se ne napušta uzorak ovog znaka. Dodatnoj fragmentaciji vertikale u okviru početne teme doprinose naredna četiri takta proširenja koja predstavljaju segment miksolidijskog istupanja i u kojima se osim miksolidijskog modusa izlažu akordi sa dodatim sekundama i sekstama (subdominantna i tonika), čime se menja početna referenca i doprinosi modernosti toka, upućujući na srednji nivo resemantizacije.

⁵ Malajski jezik se zvanično koristi u Indoneziji, Bruneji, Maleziji i Singapuru.

Druga tema (primer 5b) počinje u medijantnoj oblasti Fis dura, da bi nakon osam taktova promenila svetlu dursku boju u gis mol, a potom u cis mol, kako bi pripremila tonalitet prve teme. Kao i u prethodnoj temi, do generalizacije tonaliteta dolazi fragmentacijom akordskih veza. Zastoj na dominantni (t. 16), iako prepoznatljiv i tipičan za kadencijalne obrte stilova prošlosti, ne gubi svoju funkciju i upečatljivost. Njegova tenziona uloga dodatno je istaknuta upotrebom prekomerne kvinte i male none, ali istovremeno i osporena upotrebom sniženog (miksolidijskog) VII stupnja, zbog čega ovaj postupak može da se tumači preko strategije kompresije. Svaki sledeći segment prve i druge teme dat je u drugoj tonalnoj oblasti, sa čestim povratkom na tonalni centar *in a*, koji je neretko predstavljen u durskoj modalnoj sferi.

Primer 5a

Moris Ravel, *Klavirski trio*, II stav, prva tema, t. 1–5

Assez vif (♩ = 192)

a: Fd t

Primer 5b

Moris Ravel, *Klavirski trio*, II stav, druga tema, t. 13–18

Fis: d 7 +5

„Egzotična“ formalna koncepcija stava očuvana je stalnim smenjivanjem obe teme, ali se paralelno sa njom oblikuje trodelni oblik skercoznog stava – ABA₁. Dok početni i reprizni odseci u trodelu ukazuju na smenu dve teme, središnji trio (t. 125–142) pored neprekinutog toka ovih tema u deonici violine i violončela, donosi i novi materijal u deonici klavira. Na ovaj način, ostvaruje se neobično formalno sažimanje jer istovremeno traju dva različito organizovana toka ali i metra. Prve dve teme su u taktu 3/4 dok je nova tema postavljena u taktu 4/2. Ona je izrazito liriska, koralne fakture, dužih notnih vrednosti i poput kantusa firmusa, postaje osnova za neprekinuti tok muzičkog materijala u gudačkim deonicama. Njena linearlost i nezavisnost značajno su naglašene pomenutim polimetričkim zahvatom. Stoga, ako se linearlost posmatra kao znak prošlosti koji referira na barok, onda se njegovom preteranom upotrebom generalizuje fakturna slika, a sam postupak ukazuje na strategiju motivizacije.

Primer 6

Moris Ravel, *Klavirski trio*, III stav, tema pasakalje, t. 1–8

Très large (♩ = 40)

VIOLON.

VIOLONCELLE.

PIANO.

pp

8

5

8

Treći stav pod nazivom *Pasakalja*, i po naslovu ali i po organizaciji materijala upućuje na istoimenu baroknu varijacionu formu. Čakona i/ili pasakalja su trodelnog metra, koriste ostinatni bas kao tematsku osnovu koja se više puta ponavlja tokom kompozicije (Bukofzer 1947, 51). U osnovi ovog stava se nalazi tema od osam taktova; ona se prvobitno izlaže u deonici klavira, a potom i u ostalim deonicama. Iako dolazi do promene registra, zadržava se ostinato postupak. Arhaičnosti same teme doprinosi pentatonska osnova od koje je izgrađena i uklopljena u lagani tempo stava, ali istovremeno utiče i na marginalizaciju tonaliteta, jer se funkcionalnost i harmonska usmerenost ka tonici sprovode u okviru „pogrešnog“ konteksta (primer 6).

Kako se teme razvijaju tokom stava, pentatonika biva podržana sve složenijim akordskim strukturama. Počevši od terčnih dvozvuka, naslojavanjem intervala grade se septakordi izloženi u paralelnom pokretu (t. 20–22), čime se početni, vrlo jasno izložen barokni kontekst približava modernom stilu i čitav tok se generalizuje. Imitacija baroknog stila potcrtana je i uključivanjem kontrapunktskog materijala (od 8. takta) u motoričnom četvrtinskom pokretu, čime se egzemplifikuje fundamentalni bas, odnosno kvazikontinuo.⁶ U narednim taktovima, naročito u segmentu od t. 41–45 muzički tok je sekventno organizovan; u najdubljem registru klavira, primetan je motiv koji simboliše standardni sekventni obrazac prividno dominantnih odnosa, a to je skok kvarte naviše (primer 7). Model sekvence se transponuje u postupnom silaznom celostepenom hodu i na taj način se kompletira celostepena lestvica od tona gis do ais. Pošto se insistira na ponavljanju pomenutog motiva, može se govoriti o strategiji motivizacije, međutim, mehanizmi obrade nisu jedinstveni, jer je aktivna i strategija generalizacije upotrebom celostepene lestvice kao prostora za transpoziciju. Modernistički tretman „starih“ formula, ogleda se i u hromatskom spoju akorada u sekvenci. Osim toga, kvartni skokovi prividno dominantnih odnosa u basu dopunjuju miksturane paralelizme kvintakorada u višoj deonici klavira, stvarajući složenu vertikalnu izgrađenu od septakorada i nonakorada, čime se ukazuje na novu, resemantizovanu tonalnost.

⁶ Prema Gudmanu (Nelson Goodman), egzemplifikacija predstavlja posebnu vrstu označavanja u kojoj se nova svojstva znaka vezuju za referencu. Poput mustri (uzoraka) koje označavaju samo određene ali ne sve karakteristike onoga na šta se odnose, tako se i kod egzemplifikacije upućuje samo na određena svojstva, ali se istovremeno zadržava referenca na te karakteristike. Prema tome egzemplifikacija predstavlja „posedovanje plus referencu“ (Goodman 1976, 52–57).

Primer 7

Moris Ravel, *Klavirski trio*, III stav, sekvence, t. 41–46

41

arco

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

p subito

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

45

a - - - - - poco

a - - - - - poco

marqué

8

Finale *Klavirskog trija* je sonatnog oblika kao i prvi stav i po formalnim karakteristikama podražava univerzalno klasični obrazac. Prva tema je u A duru i odabirom takta (5/4) kao i punktiranim motivima same teme, naglašavaju se igračke osobenosti *zortziko* metra, pa se kao i u prvom stavu potencira francusko (baskijsko) poreklo i geografski aspekt muzičkog stila (Howat 2009, 175). Prozračna faktura, kao i insistiranje na kvintnim i kvartnim vertikalama, u izrazito visokim registrima sva tri instrumenta daju neobičan kolorit i nedvosmisleno impresionističku sliku. Referentne niti se mogu pronaći u modalnim osobenostima teme koje se resemant-

tizuju na strukturno važnim mestima i kadencama. Takav je, na primer, kraj prve rečenične celine (t. 6), koja jonsko/lidijski kontekst *in A* zaokružuje hromatskom sekundno silaznom vezom (cis-gis/c-e-g). Marginalizacija tonaliteta upotrebljena je zarad funkcionalizacije veze ova dva akorda i stvaranja utiska kadence.

Druga tema (od 31. takta) kontrastira prvoj po odabiru tonaliteta medijantnim Fis durom u dostignutom trijumfalnom, fanfarnom karakteru. Izgrađena na ostanom pedalu poverenom visokim registrima violine i violončela uz intenzivan tremolo, stvara se treperavi ali i okamenjeni utisak pejzaža, slike, nasuprot igračkom karakteru prve teme. Kao i u drugom stavu, koncept tonalne dispozicije iz baroka dur/paralelni mol se koristi kao polumarkirani znak, samo se u manjoj meri udaljava od osnovnog uzora i samim tim manje generalizuje nego što je to slučaj u drugom stavu. Umesto da tonalna postavka prati (barokni) redosled izlaganja od A dura ka paralelnom fis molu, tonski rod druge teme je promenjen (Fis dur). Od 42. takta počinje razvojni deo i tu se obrađuje materijal prve teme, pa je stoga ostvaren neosetan prelaz ka reprizi sonatnog oblika. Zamagljenost granica realizovana je lažnom reprizom od 73. takta, gde se na pedalu tona gis izlaže materijal prve teme, ali je prava tonalna repriza postignuta tek jedanaest taktova kasnije, povratkom u osnovni A dur (t. 84). Završno kadenciranje u kodi, koncipirano je na silaznom melodijskom pokretu od tonike ka dominantu, prvi put u okviru durske konstelacije, a potom kao „iznevereni“ frigijski obrt, jer u trenutku (polustepenog) spuštanja na dominantu, silazni celostepeni pokret se nastavlja i zastaje na tonu es umesto očekivanog e. Fragmentacijom ove karakteristične barokne formule, koja je dodatno marginalizovana hromatsko tercnim vezama akorada koji prate pokret, postiže se generalizacija tonaliteta i veza sa prošlošću na srednjem nivou resemantizacije. S druge strane, široki akordski fond, tonalni odnosi kolorističkog zamaha, kao i tehnički izazovna orkestracija, nesumnjivo su odlike impresionističkog stila.

Veza sa prošlošću kod Ravela istovremeno je i put ka modernosti. Nije neobično što je trenutak podudaranja i istorijskog umrežavanja kompozitor ostvario sa periodom u Francuskoj, kada se težilo novoj modernosti. Kao što Stojanović Kutlača navodi „u francuskoj muzici sa početka XVIII veka se gubi jasnoća, melodija je zamagljena ornamentima, instrumenti se profinjuju, ton se ‘stanjuje’, zvuk tone u šapat, forme se rasipaju u minijature. Stoga nije slučajno što će čarolija francuskog baroknog duha vaskrsnuti u treptajima impresionizma“ (Stojanović Kutlača 2016, 129). Poput Prustovog (Marcel Proust) junaka koji kroz mrežu sećanja i impresija dolazi do spoznaje trenutnog unutrašnjeg bića istovremeno neuhvatljivog u svojoj promenljivosti, takva je i Ravelova potraga za trenutnim i modernim. Idući kroz puteve prošlosti i impresije sadašnjosti, Ravelova misao oblikuje se kao treperava konstrukcija, čiju spoznaju bi mogla da omogućiti i metodologija resemantizacije. Mnoštvo znakova i njihovih odnosa koji proizlaze iz Ravelovog dela nisu univerzalne kategorije. Rezultat su referenci prošlosti koje rezoniraju sa kompozitorovom

poetikom i koje su deo njegovog nacionalnog, geografskog konteksta. Te reference se transformišu različitim muzičkim tehnikama, ali zadržavaju svoje prepoznatljive obrise, kako bi poslužile kao orijentir slušaocu na putovanju do minulih vremena i nazad u sadašnjost sa još jednim setom značenja – impresija.

Reference:

- Barthes, Roland. 1990. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bukofzer, Manfred. 1947. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Howat, Roy. 2009. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven – London: Yale University Press.
- Heinzelmann, Sigrun. 2011. "Playing with Models: Sonata Form in Ravel's String Quartet and Piano Trio." In *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, edited by Peter Kaminsky, 143–179. New York: University of Rochester Press.
- Newbould, Brian. 1975. "Ravel's Pantoum." *The Musical Times* 116 (1585): 228–231.
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.
- Strauss, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Stojanović Kutlača, Svetlana. 2016. „Principi barokne muzike: improvizacija, ornamentacija, polifonija.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* 4: 122–132.
- Teparić, Srđan. 2016. "Overcoming the Crisis of Tonality: The Resemantized Tonality of Modernism." *Musicology* 2 (21): 51–62.
- Teparić, Srđan. 2020. *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka (1917–1945)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost Evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Summary

RESEMANTIZATION OF THE LINGUISTIC-STYLISTIC SIGNS OF THE PAST IN THE COMPOSITION PIANO TRIO BY MAURICE RAVEL

The analytical focus on Maurice Ravel's *Piano Trio* (1914) within the framework of impressionism involves a nuanced exploration of its musical language. Notably, Ravel intricately weaves a network of meanings and relationships with historical epochs, particularly the baroque and classical periods. The referential implications are discernible, offering listeners a recognition of ties to past styles. Simultaneously, Ravel introduces a level of transformation and innovation, contributing to the distinctive impressionistic character of the composition. The goal of the analysis is to delve into specific musical devices, structural elements, and contextual influences and to provide a comprehensive understanding of Ravel's artistic choices in this work. It implies that the meanings of the signs are understood as always changeable, illusive in endless cycle of semiosis than the

main goal of the analysis not definition of the sign itself but the context in which it is presented and where its meaning is produced.

Therefore, crux of this analysis extends beyond a mere identification of temporal elements; it delves into the intricate interplay and rhythmic dynamics between past and modern influences within Maurice Ravel's *Piano Trio*. The exploration seeks to unravel the nuanced shifts and pulsations, elucidating the interstitial realm between contrasting spheres of musical language and style. By probing the relationships and rhythmic nuances, this analysis aims to unveil the deeper complexities and dialogues embedded in the composition's structure.

STRUČNI RADOVI
PROFESSIONAL PAPERS

HROMATSKO-ENHARMONSKA MODULACIJA – PREDLOG ZA NOVO TUMAČENJE

Jelena Mihajlović-Marković

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
jelena.mihajlovic.markovic@gmail.com

Primljeno / Received 07. 09. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 26. 11. 2023.

Sažetak: U radu se definiše i objašnjava pojam hromatsko-enharmonske modulacije. Iako se ova vrsta promene tonaliteta može pratiti u kompozicijama od kasnog baroka do poznog romantizma, ona nije do sada obuhvaćena u muzičko-teorijskoj i udžbeničkoj literaturi iz oblasti harmonije, kako domaćoj, tako i stranoj. Naime, srodan termin se jedino sreće u *Harmonskoj analizi* Dejana Despića – tačnije – radi se o enharmonsko-hromatskoj modulaciji, međutim u pitanju je opis sasvim drugačije pojave.

Ključne reči: hromatsko-enharmonska modulacija, enharmonsko-hromatska modulacija, enharmonska zamena, hromatska modulacija.

Abstract: The subject of this paper is to define and explain chromatic-enharmonic modulation. Although this type of key shift can be observed in compositions from the Baroque period to Romanticism, so far it has not been included in music-theoretical and textbook literature in the field of harmony. A similar term is only found in *Harmonska analiza (Harmonic Analysis)* by Dejan Despić – namely – it is the enharmonic-chromatic modulation in question, but it describes quite a different concept.

Keywords: chromatic-enharmonic modulation, enharmonic-chromatic modulation, enharmonic exchange, chromatic modulation.

Neretko se u analitičkoj praksi susrećemo sa harmonskim situacijama koje su složene i upitne za tumačenje, odnosno prevazilaze okvire utvrđenih normi ili tradicionalnih analitičkih metoda. Jedna od takvih situacija je i hromatsko-enharmonski način promene tonaliteta, koji se kao pojava može pratiti u kompozicijama počev od kasnog baroka do poznog romantizma, ali do sada nije obuhvaćen u srpskoj muzičko-teorijskoj i udžbeničkoj literaturi iz oblasti harmonije, kao ni u literaturi na stranim jezicima. Treba istaći da se srodan termin jedino sreće kod Dejana Despića (Despić 1970) – tačnije – radi se o enharmonsko-hromatskoj modulaciji, međutim, osim terminološke razlike, u pitanju je opis sasvim drugačije pojave. Intere-

santno je, takođe, napomenuti da se u udžbeniku Marka Tajčevića (Tajčević 1966) nalazi jedan didaktički primer upravo hromatsko-enharmonske modulacije koji, međutim, nije tako imenovan već se nalazi u potpoglavlju o enharmonskim modulacijama, ali primer nije harmonski šifrovan. U pitanju je modulacija iz C dura u cis mol, ostvarena harmonskom vezom C: II₇ – cis: VII₅⁶ hromatskom promenom sklopa uz enharmonsku zamenu tona c u his (Tajčević 1966, 78).

U ovom radu će se obrazložiti na koji način se odvija ova vrsta modulacije temeljena na primerima iz muzičke literature. Radi se o odlomcima iz dela Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach), Wolfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart), Ludviga van Betovena (Ludwig van Beethoven), Frederika Šopena (Frédéric Chopin) i Roberta Šumana (Robert Schumann).

Način odvijanja hromatsko-enharmonske modulacije uključuje simultano prisustvo hromatske promene sklopa akorda uz enharmonsku zamenu pojedinih tonova (ne svih!), pri čemu se – kao i kod uobičajenog načina hromatske ili enharmonske modulacije – dobija nova struktura i nova funkcija promenjenog akorda. Najčešći postupak jeste da se promenom sklopa molskog ili durskog kvintakorda dobija umanjeni septakord uz enharmonsku znamenju, ali ima i drugih kombinacija. Tehnika izvođenja bi se, dakle, mogla predstaviti na sledeći način (primer 1):

Primer 1

Tehnika izvođenja hromatsko-enharmonske modulacije

c: t ————— b³ (S⁴) b³ ∞ b⁷ 5 6[#]
 h: VII t^{#3} s⁶ K⁴ D^{#5 #3} t

Na ovom mestu bih se najpre osvrnula na tumačenje enharmonsko-hromatske modulacije u *Harmonskoj analizi* Dejana Despića (Despić 1970). Treba podvući da je to svrstano pod nazivom *Dvosmisleni slučajevi*, odnosno *kombinovane modulacije* gde se navode još i dijatonsko-hromatska i dijatonsko-enharmonska. Teorijska postavka enharmonsko-hromatske modulacije je sledeća: „Ako je tonalna promena obeležena hromatskim pokretom u neki prekomerni trozvuk ili umanjeni četvorozvuk, odnosno iz njega – takva modulacija se može shvatiti i kao enharmonska, jer svaki prekomerni trozvuk i svaki umanjeni četvorozvuk može da se protumači u

svakom tonalitetu“ (Despić 1970, 383–384). Moramo se, naravno, složiti sa ovom preciznom formulacijom, iako se može postaviti pitanje redosleda pojmova enharmonsko i hromatsko u nazivu modulacije, s obzirom na to da presudnu ulogu u ovoj vrsti promene tonaliteta igra hromatika. No, to je svakako od manje važnosti. Međutim, u interpretaciji odlomka iz Šopenovog *Prelida u E duru*, op. 28 br. 9, koja je poslužila za prikaz ove vrste modulacije, Despić kaže: „Poslednja povratna modulacija As-E u osnovi je hromatska, ali kombinovana sa enharmonskom razmenom: radi se opet o hromatskoj terčnoj vezi [*sic!*] – **as-c-es** → **ces-es-ges** ~ **h-dis-fis**“ (Despić 1970, 385) (videti t. 3–4 u primeru 2). U ovom tumačenju je, s jedne strane, jasno da se radi o hromatskoj terčnoj srodnosti a ne o promeni sklopa akorda, a s druge – u pitanju je kompletna enharmonska zamena što, dakle, ne potpada pod pravu enharmonsku modulaciju, jer su svi tonovi zamenjeni, što kao postupak čini bitnu razliku u odnosu na prethodno navedenu formulaciju. Međutim, alternativno tumačenje ovog mesta bi se moglo predstaviti i promenom sklopa durskog akorda as-c-es (As: T) u dvostruko umanjeni četvorozvuk a-ces-es-ges, pri čemu se enharmonski zamenjuju gornja tri tona i time dobija dominantni četvorozvuk E dura.

Primer 2

Frederik Šopen, *Prelid u E duru*, op. 28 br. 9, t. 5–9 (Despić 1970, 384)

The image displays a musical score for Frederik Šopen's *Prelid u E duru*, op. 28 br. 9, t. 5–9. The score is in E major and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a piano introduction and a harmonic analysis below. The first system (measures 5-7) features a piano introduction with triplets and a crescendo. The second system (measures 8-9) features a piano introduction with triplets and a decrescendo. The harmonic analysis below the first system shows: E: T - D -> C: D -> F: D⁶ - II⁴ - D⁷ -> d: D -> b: VII³₄ - VII⁶₅ -> As: k⁶₄ - II⁶₄ - VII⁷_D - VII². The harmonic analysis below the second system shows: K⁶ -> D⁷ -> T -> E: D -> 7 -> T -> D -> T.

Na sličan način odvija se modulacija u primeru 3, gde se mutacijom As: T i enharmonskom zamenom svih tonova ulazi u fis: II, što ovu modulaciju svrstava u hromatsku – pomoću promene sklopa – ali uz enharmonski zapis iz očigledno ortografskih razloga. Na ovom mestu ne postoji uslov da se ova tonalna promena tumači na način hromatsko-enharmone moduliacije.

Primer 3

Frederik Šopen, *Poloneza u fis molu*, op. 44, t. 33–36

As: T ————— D⁷ — T ————— fis: II — D⁷ ————— t ————— ⁶ s — D⁷ — t

Novo tumačenje promene tonaliteta koje bi uključilo hromatsku promenu sklopa akorda ali istovremeno i enharmonsko preznačenje nekih od prisutnih tonova – dakle, postupak prave enharmonske moduliacije – imenovali bismo kao hromatsko-enharmone moduliaciju i prikazali na sledećim odlomcima iz muzičke literature.

Primer 4

Johan Sebastijan Bah, *Sarabanda iz Engleske svite br. 3 u g molu*, t. 14–24

Es: DS⁶ VII⁴ T ————— g: VII⁶_D —————

D⁶ D²_s s⁶ F VII⁷_D D ————— ⁷ 4—3 t

U *Sarabandi* iz *Engleske svite br. 3 u g molu* Johana Sebastijana Baha (primer 4), prelazak iz Es dura u g mol odvija se hromatskom promenom akorda es-g-b u e-g-

b-des, a novodobijeni akord enharmonskom zamenom tona des u cis dobija jasnu konotaciju funkcije VII_D u g molu, jer se dalje vezuje sa dominantom novog tonaliteta. Iako se „pravi“ zapis akorda vidi u taktu koji sledi, jasno je da je promena tonaliteta nastala u spoju hromatske promene sklopa durskog kvintakorda u umanjeni septakord, koji se istovremeno enharmonski preznadžava.

Na sličan način, na početku razvojnog dela Mocartove *Simfonije br. 40 u g molu*, modulacija iz g mola u daleko kvintno srodstvo – fis mol – odvija se putem promene sklopa toničnog akorda g mola u umanjeni septakord gis-h-d-f, uz istovremenu enharmonsku zamenu tona f u eis, čime se dobija septakord VII stupnja fis mola (u 4. taktu primera 5).

Primer 5

Volfgang Amadeus Mocart, *Simfonija br. 40 u g molu*, I stav, t. 98–105

Molto allegro

B: T—D⁷—T
 g: D³
 fis: VII⁷ — (t⁶)—D³ — t — D⁶ — t

Dva primera iz Betovenovih dela ilustruju primenu hromatsko-enharmonske modulacije. U prvom, gde je dat odlomak iz III stava *Sonate u c molu*, op. 10 (primer 6), prelazak iz Des dura u c mol odvija se hromatskom promenom malog durskog septakorda (Des: D⁷) u umanjeni četvorozvuk koji prema c molu enharmonskim preznadžanjem postaje VII_D⁶₅ (a-c-es-ges~fis). Iako odeljena koronom i mogućim alternativnim tumačenjem datim u zagradi, modulacija u prikazanom odlomku se opravdano tumači kao hromatska, uz istovremenu enharmonsku promenu jednog tona. U drugom primeru iz II stava *Simfonije br. 5 u c molu* (primer 7), modulacija je izvršena putem promene sklopa toničnog akorda As dura u umanjeni septakord, sa istovremenom enharmonskom zamenom septime ovog akorda u sekstu novodobijenog akorda (ges~fis), koji postaje kvintsekstakord VII_D u ciljnom C duru. Ovi odlomci su odabrani jer su modulacije izvršene na veoma sličan način, tj. promenom As dur akorda uz enharmoniju u VII_D c mola, i mada je alternativno rešenje dato u zagradi, jasno je da je predloženo tumačenje determinisano daljim muzičkim tokom.

Primer 6Ludvig van Beethoven, *Sonata u c molu*, op. 10, III stav, t. 111–116

Prestissimo

Des:(D) T — D² T⁶ D⁷ — c:VII_D⁶ — k⁴ — D — t

Primer 7Ludvig van Beethoven, *Simfonija br. 5 u c molu*, op. 67, II stav, t. 25–30

Andante con moto

As: T — C:VII_D⁶ — -VII_D⁺⁶ — K⁴ — D⁷ — T

Izuzetan melodičar i „pesnik klavira“ – Frederik Šopen – bio je i majstor na polju harmonskih rešenja, često sa efektima „izneveravanja očekivanog“ i iznenadnim – neočekivanim tonalnim preokretima. U narednih nekoliko odlomaka se vide različite varijante hromatsko-enharmonskih modulacija, odnosno onih u kojima učestvuju drugačije akordske strukture. Naime, u *Sonati za klavir br. 2 u b molu*, op. 35, nailazimo na više mesta gde je primenjena hromatsko-enharmonska modulacija. U primeru 8 radi se o prelasku iz A dura u b mol preko hromatske promene toničnog akorda polaznog tonaliteta u a-cis-eis, uz enharmonsku zamenu dva tona: cis u des i eis u f, tako da se akord preznačava u prekomerni III stupnja b mola.

Primer 8Frederik Šopen, *Sonata za klavir br. 2 u b molu*, op. 35, I stav, t. 221–234

A:VII⁷ — T⁶ — b:III — D⁴ — f⁶

U primeru 9 iz iste *Sonate*, tonalni preokret u veoma udaljen tonalitet – iz Gis dura u g mol – ostvaren je hromatsko-enharmonskom modulacijom ali na drugačiji način. Nakon sekventnog modulatornog kretanja po velikim sekundama naviše (otuda Gis dur) E – Fis – Gis, iznenadna pojava g mola, čime se prekida modulatorna sekvenca a nakon uzlaznog tonalnog kretanja se ide u suprotni smer, uvedena je umanjenim septakordom (g: VII⁵) za kojim sledi ubedljivija potvrda dostignutog tonaliteta (g: D). Iako je umanjeni kvintakord već notiran kao g: VII⁵, on je nastao promenom sklopa akorda gis-his-dis u gisis-(his)-dis-fis, uz enharmonsku zamenu tonova gisis~a i dis~es (ton c je izostavljen). Pritom, opravdanje za tumačenje pretpostavljenog tona gisis (notiranog kao a) u basu se krije u logici kretanja hromatske linije fisis-gis-gisis.

Primer 9

Frederik Šopen, *Sonata za klavir br. 2 u b molu*, op. 35, I stav, t. 133–137

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. A 'cresc.' marking is present above the first measure. Below the bass line, harmonic analysis is provided: E: D⁶ (with a tilde symbol), T, Fis: D⁵ (with a tilde symbol), T, and D⁷_S. The second system continues the piece with a 'f energico' marking. The bass line analysis shows Gis: D⁶, T, g: VII⁵ (with a tilde symbol), D², t⁶, and 6/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Nije redak slučaj da u ovoj vrsti modulacije učestvuju alterovani akordi hromatskog tipa, što potvrđuje naredni odlomak iz Šopenove *Mazurke u f molu*, op. 68 br. 4 (primer 10). Nakon tvrdo umanjenog septakorda DD f mola, hromatska promena uz enharmonsko preznačenje donosi akord ges-b-des-fes~e koji čini akord povišene subdominante b mola. Iako se po zapisu stiče utisak o skoro pa potpunom hromatskom pomeranju četvorozvuka g-h-des-f u ges-b-des-fes, upravo je enharmonija sredstvo kojim se omogućava tumačenje ove modulacije unutar hromatsko-enharmonskog načina. U nastavku, ponovo sledi tvrdo umanjeni septakord (b: ⁻D), koji se hromatski pomera u – po zvučnosti – umanjeni četvorozvuk, a uz enhar-

monsko preznačenje; on po funkciji postaje četvorozvuk povišenog II stupnja As dura, koji je praćen novim alterovanim akordom hromatskog tipa As: $-II^{<}$ ($\frac{4}{3}$).

Primer 10

Frederik Šopen, *Mazurka u f molu*, op. 68 br. 4, t. 1–5

Harmonic analysis for Example 10:

f: t^6 — DD^7 — $-DD^7$ $\begin{matrix} \infty \\ \searrow \\ +6 \\ < 5 \end{matrix}$ — II^3 — D^7 — $-D^7$ $\begin{matrix} \infty \\ \searrow \\ 4 \\ < 3 \end{matrix}$ — $As: II^{<}$ $\begin{matrix} +6 \\ +4 \\ < 3 \end{matrix}$

Diagram:

6
VII _S ⁵
II ⁴
II ^{<3}

Još jedna situacija u kojoj pri modulaciji učestvuje alterovani akord hromatskog tipa može se naći i kod Šumana (primer 11). Tonalni zaokret iz f mola u terčno udaljen as mol odvija se putem promene sklopa dvostruko umanjenog septakorda u prvom obrtaju (f: $-VII_D^6$) u umanjeni septakord VII_D^9 as mola, uz, naravno, enharmonsko tumačenje tona h kao as.

Primer 11

Robert Šuman, *Sonata za klavir br. 1 u fis molu*, op. 11, I stav, t. 226–229

Harmonic analysis for Example 11:

f: t — $-VII_D^6$ $\begin{matrix} \infty \\ \searrow \\ 9 \\ < 7 \\ < 6 \end{matrix}$ — $as: VII_D^9$ — D^6 — t

Odabrani odlomci iz muzičke literature samo su deo primera iz mnoštva drugih sa kojima sam se susretala u analitičkoj praksi na predavanjima harmonije sa harmonskom analizom na Fakultetu muzičke umetnosti. Upravo je to bio razlog što sam želela da ovaj tip modulacije osvetlim na odgovarajući način, teorijski postavim i predočim stručnoj javnosti. Smatram da se u polju naučne i didaktičke literature, postojeća tipologija načina promene tonaliteta treba dopuniti hromatsko-enharmonskom modulacijom, koja je opisana u ovom radu.

Reference:

Despić, Dejan. 1970. *Harmonska analiza*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Tajčević, Marko. 1966. *Zadaci iz nauke o harmoniji*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.

Summary**CHROMATIC-ENHARMONIC MODULATION – PROPOSITION FOR A NEW INTERPRETATION**

In the field of theory of harmony, existing typology of modulation techniques does not include chromatic change in junction with enharmonic replacement. Nevertheless, in my analytical practice within teaching Harmony at the Faculty of Music, I have come across numerous examples of this type of modulation which I named chromatic-enharmonic. This paper brings harmonic interpretations of selected fragments from music literature from Baroque to Romanticism, in which the chromatic-enharmonic modulation is illustrated. As theory has to follow – or be based on – practical-analytical experience, this type of tonal change should be recognized and added to the typology. The subject of this paper is to present a precise definition and theoretical concept of the chromatic-enharmonic modulation.

RAD SA MUZIČKI DAROVITIM UČENICIMA – STUDIJA SLUČAJA

Verica Nerić

Muzička škola „dr Miloje Milojević“ u Kragujevcu
vericaneric@gmail.com

Primljeno / Received 02. 09. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 21. 11. 2023.

Apstrakt: U ovom radu bavićemo se savremenim tumačenjima prirode darovitih učenika i sagledavanjem različitih načina pristupanja darovitim učenicima u nastavi, držeći se određenja pojma darovitosti koji se da odrediti na osnovu stavova Roberta Sternberga (Robert Sternberg), Fransoa Ganjea (François Gagné) i Džozefa Renzulija (Joseph Renzulli). Uzimajući teorije darovitosti ovih autora kao polazište u radu, a koristeći se naučnom metodom studije slučaja, dokazaćemo i predstaviti darovitost na primeru učenice flaute osnovne muzičke škole u Centralnoj Srbiji, posmatrajući i analizirajući njene aktivnosti, postignuća i ponašanja u određenim situacijama u periodu od godinu dana. Najzad, ističemo i ulogu socio-kulturne sredine, škole i nastavnika u prepoznavanju, podsticanju i usmeravanju darovitih učenika.

Ključne reči: darovitost, nastava, muzička škola, Sternberg, Ganje, Renzulli.

Abstract: In this paper, we will explore contemporary interpretations of the nature of gifted students and examine various approaches to teaching gifted students, adhering to the definitions of giftedness proposed by Robert Sternberg, François Gagné, and Joseph Renzulli. Taking the theories of giftedness by these authors as a starting point in the paper, using the scientific method of case study, we will demonstrate and present giftedness through the example of a flute student at a primary music school in Central Serbia. We will observe and analyze her activities, achievements and behaviors in specific situations over a period of one year. Finally, we emphasize the crucial role of the socio-cultural environment, school, and teachers in recognizing, encouraging, and guiding gifted students.

Keywords: giftedness, teaching, music school, Sternberg, Gagné, Renzulli.

Teorijska konceptualizacija darovitosti

Darovitost nije toliko česta sposobnost, jer se procenjuje da među učenicima školskog uzrasta darovitih i visoko talentovanih ima 5% do 15% (Bauer et al. 2013). Daroviti pojedinac razlikuje se od svojih vršnjaka po jedinstvenim sposobnostima i karakteristikama koje zahtevaju poseban pristup u radu, kao i socijalnu i emocionalnu podršku porodice, zajednice i obrazovanja (Harrison 2004). Uticaj porodice jedan je od ključnih sredinskih činilaca razvoja muzičke darovitosti i uspešnosti u sticanju muzičkih veština (Bogunović 2008). U prvoj fazi razvoja darovitosti ističe se početno visoko interesovanje, koje obuhvata uzrastni period do dvanaeste godine života i koje je snažno podržano i ohrabreno od strane roditelja (Bogunović 2008). Porodična muzička stimulacija ostvaruje se preko slušanja muzike, zajedničkog muziciranja i podrške roditelja za bavljenje muzikom (Bogunović 2008).

Muzičko izvođenje se često smatra veštinom koju poseduju samo daroviti usled biološkog dara koji poseduje mali broj ljudi (Bogunović 2008). Dostizanje muzičke uspešnosti je proces koji je potrebno sagledavati dugoročno, gotovo da nijedna oblast u umetnosti ne zahteva toliko dug period za uvežbavanje veština i sticanje znanja i iskustva koji omogućavaju dostizanje ekspertnosti, a rezultati se sagledavaju kroz ukupni efekat u ovladavanju instrumentalnog izvođenja (Bogunović 2008). Muzička kompetentnost se određuje kao „visok stepen ovladanosti različitim nivoima muzičkih veština i znanja, počevši od teorijskih znanja i psihomotornih veština do estetskih i doživljajnih komponenti u interpretaciji prilikom izvođenja“ (Tafari 1996, prema: McNeil 2000).

Pored porodičnog okruženja, u razvoju darovitosti veliku ulogu ima škola i školsko učenje. Jedan od ključnih zadataka škole jeste transformacija potencijala učenika u talente. Nažalost, današnja škola je mesto gde postoje male mogućnosti za razvoj darovitosti (Sternberg and Lubart 1992).

Koristeći se konceptima darovitosti iz pera autora Roberta Sternberga, Fransoa Ganjea i Džozefa Renzulija, koji na različite načine prilaze, određuju i tumače relacije između pojmova sposobnosti, kreativnosti i ličnosti, izrađena je i sprovedena studija slučaja.

Teorije darovitosti Sternberga, Ganjea i Renzulija

Svoju teoriju darovitosti američki psiholog Sternberg formira na osnovu teorije razvoja inteligencije. Smatra da je darovitost izuzetna i neuobičajena inteligencija koju ima mali broj ljudi (Sternberg 1985). Razlikuje tri vrste inteligencije: analitičku, praktičnu i kreativnu, kao i tri aspekta intelektualne darovitosti: kognitivni, iskustveni i adaptivni. Darovitost ima različite oblike ispoljavanja, do nje se dolazi različitim putevima i određena je socio-kulturnim kontekstom.

U Sternbergovoj teoriji darovitosti reč je o unutrašnjem svetu i specifičnim mentalnim mehanizmima (Sternberg 1985). Prema Sternbergu postoje tri komponente darovitosti: komponente sticanja znanja (proces koji učestvuju u učenju na koji način se nešto radi), metakomponente (proces višeg reda koji učestvuju u planiranju, praćenju i odlučivanju šta će se i kako će se raditi) i delatne komponente (obavljanje zadatka – veština rada sa novim, nepoznatim materijalima). Sve tri Sternbergove komponente darovitosti bile su uključene u procesu identifikovanja i praćenja darovite učenice tokom izrade i sprovođenja studije slučaja.

Kanadski psiholog Fransoa Ganje, koji je dao zapažen doprinos razvoju teorije darovitosti, polazi od toga da je darovitost urođena sposobnost i predstavlja tek „sirovinu“, koja se postepeno oblikuje u ono što je uistinu vredno – u visoke, sistematски razvijene kompetencije (znanja i veštine), koje on naziva talentima (Gagné 1985, 1995, 2005, 2007, 2009, 2015). Darovitost je za Ganjea posedovanje i spontano korišćenje prirodno datih potencijala u jednoj ili više oblasti, a za aktualizaciju darovitosti odgovorni su sredinski uslovi učenja. Ganje darovitost dalje definiše i kao „izrazitu natprosečnu kompetentnost u jednoj oblasti sposobnosti (intelektualnoj, kreativnoj, socioemotivnoj i senzomotornoj), a izrazita natprosečnost u jednom ili više područja ljudskih aktivnosti je talenat“ (Gagné 1985).

„Darovi“, kako ih Ganje naziva, posebne su prirodne sposobnosti koje imaju genetsku osnovu i mogu se opaziti u svakom zadatku sa kojim se dete suočava tokom svog školovanja, lakše su uočljivi kod manje dece, jer nema još uvek tolikog uticaja sredine. Kod starijih se oni mogu meriti preko lakoće i brzine kojom stiču veštine. Darovi se transformišu u talente koji predstavljaju dobro trenirane i sistematски razvijene veštine izvođenja. Talenat implicira postojanje natprosečnih prirodnih sposobnosti. Međutim, nekada se dogodi da natprosečne prirodne sposobnosti ostanu samo darovi, ne pretvore se u talenat, kao što je slučaj s akademskim neuspelom kod intelektualno darovite dece (Gagné 1995). Ganje pod talentom označava izvanredno savladavanje i razvijanje sposobnosti ili veština i znanja u najmanje jednom polju ljudskih aktivnosti, do stepena koji pojedinca svrstava među deset od sto najboljih iz njegovog godišta (Gagné 1999).

U centar svoga interesovanja Ganje stavlja darovitost. Kod njega je suštinsko pitanje zašto i kako određuje darovitost, jer se čini da je ona samo „ulaznica“ za talenat, a talenat je kvalitetan ishod. Središnje mesto u njegovom diferenciranom modelu darovitosti i talenta zauzima proces razvoja talenta kroz vežbanje i sistematско učenje, što se može videti u kasnije predstavljenoj studiji slučaja. Darovita osoba sposobna je da samostalno organizuje i inicira aktivnosti kojima će da postigne svoj cilj.

Američki psiholog Renzuli (1986) pod darovitošću podrazumeva darovito ponašanje i nastoji da nas odvraća od ideje da je darovitost urođena karakteristika koju neko ima ili nema (Renzulli 1986). Renzuli izdvaja tri neophodna faktora za razvoj

darovitog ponašanja: natprosečne sposobnosti, posvećenost zadatku i kreativnost. Sva tri faktora jednako su bitna kod identifikovanja darovitosti, istovremeno uslovljavaju darovitost, a poseduje ih učenica čija je darovitost identifikovana tokom sprovođenja studije slučaja. Za Renzulija darovitost nije stanje bića, već ponašanje koje se pojavljuje kod određenih ljudi, u određeno vreme i u određenim okolnostima (Renzulli and Reis 2018).

Studija slučaja

Studija slučaja je najbolji način da se izaberu daroviti učenici, metod koji podrazumeva prikupljanje i proučavanje podataka o postignućima i ponašanju učenika koji su posmatrani u dužem vremenskom periodu (Maksić 1998). Autorka ove studije slučaja je profesorka flaute u dve muzičke škole u Centralnoj Srbiji. U središtu istraživanja je učenica šestog razreda flaute osnovne muzičke škole. Praćeno je njeno ponašanje u različitim situacijama: tokom pripreme za javni čas, takmičenje i prijemni ispit; prilikom nastupa na novogodišnjem koncertu i takmičenju; na sceni pred publikom. Koristeći se navedenim teorijama Sternberga, Ganjea i Renzulija, sprovedena je analiza osobina i predispozicija učenice, njenih načina ponašanja u različitim okolnostima, načina na koje vežbanje, sviranje i nastupanje uklapa s ostalim obavezama u osnovnoj školi i pripremom za prijemni ispit za srednju školu, kao i uključenosti u nova iskustva, orijentacije na zadatak i njenih postignuća.

Primena Sternbergove teorije u radu sa darovitim učenicom

Učenica poseduje sva tri aspekta intelektualne darovitosti koje navodi Sternberg. Kognitivni aspekt karakterišu inteligentna ponašanja u bilo kom datom okruženju: učenica lako savladava notni tekst planiranjem vežbanja; brzo uči notni tekst napamet, solmizacijom. S obzirom na to da se radi o učenici koja ima veoma razvijen sluh, već prilikom čitanja nove kompozicije, veći deo materijala zapamti po sluhu.

Iskustveni aspekt se ogleda u tome što je učenica usredsređena i koncentrisana kada joj se nastavnik verbalno obraća na času, sluša sugestije i ispravlja greške, već na času praktično primenjuje sve što joj se kaže, ili praktično izvodi na instrumentu ono što joj se pokaže. Uviđa šta nastavnik govori drugima i trudi se da se njoj ne dogodi ista greška. Poseduje sposobnost automatizovanja inovacionih procesa.

Adaptivni aspekti intelektualne darovitosti su oni gde se vidi da su ponašanja učenice u novoj sredini inteligentna. Izuzetna inteligencija se povezuje sa spoljašnjim svetom koji je okružuje i javlja se kao: adaptacija na okolinu, oblikovanje okoline i selekcija okoline. Učenica se u novom okruženju na seminaru isto ponaša, lako se uklapa u svaku novu sredinu i često sa sigurnošću nastupa. Koristi priliku da sluša starije đake na javnim nastupima pre ili nakon časa i pravi izbor naredne

kompozicije za obradu. Da je adaptabilna inteligencija u pitanju dokazuje timskim sviranjem i radom u grupi, iako je po opredeljenju individualac. Prilikom uvođenja novih alata – aplikacije, kao dopunskog sredstva za razvijanje određenih kompetencija, učenica se lako prilagođava ovakvom, novom načinu obrade nastavnih sadržaja, koji će joj kasnije služiti za bolju saradnju sa korepetitorom. Prilikom posete času drugog profesora, lako uspostavlja verbalnu komunikaciju i lako se adaptira na novi način rada. Utiče na drugu talentovanu decu da se opredele za isti instrument i upišu muzičku školu. Već nakon prvih nastupa pridobija svoju publiku za naredne koncerte, što sve zajedno predstavlja oblikovanje okoline. Lako diferencira koje aktivnosti su joj bitne, uglavnom je orijentisana ka umetničkoj izvođačkoj delatnosti kojom se više bavi od ostalih. Povezuje se s osobama s istim interesovanjima, što predstavlja njenu sposobnost da selektuje okolinu.

Njena analitička inteligencija ogleda se u tome da je ona u stanju da razume kada joj se kaže da nešto nije dobro odsvirala. Skretanjem pažnje na nešto što je pogrešno, ona analizira i shvata gde je i u čemu pogrešila. Kada je reč o praktičnoj inteligenciji, učenica tačno zna šta u kojoj prilici može da odsvira. Ume da oceni situaciju i stečeno znanje i veštinu primeni kada se ukaže prilika. Po pitanju kreativne inteligencije učenica svakom muzičkom delu i izvođenju daje lični pečat, a upravo originalnost potvrđuje prisustvo kreativne inteligencije. Sposobnosti i kompetencije pokazuje u više oblasti, poput pevanja na solfeđu i horu, sviranja na tradicionalnom instrumentu i u glumi. Ovo potvrđuje da su darovita deca najčešće sposobna za više različitih oblasti. Pri samom izvođenju neke kompozicije maštovito i vešto primenjuje agogiku. U stanju je da određenu muzičku deonicu izvede u različitim stilovima sviranja, na primer: koristeći baroknu artikulaciju, neočekivane akcente u džez karakteru, ili različite ukrase u etno muzici. Ovakvi učenici, kada to stil izvođenja dozvoljava, stalno uvode novine i improvizuju.

Učenica poseduje intelektualne karakteristike kreativno darovitih: ima sposobnost da vidi problem na drugačiji način, u stanju je da drugačije interpretira pročitani notni tekst, da misli divergentno o mogućim rešenjima, da koristi proces uviđanja pri rešavanju zadataka – da zna da prepozna i čuje grešku. U poređenju sa drugim učenicima ima veći izbor strategija – na različite načine dolazi do rešenja, isprobava načine da tehnički tešku deonicu navežba kako treba. Poseduje izražene sposobnosti poređenja i povezivanja novog sa stečenim znanjima i reprodukuje na način kako je obrađeno ranije. Povezuje da je melodija koju svira zapravo muzika koju je čula u reklami, ili nekom filmu. Poseduje šira znanja koja su neophodna za celokupno napredovanje. Mnogo vremena provodi u prikupljanju informacija. Usmerena je ka zadatku i želi da ga uradi najbolje moguće. U vremenskom periodu između dva časa preslušava druga izvođenja, istražuje o karakteru i stilu kompozicije koju izvodi, izlistava pisane podatke o kompozitoru dela i načinu na koji delo treba izvesti. Sve ovo joj dobro služi da spremno argumentuje sopstveni stil izvođe-

nja. Želi da bude najbolja, takmiči se sama sa sobom – usmerena je na to da osvoji maksimalni broj bodova na takmičenju. Ne gleda bodovnu listu ostalih oko sebe. Usmerena je na učenje ka postignuću. Cilj joj je da dostigne svoj maksimum. U jednoj školskoj godini učestvuje na takmičenjima različitim kriterijuma i na svim osvaja prvu nagradu: laureat je na takmičenju *Sopravista* u Italiji, dobitnica prve nagrade na *Festivalu muzičkih i baletskih škola Srbije* i na takmičenju *Memorijal Kosta Manojlović* u Smederevskoj Palanci. Često učešće na takmičenjima od učenika zahteva ne samo znanje i veštine, već i određena lična svojstva, uspešno ovladavanje stresom u situacijama kada je njegov rad izložen proveri (Bogunović 2008).

Iz svega proizlazi jedinstven kognitivni stil – stil mišljenja pojedinca. Za darovitost su značajne i osobine ličnosti tj. sklop osobina: sposobnost tolerisanja nejasnoća koje se ogleda u prihvatanju greške, i to ispravlja; spremnost za umereno preuzimanje rizika, želi da se oproba i na većim i ozbiljnijim nastupima, takmičenjima i seminarima relevantnih profesora; želja da se prevaziđu teškoće potvrđuje upornost, ne odustaje ni kada naiđe na teške situacije ili tehnički zahtevne delove koje nije lako savladati. Posедуje intrinzičnu motivaciju i usmerena je na zadatak, a ne na cilj. Zadatke postavlja prema predstojećim aktivnostima: da odsvira odlično na takmičenju, koncertu ili seminaru, a položen prijemni ispit za srednju školu sa maksimalnim brojem bodova postaje ishod. Želja darovitih je da se postigne savršenstvo u onom što rade.

Sternbergove komponente sticanja znanja ogledaju se u tome da učenica najpre iščita parlato notni tekst, što značajno skraćuje vreme obrade kompozicije; praktično uvežbava prethodno pročitani notni tekst; uči notni tekst napamet solmizacijom. Primenom aplikacije na telefonu čita notni tekst sa telefona i osluškuje instrukcije virtuelnog nastavnika. Koristeći integrisani pristup povezuje naučeno znanje i trudi se da ono trajno usvoji. Metakomponente darovitosti zapažamo kada učenica najpre planira vežbanje od časa obrade do narednog časa – čita i radi na notnom tekstu, postavlja artikulaciju i upoznaje oblik kompozicije, kontinuirano vežba do idućeg časa, te lako povezuje, što predstavlja visok nivo darovitosti. Delatne komponente darovitosti u ponašanju i postupcima učenice ogledaju se u tome što novim tekstom, ili čak srodnim instrumentom koji dobije, ovlada brzo i vešto. Lakše savladava tehnički zahtevnije delove partiture za kratak period. Što je vreme da se savlada zadatak kraće, delatna komponenta je izraženija i može se govoriti o većem stepenu darovitosti.

U studiji slučaja zapažamo da na razvoj darovitosti utiče sredina i socio-kulturni kontekst. Karakteristike porodične sredine koja podstiče razvoj darovitosti učenice su: braća i sestre su već završili muzičku školu; roditelji, braća i sestre kod kuće muziciraju zajedno s učenicom.

Pošto je reč o učenici iz manjeg grada, planira se njeno odvajanje od porodice i upisivanje srednje škole u većem gradu. Roditelji podstiču njen razvoj potencijala i

vežbanje kontinuiranom kontrolom postignuća i građenjem pozitivnog odnosa prema obrazovanju.

Prema Sternbergu se, prilikom merenja darovitosti, ispituje sposobnost rešavanja problema, verbalna sposobnost i socijalna kompetentnost. Učenica poseduje sposobnost rešavanja problema, što se uočava na osnovu načina na koji pristupa i savladava teže deonice u odnosu na celu kompoziciju. Kada je reč o verbalnim sposobnostima, zahvaljujući jakom intelektualnom potencijalu i stalnoj radoznalosti, jasno razgovara o načinima na koje je neko ranije lakše savladao problem. Procene javnih nastupa predstavljaju neodvojivi deo prirode muzičke profesije i obrazovanja. Lako argumentuje kada na nekom od nastupa ili takmičenja nešto ne izvede prema predviđenom. Po pitanju socijalne kompetentnosti primećujemo da se lako snalazi u timskom radu: kamernim ansamblima, orkestru, sa horom flauta i korepitorom. Stalno „stremi napred“, u tumačenju okoline spada u „štrebere“, a upravo je ovo odlika jakog intelektualnog potencijala.

Primena Ganjeove teorije u radu sa darovitim učenicom

Prema Ganjeu, niži stepen postignuća ili „umereno talentovani“ jesu učenici klase flaute koji tačno sviraju notni tekst i imaju odlične ocene. U srednje talentovanu grupu spadaju učenici koji postižu nagrade i nastupaju na internim časovima. Učenica šestog razreda, koja je laureat na takmičenju, na svim takmičenjima osvaja prvu nagradu i time potvrđuje da je „ekstremno talentovana“ i zadovoljava visok stepen postignuća. Ima dar za muziku – umetnički talenat, i sve predispozicije za sviranje, a vežbanjem svoj dar pretvara u talenat, što se potvrđuje visokim nagradama na takmičenjima.

U procesu ispoljavanja talenta, prema Ganjeu (Gagné 1999), značajna uloga pripada intrapersonalnim (fizičke i mentalne karakteristike osobe, zrelost, motivacija i dr.) i sredinskim (milje, prilike, događaji, osobe iz okruženja) katalizatorima. Među katalizatorima ličnosti najvažniji su intrinzična motivacija i temperament. Učenica, pored intrinzične motivacije, poseduje i strpljenje za vežbanje instrumenta, ali i energičnost za javne nastupe, nasledenu predispoziciju da se ponaša na određeni način i stečene stilove – dostojanstvo i harizmu na sceni, koji značajno doprinose razvoju talenta, bilo da ga stimulišu, usporavaju, ili blokiraju. Značajan sredinski katalizator, prema Ganjeu, jeste okruženje na makro (geografska sredina) i mikro (porodično okruženje) planu. Važan faktor predstavlja socio-ekonomski status. Učeničina porodica je skromna i patrijarhalna; otac i majka su potvrđeni u svojim profesijama; podržavaju, podstiču, ohrabruju i razgovaraju, što kod učenice utiče na samopouzdanje; uče decu da imaju odnos prema obrazovanju, iskrenost prema nastavniku i poštovanje škole kao vaspitno-obrazovne institucije.

Ganje nastavnike/mentore, obrazovne prilike i programe za podsticanje darovitih učenika prepoznaje kao „katalizatore“ koji imaju moć da pospeše taj proces (Gagné 1985). Osim roditelja i nastavnika, koji naročito prilikom individualne nastave igraju bitnu ulogu u razvoju darovitosti, uticaj imaju i drugi ljudi, okolnosti i situacije. Razredni starešina učenici opravdava odsustva sa časova u osnovnoj školi zbog nastupa u muzičkoj školi, i razume buduće profesionalno opredeljenje učenice, kao i opterećenost obavezama u dve škole.

Ganje je formulisao prototipove talentovanih učenika prema njihovim stavovima (intelektualnim, kreativnim, socio-afektivnim i fizičkim) i talentima (akademskim, tehničkim, umetničkim i inerpersonalnim) (Gagné 1999, 230). U odnosu na ovu podelu ustanovili smo da učenica poseduje umetnički talenat (lepo svira instrument, ima lep glas i dobro peva) i kreativne stavove (fluentna i originalna).

Primena Renzulijeve teorije u radu sa darovitim učenicom

Ako analiziramo sposobnosti učenice koristeći postulate Renzulijeve teorije, uočićemo da ona poseduje sva tri faktora važna za razvoj darovitog ponašanja: natprosečne sposobnosti – kapacitet koji smo ustanovili da učenica poseduje, kreativnost – koju učenica potvrđuje fluentnošću, originalnošću, radoznalošću, otvorenošću za nova iskustva, spremnošću na rizik, i posvećenost zadatku – velika zainteresovanost za vežbanje instrumenta, istrajnost i izdržljivost i kada nije jednostavno, verovanje u sebe, ali i otvorenost i prihvatanje kritike i samokritike, postavljanje visokih standarda.

U okviru natprosečnih sposobnosti Renzuli pravi razliku između opštih (obrada informacija, integrisanje iskustva i apstraktno mišljenje) i specifičnih sposobnosti (sposobnost usvajanja znanja, izvođenje određene aktivnosti). Opšte sposobnosti koje učenica poseduje su: brza i laka obrada muzičkog materijala, prepoznavanje harmonije i tonaliteta, memorisanje notnog teksta, adaptacije na nove situacije, brzo i tačno prenošenje informacija. Specifične sposobnosti bi podrazumevale: vešto izvođenje dela na flauti uz poštovanje svih propisanih smernica kompozitora.

Pod posvećenošću zadatku Renzuli podrazumeva motivaciju pretvorenu u akciju – upornost, izdržljivost, naporan rad, ali i samopouzdanje, sposobnost zapažanja i posebnu fascinaciju određenim problemom, temom, predmetom. Učenica je istrajna, izdržljiva, naporno radi na zadatku, ali i poseduje samopouzdanje, pronicljivost i posebnu fascinaciju prema flauti kao instrumentu i nastavnom predmetu. Renzuli tvrdi da bez posvećenosti zadatku visoka postignuća jednostavno nisu moguća. Prema njegovoj teoriji, samo ako karakteristike iz sva tri prstena – natprosečne muzičke sposobnosti, kreativnost i posvećenost zadatku – funkcionišu zajedno, mogu se uočiti visoka dostignuća ili darovito ponašanje (Renzuli 1986).

Zaključak

Koristeći teorije darovitosti Sternberga, Ganjea i Renzulija, ustanovili smo da je učenica darovita, jer poseduje niz kognitivnih i drugih specifičnosti, usmerena je na zadatak, lako postiže postavljene ciljeve, a uz sve to ima podršku porodice i škole.

Učenica poseduje sva tri aspekta Sternbergovih kriterijuma koji ukazuju na visok nivo intelektualne darovitosti – kognitivni, iskustveni i adaptivni. Oni upućuju na jedinstven kognitivni stil učenice, koji je oblikovan kroz njen pristup učenju i muzičkom izvođenju. Visok nivo njene inteligencije ogleda se u intrinzičnoj motivaciji, sposobnosti za inovaciju, originalnosti u izvođenju, sposobnosti rešavanja problema i socijalnoj kompetentnosti. Ove karakteristike čine je ne samo talentovanom izvođačicom već i osobom koja doprinosi raznolikosti i kreativnosti u muzičkom okruženju.

Prema Ganjeovim kriterijumima za darovitost, učenica je ekstremno talentovana (visoke ocene, nagrade, bodovi), poseduje intrapersonalne faktore (intrinzična motivacija, strpljenje, energičnost) i značajne sredinske katalizatore (okruženje i socio-ekonomski status). Individualne sposobnosti, okruženje, podrška i motivacija jesu suštinski elementi Ganjeovog modela darovitosti.

Učenica poseduje i tri ključna faktora darovitog ponašanja, koji prema Renzuliju, ukazuju na darovitost: natprosečne muzičke sposobnosti, kreativnost i posvećenost zadatku. Baš kao što Renzuli napominje važnost sinergije ova tri faktora, učenica ih integriše u procesu ostvarivanja svojih muzičkih dostignuća. U razvoju darovitosti značajna je uloga porodice, nastavnika i mentora, što doprinosi samopouzdanju, motivaciji i stvaranju stimulativnog okruženja za učenicu. Najzad, darovito ponašanje se ne svodi samo na visok intelektualni kapacitet, već i na kreativnost, posvećenost i podršku okoline.

Reference:

- Bauer, Stephanie, Polly Benkstein, Amy Pittel, and Gabi Koury. 2013. *Gifted Students: recommendations for Teachers: Practical Recommendations and Interventions*. <http://www.education.udel.edu/wp-content/uploads/2013/01/GiftedStudents.pdf>
- Bogunović, Blanka. 2008. *Muzički talenat i uspešnost*. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
- Gagné, François. 1985. "Giftedness and Talent: Reexamining a Reexamination of the Definition." *Gifted Child Quarterly* 29 (3): 103–112.
- Gagné, François. 1995. "From Giftedness to Talent: A Developmental Model and its Impact on the Language of the Field." *Roepers Review* 18 (2): 103–111. https://www.researchgate.net/publication/254325555_From_giftedness_to_talent_A_developmental_model_and_its_impact_on_the_language_of_the_field#fullTextFileContent

- Gagné, François. 1999. "Gagné's Differentiated Model of Giftedness and Talent (DMGT)." *Journal for the Education of the Gifted* 22 (2), 230–234.
- Gagné, François. 2005. "From Gifts to Talents: The DMGT as a Developmental Model." In *Conceptions of Giftedness*, edited by R. Sternberg and J. Davidson, 98–119. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gagné, François. 2007. "Ten Commandments for Academic Talent Development." *Gifted Child Quarterly* 51 (2): 93–118. https://www.researchgate.net/publication/249827397_Ten_Commandments_for_Academic_Talent_Development#fullTextFileContent
- Gagné, François. 2009. "Debating Giftedness: Pronat vs. Antinat." In *International Handbook on Giftedness*, edited by L. V. Shavinina, 155–198. Dordrecht: Springer.
- Gagné, François. 2015. "Academic Talent Development Programs: A Best Practices Model." *Asia Pacific Education Review* 16 (2): 281–295. https://www.researchgate.net/publication/276136307_Academic_talent_development_programs_a_best_practices_model#fullTextFileContent
- Harrison, Catherine. 2004. "Giftedness in Early Childhood." *Roeper Review* 26 (2): 78–84. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02783190409554246>
- Maksić, Slavica. 1998. *Darovito dete u školi*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Renzulli, Joseph S. 1986. "The Three-ring Conception of Giftedness: A Developmental Model for Creative Productivity." In *Conception of Giftedness*, edited by R. Sternberg and J. Davidson, 53–92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Renzulli, Joseph S., and Sally M. Reis. 2018. "The Three-ring Conception of Giftedness: A Developmental Approach for Promoting Creative Productivity in Young People." In *APA Handbook of Giftedness and Talent*, edited by S. I. Pfeiffer, E. Shaunessy-Dedrick and M. Folez-Nicpon, 185–199. American Psychological Association.
- Sternberg, Robert J. 1985. "Implicit Theories of Intelligence, Creativity and Wisdom." *Journal of Personality and Social Psychology* 49 (3): 607–627.
- Sternberg, Robert J., and Todd I. Lubart. 1992. "Creative Giftedness in Children." In *To Be Young and Gifted*, edited by P. Klein and A. Tannenbaum, 33–51. Norwood, NJ: Ablex.
- McNeil, Allison F. 2000. "Aural Skills and the Performing Musician: Function, Training and Assessment." PhD diss., University of Huddersfield.

Summary

WORKING WITH MUSICALLY GIFTED STUDENTS – A CASE STUDY

The paper discusses giftedness in the context of music education, focusing on the development of student's musical abilities. It highlights the rarity of giftedness, estimating that 5% to 15% of school-age students are gifted or highly talented. The influence of family, especially in the early stages of development, is emphasized, particularly through musical stimulation such as listening to music and playing together. It further explores the theories of giftedness put forth by psychologists Robert Sternberg, François Gagné, and Joseph Renzulli. Sternberg identifies three types of intelligence (analytical, practical, and creative) and three aspects of intellectual giftedness. Gagné views giftedness as an innate ability that transforms into talent through systematic development. Renzulli emphasizes the factors of above-average ability, task commitment, and creativity for the

development of gifted behavior. The paper then presents a case study of a sixth-grade flute student, examining her characteristics, behaviors, and achievements through the lenses of Sternberg, Gagné, and Renzulli's theories. The application of Sternberg's theory reveals that the student possesses all three aspects of intellectual giftedness: cognitive, experiential, and adaptive. Gagné's theory recognizes her as extremely talented, achieving high levels of success in competitions. Renzulli's framework highlights the importance of above-average ability, task commitment, and creativity in the student's musical development. The case study demonstrates how the student's environment, family support, and socio-economic context contribute to her musical development. In summary, the text provides insights into the theories of giftedness and their application in the case of a musically gifted student, emphasizing the multifaceted nature of talent development and the importance of both individual characteristics and external factors.

PRIKAZI
REVIEWS

**ATILA SABO, *POSTTONALNI KONTEKST I NARATIVNA
FUNKCIJA HARMONSKOG JEZIKA – ŠOSTAKOVIČ,
HINDEMIT, BARTOK***

Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, 2023.
ISBN 978-86-81340-58-5

Ivana Vuksanović

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
vuksanovici@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 15. 11. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 30. 11. 2023.

Knjiga Atila Saba *Posttonalni kontekst i narativna funkcija harmonskog jezika – Šostakovič, Hindemit, Bartok* je delimično izmenjena verzija doktorske disertacije odbranjene na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.¹ Originalnim, teorijski fundiranim i metodološki dosledno sprovedenim pristupom autor nudi ne samo sistematizaciju modaliteta organizacije tonske vertikale u domenu između tonalnosti i atonalnosti, dakle u onom prostoru koji do sada u muzičkoj teoriji nije bio sistematično objašnjen (iako postoje brojne studije koje razmatraju individualni harmonski jezik različitih kompozitora posttonalne muzike), već nudi i analitički instrumentarijum koji omogućava da se „modaliteti harmonskog jezika objasne njihovom narativnom funkcijom i da se narativna konfiguracija osvetli harmonskim procesima“ (str. 13).

Knjiga je štampana latiničnim pismom i ukupnog je obima od 303 stranice koje uključuju i 98 primera.² Glavni deo teksta sadrži: *Uvod, Prvi deo* (1. *Fenomeni tonalitet, tonalnost i atonalnost u muzičkoj teoriji*; 2. *Muzički prostor*; 3. *Analitička razmatranja spacijalnih kategorija*), *Drugi deo* (4. *Posttonalni kontekst i narativnost*; 5. *Mogućnosti sagledavanja narativnog toka*; 6. *Semiotički odnosi između novih spacijalnosti i njihove narativne implikacije*; 7. *Analitička razmatranja narativnih formacija*) i *Zaključak*. Tekst prate *Indeks oznaka, Indeks primera, Bibliografija* (136 jedinica), kao i *Rezime/Summary*, na srpskom i engleskom jeziku.

Dr Atila Sabo u *Uvodu* (str. 11–13) iznosi polaznu hipotezu o formiranju novih vidova ispoljavanja harmonskog sadržaja u muzici XX veka koji se mogu narativno

¹ Disertacija je odbranjena 30. 09. 2018. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu pred Komisijom u sastavu: dr Ana Stefanović, redovni profesor FMU (mentor); dr Mirjana Veselinović-Hofman, redovni profesor FMU u penziji; dr Tijana Popović-Mladenović, redovni profesor FMU; dr Marija Masnikosa, vanredni profesor FMU; dr Ivana Vuksanović, docent FMU.

² Pod „primerima“ se u knjizi podrazumevaju notni primeri, tabele, šematski prikazi i grafikoni.

funkcionalizovati. Kao uzorak za ispitivanje ove hipoteze autor je izabrao korpus primera „apsolutne muzike“, odnosno simfonijskih i kamernih dela Šostakoviča, Hindemita (Paul Hindemith) i Bartoka (Bela Bartok). Iako poseduju različit umetnički izraz, ovim autorima je zajedničko to što uspostavljaju „odnose razlike i srodnosti prema nasleđenom jezičkom sistemu“ (str. 11). Predmet istraživanja u knjizi je prostor između tonalnosti i atonalnosti i autor najavljuje novi teorijsko-analički pristup koji polazi od druge važne hipoteze u studiji, a to je da se tonalitet može tumačiti kao muzički prostor. Sabo iz toga, posledično, izvodi novu hipotezu da u posmatranom korpusu kompozicija dolazi do formiranja novih vidova specijalnosti koji su faktor generisanja značenja i obrazovanja specifičnih narativnih konfiguracija.

U prvom poglavlju, *Fenomeni tonalitet, tonalnost i atonalnost u muzičkoj teoriji* (str. 17–54), dat je istorijski pregled fenomena koji su ključni za razumevanje harmonskog jezika postotnalog konteksta, počevši od upotrebe termina „lestvica“ i „sistem“ u antičkoj, srednjovekovnoj i renesansnoj teoriji do njihovih relacija sa tonalitetom shvaćenim kao specifičnim sistemom u teorijskim napisima Žan-Filipa Ramoa (Jean-Philippe Rameau), Fransoa Fetisa (François-Joseph Fétis) i Huga Rimana (Hugo Riemann). Dalji razvoj teorijske misli o tonalitetu kretao se u pravcu diferencijacije između tonaliteta u užem smislu i tonalnosti u širem smislu, povodom čega autor posebno apostrofira stavove Karla Dalhausia (Carl Dahlhaus), Hermana Danuzera (Hermann Danuser) i Brajana Hajera (Brian Hyer). Posebna pažnja je posvećena razmatranju tonaliteta u radovima teoretičara sa naših prostora (Marko Tajčević, Vlastimir Peričić, Mirjana Živković) i transparentnoj distinkciji tonaliteta i tonalnosti u radovima Dejana Despića. Nadalje se u knjizi prirodno nadovezuje sagledavanje tonalnosti i atonalnosti u teorijskim razmatranjima tokom XX veka koja su svrstana u *regulativno-analičke* i *spekulativno-regulativne* pristupe, a prema Dalhausovim paradigmatičkim oblastima muzičke teorije. U okviru prve se navode napisi Šenberga (Arnold Schönberg) i Hindemita, uz kritički osvrt na tumačenja Šenbergovih ideja u delu Renea Lejbovica (René Leibowitz). Pitanjima atonalnosti, politonalnosti, dvanaesttonske skale i lestvičnih konstrukcija bavili su se brojni teoretičari u drugoj polovini XX veka (Persiketi /Vincent Persichetti/, Ulehla /Ludmila Ulehla/, Lendvai /Erő Lendvai/, Stros /Joseph N. Straus/), delujući na srodnoj liniji koju je utemeljio Šenberg, a koja je bliska tradicionalnoj harmonskoj analizi. S druge strane, u spekulativno-regulativnim teorijama ili „posttonalnim teorijama“ (Fort /Allen Forte/, Stros, Zatkalik) fokus je na strukturi i dubinskom nivou muzičkog toka i u njima se ne uočava narativna funkcionalizacija harmonskog jezika.

Drugo poglavlje knjige Atila Saba, *Muzički prostor* (str. 55–73), polazi od teorija Dejvida Lidova (David Lidov) i Era Tarastija (Eero Tarrasti), prema kojima se tonalitet može tretirati kao muzički prostor. Na ovim postavkama Sabo uspostavlja

četiri nove spacijalne kategorije – tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost – i obrazlaže njihov značenjski potencijal. Na osnovu tri ključna faktora – sistem odnosa, gravitacija i centar – koja, prema Despiću, definišu tonalitet, Sabo objašnjava postepene transformacije u okviru tonalnog prostora, uspostavljanje atonalnog prostora i formiranje kategorija unutar međuprostora, čime se na nov način osvetljava evolucija harmonskog jezika u XX veku. Tako se uspostavlja sistem potkategorija muzičkog prostora: dursko-molski i modifikovani tonalitet; tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonatno sazvučje i tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje; multitonikalnost sa globalnim centrom, bez globalnog centra i dvanaesttonska multitonikalnost; atonalnost bez sistema i sa sistemom. Posebno je zanimljivo autorovo ukazivanje na višeslojno-kombinovanu spacijalnost, kao efekat njihovog vertikalnog kombinovanja, i polispacijalnost. „S obzirom na to da ključni generator muzičke spacijalnosti predstavlja opozicija na relaciji tonalno – atonalno, odnose između svih muzičkih prostora moguće je posmatrati kroz relaciju afirmacija – negacija“ (str. 71). Ovako elaborirane teorijske postavke su, potom, potkrepljene odgovarajućim primerima iz kompozicija Šostakoviča, Hindemita i Bartoka u trećem poglavlju, *Analitička razmatranja spacijalnih kategorija* (str. 75–198). Završno potpoglavljje tretira slučajeve bispacijalnosti (formiranja dva muzička prostora u različitim fakturnim slojevima) i slučajeve graničnih zona između bliskih spacijalnosti koja otvaraju mogućnost dvostrukog tumačenja (analogno ambivalentnim situacijama u okviru tonaliteta).

Drugi deo knjige obrađuje narativnu funkcionalizaciju spacijalnih kategorija prezentovanih u prvom delu, pa četvrto poglavljje, *Posttonalni kontekst i narativnost* (str. 201–208) raspravlja o narativnom svojstvu muzike. Autor prezentuje teorijske postavke Osvalda Dikroa (Oswald Ducrot), Cvetana Todorova, Žan-Žak Natjea (Jean-Jacques Nattiez) i, naročito, Majkla Klejna (Michael L. Klein) koji mrežu narativnog diskursa u XX veku smešta u semiotički kvadrat (narativ, anti-narativ, neo-narativ i ne-narativ). U petom poglavlju, *Mogućnosti sagledavanja narativnog toka* (str. 209–216), Sabo se fokusira na one semiotičke modele koji tonalitet tretiraju kao muzički prostor – na Tarastijev generativni tok, koncept medijacije Dejvida Lidova, procese tenzije i distenzije Mišela Imbertija (Michael Imberty) i princip markiranosti Roberta Hatena (Robert Hatten). Nadalje će u šestom poglavlju, *Semiotički odnosi između novih spacijalnosti i njihove narativne implikacije* (str. 217–223) konsekvntno proisteći sagledavanje narativnih konfiguracije u posttonalnoj muzici putem spacijalnih transfera („modulacija“ u druge muzičke prostore), te procesa angažovanja i dezangažovanja (nivoa i stepena fluktuacija kroz četiri osnovne spacijalne kategorije).

Finalno, sedmo poglavljje knjige, *Analitička razmatranja narativnih formacija* (str. 225–285) je praktičan doprinos metodologiji analize muzike posttonalnog konteksta i, kako kaže dr Leon Stefanija, jedan od recenzenata knjige, „virtuozno

čitanje“ kompozicija Šostakoviča, Hindemita i Bartoka. U poglavlju se primenjuju prethodno predložene metode: medijacija binarno suprotstavljenih značenja (treći stav *Simfonije br. 14* Šostakoviča, drugi stav *Sedmog gudačkog kvarteta* Hindemita i drugi stav *Muzike za žičane instrumente, čelestu i udaraljke* Bartoka), generisanje narativa kretanjem izotopije kroz različite muzičke prostore (treći stav *Sedmog gudačkog kvarteta* Hindemita i drugi stav *Šestog gudačkog kvarteta* istog kompozitora), odnos temporalnosti i spacijalnosti kroz procese angažovanja i dezangažovanja (treći stav *Petnaestog gudačkog kvarteta* Šostakoviča). Dodajmo još da je knjiga u celosti tehnički izvrsno opremljena preciznim, vizuelno upečatljivim i nadasve funkcionalnim šemama, grafikonima, tabelama i notnim primerima koji olakšavaju praćenje i razumevanje principa narativne logike u složenom posttonalnom kontekstu.

Atila Sabo u *Zaključku* (str. 287–290) ističe da je „usmeravanje naučno-teorijskog diskursa na jedan od dva suprotstavljena pola u muzici XX veka, tonalni ili atonalni, učinio muzički međuprostor slabo vidljivim. Takođe, takvim pristupom dva različita načina muzičkog mišljenja dodatno su teorijski, pa ponekad i ideološko-politički, udaljena, čime je isključena mogućnost da tonalnost i atonalnost deluju u okviru istog umetničkog jezika. Uvođenje fenomena polispcijalnosti, ne samo da ukazuje na srodnosti između različitih dela, već značajno aktuelizuje muzički međuprostor, pa se može konstatovati da polispcijalnost na neki način predstavlja svojevrstu paradigmu muzike XX veka“ (str. 288). Autor takođe ukazuje na mogućnosti primene predloženih metoda na analizu i tumačenje muzičke forme, na ispitivanje temporalnih tipova u okvirima predloženih spacijalnih kategorija, kao i na analizu postmodernističkih dela ili kompozicija ranijih epoha.

Knjiga dr Atila Saba predstavlja izuzetan doprinos razvoju muzičke teorije i gotovo je revolucionarna po svom naučnom dometu, čak i u inostranim okvirima, jer pruža potpuno novu perspektivu u razumevanju posttonalne muzike. Kako sam autor navodi u zaključku, „poimanje harmonsko-tonalnih tokova, usled napuštanja klasičnog dursko-molskog sistema, potrebno je premestiti u potpuno novu ravan“ (str. 290) i napustiti posmatranje isključivo akordsko-tonskih struktura i njihovih međusobnih odnosa. U toj novoj ravni neophodno je posmatrati tonalne procedure svrhovito, a to znači kroz semiotičko-narativnu funkciju harmonskog jezika i modalitete muzičke spacijalnosti.

PRIKAZ DOKTORSKE DISERTACIJE TIJANE ILIŠEVIĆ
POSTTONALNA MUZIKA U SVETLU KOGNITIVNE
TRANSMEDIJALNE NARATOLOGIJE

Milena Medić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
milena.medic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 04. 10. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 15. 11. 2023.

Dr Tijana Ilišević je odbranila svoju doktorsku disertaciju pod naslovom „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ 28. februara 2023. godine na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu pred Komisijom u sastavu: dr Ivana Ilić docent (predsednik Komisije), dr Milena Medić, docent (mentor), dr Dragana Stojanović-Novičić, redovni profesor, dr Ivana Vuksanović, docent (svi sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu) i dr Nataša Crnjanski, vanredni profesor (Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu).

Doktorska disertacija Tijane Ilišević predstavlja teorijsko-metodološki i analitičko-interpretativno čvrsto utemeljen rad čiji vredan naučni doprinos razumevanju poetike i logike izabrane orijentacije posttonalne muzike leži u postavci sasvim osobene epistemičke matrice koja se ispunjava u novom načinu uređenja polja posttonalnog postupka rada sa zvučnim masama. Do ove matrice se dolazi interdisciplinarnom metodologijom koja ispitivanje posttonalne muzike smešta u prostor između imanentnog i transcendentnog pristupa muzici, s naglaskom ne na aplikaciji ili pukoj primeni kategorija i metoda transmedijalne naratologije na posttonalnu muziku nego suprotno tome, na implikaciji u smislu njihovog razvijanja opravdano podešenog i usmeravanog prema samim narativnim tekstualnim svojstvima predmetnih kompozicija kao muzičkih činjenica i narativizujućem kapacitetu slušaoca/analitičara. U svetlu toga, glavne hipoteze disertacije pokazale su se u teorijsko-analitičkom ispitivanju kao naučno vredni uvidi:

- Posttonalna praksa muzike zvučnih masa ne počiva ekskluzivno na principu statičnosti, nepokretnosti te nije lišena izvesne linearnosti i ciljnog usmerenja (teleoločnosti) zbog čega bi joj se, kao što se u naučnoj misli uobičajeno čini, pripisala isključiva vrednost specijalnosti, a narativan kapacitet tumačio s obzirom na prostornu dimenziju tonskih visina;

- Koherencija muzike zvučnih masa počiva naprotiv takođe na potencijalu vremenskih i kauzalnih odnosa, preuređenja i promena klasa tonskih visina, skupova klasa tonskih visina ali i klusterskih formacija kao gradivnih jedinica i referencijalnih centara na različitim strukturnim nivoima, i naročita vremenska priroda ove prakse posttonalne muzike se realizuje na temelju različito ostvarenih ciljno usmerenih procesa;
- Odsustvo opšteg metodološkog okvira koji bi pružio perspektivu slušanja i strategiju razumevanja i tumačenja može se prevazići na interdisciplinarni način pomoću kategorija, koncepata i metoda kognitivne transmedijalne naratologije kao heurističkih i hermeneutičkih oruđa;
- Temeljna kategorijalna sekvenca – narativ-narativnost-narativizacija – trostruko je rekonceptualizovana u disciplini kognitivne transmedijalne naratologije: s jedne strane, narativa u transmedijalan fenomen s obzirom na njegovu nezavisnost od figure naratora i od verbalnog medija prezentacije (medijska nespecifičnost); s druge strane, narativnosti u komunikacioni model s obzirom na relaciju autor (pošiljalac) – delo (poruka) – čitalac/slušalac/analičar (primalac), gde je potencijal narativnosti određen ispunjenošću agentima i zbivanjima i perspektivizovanom ili ciljno orijentisanom događajnošću; s treće strane, narativizacije u emergentan kognitivan obrazac s obzirom na fokus na čitaoca/slušaoća/analičara koji, na osnovi tekstualnih svojstva ali i kvalifikovanog čina percepcije, može ostvariti mentalnu sintezu događajnosti i onda, na osnovi predašnjeg obrazovnog i sazajnog iskustva, ispoljiti kapacitet konverzije temporalno-kauzalne logike događajnosti u strukturu i semantiku zapleta; kao takva, ova sekvenca se pokazala plodotvornom za razumevanje događajnih relacija i procesa zvučnih masa;
- Zvučne mase, budući različito izgrađene u teksturnom, tembrovskom, artikulacionom smislu, s različitim stepenom samostalnosti, i isto tako različito međusobno uodnošene na različitim hijerarhijskim nivoima (u teksturnom smislu: ravan/sloj, blok, nadblok; u prostorno-vremenskom smislu: površinski-hronološki nivo vremena diskursa i dubinski-kauzalni nivo vremena priče) – otvaraju mogućnost za metaforičko-konceptualnu aktivaciju u slušačevom umu slike (ili skripte) lika/likova kao aktivnog/aktivnih delatnika koji upravlja/upravljaju zvučnim zbivanjima i njihovim višestrukim vremenitim menama, pravicima i ciljevima;
- Ponuđena nova tipologija zvučnih masa, ciljno usmerenih procesa i vremenitosti kao i samih ciljeva, a zasnovana na razlučenosti perceptivnih i kognitivnih kriterijuma, omogućava konsolidaciju analize načina na koju su vreme i prostor, ravni, bolokovi i nadblokovi, te događajni procesi (akcije) pojedinačne kompozicije koja postupa sa zvučnim masama organizovani, pružajući tako osnovu i za prepoznavanje i razumevanje strukturnog i semantičkog tipa zapleta;
- Realizovan je potencijal teorijske poetike zapleta sa svojim pojmovima, eksplanacijama i tipologijom kao metodološkog okvira za kvalifikovani čin slušanja i razumevanja posttonalne sonorističke orijentacije muzike zasnovane na radu sa zvučnim masama.

Doktorska disertacija „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ je koncipirana u četiri dela koja su uokvirena *Uvodnim razmatranjima*

i *Zaključnim razmatranjima*. Dok prva dva dela postavljaju teorijsko-konceptualni i teorijsko-metodološki okvir kognitivne transmedijalne naratologije i anticipiraju njegov potencijal za muzičku analizu, dotle treći deo otvara interdisciplinarnan prostor za susret s muzičkom teorijom u pogledu na ključne kategorije muzičkog vremena, sonorizma i zvučnih masa i načina ostvarivanja ciljeva u posttonalnoj muzici, kao i na slušno-analitički potencijal teorijske poetike zapleta. U četvrtom delu prethodne teorijsko-konceptualne niti konvergiraju u analizi odabranih devet kompozicija: *Hiperprizma*, *Oktandr* i *Integrali* Edgara Vareza (Edgard Varèse); *Druga simfonija*, *Knjiga za orkestar* i *Dupli koncert* Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski), i *Dimenzije vremena i tišina*, *O prirodi zvuka br. 1* i *O prirodi zvuka br. 2* Kšištofa Pendereckog (Krzysztof Penderecki).

Uvodna razmatranja polaze od ideje akcije koju je Witold Lutoslavski imao na umu kada je govorio o specifično muzičkim zapletima u svojim delima u kojima postupa sa zvučnim masama. Suština ove ideje u dinamizmu i procesivnosti opredelila je na samom početku distanciranje pristupa predmetne disertacije od uvreženog naučnog stava o statičnosti, neusmerenosti i spacijanosti ove vrste muzike kao rezultata primenjenog kompozicionog postupka. U nastavku se kontekstualno razmatra terminološka odrednica post(-)tonalno (sa crtom i bez nje) u širokom spektru označavanja u teorijskom diskursu od muzike impresionizma i atonalne muzike do avangarde, i od trijadične posttonalnosti i centrične ili dijatonske posttonalnosti do posttonalnosti zasnovane na agregatima, klasterima i zvučnim masama. Zauzima se stav o upotrebi termina posttonalno bez crtice i prepoznaje primarni značaj teleološke temporalnosti, intonacione centričnosti i relacijske asocijativnosti u načinu strukturacije muzičkog toka utemeljenog u postupku rada sa zvučnim masama. U kritičkom osvrtu na postojeće teorijsko-analitičke pristupe posttonalnoj muzici zvučnih masa konstatuje se nepostojanje sveobuhvatnijeg metodološkog okvira za razvijanje strategije slušanja i razumevanja značenja usredsređenosti na pojedinačne aspekte ove muzike: forma, struktura, tekstura, tembr. Odnosno, predlaže se teorijsko-metodološki okvir kognitivne transmedijalne naratologije, jer postulira kategorijalnu sekvencu narativ-narativnost-narativizacija kao transmedijalni, komunikacioni i perceptivno-kognitivni model, tako da naglašava kauzalno-teleološki temporalnost i događajnost kao temeljna poetička načela narativa. Na završetku uvodnih razmatranja daje se pregled problematike svakog pojedinačnog dela predmetne disertacije.

Prvi deo disertacije, naslovljen *Transmedijalno naratološko polje*, koncipiran je u tri poglavlja u okviru kojih se razmatraju koncepti medija i transmedijalnosti, kao i narativni potencijal same muzike kao neverbalnog medija. U prvom poglavlju naslovljenom *Koncept medija i njegova fleksibilnost u transmedijalnoj naratologiji* polazi se od poststrukturalističkog prevrata u razumevanju narativa u pravcu mogućnosti njegovog razmatranja izvan tradicionalno uslovljene pozicije naratora koji

govorom priča priču te posledično izvan verbalnog medija izražavanja. Uvođenjem novih koncepata kao što su akcija, lik, događaj, perspektiva, tačka gledišta, zahvaljujući distingviranju dijegetske (naratorske) i mimetske (reprezentacione) narativnosti, kategorija narativa odnosno narativnosti kao kapaciteta bivanja narativom zadobili su transmedijalnu mogućnost, što znači nezavisnost od (verbalnog) medija izražavanja te mogućnost realizacije u teatru, filmu, performativnosti, muzici, vizuelnoj i digitalnoj umetnosti. Mimetska narativnost se, zbog usredsređenosti na reprezentaciju fabularno-sižejne događajnosti, uzima kao polazni tip narativnosti. Imajući u vidu to da transmedijalna naratologija integriše medijalnost i narativnost rekonceptualizujući temeljne kategorije i pojmove izvan granica verbalnog i književnog iskustva (prema Verneru Volfu /Werner Wolf/), koncept medija se uzima kao semiotičko okruženje (prema Dejvidu Hermanu /David Herman/), semiotički oblik izražavanja (prema Mari-Lor Rajan /Marie-Laure Ryan/), odnosno kao supstanca narativnog izraza (prema Simoru Četmanu /Seymour Chatman/). U drugom poglavlju naslovljenom *Koncept transmedijalnosti: transmedijalni fenomeni kao nezavisni od specifičnog medija*, sačinjenom od četiri potpoglavlja, koncepti medija i narativa se filtriraju kroz koncept transmedijalnosti koji podrazumeva mogućnost pojave istog fenomena, kakav je narativ na primer, kroz različite medije. Koncept transmedijalnosti se izoštrava u razlici naspram koncepta intermedijalnosti, i to dve njegove manifestacije (prema Irini Rajevski /Irina O. Rajewsky/ i Verneru Volfu): intrakompozicione intermedijalnosti (pojava nekog fenomena istovremeno između dva ili više medija u jednom semiotičkom kompleksu) i ekstrakompozicione intermedijalnosti ili intermedijalne transpozicije (transfer fenomena iz jednog medija u drugi). Transmedijalnost onda obuhvata medijski nespecifične, to jest od medija nezavisne fenomene. U potpoglavlju *Narativ kao transmedijalni fenomen* produbljuju se teorijska gledišta Kloda Bremona (Claude Bremond), Venera Volfa, Simura Četmena o transmedijalnosti narativa i njegovih elemenata (lik, događaj, situacija) u pravcu gledišta o narativu kao tekstualnom činu (re)prezentacije, kao mentalnoj slici sveta nastanjenog likovima i događajima a koju gradi interpretator i odatle kao spoznajnom obrascu nezavisnom od označitelja (Mari-Lor Rajan). U narednom potpoglavlju *Narativnost kao kapacitet bivanja narativom* razmatraju se načini na koje se narativnost može ostvariti na relaciji autor-recipient (Mari-Lor Rajan): s pozicije autora, kao pobuđivanje narativnosti kod recipienta, a, s pozicije recipienta, kao bivanje narativom aktivacijom narativne skripte u recipientovom umu. Utvrđuje se da su za narativ neophodni i diskurs kao semiotički kodiran tekst i priča kao mentalna reprezentacija s određenim značenjem, da se narativnost u većoj ili manjoj meri ostvaruje na nivou priče kao kognitivno-semantički konstrukt, čime je posledično otvorena mogućnost i za implikaciju muzičke narativnosti. U trećem potpoglavlju *Kognitivna i tekstualna osnova narativa: narativ kao mentalna reprezentacija i medijacija i narativ kao tekst* poentira se, preateći gledišta Larsa Ele-

stroma (Lars Elleström) i Mari-Lor Rajan, interaktivna uloga čitaoca i slušaoca u konstituisanju narativnosti samog narativa, koji se onda dvostruko pokazuje: u svetlu percepcije tekstovnih svojstava i u svetlu kognicije procesa semioze, medijacije i reprezentacije. Četvrto potpoglavlje *Narativizacija kao čitalačka strategija (percepcija i kognicija) i analitička interpretacija (hermeneutika)* smešta u prvi plan sam interpretatorov kognitivni unos kao čin narativizujuće interpretacije koji je, međutim, kao intrakomunikaciono područje, uvek delom uslovljen i ranijim semiotičkim procesima uskladištenim u njegovom prethodnom iskustvu kao ekstrakomunikacionom području (Lars Elestrom). U trećem poglavlju *Narativni potencijal muzike: pristupi muzičkoj narativnosti* daje se širok vidokrug postojećih teoretizacija (od Entonija Njukoma /Anthony Newcomb/ i Freda Evereta Mause /Fred Everett Maus/ preko Marte Graboč /Márta Grabócz/ do Barjrona Almene /Byron Almén/ i Nikolasa Rejnoldsa /Nicholas Reyland/) narativnih strategija u instrumentalnoj i programskoj muzici, muzike kao narativa, muzičkog narativa, muzičke narativnosti, narativnosti u muzici, narativnih arhetipova, akcije i narativa u muzici, ili pak negiranja takvih mogućnosti za muziku. Cilj osvrta na tradiciju muzičke naratologije je kontekstualne prirode, jer se teži da se naspram ove pozadine fokalizuje transmedijalni naratološki kognitivni model za narativnost posttonalne muzike zvučnih masa budući da kao uslov potencira stepen ispunjenosti zbivanjima, predstavljenih po (re)organizovanom vremensko-kauzalnom redu i ciljno orijentisanih pomoću izvesnih delatnih aktera kao i kroz izbor tačke gledišta.

Drugi deo disertacije, naslovljen *Svet priče*, osmišljen je u četiri poglavlja u okviru kojih se razrađuju temeljni naratološki pojmovi i koncepti pomoću kojih će se rukovoditi analitičko-interpretativni postupak. Prvo poglavlje *Temeljni pojmovi: narativ, priča, fabula, siže, radnja* postavlja istorijski okvir sinonimne, diferencirane i ekstenzirane upotrebe naslovljenih pojmova ali i drugih srodnih pojmova, u rasponu od ruskog formalizma (Vladimir Prop, Viktor Šklovski, Boris Tomaševski) preko francuskog strukturalizma (Cvetan Todorov, Pol Riker /Paul Ricoeur/, Žerar Ženet /Gérard Genette/, Simur Četmen) do poststrukturalističkih naratoloških i kognitivističkih pristupa (Volf Šmid /Wolf Schmid/, Mari-Lor Rajan, H. Porter-Abot /H. Porter-Abbott/, Hilari Danenberg /Hilary P. Dannenberg/, Piter Bruks /Peter Brooks/, Dejvid Herman, Johanes Ajzenhut /Johannes Eisenhut/, Aleksandar Pejić i dr.). Ovo poglavlje osvetljava postojanje izvesnog stepena konsenzusa u definiciji narativa (kao priče koja uključuje likove, događaje, prostor-vreme; postoji u fabularnoj i sižejnoj dimenziji; intencionalno je strukturirana u nekoj konkretnoj formi zapleta; čitalački i analitički je naknadno izvedena kao mentalna rekonstrukcija i sinteza značenja i smisla) i diskursa (kao materijalne – tekstualne, govorne, medijske – reprezentacije priče). Drugo poglavlje *Koncept sveta priče* polazi od gledišta Dejvida Hermana, Žana-Noela Tona (Jan-Noël Thon), Mari-Lor Rajan o kognitivnoj transmedijalnosti svetova prizvanih i oblikovanih pričom pošto su svetovi priča

u osnovi mentalna predstavljanja, modelovanja i dovršenja na strani tumača, a izvan matične teoritorije verbalnog jezika. U prvom potpoglavlju *Vreme-prostor* gledašte o svetu priče se razmatra najpre kroz koncept jedinstvene vreme-prostorne konfiguracije ili hronotopa (Mihail Bahtin, Džon Pier /John Pier/, Sabine Bukholc /Sabine Buchholz/, Manfred Jan /Manfred Jahn/), potom distinkciju temporalnosti na nivou priče (hronologija) i temporalnosti na nivou diskursa (vremenska preuređenja: anticipacija/prolepsa, retrospekcija/analepsa) (Monika Fludernik /Monika Fludernik/, Džerald Prins /Gerald Prince/, Žerar Ženet, Ken Ajrlend /Ken Ireland/, Majr Stajnberg /Meir Sternberg/), a zatim, kroz poziciju između vremenskih preuređenja koja se može manifestovati kao odgađanje (u domenu prolepse), kuriozitet i iznenađenje (u domenu analepse) prema Majru Stajnbergu. Najzad, gledašte o svetu priče se sagledava kroz narativne aspekte prostora koje navodi Mari-Lor Rajan: prostorni okvir, prostorna postavka, prostor priče, prostor imaginacije čitaoca, prostor univerzuma. Drugo potpoglavlje *Lik* je usmereno na problem onih funkcionalnih faktora koji su sa stanovišta svetova priče kao mogućih svetova (Mari-Lor Rajan) nosioci i usmerivači razvoja, promena i preobražaja događaja, i čiju karakterizaciju čitalac rekonstruiše i učitava (Fotis Janidis /Fotis Jannidis/) kroz proces mentalne sinteze lika (Jens Eder /Jens Eder/, Uri Margolin /Uri Margolin/). Posebna pažnja se posvećuje dinamičko-transformacionom modelu lika koji prema aktancijalnom modelu An Ibersfeld (Anne Ubersfeld) razvija Aleksandar Pejčić na osnovi stratifikacije na opšte aktante na dubinskom nivou (subjekt, objekt; pomoćnik, protivnik; pošiljalac, primalac), prevodljive u delatne figure na površinskom nivou (subjekt, korektor, intrigant, režiser, okidač, objekat i statična figura posmatrača ili komentatora), tako da regulišući strukturu određuju tip zapleta. Treće potpoglavlje *Događaj* je usmereno na još jedan neophodan uslov narativnosti – promenu stanja kao događaj u koje je upleten lik, u nekom vremenskom poretku sveta priče. Step en porasta i nivoi događajnosti se razmatraju s obzirom na nepredvidljivost odstupanja od narativne norme, upornost u smislu posledica po lika, ireverzibilnost početnog stanja i neponovljivost istih promena stanja (Volf Šmid). U trećem poglavlju *Poetika zapleta* obrazlažu se tipovi zapleta po strukturnim i semantičko-simboličkim kriterijumima koje je postavio Aleksandar Pejčić u odnosu na broj figura subjekta, njihove aktivnosti i ciljeve unutar jednostavnog ili složenog zapleta. Unutar potpoglavlja *Strukturna tipologija zapleta* objašnjava se osam strukturnih tipova zaleta (linearni, stepenasti, etapni, spiralni, vertikalni – kao jednostavne strukture zapleta s jednom figurom subjekta; paralelni, lepezasti i zvezdasti – kao složene strukture zapleta s više figura). Unutar potpoglavlja *Semantička tipologija zapleta* daje se opis sedam semantičkih tipova zapleta (ludički, ritualni, sudski, enigmatski, agonički, ciklični i zaplet sticanja) i ukazuje na one koji prevladavaju u analiziranim kompozicijama (agonički, ritualni, ludički i sudski tip). Najzad, četvrto poglavlje *Metodološke primene u muzičkoj analizi* otvara pitanje načina na

koje posttonalna muzika koja postupa sa zvučnim masama može podstaći narativizaciju u umu slušaoca-analitičara tako da u diferenciranim ulogama zvučnih masa čuje karakterne figure, u sudaranjima, probijanjima, transmutacijama i drugim interagovanjima zvučnih masa prepozna promene stanja kao događaje i ovo, s ostvarenom vrstom i nivoom vremenskog usmerenja i cilja, razume u smislu strukturog i semantičkog tipa zapleta.

Kao pandan prethodnom delu, treći deo disertacije naslovljen *Svet zvučnih masa* razrađuje koncepte muzičkog vremena, zvučnih masa i ciljeva, i sprovodi njihovu tipologizaciju. U okviru prvog poglavlja *Koncept muzičkog vremena*, a unutar njegovog prvog potpoglavlja *Tipovi muzičkog vremena i formalne organizacije u posttonalnoj naspram tonalnoj muzici*, detaljno se razlaže teorija muzičkog vremena koju je dao Džonatan Kramer (Jonathan D. Kramer) u čijoj je osnovi distinkcija principa linearnosti (ili procesivnosti) kao rasta, razvoja i preobražaja, i nelinearnosti (ili neprocesivnosti) kao spacijalnosti, pri čemu linearnost, upravo implicirajući teleološko slušanje, sugerise mogućnost razumevanja muzičkog toka pre kao sižejnog sklopa zvučnih događaja nego kao fabularne hronologije događajnog susedstva. Među izdvojenim tipovima linearnog vremena uviđa se da muziku zvučnih masa karakterišu pre svega višestruko usmereno linearno vreme ali i neusmereno linearno vreme. Počivajući na strategijama vremenskog preuređenja i karakteristici kompozitorovog osećaja svaki put ispočetka za formu, ova dva temporalno-formalna tipa procesivnosti traže premeštanje akcenta s čujne percepcije na slušno-analitičku kogniciju. U drugom potpoglavlju *Mentalna sinteza vremena u muzici na strani slušaoca* priziva se gledište Anrija Bergsona (Henri-Louis Bergson) o doživljenom vremenu koje protiče u višestrukim i različitim ritmovima trajanja odnosno promene, što pretpostavlja kognitivnu sintezu kvalitativne heterogene višestrukosti trajanja. Ovo Bergsonovo gledište se dalje produbljuje shvatanjem Volasa Berija (Wallace Berry) o hijerarhijskim nivoima višestrukih kvalitativnih tokova promena ali i procesima rasta i opadanja intenziteta tenzije. Poentira se da je kvalitativna višestrukost tokova, različito usmerenih bilo ka istim bilo različitim ciljevima kao tačkama razrešenja tenzije, prepoznatljiva karakteristika posttonalne muzike zvučnih masa zbog čega je mentalna sinteza slušaoca (po Bergsonu) presudna za razumevanje značenja dela. Drugo poglavlje *Koncept zvučnih masa i sonorizma, tipologija zvučnih masa* usredsređeno je na centralni predmet disertacijskog ispitivanja – fenomen zvučne mase – koji se najpre istorijski kontekstualizuje u vezi s tendencijom ka sonorizmu ili sonoristici (što prema Juzefu Hominjskom /Józef M. Chomiński/, tvorcu termina, nije isto kao impresionistički zvučni kolorizam ili koloristika). Radi se naime o interesovanju kompozitora za potpuno nove mogućnosti sinergije tekstone (ne samo u smislu različite artikulacije, dinamike, registra i ritmičkog trajanja) i tembra (ne samo u smislu funkcije instrumentacije i orkestracije), već obe kao vrste nadkategorije (tembr prema Antonu Prosnaku /Antoni Pro-

snak/, tekstura prema Randolphu Foju /Randolph Foy/) ili metadimenzije (tembr prema Natali Eroid /Nathalie Héroid/, Majklu Klajnu /Michael Klein/). Iz takve sinergije proizlazi nov način strukturiranja zvuka po sebi, kinetičkih procesa i muzičkog vremena, a to je sasvim izvan tradicionalnih pojetičkih normi komponovanja s primarnim parametrima poput tonskih visina, melodije, ritma i harmonije. Rezultat novog kompozicionog pristupa zvučnim vrednostima muzičkog materijala su zvučna polja, blokovi ili mase (prema Danuti Mirki /Danuta Mirka/). Međutim, taj je pristup, uprkos izvesnoj čujnoj sličnosti muzici Đerđa Ligetija (György Ligeti) i Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), u osnovi potpuno različit od postupka mikropolifonije i matematičke stohastike. Polazeći od dve teksturno-tebrovske kategorije koje određuje Hominjski, homogene i poligene zvučnosti, zatim od teksturnih stratuma koje Ana Maslovjec (Anna Masłowiec) diferencira kao teksturni sloj i teksturni blok, a Volas Beri kao teksturnu liniju i tekstruni glas, te od tembralnih efekata zvučnih ciljeva (heterogenost, augmentacija, emergencija tembra) koje razabire Gregori Sandel (Gregory J. Sandell), Tijana Ilišević proniče u paradigmat-ske načine formiranja zvučnih masa odabranih kompozicija kao novog načina organizovanja muzičkog vremena i prostora, horizontalne, vertikalne, čak dijagonalne dimenzije dela. Na osnovu pitanja tembrovske srodnosti ili nesrodnosti instrumenata i broja deonica koji gradi zvučnu masu, Ilišević razvija, objašnjava i tabelarno prikazuje tipologiju zvučnih masa imajući u vidu tri hijerarhijska nivoa (ravan ili teksturni sloj jedne deonice, blok više teksturnih slojeva i nadblok više teksturnih blokova). U isto vreme se rukovodi prema dva kriterijuma: perceptivnom (označen brojevima) koji se tiče istovetnog oblikovanja – dinamikom i/ili ritmom, artikulacijom, tonskim sadržajem – teksturnih slojeva koji ulaze u sastav zvučne mase kao teksturnog bloka (homogeni tipovi 1 i 2), i kognitivnom (označen slovima) koji se tiče spoznavanja istog cilja ka kojem su procesivno usmereni blokovi i nadblokova u čijem oblikovanju zvučna masa učestvuje (homogeni tipovi A, B i C), čak i onda kada perceptivni kriterijum nije zadovoljen a to je u uslovim različitog oblikovanja teksturnih slojeva srodnih ili nesrodnih instrumenata no usmerenih ka istom cilju (heterogeni tipovi A i B). Svrha ove tipologije je postavka metodološkog temelja za analizu načina izgradnje, delatnosti i relacija zvučnih masa, njihovih teksturno-tembralnih promena, preobražaja, dinamizma i ciljno usmerenih progresija, kao i tumačenje narativnih kapaciteta takvih višestruko usmerenih progresija ka jednom ili više ciljeva i na jednom ili više hijerarhijskih nivoa, rečju, kapaciteta da artikulišu izvestan tip događajne akcije koja se onda, na strukturnom i semantičkom nivou, može razumeti kao određeni tip zapleta. Iako je u prethodnim poglavljima već bilo postavljeno pitanje cilja, u trećem poglavlju naslovljenom *Koncept cilja* ovo pitanje dobija poentu s obzirom na posebnu razradu vrsta, uslova i načina na koje se ciljevi ispunjavaju u posttonalnoj muzici, i faktora koji u tome mogu učestvovati. U prvom potpoglavlju *Vrste, uslovi i načini ispunjenja ciljeva u*

posttonalnoj muzici polazi se od premise Kristofera Hejstija (Christopher F. Hasty) i Valasa Beriija da je doživljaj muzičkog vremena neodvojiv od percepcije usmerenosti muzičkog kretanja, smena stanja različitih kvaliteta, događajnih promena ka izvesnim ciljnim tačkama. Posebno je pitanje da li se i kako cinjevi ostvaruju u posttonalnoj muzici, u uslovima lišenosti funkcionalnih tonalnih uporišta. Čak i kada je mogućnost percepcije narušena, moguća je kontekstualna kognizacija izvesnih univerzalnih teleoloških obrazaca koji, delatni ispod površine, podstiču doživljaj cilja kao završetka: anticipacijom, dolaskom ili retrospekcijom (prema Kristl Pibls / Crystal Peebles/); dolaskom, tematskim povratkom, simetričnom ravnotežom i razrešenjem (prema Milošu Zatkaliku); dolaskom, segmentacijom, jačinom (prema Leonardu Majeru /Leonard Meyer/). U drugom potpoglavlju *Ostvarenje ciljeva pomoću kompletiranja hromatskih agregata* razmatra se kako upotreba hromatskog totala u formi agregata čijim se linearnim ili nelinearnim, simultnim i gotovo-simultanim kompletiranjem postiže učinak završetka i relaksacije, tako i raznovrsne funkcije koje hromatski agregati uopšte mogu imati u kompoziciji (zaključna, prelazna, ekspresivna, idiosinkratička). U trećem potpoglavlju *Drugi muzički entiteti koji definišu ciljeve* diskutuje se o drugim skupovima ili klasama određenih muzičkih elemenata kao muzičkim događajima čijim se kompletiranjem, s poslednjim elementom skupa kao tačkom dolaska, ujedno dostiže cilj i razrešenje tenzije u okviru celine ili dela kompozicije. Zvučne mase kao jedni takvi skupovi, ali i skupovi klasa tonskih visina unutar neke zvučne mase, funkcionalizuju se u ono što su Lutoslavski i Varez u svojim sonorističkim poetikama imenovali kao ključne ideje, odnosno kao osnova unutrašnje strukture, metaforički asocirajući na taj način na status teme ili motiva i na ulogu repriznog povratka u tradicionalnoj tonalnoj muzici. Ukazuje se na bitnost uvida u promene tonskog sadržaja zvučnih masa i razmene tonskog sadržaja između zvučnih masa za razumevanje njihovog kretanja, razvitka, preobražaja, uodnošavanja jednih s drugima tokom kompozicije. Najzad, u četvrtom potpoglavlju *Potencijal poetike zapleta: mogućnosti metodološke primene u činu slušanja i analitičkoj interpretaciji muzike zvučnih masa*, karakteristična dva tipa vremena za posttonalnu muziku zvučnih masa, višestruko usmereno linearno vreme i neusmereno linearno vreme, dovode se u vezu s dubinskom kauzalnom dimenzijom u prvom slučaju, odnosno s površinskom hronološkom dimenzijom kompozicije u drugom slučaju, a ove se pak odnose na vreme priče odnosno vreme diskursa. Posebno višestruko linearno vreme može artikulirati složen zaplet ili radnju sačinjenu od više zapleta, u kojima jedna ili više zvučnih masa usmerenih ka ostvarenju cilja, mogu poneti ulogu određenog delatnog lika-figure ili više njih i stupati u odnose naklonosti ili pak prepreke i probleme ka lokalnom cilju na površinskom ili globalnom cilju na dubinskom nivou. Pri tome uslov događajnosti kontekstualno postavlja svaka pojava koja, donoseći prekid, transmutaciju, preusmerenje, ubrzanje ili usporenje, usmerava dalji razvoj. Sugerije se da je površinska, hro-

nološka dimenzija (vreme diskursa) s figurama kriterijum za određenje strukturnog tipa zapleta, dok je dubinska, kauzalna (vreme priče) s preprekama i problemskim čvorovima kriterijum za razumevanje semantičkog tipa zapleta. Anticipira se prisustvo linearnog, vertikalnog, stepenastog, lepezastog i zvezdastog strukturnog tipa zapleta, odnosno dominacija ritualnog i agoničkog semantičkog tipa sa primesama ludičkog i sudskog semantičkog tipa, u analiziranom korpusu muzike zvučnih masa.

Četvrti deo disertacije naslovljen *Sonorističke poetike zapleta zvučnih masa* konvergira sve prethodno izložene i razrađene teorijsko-konceptualne niti u analitičko-interpretativnom pristupu muzike zvučnih masa Edgara Vareza, Vitolda Lutoslavskog i Kšištofa Pendereckog. Tri poglavlja ovog dela, pojedinačno posvećena svakom od pomenute trojice kompozitora, na istovetan način su koncipirana. Potpoglavljima, u kojima se pojedinačno i detaljno razmatraju odabrane njihove kompozicije, prethodi uvodno potpoglavlje u kojem se obrazlažu temeljna poetička i estetska načela kao i koncepti kompozitorovog prosedea i postupka komponovanja, zatim tipovi i formalne funkcije zvučnih masa, vrste ciljeva i načini njihovog ostvarenja, te upotreba hromatskih agregata. Kod Vareza se kao temeljne poetičke koncepcije i koncepti izdvajaju: zvučna masa kao emancipacioni zvuk, spacijalni pokret, tembrowski diferencirane zone intenziteta, zvučna masa kao projekcija horizontalne ravni ili linearnog kretanja tonskog sadržaja izvesne začetne ćelije u vertikalizovanu strukturu, izranjanje zvučne mase iz ekspanzije jedne ideje ili osnove unutrašnje strukture u zvučni prostor, inteligentan zvuk koji slobodno osvaja otvoren zvučni prostor i kreira formu nalik kristalu, integralu, oktandru, hiperprizmi. Kod Lutoslavskog se kao temeljni koncepti i koncepcije ističu: akcija ili muzički zaplet, uvodni-narativni-tranzitorni-zaključni odsek, zvučne mase kao nosioci ideje unutrašnje vrednosti, teksturna aleatorika, makroritmički ačelerando, dvostavačna ili dvodelna forma s težištem na drugom stavu ili delu. Najzad, kod Pendereckog se naglašavaju: tembrowski sistem, teksturni sistem, klasteri, glisanda, efekat produvanja, kompleksan sonoristički sistem, zvučni total, aleatorika tonske visine i ritma.

U *Zaključnim razmatranjima* se sumiraju postignuti rezultati istraživačkog postupka i daje završni komparativistički pregled poetika zapleta zvučnih masa, kojim se potencira smislaona svrsishodnost kognitivne transmedijalne vizure obrazaca zapleta za proširenje horizonta slušanja i razumevanja posttonalne muzike koja postupa sa zvučnim masama.

Doktorska disertacija Tijane Ilišević „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ predstavlja originalan, savremen i inovativan naučni rad u oblasti muzičke teorije i analize, u kojem se posttonalna muzika sonorističke orijentacije, utemeljena na postupku rada sa zvučnim masama, ispituje i promišlja na složen i slojevit način kroz prizmu kategorija, koncepata i metoda kognitivne

transmedijalne naratologije. U muzičko-teorijskoj i analitičkoj misli na srpskom jeziku, ali i šire, u svetskim okvirima, ova doktorska disertacija predstavlja prvo sistemski izvedeno i koherentno istraživanje postupka zvučnih masa dajući prvu dosledno sistematski sprovedenu tipologizaciju i čvrst i krajnje originalan teorijsko-konceptualni i metodološki okvir analize, objašnjenja i tumačenja. Načinom na koji je definisala i artikulisala predmet ispitivanja, usmerila metodologiju i ostvarila ciljeve istraživanja, ispoljila kritički odnos prema naučnoj i stručnoj literaturi, te pokazala sistematičnost, preglednost i preciznost u vođenju argumentacije i zaključivanja, kao i jasnoću verbalne formulacije svojih misli, uvida i zaključaka, Ilišević je potvrdila svoju visoku naučno-metodološku i analitičko-interpretativnu kompetenciju.

STRUČNI SKUP XIX DANI MUZIČKE TEORIJE

Zoran Božanić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
zbozanic@gmail.com

Primljeno / Received 04. 11. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 24. 11. 2023.

U periodu od 28. do 29. oktobra 2023. godine, u dvorani *Stančić* na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (Hrvatska) održani su *19. dani muzičke teorije*, u organizaciji Hrvatskog društva muzičkih teoretičara (Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, HDGT). Ovo strukovno udruženje jednom godišnje organizuje stručni skup, jedinstven u našem regionu, na kojem se aktuelizuju različite teme iz domena muzičke teorije i pedagogije. Ove godine učesnicima je prezentovan raznovrstan program, prvenstveno namenjen profesorima muzičko-teorijskih predmeta i solfeđa. U radnom delu ovog dvodnevnog skupa izloženo je šest predavanja autora različitih generacija iz Hrvatske, Norveške i Srbije; organizovani su još radionica za studente i predstavljane knjige.

Prvi dan obuhvatio je širok dijapazon inovativnih metodičkih pristupa nastavi predmeta Harmonija i Solfeđa – od grafičkih prikaza akordskih veza, preko proširenja senzornih doživljaja muzike, do upotrebe džezza u nastavnom procesu. Skup je otvoren izlaganjem Tihomira Petrovića, profesora u penziji Muzičke škole „Vatroslava Lisinskog“ u Zagrebu, osnivača i dugogodišnjeg predsednika HDGT-a. Predavanje pod nazivom *Paleta akorda i njena upotreba u nastavi harmonije*, temelji se na razumevanju odnosa harmonskih funkcija, datih u formi originalnog grafičkog prikaza. Ovo omogućava predviđanje kretanja akorda u odnosu na onaj koji mu prethodi. Takva vizuelizacija harmonske logike pomaže boljem razumevanju međuzavisnosti njenih činilaca, te se može uspešno primeniti kao nastavno učilo.

Centralni deo prvog dana skupa činilo je izlaganje profesorke emerite Gro Šetelig (Gro Shetelig) sa Norveške muzičke akademije u Oslu. U okviru predavanja *Šta sam naučila u 40 godina iskustva u poučavanju (i razvoju novih metoda) vaspitanja sluha, ritmičkih i slušnih veština*, profesorica je izložila originalnu nastavnu koncepciju. Ona podrazumeva ne samo čisto muzičke, tradicionalne metode nastavnog rada, već i mobilizaciju svih senzornih kapaciteta studenata (oči, uši, telo i disanje); oni postaju „slušni alati“ za ovladavanje određenim „veštinama“, utičući na ukupan razvoj muzičkih sposobnosti. Nakon predavanja, održana je radionica namenjena studentima, na kojoj su i praktično prezentovane „slušne veštine“ (imitacija kao

sredstvo učenja, postavka temelja za ritam uz upotrebu tela, izgradnja svesti o harmoniji putem pevanja).

Petar Ćulibrk, profesor Muzičke škole u Dugom Selu, održao je predavanje pod nazivom *Džez u nastavi klasične harmonije*. U njegovom prvom delu predstavljeni su osnovne sličnosti i razlike kod postavke akorada u klasičnoj i džez harmoniji, načini njihovog obeležavanja, kao i upotreba specifičnih harmonskih konstrukcija. Drugi deo predavanja činilo je sagledavanje harmonske logike džeza, uz poseban osvrt na njegovu lestvičnu osnovu. U završnom, trećem delu, razmotreni su načini analize odabranih kompozicija i praktična izrada harmonskih „zadataka“ u okviru četvoroglasnog horskog stava.

Drugog dana stručnog skupa, predavači su obradili raznorodne teme, obuhvatajući nastavu predmeta Kontrapunkt, iskustva u realizaciji učeničkih projekata i probleme iz domena psihologije rada nastavnika. Na početku, održana je promocija knjige *Metodika nastave kontrapunkta* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2022), dr Zorana Božanića, vanrednog profesora Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i predsednika Srpskog društva za muzičku teoriju. O knjizi je govorio autor, ukazujući na važnost postojanja metodičke literature za muzičko-teorijske predmete. Sagledani su namena i koncepcija udžbenika. Nakon prezentacije, održano je predavanje pod nazivom *Pitanja metodologije analize renesansne polifone kompozicije*. Imajući u vidu činjenicu da u nastavi kontrapunkta muzička analiza još uvek nije metodički jasno postavljena, predavač je razmotrio različite elemente analitičkog postupka. Tako, izloženi su pristupi kompozicionoj tehnici i načini obeležavanja osnovnih kontrapunktskih činilaca, problematika analize modalne harmonije, opšte specifičnosti renesansne tekstualno-muzičke forme uz preciziranje načina formiranja shematskog prikaza.

Petra Zidarić Đurek i Marina Sokol, profesorke Muzičke škole u Varaždinu, svoja iskustva i rezultate u radu s učenicima predstavile su kroz predavanje *Potruga za zvukom – muzičko putovanje za decu i mlade*. Ono je proisteklo iz projekta, koji je na ovogodišnjem takmičenju građanskog vaspitanja nagrađen od strane Varaždinske županije. Temelji se na kolektivnom uključivanju učenika u građanske aktivnosti izvan škole. U tom svetlu, učenici su kreirali različite interaktivne aktivnosti – ozvučenu priču, radionicu, muzičku igraonicu, predstavu, improvizaciju i igru – praktično ostvarene u varaždinskim vrtićima. Autorke ovog maštovitog i originalnog projekta predstavile su faze njegove realizacije, uz određenje neophodnih faktora za sprovođenje sličnih aktivnosti, koje umnogome doprinose napretku lokalne zajednice i približavanju muzike deci najmlađeg uzrasta.

Poslednje predavanje ovogodišnjeg skupa, pod nazivom *Postavimo granice i izbegnimo sagorevanje na poslu*, održala je Lea Buljević, profesorka psihologije i psihoterapeutkinja Muzičke škole „Franje Kuhača“ u Osijeku. Autorka se bavila aktuelnim pitanjima odnosa i balansa između profesionalnog i privatnog života, kao i

problemima stresa. Ovde su, pored definisanja načina kontrole granica kod preuzimanja obaveza i komunikacije, praktično isprobane metode i tehnike koje pomažu prevazilaženju različitih stresnih situacija.

Ovogodišnji *Dani muzičke teorije* protekli su u znaku odlične organizacije, što je, već tradicionalno, odlika rada HDGT-a. Pritom, izbor kvalitetnih sadržaja izazvao je interesovanje mnogobrojnih slušalaca, koji su bili aktivni učesnici predavanja, postavljajući pitanja, međusobno razmenjujući stručna iskustva, učestvujući u radionicama, praktičnim demonstracijama itd.

Delovanje HDGT-a već godinama je usmereno prema unapređenju različitih aspekata nastave muzičko-teorijskih predmeta. Pritom, osim organizacije stručnih skupova, izdvaja se još izdavačka delatnost – publikovanje udžbenika, naučnih i stručnih monografija, časopisa, nastavnih učila, notnih izdanja i nosača zvuka. U tom kontekstu, ukupna delatnost Društva može se smatrati uzornim primerom doslednog i kontinuiranog rada, gde su *Dani muzičke teorije* samo deo šireg koncepta stručnog i naučnog angažovanja, koji ima značajne pozitivne implikacije na razvoj, popularizaciju i reputaciju muzičke teorije u našem regionu.

DRUGI FESTIVAL MIKROINTERVALSKE MUZIKE *MICROFEST 2023*

Nikola Komatović

Samostalni naučni saradnik
nikolakom@gmail.com

Primljeno / Received 01. 09. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 22. 10. 2023.

U češkoj prestonici je od 28. do 29. aprila 2023. godine održan drugi festival posvećen mikrointervalskoj muzici, *MicroFest 2023*. On je u prvoj liniji obuhvatao dvodnevni naučni kongres, no, paralelno sa time, održana su i dva koncerta mikrointervaljskih kompozicija. Zvanični domaćin događaja bio je Institut za mikrointervaljsku muziku (Institut mikrointervalové hudby), a festival je održan u sali *Respirijum* Akademije izvođačkih umetnosti. Koordinatorica festivala je predavač te akademije, Iva Oplištilova (Iva Oplištilová), šef odseka za savremenu muziku. Autor ovih redova je imao priliku da uzme učešće na kongresu na poziv jedne od inicijatorki festivala, doktorantkinje Lucije Malovjeske (Lucia Maloveská), kojoj ujedno zahvaljujemo i na mogućnosti da napiše ovaj osvrt.

Prvi *MicroFest* bio je zakazan za 2020. godinu, a zbog poznate situacije u vezi sa pandemijom koronavirusa, održan je u onlajn formatu, kada je i odlučeno da će se 2023. godine skup organizovati uživo. Voljom koordinatora, sam naučni deo festivala je na izvestan način bio zatvorenog tipa, odnosno, nije bio upućen zvaničan poziv za slanje radova, već su doprinosi izvesnog broja učesnika prvog skupa po automatizmu uvršteni u program drugog kongresa, dok su preostali prezenteri uključeni shodno procenama samih organizatora. Izuzetak od ovoga je umetnički konkurs za slanje novih mikrointervaljskih kompozicija, o čemu će nešto više reći biti kasnije.

Mikrointervaljska muzika duboko je ukorenjena u češkom naučno-pedagoškom i izvođačkom nasleđu. Nesumnjivo centralna figura u tom smislu jeste modernistički stvaralac atonalne i mikrointervaljske muzike, Alojz Haba (Alois Hába, 1893–1973), koji je i srpskoj stručnoj i naučnoj muzičkoj javnosti dobro poznat kao profesor i mentor studentima „levog krila“ Praške grupe (Dragutin Čolić, Milan Ristić, Ljubica Marić i Vojislav Vučković). Mada se ovo nasleđe na izvestan način neguje sve vreme od tridesetih godina XX veka (sa kratkim prekidima tokom represije iz perioda realnog socijalizma u Čehoslovačkoj), pokazalo se kao poželjno da se institucionalizuje briga u vezi sa ovim aspektom atonalnog stvaralaštva. Stoga je najpre osnovan Institut za mikrointervaljsku muziku, a potom je iniciran i pripadajući festival, odnosno *MicroFest*.

Kongresni deo skupa je okupio učesnike iz više evropskih zemalja, Sjedinjenih Američkih Država, Kanade, te iz Irana. Pored teoretičara i muzikologa, na njemu su učešće uzeli i kompozitori, koji su obrazlagali svoje stvaralačke tehnike. Dodatno, dirigenti i instrumentalisti su takođe prezentovali nekolicinu radova o problematici izvođaštva mikrointervalskih dela. Zajednička karakteristika svim učesnicima jeste nastojanje da se očuva svest o značaju ovih kompozicija, te razmena ideja o tome kako se znanja u vezi sa time mogu preneti na mlađe generacije studenata.

Plenarni govornici na skupu su bili Robert Hasegava (Robert Hasegawa, Kanada) i Mark Sabat (Marc Sabat, SAD/Nemačka). Hasegava, predavač teorijskih predmeta pri Univerzitetu Harvard, pristupio je pitanju mikrointervalske muzike iz vizure istoričnosti (tema: *Temperovanje i tolerancije u mikrointervalskoj muzici*). Predstavljajući problematiku štimovanja i intervalskih odnosa iz perioda pre Žana Filipa Ramoa (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764), Hasegava ističe da tonalitet i jednako temperovanje nisu bili istorijska nužnost, već jedno od mogućih ishodišta evolucije tonskih jezika. Predavanje Marka Sabata, kompozitora, pak, bilo je znatno više usmereno na praksu. On je kroz temu *Akordi, melodije: Pogled na harmoniju kroz brojeve* ukratko predočio analizu mikrointervalskih dela stvaralaca iz druge polovine XX veka (primarno sa podneblja anglofonih zemalja), da bi na kraju predstavio i kompozicione tehnike u pojedinim sopstvenim delima. U svom radu, koji je privukao veliku pažnju drugih učesnika, on se primarno osvrnuo na problematiku intonacije, sazvuka, frekvencija i notacije.

Svaki od preostalih učesnika dobio je, za kongrese, neuobičajenih četrdeset pet minuta vremena za predstavljanje rada. Doprinosi Ive Oplištilove (Češka) i Juhanija Vesikale (Juhani Vesikkala, Finska/Češka) primarno su analitičarski. Nakon problematizovanja pitanja statusa mosta i prelaza u mikrointervalskim delima, koje je u svom izlaganju pokrenula Oplištilova, Vesikala se, s druge strane, u radu *Osobenosti 12-EDO akorada, koje omogućavaju spektralno-tembralno slušanje* zanima specifičnim savzucima u mikrointervalskoj muzici i percepcijom spektralnosti.

Nemalo radova je bilo posvećeno mikrointervalskim delima iz vizure izvođaštva. Tu vredi pomenuti prezentacije Lubomira Spurnog (Lubomír Spurný, Češka) i Mateja Slobode (Matej Sloboda, Slovačka/Češka). Spurni, muzikolog, primarno se u elaboratu *Šest osvrta na izvođaštvo Habine mikrointervalske muzike* bavi problematikom izvođenja dela samog utemeljivača ovih tehnika, kao i njegovih studenata iz drugih evropskih zemalja (u radu pominje i Srbiju). Sloboda, o kome će još reći biti kasnije, kao umetnički rukovodilac ansambla koji se bavi mikrointervalskom muzikom, diskutovao je sa učesnicima simpozijuma u otvorenom radu naslovljenom *Mikrointervalska muzika iz vizure kompozitora i izvođača* o izazovima u pripremanju ovakvih dela.

Sa naročitim interesovanjem je praćen introspektivni rad mladog kompozitora Jana Mikiske (Ian Mikyska, Češka), čije kompozicije privlače izuzetnu pažnju

poznavalaca savremene muzike prethodnih godina, koji je komentarisao tehnike koje primenjuje u stvaranju dela za mikrointervalni klavijaturni instrument (u elaboratu *Spolja i iznutra: komponovanje za šestotonski harmonijum*).

Konačno, vredi pomenuti i dva doprinosa, koji mikrointervalnoj muzici pristupaju sa istorijskog stanovišta: rad Idina Samimija Mofakama (Idin Samimi Mofakham, Iran/Norveška) *Racionalni intonativni pristup persijskoj muzici* posvećen lestvičnim sistemima u drevnom Iranu je dragocen iz vizure izlaska iz evrocentričnog posmatranja tematike. Na kraju, prezentacija autora ovih redova (*Habino nasleđe: Uticaj praške konzervatorijumske avangarde na srpske studente kompozicije*) je svojevrsna retrospektiva mikrointervalnog stvaralaštva četvero pomenutih srpskih kompozitora, pripadnika „levog krila“ Praške grupe. Na izvestan način je privukao pažnju svih učesnika skupa, jer pruža određeni uvid u uticaj Alojza Habe na njegove studente izvan nekadašnje Čehoslovačke.

Dva naročita klavijaturna instrumenta obeležila su ceo festival: enharmonsko *univerzalno klavičembalo*, originalno konstruisano u XVII veku – srodno Vićentinovom (Nicola Vicentino, 1511–oko 1576) *arhičembalu*, sa oko trideset intervala u okviru oktave. Na kongresu je prezentovana rekonstrukcija s kraja prve decenije ovog veka, koju je detaljno predložio čembalista Lukaš Vendl (Lukáš Vendl, Češka) u svojoj prezentaciji. Drugi instrument je originalni šestotonski harmonijum Alojza Habe, koga je za ovog stvaraoca proizveo čehoslovački pogon poznatog proizvođača klavijaturnih instrumenata „August Förster“, u prvoj polovini XX veka. On je, povodom festivala, transportovan iz češkog muzičkog muzeja, te je korišćen u umetničkom delu festivala.

Koncerti su održani u večernjim satima oba dana *MicroFest-a*, u galeriji Akademije. Na njima su izvedene pojedine kompozicije samih učesnika kongresa (poput Sabata i Mikiske); dela koja su prethodno prošla konkurs Instituta za mikrointervalnu muziku, što je uključilo predloške različitih stvaralaca iz cele Evrope (od kojih su neki tim povodom i prisustvovali festivalu); ona iz slobodne selekcije savremenih mikrointervalnih kompozicija i – neizbežno – Habine minijature za šestotonski harmonijum.

Među izvođačima vredi izdvojiti solistu na harmonijumu, Miroslava Bajnhauera (Miroslav Beinbauer, Češka), te hornistu specijalizovanog za mikrointervalna dela, Danijela Kostela (Daniel Costello, SAD). Pak, centralno mesto je zauzeo ansambl *Spectrum* iz Bratislave, čiji umetnički rukovodilac je već pominjani Matej Sloboda. Ovaj tematski kamerni sastav je osnovan sa ciljem izvođenja i promocije atonalne, mikrointervalne i spektralne muzike, a pokazao se veoma umešnim u izvođenju najšireg opsega ovih dela.

Iako se naučni deo festivala završio 29. aprila, na izvestan način, on se nastavlja i narednih meseci kroz povremene onlajn konferencije učesnika – prva je održana u junu. Mada organizatori kongresa nisu predvideli tematski zbornik radova, poje-

dinim učesnicima ostavljena je mogućnost da objave svoje tekstove u češkoj anglofonij periodici, *Czech Music Quarterly*. Prema trenutnom planu, *MicroFest* bi trebalo da ima bijenalnu frekventnost, te će se naredni održati 2025. godine.

AUTORI / CONTRIBUTORS

dr Zoran Božanić (1971) – muzički teoretičar, kompozitor, izvođač, vanredni profesor i šef Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomirao je kompoziciju i harmoniku na Državnom konzervatorijumu „Petar Iljič Čajkovski“ u Kijevu (Ukrajina, bivši SSSR, 1995). Magistrirao je kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (2002). Doktorirao je na Univerzitetu umetnosti u Beogradu (2015). Kao izvođač dobitnik je velikog broja nagrada na domaćim i međunarodnim takmičenjima. U kompozitorskom stvaralaštvu bavi se različitim žanrovima. Dela su mu izvedena u Ukrajini, Poljskoj, Finskoj, Grčkoj, Velikoj Britaniji, Kini itd. Držao je predavanja po pozivu na visokoškolskim ustanovama, učestvovao je na više desetina naučnih skupova u zemlji i inostranstvu, aktivno vodi akreditovane programe stručnog usavršavanja. Objavio je knjige: *Muzička fraza* (Clio, Beograd, 2007), *Istorijat muzike za klavijaturne instrumente* (Zavod za udžbenike, Beograd, 2017), *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehnici pokretnoga kontrapunkta* (HDGT, Zagreb, 2019), *Metodika nastave kontrapunkta* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2022), kao i više desetina naučnih i stručnih članaka iz oblasti muzičke teorije. Interesovanja Zorana Božanića za teorijska razmatranja usmerena su prema problematici kontrapunkta, metodici nastave, istoriji i teoriji izvođaštva. Jedan je od osnivača i predsednik Srpskog društva za muzičku teoriju.

dr Tijana Ilišević, docent, završila je master i specijalističke studije na odseku za Muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Na istom fakultetu odbranila je doktorsku tezu pod nazivom „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ (2023). Član je Srpskog društva za muzičku teoriju. Izlagala je na međunarodnim konferencijama održanim u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (2017, 2019), na internacionalnoj konferenciji održanoj u Sauthemptonu (2019) u organizaciji britanskog Društva za muzičku analizu (The Society for Music Analysis), i na internacionalnoj konferenciji Muzička analiza i teorija održanoj u Salernu (2022) koju je organizovalo italijansko Društvo za muzičku analizu i teoriju (Gruppo Analisi e Teoria Musicale). Objavila je radove u časopisima *Novi zvuk* i *Zbornik radova akademije umetnosti*. Istraživačka interesovanja obuhvataju naratološku, semiotičku, semantičku, psihološku i hermeneutičku analizu posttonalne muzike.

dr Nikola Komatović (1989) završio je osnovne studije na odseku za Opštu muzičku pedagogiju (2007–2011) i master studije na odseku za Muzičku teoriju (2011–2012). Na Univerzitetu za muziku i izvođačke umetnosti u Beču pod mentorstvom prof. dr Gesine Šreder odbranio je doktorsku tezu posvećenu harmonskom jeziku Sezara Franka (2018). Njegova sfera interesovanja obuhvata teorije tonaliteta, netonalne lestvične sisteme (oktatoniku), istoriju francuske muzičke teorije, razvoj harmonske metodologije na području bivše Jugoslavije, SSSR-a i Kine, te analizu i estetiku popularne muzike. U protekloj deceniji, učestvovao je na brojnim skupovima,

seminarima i simpozijumima širom sveta. Objavio je desetine naučnih članaka, leksikografskih jedinica, kritika i polemika. Dobitnik je više međunarodnih stipendija. Član je uredničkog odbora međunarodnog portala Pojmovnik muzičke teorije i više strukovnih i naučnih udruženja. Godine 2023. izabran je u zvanje samostalnog naučnog saradnika.

dr Milena Medić je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Područje njenog naučno-istraživačkog rada je u teorijsko-metodskom smislu interdisciplinarno i obuhvata istoriju muzičke teorije, književnu teoriju, antičku filosofiju i retoriku, analitičku psihologiju Karla Gustava Junga i arhetipsku psihologiju Džejmisa Hilmana, dok je u analitičkom smislu usmereno na vokalnu muziku, operu i savremenu srpsku muziku. Objavila je dve naučne monografije: *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu, jungijanska perspektiva* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012) i *Musica ante oculos: ekfrazna i njene vrline ἐνάργεια i ἐκπλήξις u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2020). Ova druga monografija je dobila nagradu *Stana Đurić Klajn* koju Muzikološko društvo Srbije dodeljuje za originalan doprinos muzikologiji. Kourednik je međunarodnog tematskog zbornika *Histories and Narratives of Music Analysis* (New Castle on Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013) i urednik međunarodnog tematskog zbornika *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019). Naučne radove je izložila na brojnim međunarodnim konferencijama i objavila u međunarodnim naučnim časopisima i međunarodnim i nacionalnim tematskim zbornicima. Bila je istraživač na nekoliko nacionalnih projekata u periodu od 2001. do 2020. godine, finansiranih od Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

dr Jelena Mihajlović-Marković, muzikolog, docent je na Katedri za muzičku teoriju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, gde predaje Harmoniju sa harmonskom analizom i Metodiku nastave muzičko-teorijskih predmeta. Bila je mentor brojnih diplomskih i master radova, kao i komentor jedne doktorske disertacije. Objavila je dve knjige: *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva* i *Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca*. Kourednik je (sa dr Marijom Masnikosom) kolektivne monografije *Mnogostruka umetnička delatnost kompozitora Predraga Miloševića (1904–1988)* i tematske monografije *Music and Space: Theoretical and Analytical Perspectives* (sa dr Ivanom Ilić i mr Milošem Zatkalikom). Učestvovala je na više naučnih skupova i međunarodnih konferencija u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti. Članica je Upravnog odbora Srpskog društva za muzičku teoriju, Muzikološkog društva Srbije, Udruženja kompozitora Srbije – sekcija muzičkih pisaca i Žirija za dodelu nagrade „Pavle Stefanović“.

Verica Nerić (1983) je doktorantkinja na Fakultetu pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu iz oblasti metodike nastave. Godine 2008. diplomirala je na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu, odsek flauta, u klasama profesora Janoša Balinta i Karolja Maročika. Sa ciljem promocije umetnosti, kulture i obrazovanja, 2013. godine osniva udruženje „Art Kwart“ u

Kragujevcu, kojim rukovodi već deset godina. U okviru tog udruženja učestvuje u organizaciji festivala, projekata i radionica: Šumadijskog internacionalnog filmskog festivala debitantskog filma (ŠIFF), Internacionalnog džez festivala u Kragujevcu (IJFK), Filmske radionice Kragujevac (FRKA), Kragujevačkog uličnog bioskopa (KUB) i Festivala muzičkog filma (FMF). Zaposlena je u Muzičkoj školi „dr Miloje Milojević“ u Kragujevcu. U periodu od 2000–2010. godine aktivna je kao član kragujevačkog Akademskog kamernog hora „Liceum“. Član je Asocijacije flautista Srbije „Miodrag Azanjac“.

Milena Stanojević, muzička teoretičarka, završila je osnovne studije na odseku za Opštu muzičku pedagogiju i master studije na odseku za Muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, gde je trenutno na doktorskim studijama. Radila je na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu kao asistent na predmetima Muzička analiza, Harmonija i Analiza muzičkih stilova. Trenutno je zaposlena kao asistent na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu na predmetu Analiza muzičkih oblika. Njeno profesionalno interesovanje je usmereno ka analizi temporalnosti i realizaciji mitskog vremena sa posebnim fokusom na stvaralaštvo savremenih srpskih kompozitora. Do sada je svoja naučna istraživanja izlagala više godina zaredom na naučnoj konferenciji *Srpski jezik, književnost i umetnost*. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju.

dr Ivana Vuksanović je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Odseku za muzikologiju istog fakulteta. Objavila je dve knjige: *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka* (FMU, Beograd, 2006) i *Humor u srpskoj muzici XX veka* (FMU, Beograd, 2016). U naučno-istraživačkom radu bavi se pitanjima muzičke forme, muzičkom semiotikom, srpskom savremenom muzikom i popularnom kulturom. Učestvovala je u organizacionom i programskom odboru međunarodnog simpozijuma *Muzička teorija i analiza*, koji organizuje Katedra za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (2011, 2013, 2015). Autor je velikog broja članaka i studija iz oblasti muzikologije i muzičke teorije, objavljenih u internacionalnim i nacionalnim časopisima i tematskim zbornicima. Bila je angažovana kao saradnik *Srpske enciklopedije* u izdanju Matice srpske, SANU i Zavoda za udžbenike kao i *Grove Music Online* (Oxford, 2020).

dr Jurij Zaharov (1968) – muzički teoretičar, profesor na Katedri za istoriju i teoriju muzike Akademije horske umetnosti V. S. Popov u Moskvi i član Ruskog društva za muzičku teoriju. Diplomirao je na teorijsko-kompozitorskom fakultetu Moskovskog državnog konzervatorijuma „Petar Iljič Čajkovski“ (1995). Odbranio je PhD tezu „Tumačenje muzike: semiotički i hermeneutički aspekti“ (Moskva, 1999) i doktorsku disertaciju „Melodija u kontekstu intonacionog i linearno-harmonskog razvijanja lestvice“ (Nižnji Novgorod, 2017). Autor je oko 50 naučnih članaka o raznim pitanjima iz oblasti muzičke teorije. Učesnik je međunarodnih naučnih konferencija, uključujući EUROMAC-10 u Moskvi (2021). Na Akademiji horske umetnosti predaje muzičku formu, istoriju savremene muzike i harmoniju. Jedan je od retkih ruskih muzikologa

koji razvija Šenkerovu teoriju. U svojim publikacijama aktuelizovao je pitanja lestvične teorije i intonacije (Javorski, Asafjev), lestvične građe ruskih „znamenih stihira“ iz XVII veka, aksiološke analize muzike, harmonije u delima Veberna. U poslednjih nekoliko godina bavio se analizom Šubertovog oratorijuma *Lazarus*, koji je dovršio Denisov, kao i stvaralaštvom Lutoslavskog. Autor je članka o tragičnim sudbinama oca i brata Lutoslavskog, povezanih sa ruskom represijom 1918. i 1939–1940. godine.

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju prezentuje aktuelne domete savremene muzičko-teorijske i analitičko-interpretativne misli. Pored proučavanja i promovisanja muzičke teorije, u njemu se podstiče i objavljivanje članaka koji se bave problematikom pedagoške prakse. Okosnicu časopisa čine tri rubrike: Naučni radovi, Stručni radovi i Prikazi.

The Journal of the Serbian Society for Music Theory presents the current achievements in the domains of contemporary music-theoretical and analytical-interpretive thought. In addition to researching and promoting music theory, the Journal also encourages the publication of papers related to pedagogical practice. The Journal comprises three main sections: Original Scientific Articles, Professional Papers and Reviews.

Uputstvo za autore / Guidelines for Authors <https://sdmt.rs/journal>

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

Izdavač / Publisher
SRPSKO DRUŠTVO ZA MUZIČKU TEORIJU

Glavni i odgovorni urednik / Editor-in-Chief
dr Zoran Božanić

Dizajn naslovne strane / Cover page design
Milan Šuput

Priprema za štampu / Prepress
Dušan Ćasić

Štampa / Print
Skripta Internacional, Beograd

Adresa uredništva / Editorial Address
Druge srpske armije 41/20, 11000 Beograd, Srbija
e-mail: journal@sdmr.rs
www.sdmr.rs

Tiraž 200 primeraka / Printed in 200 copies

Časopis izlazi jedanput godišnje

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

78

ČASOPIS Srpskog društva za muzičku teoriju = Journal of the Serbian Society for Music Theory / glavni i odgovorni urednik Zoran Božanić. – God. 1, br. 1 (2021)– . – Beograd : Srpsko društvo za muzičku teoriju, 2021– (Beograd : Skripta Internacional). – 24 cm

Godišnje. – Drugo izdanje na drugom medijumu: Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju (Online) = ISSN 2812-7579
ISSN 2812-7560 = Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju (Štampano izd.)

COBISS.SR-ID 54394633



Serbian Society for Music Theory