

ЕЛЕМЕНТИ ПРОГРАМНОСТИ И ВИЗУЕЛНЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ МУЗИКЕ У ОРКЕСТАРСКИМ ДЈЕЛИМА ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: biljana.staka@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.071.1 Славенски, Ј.Ш.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Програмска одређења код Славенског (1896–1955) појављују се већ у његовим раним дјелима. У раду ћемо их сагледати кроз призму оркестарске музике гдје једна линија иде преко покушаја „локализовања“ амбијента, гдје већ и сами наслови дјела (*Са Балкана, Из Србије, Из Југославије...*) указују на уску повезаност са родним тлом. Елементи програмског овдје се повезују са алузијама на специфично поднебље или са евентуалним кореографским асоцијацијама на специфичне игре уз које Славенски прилаже програме и скице за балетске кореографије. У том смислу споменућемо оркестарску свиту *Балканофонија* коју је Славенски планирао преуредити и као балет, али ти планови никада нису до краја реализовани. Издвојићемо програме и сценарија за поједина дјела са посебним освртом на идеју о повезаности музике са законитостима космоса и поглед на музику као дио Универзума, што је документовано у скици за нереализовани *Мистериј*, а касније, идеја астреокусике ће попримити јасније и боље елабориране обресе појавом читавог низа композиција које су директно или посредно повезане са скицама *Мистерија (Хелиофонија, Хаос, Религиофонија/Симфонија Оријента)*. Примјери сценског осмишљавања музичког дјела код Славенског наметнуће још једну аналогију – повезивање музике са визуелним манифестацијама (боја–свјетлост) кроз корелацију визуелне перцепције боја свјетлосног спектра и аудитивне перцепције тонова, што ће, у коначници, употпунити један „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског.

Кључне ријечи: Програмност, визуелне манифестације музике, *Мистериј*, Славенски.

Програмске концепције код Славенског се појављују у специфичном виду већ у његовим раним дјелима гдје, преко покушаја „локализовања“ амбијента, већ и сами наслови дјела: *Са Балкана* (1910–1917), *Из Југославије* (1916–1923), *Из Србије* (1925), *Пјесме и игре са Балкана* (1927)... указују на уску повезаност са родним тлом. Елементи програмског овдје се повезују са алузијама на специфично поднебље¹ или са евентуалним кореографским асоцијацијама на специфичне игре.

¹ Што се тиче тематизма, свита *Са Балкана* је заснована на материјалу са сјевера Хрватске (из Међимурја и Загорја), *Балканске игре* на материјалу из Србије, док *Балканска свита* и *Балканофонија* инкорпорирају фолклорни материјал из Међимурја, али и са читавог југоисточног Балкана (Србија, Македонија, Румунија, Бугарска, Албанија, Турска и Грчка).

Друга линија подразумеива шири контекст и програмски осмишљену тематику у виду сценско-кореографског приказа тако да уз игре стоје записани програми или балетске кореографије. У том смислу споменућемо оркестарску свиту *Балканофонија* коју је Славенски планирао преуредити и као балет². Ти планови, колико је данас познато, никад нису до краја реализовани, међутим, остала је сачувана једна скица (као синопсис тог балета)³ која свједочи о њиховом постојању (Седак, 1984: 177). Овако програмски осмишљена тематика доводи Славенског у везу са савременицима – композиторима сценске музике (опера и балета инспирисаних фолклором).

² У аутографу клавирског извода *Балканофоније*, уз игре стоје записани програми: „манифестација звукова и снаге са Балкана“, „плански балет-кореографија“, „балет у једном чину, у трајању од око 30 минута.

³ Разрађен сценско-кореографски приказ *Балканофоније*:

I Српско коло – „Балкан у пламену, висока брда (се) тресу (све до краја *Балканофоније*). Сви Балканци бесно играју и млатарају са ханџарима“.

T.19 – „Издавају се Срби у једну моћну, ведру игру, пламен се разилази, брда се нешто умирују и престају да се тресу“.

T. 106 – „Игра се све више смирује, појављују се буле“.

T. 118 – „Буле се отимају за Србина“.

[Потписане су ријечи – „Тамо доле граду Цариграду, тамо Турци једног Срба знаду кога буле по харему краду“ (енглески рог).

Накнадни запис – „Македонска“ – „отимање – означено шеснаестинским пасажима (гудачи).

T. 166 – „крај македонске“

T. 167 – „Прилазе све више Срби – трче“.

T 172 – „Игра се наставља“

II Албанска песма – „Залазак сунца иза високих, голих брда чују се зурле, мистично, меланхолично, дивље“ обое а 2 – т. 3 – „зурле“.

T. 15 – „Арбанаси играју полако са ханџарима, све то меланхолично, озбиљно.“

T. 26 – „Дивља игра“, „великим покретима“.

III Игра турских дервиша – „Вече, звездано небо испод полумесеца. Игра турских дервиша са гочовима, зурлама.

T. 25 – „Дервиши у заносу падају у несвест.“

IV Грчка песма – потписано уз дионицу флауте – „Долази један млади фаун свирајући ведро у свој аулос, чији звуци привуку и друге фауне, који се радују природи око себе“.

V Румунска игра – „Пре подне. Гротескна игра румунских сељака (евентуално са медведом сцена).

VI Моја песма - (дуж целог става подвучена је тема)

VII Бугарска игра – „Вече, игра илустрје јашку игру“.

T. 84 – „Брда се поново затресу и сви Балканци постепено заиграју све дивље и дивље“ (на крају ознака за завесу).

Уз VI – „Хрватска“ – „Може да се даје као манифестација свих жена Балкана у народним ношњама (заједничка молитва девојке и жене Балкана)“. (Грујић, 1984: 42–44).

Сродна овом контексту је и замисао („визуелизација“) сценарија за дјело *Мистериј*, а касније и *Хаос*, чиме се успоставља спона са другим, ширим планом тема и преокупација Славенског – а то је: „музика као део Универзума“ (Грујић, 1984: 44). О тој идеји Славенског, везаној за астроакустику, постоји више студија, али њеном разумијевању највише је допринио Властимир Перичић. У својој студији *Јосип Славенски и његова астроакустика* он даје преглед и увид у бројне композиторове биљешке из различитих раздобља његовог живота (Перичић, 1984: 5–14). И управо идеја о уској повезаности музике са законитостима космоса прати готово читав зрели период стваралаштва Славенског. У његовој младости ту идеју можемо документовати у скици за *Мистерију*⁴, а касније, идеја астроакустике ће попримити јасније и боље елабориране обресе. Тако је читав низ година Славенски радио на овом свеобухватном дјелу којим је желио да симфонијском музиком прикаже своју визију настанка Сунчевог система и живота на земљи.⁵

Из наведене скице може се закључити да је дјело било замишљено као „симфонијска опера“ или ораторијум, тражећи упориште у постојећим одредницама тих музичких жанрова, тако да ни у случају *Мистерија* није било лако одредити врсту. Још је Јанко Барле (Janko Barle, 1916–1941) о том „нереализираном дјелу Стварање, за које имамо разлога мислити да је заправо ријеч о *Мистерију*“, говорио као о „симфонијској опери.“ (Barle, 1920: 86).

⁴ Синопис (скица) *Мистерија* (скица је сачувана у склопу легата Јосипа Славенског у библиотеци ФМУ у Београду. Доноси је и Седак, 1984: 237–238). *Мистериј* (*Мистериум*), 1918–1919, свјетски назор у два чина за велике оргуље, оркестар, збор и позорницу, написао Јосип Штолцер Славенски; текст ауторов. I чин – особе: Прасила, Вода, Шуме, Праживотиње, Прачовјек, Човјек, Жена, Завист, Крађа, Похлепност – споредне личности.

II чин – „Човек који ствара“ – Црнци, египћани, будисти, грци, Кришћани
I чин: 1. На прапочетку бијаше Хаос; 2. Хаос се инкарнирао и у Прасилу; 3. И бијаше свјетло; 4. Сунце се творише и планете се клањају сунцу; 5. Земље се дигосе; 6. Вода звира; 7. Древа расту на то, шуме плешу; 8. И створише се прачовјеки ...; 9. Плес прачовјека са праживотињама; 10. Живот прачовјека ...; 11. Плес страсти

12. Оргија стварања; 13. и створише првог човјека и жену; 14. прачовјеки се веселију човјеку; 15. једном фауну допада се жена и дражи њу ...; 16. донесе живу јабуку ...; 17. жена пољуби и човека; 18. стари Бог се наљути...
19. проклиње; 20. Сунце зацрвени и постаје Хаос.

II чин – Човек ствара себи свој свет, мишљење (уништење) и религије: 21. Звездано небо пагани обожавају кипове, ватру, танцају; 22. Египћани, Грци; 23. Будисти, Криштеники; 24. Мохамеданци; 25. Славени; 26. Радостне игре и обичаји до пропасти света; 27. Реинкарнација...“

⁵ Још 1918. године, као резултат композиторовог интересовања за астрономију, али и звук као акустични феномен, Славенски је добио идеју за компоновање циклуса под називом *Мистериј*, који је требало да буде основа за остварења као што су *Симфонија Оријента* (*Религиофонија*), и *Прасимфонија*, *Космофонија* и *Хаос*, али никада није реализован (Sedak, 1984: 237).

На самом почетку скице постоји и напомена о извођачком апарату, па се уз велике оргуље, оркестар, хор, „позорницу“, спомињу и особе које би требале представљати одређене космичке и земаљске елементе. Тако нимфе у модром одијелу представљају воду, а фауни у зеленом одијелу – шуму, док је прачовјек требао бити представљен фауном обраслим длакама. Из скице видимо и да је само дјело замишљено као низ од 27 бројева распоређених у два чина. Први чин садржајно је требао обухватити стварање у макрокосмосу (стварање свјетла, Сунца, планета, земље, воде, дрвећа, праљуди, праживотиња, ватре, те напоследку „човјека и жене“. Као што је први чин требао музиком и визуелним средствим (и уз помоћ вишебојних свјетлосних ефеката) донијети нарацију о стварању свијета на макроплану, други чин је замишљен као нарација о човјековом стварању (на микроплану) унутар већ створеног свијета.⁶

Унутар оставштине Славенског налази се и друга скица сличног нереализованог дјела под насловом *Хелиофонија*. Потиче из његовог каснијег стваралачког раздобља са идејама из домена астроакустичких идеја. Распоред ставова донекле прати онај из *Мистерија*. Дјело је, као и *Мистериј*, требало бити подијељено у два дијела (чина) од којих је први назван „Хелиофонија (у васиони)“, а други „Виталофонија (Радост живота)“. Оно што у основи и раздваја *Хелиофонију* од *Мистерија* јесте изостанак елемената библијске агенде стварања. *Мистериј* започиње ставовима „На почетку бијаше Хаос“ и „Хаос се инкарнирао у прасилу“ са задатком да прикаже постојање и инкарнацију хаоса као почетног стваралачког елемента тј. као извориште оног импулса који ће иницирати стварање. *Хелиофонија* у првих шест ставова укључује хаос: први став носи назив „Хаос“, други „Буђење хаоса“, трећи „Свест хаоса“, четврти „Инкарнација хаоса“, пети „Борба хаоса“ и шести „Победа хаоса“. Упоредимо ли тај план са дјелом које је Славенски

⁶ У историји музике има више примјера који се на различите начине дотичу идеје стварања. Нека су везана за „велика стварања“ – у специфичној библијској конфигурацији, као што је Хајднов ораторијум „Стварање“ (*Die Schöpfung*, Joseph Haydn, 1732–1809), а нека за стварање „у малом“ које често симболизују свитање или излазак сунца. Једно од познатијих музичких приказа свитања је оно с почетка симфонијске пјесме „Тако је говорио Заратустра“ (*Also sprach Zarathustra*) Рихарда Штаруса (Richard Strauss, 1864–1949). Иако је ријеч о композицијама насталим у различитим епохама, једна ствар им је заједничка: кључни моменат стварања им је моменат појаве свјетлости коју дочаравају тоничним дурским квинтакордом (на тону це), као „симболом свјетлости“. Славенски у *Хаосу* свјетлост дочарава преко разложеног аликвотног низа над (нотираним) тоном це у оргуљама. Таква концепција свјетлости није битно различита од оних у претходно споменутих композицијама, јер аликвотни низ и сам, према редослиједу појављивања тонова, гради дурски акорд над основним тоном. Тако Славенски, акордом грађеним од аликвотних тонова над тоном це у дионици оргуља, само експлицитно износи оно што је већ садржано у „акорду свјетла“ – тоничном квинтакорду Це дура.

написао касније, а које носи назив *Хаос*, можемо закључити да то реализовано дјело може представљати само дио оног наратива о хаосу из нацрта *Хелиофоније*⁷. Дакле, „од монументално замишљене ‘космичке визије’ *Хелиофоније*, која је требало да буде музика за филм о настанку сунчевог система, расту кристала и појави живота – довршен је само уводни став *Хаос*“ (Перичић, 1969: 490). Једноставачно дјело *Хаос*, за велики симфонијски оркестар и оргуље, једно је од авангарднијих дјела Славенског, настало као приказ формирања Сунца и планета из прамаглине и израсло из једне велике поступне градације у темпу, ритму и звуку.

Специфично тумачење *Хаоса* дала је Милена Медић. Према њеном тумачењу и *Хаос* и остала дјела из његовог „козмогонијског циклуса“⁸ могу се описати као „извођење, у музици и помоћу музике, теургијске праксе космогоније и, са њом повезаног, алхемијског процеса *tagmat oris*, јер оба почивају на спознајном принципу, који циља на иницијацију у божанску мистерију и откриће трансце[н]дентне суштине“⁹ (Медић, 2017: 78).

У *Хаосу* нема тематског материјала у традиционалном смислу. То наглашава и сам композитор напоменом да се ниједна тематска линија не смије истицати као водећа.¹⁰ Суштину дјела чине повећавања звучног волумена (уз повремене дигресије), кретање и „зидање“ звучних блокова, њихово сударање, спајање и раздвајање, уз стално присутно брујање звучне основе (педал) и пулсирање ритма (остинато). Тематика *Хаоса* разумљивија је ако се има у виду његов шири контекст, као дијела

⁷ Скица *Хелиофоније* (Скица је сачувана у склопу легата Јосипа Славенског у библиотеци ФМУ у Београду):

I чин - *Хелиофонија (у васиони)* са ставовима: 1. Хаос, 2. Буђење хаоса, 3. Свест хаоса, 4. Инкарнација хаоса (протуберанца), 5. Борба хаоса (сунчани систем), 6. Победа хаоса, 7. Наше Сунце, 8. Рађање планета, 9. Наша Земља (љуљање и играње планина), 10. Вода звира, 11. Биљке расту, 12. Животиње оживе, 13. Човјек се трансферише, 14. Екстаза живота (братско људи и животиња).

II чин – *Виталофонија (радост живота)* са ставовима: 1.[15] Култ васионе (звезда, сунца, месеца), 2.[16] Култ тражења прасанге: α) у фетишима β) у животињама γ) у човеку δ) у боговима (будизам, хришћанство, ислам), 3.[17] Култ тражења прасанге: ε) у животу, 4.) [18] Обест човекова, 5.) [19] Смрт живота, 6.) [20] Хаос 7.) [21] Реинкарнација.

⁸ У тај циклус ауторка убраја *Сонату религиозу* (1919–1925), *Хаос* (1932), *Музику 36 / Музику хармоније и дисхармоније* (1936) и *Музику 38* (1938).

⁹ У наставку текста ауторка наводи: „Славенсков композициони поступак укључује овде апсолутни почетак музичког тока у тишини, од оргуљског педалног тона контра Це, симбола соларне хијерофаније у његовој астроакустици. Постепено таложње тонова космичке и земаљске скале (*Хаос*), или тонова аликвотног низа (*Соната религиоза*), производи згушљавање, убрзавање и интензификацију хаотичне звучне бујице, која као да купи све пред собом попут анаксагорске мешавине свега са свачим.“ (Медић, 2017: 78)

¹⁰ Поступак који подсећа на „атематичност“ савременог типа (поступак авангардних композитора XX вијека).

Мистерија који је требао да буде комплексно музичко-сценско дјело о постанку свијета, замишљен за велике оргуље оркестар и хор, а за извођење на позорници дата су и лица, распоређена у два чина. Датум овог синопсиса је 1918–1919, а из тог доба потичу и најраније скице *Хаоса*. Тачније, *Хаос* је био почетни дио низа од 20 нумера (теза) I чина, док II чин одговара ставовима и тематици *Симфоније Оријента*¹¹.

„*Chaos* је својеврсна мистична визија тонске свеукупности (свијета?) и складатељског празадатка, негдје на разини великих (и неостварених) синтеза какве памтимо у Скрјабина (*Мистериј*) и какве у новије вријеме откривамо у неким рубним и занемареним фазама гласбене авангарде (Sedak, 1984: 214).

Осим *Хаоса*, довршеног 1932. године, још нека дјела, која своје извориште црпе из идејног комплекса *Мистерија* и *Хелиофоније*, довршена су у то вријеме. Ту спада и *Религиофонија* чији ставови одговарају појединим насловима ставова из скице *Мистерија*, која је настајала током дужег раздобља (довршена је 1934. године). За разлику од једноставачног *Хаоса*, насталог на темељу згуснутог музичког материјала, *Религиофонија* доноси много различитог материјала. Сваки њен став грађен је као омање засебно дјело, а кохерентност читавој композицији даје њена идејна позадина. Иако њени наслови (*Симфонија Оријента* или *Религиофонија*) указују на симфонију, као могућу врсту тог дјела, сама музичка обиљежја указују на то да се симфонија овдје тумачи врло слободно и необавезујуће. Због пресудне улоге људског гласа у том дјелу, као и недостатка основних елемената симфоније (између осталог и става у сонатној форми), могло би се прије говорити о ораторијуму. Конфузији доприносе и различити наслови дјела, настајали током настајања и раног концертног живота дјела. Током компоновања, као један од могућих наслова композиције појавио се наслов „Азиофонија“ (Бингулац, 1988: 164). Приликом праизведбе у Београду, 2. јуна 1934. године, дјело је изведено под називом *Религиофонија*. Касније је Славенски, због појаве негативно интонираних критика на рачун религијске компоненте дјела, одлучио композицију преименовати у *Симфонију Оријента*, дајући јој тако неодређен призвук једне нејасно дефинисане географске регије. Различитим насловима композиције прикључује се и различити називи појединих ставова, као и њихов распоред.

¹¹ *Симфонија Оријента*, 1934. године праизведена је под именом *Религиофонија*; кроз седам ставова приказује главне свјетске религије.

Табела 1¹²Преглед назива и распореда ставова у *Религиофонији*

Редни бр. става	Скицирани (недатирани) наслови	Насловница партитуре датирана 1926.	Насловница партитуре датирана 1933-34.	Конечна („последња“) варијанта партитуре – према којој се дјело и изводило /уобичајен распоред ставова <i>Религиофоније</i>
I	Погани	Погани	Праисторијска музика- Африка (Погани)	Пагани – Музика праисторије / <i>Musica ritmica</i>
II	Јевреји	Јевреји	Левантија (Хебреји)	Јевреји - <i>Musica coloristica</i>
III	Будисти	Будисти	Тибет- Кина- Индија (Будисти)	Будисти - <i>Musica architectonica</i>
IV	Хришћани	Хришћани	Византија (Chrétiens)	Хришћани - <i>Musica melodica</i>
V	Муслимани	Муслимани	Арабија (Мохамеданци)	Муслимани - <i>Musica articulata</i>
VI	Натуралисти	Рад	Европа (Музика)	Музика - <i>Musica dinamica</i>
VII		Музика	Балкан-Славс (Рад)	Пјесма раду / Пјесма животу - <i>Musica harmonica</i>

Религијска идеја на коју упућује наслов *Религиофонија*, као и представа Оријента, на шта упућује и наслов *Симфонија Оријента*, у одређеном смислу се могу окарактерисати и као изворишта борбе против доминације западног друштва. Зенитистичка мисао тако, у настојањима Славенског, доживљава проширење: не само на Балкан, него и Оријент нуди материјал преко којег се може трагати за хармонијом космоса. У прилог томе, Петар Бингулац износи једну мисао о односу Славенског према архаичном музичком материјалу, бавећи се и општељудским стањима страха, туге, очаја, мира, ведрине...које Славенски проналази у архаичности и мистичности Оријента.

„Припремајући се и прикупљајући материјал за своју широку фреску *Симфонију Оријента*, Славенски се морао занимати, читати и размишљати, о почецима и прапочецима музике и друштва и друштвених обичаја, о културама и уметности старих источних народа. Наравно не да би, као неки научник, написао научну студију о овим неразјашњивим проблемима, него да би сакупио што више што живљих и пластичнијих елемената који ће му помоћи – не да изврши неку учену

¹² Подаци за табелу преузети су из Седак, 1984: 188–198.

реконструкцију нечег давно прошлог – него да музиком, својом музиком, овом својом модерном занатски перфектном музиком, донесе и дочара расположење човјека древне прашуме, старине и садашњице: страх, узнемиреност, тугу, очај, плач, мир, ведрину, поуздање, дивљи фанатизам, екстазу, и затим после свог погледа и свог усхићења, још и победничко кликтање модерног човека“ (Бингулац, 1988: 167).

Могуће је још неке композиције повезати са скицама *Мистерија* и *Хелиофоније*, али њих више не можемо везати уз поједине ставове из скица, него повезницу можемо утемељити на другим музичким или идејним аспектима. Примјер таквог дјела је и *Балканофонија*¹³. То дјело Славенског из 1927. године – једно од његових најизвођенијих и најпопуларнијих оркестарских дјела – могуће је довести у везу са *Мистеријем* тек посредно. Наиме, могуће га је схватити као излагање оних идеја које ће своју надопуну доживјети неколико година касније у *Религиофонији* (*Симфонији Оријента*), и то у оном њеном аспекту који доноси дух Оријента¹⁴. Повезаност *Балканофоније* са идејним склопом *Мистерија* можемо сагледати преко још једног посредника; наиме, како смо већ споменули, *Балканофонију* је Славенски планирао преуредити и као балет, чему сведочи сачувана скица – као синопсис тог балета. У тој скици можемо пронаћи још једну назнаку која иде у прилог тези да је Славенски своја капитална дјела повезивао са идејом *Gesamtkunstwerk* - свеобухватног умјетничког дјела¹⁵, чак и ако тога у потпуности није био

¹³ *Балканофонија* има сљедећи распоред ставова: 1. Српски плес, 2. Албанска пјесма, 3. Турски плес / Плес дервиша, 4. Грчка пјесма, 5. Румунски плес, 6. Моја пјесма и 7. Бугарски плес. Наслов става *Плес дервиша* поклапа се с преводом наслова трећег дијела става „Муслимани“ из *Религиофоније* (*Симфоније Оријента*); наиме став „Муслимани“ је подијељен на три дијела: а) „Адан“ (позив мујезина), б) „Таксим“ (плес у текији) и ц) „Илахи“ (плес дервиша).

¹⁴ „Дух Оријента у *Религиофонији* / *Симфонији Оријента* јавља се, примјерице, у ставцима *Будисти*, *Муслимани* и *Хришћани* (ријеч је о источном, бизантском кршћанству). Комплементарност између мистичног и егзотичног Оријента у *Симфонији Оријента* те дивље Балкана у *Балканофонији* могуће је пратити, примјерице, преко оргијастичног трећег дијела ставка *Муслимани* (*Илахи* / *Плес дервиша*) у првој и дивље *Српског плеса* у потоњој складби. Везу, пак између *Балканофоније* и скица *Мистерија* / *Хелиофоније* могуће је успоставити преко ријечи „плес“ у називима ставака у *Балканофонији*, а која се јавља и у скицама *Мистерија* / *Хелиофоније*“. (Шпирић-Беард, 2017: 53).

¹⁵ *Gesamtkunstwerk* (њем. цјеловита умјетност) је умјетничко дјело које настаје равноправном и наглашеном сарадњом више умјетности. Концепт *Gesamtkunstwerk*-а — цјелокупности умјетничког дјела – средином XIX вијека у европску културу и умјетност уводи Рихард Вагнер, а потом и популаризује у својим теоријским дјелима *Умјетност и религија* (*Die Kunst und die Religion*), *Умјетност будућности* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) и *Опера и драма* (*Oper und Drama*), поставивши га као средишњи фокус који је касније учинио основом за своје композиције. У својој визији *Gesamtkunstwerk*-а, Вагнер је своју мисију видио у поновном уједињењу умјетности тј. спајању различитих врста

ни свјестан. Појединачни ставови се тако везују за одређене боје, а сам плес (балет), у комбинацији са свјетлосним или другим визуелним ефектима за дочаравање боја, могао је евентуално послужити подстицању стања екстазе. Дакле, ако смо бројним и јасним везама са фолклором (фолкор – музика – звук) додали и сценско осмишљавање музичког дјела код Славенског (сценски приказ – покрети), онда се намеће још једна аналогија – повезивање музике са визуелним манифестацијама (боја – свјетлост)¹⁶ кроз корелацију визуелне перцепције боја свјетлосног спектра и аудитивне перцепције тонова. Повезивање музике и боје код Славенског успоставља се на ширем плану; као физичке појаве повезују се звук као акустичка појава и боја (свјетлост) као спектрална појава. Овим везама Славенски се, између осталог, бавио и у свом спису *Астроакустика*.

Овај својеврсни „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског, допунићемо са још једним дјелом – *Музика за оркестар (Музика хармоније и дисхармоније или Музика 36)* које је настало од дијелова музичких нумера писаних за филм *А живот тече даље* (1936)¹⁷. Отуда су и називи појединих ставова настали као директна веза са садржајем филма (нпр: I став „Музика хармоније“ означава идиличан живот у миру; II став „Музика олује, хуке и тутњава“ прати објаву о мобилизацији, а потом дочарава и драматичан звук сирене у заробљеничком логору.) Као и многа друга дјела Славенског, и ово је писано у форми диптиха, контраста лаганог и брзог става тј. пјевања и играња (мелодијског и ритмичког елемента). Тачније, диптих чине „музика хармоније“ и „дисхармоније“ као однос у коме доминира најприје мелодијски, а затим и принцип ритма. Славенски је

умјетности – поезије, музике, плеса и визуелне умјетности – у ново и јединствено умјетничко дјело ради појачавања сензорне свијести код публике и постизања непосреднијег доживљаја умјетности. Тврдио је да су у грчкој трагедији ријеч, музика и плес били у савршеној хармонији све до пада атинског полиса, након чега су се умјетности почеле разилазити, стога их је настојао поновно ујединити. Идеја се, надаље, повезује са истраживањима синестетичких квалитета какве је у умјетност модерног апстрактног сликарства увео руски и европски сликар Василиј Кадински (1866 —1944) бавећи се суодносима и синестезијом звука, облика и боја.

¹⁶ Тако и у рукопису клавијског извода *Балканофоније*, уз садржај и називе ставова, стоје и *ознаке боја*:

1. Балкан у врењу – Српска игра – *црвено*; 2. Албанска песма – *љубичасто*; 3. Игра турских дервиша – *зелено и плаво*; 4. Грчка песма; 5. Румунска игра – *жуто*; 6. Моја песма – *наранџасто*; 7. Бугарска игра – Тријумфовање целог Балкана- *црвено* (Грујић, 1984: 47)

¹⁷ Филмска музика није обиман сегмент стваралаштва Јосипа Славенског. Сарађивао је на само три филма: *Фантом Дурмитора (Das Lied der schwarzen Berge, 1932)*, *А живот тече даље (A život jde dál, 1935)* и *Прве светлости* (1948). Опет, реч је о првом југословенском композитору који је добио прилику да пише музику за дугометражни играни филм (Ћирић, 2017: 10).

овдје „опијен чулним сочним звуком који сједињује крајње могућности романтичарског искуства у том домену са луцидним предосјећањима будућих могућности, који мјестимично иду све до електронике“ (Бергамо, 1980: 68)

Закључна разматрања

Програмска оркестарска музика Славенског садржи двије основне тематско-идејне преокупације. Као прва се издваја фолклор – као „основа свеукупног музичког стварања, који сведен на елементарни вид и доводи до архетипова, 'прамотива', односно друге преокупације – музике и звука као феномена уопште“ (Грујић, 1984: 40) У погледу тематске одређености, уочљиве су двије супротне тежње: прва – да се постави и лоцира у одређене просторне координате и друга – да се тематски круг прошири до апстрактних појмова, до „великих и свеобухватних синтеза“, „до чулног истраживачког односа према звуку“ који „такође има своје корене у фолклору“ (Бергамо, 1980: 68). Повремено излазећи из фолклора, а са исконском потребом да истражује, композитор проналази ново, посебно у домену звука, и тек касније, у дјелима насталим послије студија, свјесно осмишљава оно што исконски живи у њему, хранећи његову креативну машту. Нове комбинације тембра, распон у снази звука, квалитет тона, истраживања у домену акустике, имитирање звукова разних егзотичних инструмената¹⁸ и тежња да звук буде у складу са природним законима, су само основни елементи композиторовог односа према звуку, као једном од најособенијих изражајних квалитета његове музике. И при одабиру адекватних средстава за фиксирање таквог израза, мијеша се техника касног романтизма и импресионизма са новијим елементима, који су, код Славенског, добрим дијелом опет потекли из древне фолклорне подлоге. Закључимо да „иако је могуће да се на неки начин опус Славенског подели на две гране (једну која је блиска музици такозваног националног усмерења и другу у којој су уочљиве примарно модернистичке композиционе технике, али и да се оне међусобно консолидују), чини се да у његовом случају није реч о одвојеним тенденцијама, већ да се, нарочито када је оркестарска музика у питању, све оне заједно мешају, филтрирају и остају у сталном пермутовању и (пре)комбиновању (с.ф. Špirić, 2003: 44). „Наизглед опречни елементи као што су музички фолклор, астрономија, астроакустика и на крају звучна комбинаторика, уткивају се на различите начине у композиторову поетику. У том смислу, значај *Симфоније Оријента* управо је у томе што је, кроз готово потпуно различите ставове (али

¹⁸ Поменимо имитацију кинора, халеле, небиле, шофара у II ставу (Јевреји) *Симфоније Оријента*, или дочарану звучност старих инструмената у III ставу (Будисти).

ипак међусобно повезане композиционом техником), могуће указати на све постојеће, мање или више присутне елементе композиторове поетике, као и на начине на које се они међусобно комбинују, уклапају, пермутују и саживљавају“ (Браловић, 2019: 355). Тако смо, посматрајући основне чиниоце стварања Славенског као спој архаичног и модерног или као спој супротности које су често у различитим контекстима и међусобним односима, јасно уочили његов особен стилски профил.

У контексту савремене умјетности неријетко се говори о појмовима попут интермедијалности, интердисциплинарности и синестезије, као новим изразима оригиналности и иновација. Напоменимо да су, међу најзначајнијим композиторима који су истраживали синестезију у умјетности, били Рихард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883) и Александар Скрјабин (Александар Николајевич Скрјабин, 1872–1915). Скрјабин је био посебно заокупљен везом музике и боја па је у своје синестетичко оркестарско дјело *Прометеј: Поема ватре* (симфонијска пјесма оп. 60)¹⁹ укључио и концепт ватре, која се, као симболичка метафора, своди на „свјетлосни клавир“ чија основа је била претварање акустичног сигнала у боје. Тако се кроз интермедијални и интердисциплинарни поглед на умјетност, музика полако почела спајати са визуелним умјетностима са намјером да изазове синестетичко искуство и у широј публици. Покренувши, почетком XIX вијека, пројекат који се озбиљније бавио синтезом умјетности, музике и других умјетничких форми, односно *Gesamkunstverkom*, Вагнер је промовисао идеју „умјетничког дјела будућности“ што је концепт у којем се у умјетничком дјелу обухваћа низ форми и израза који олакшавају пренос поруке. Вагнерова идеја је прихваћена широм свијета и на свој начин и данас утиче на развитак умјетника у многим подручјима и жанровима, посебно сликара, музичара и осталих умјетника. Тежећи стварању вагнеријанског *Gesamkunstwerka*, Скрјабин је отишао и корак даље, па је његово недовршено дјело *Мистериј* требало бити синтеза свих умјетности гдје је планирао укључити чак и мирисе.²⁰ Сви споменути односи могли су бити инспирација и Славенском, те кроз интермедијални и интердисциплинарни поглед на умјетност, његова музика полако се почела спајати са визуелним умјетностима са намјером да изазове синестетичко искуство. Тако је још из скице *Мистерија* могуће било наслутити намјеру Славенског да повеже неколико различитих умјетности, што је посебно видљиво из напомена о бојама²¹

¹⁹ Ово необично дјело за клавир, оркестар, оргуље и (опционално) хор, и за специјалне свјетлосне ефекте, настало је 1910. године, на тему мита о Прометеју, носиоцу свјетске добротe.

²⁰ Jörg Jewanski „Colour and Music“, Oxford Grove® Music Online 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-andmusic.pdf> (приступљено 15. октобра 2022.).

²¹ Уз тезе (ставове) *Мистерија* дате су и ознаке боја. Тако је нпр. у дијелу гдје се наводе лица („особе“) означено: Прасила: Бог, *црни*, *сед* фаун; Воде: нимфе (*модро* одело), Шуме: фауни (*зелено* одело); затим у плану за садржај чинова: I

које су требале пратити поједине ставове, као и усмјерења на употребу свјетлости у наведеним бојама. Ако узмемо у обзир и ритуални аспект религијског поимања музике код Славенског, онда је његов *Мистериј*, можда по узору на Скрјабинов *Мистериј*, требао бити попраћен визуелним (свјетлосним) ефектима, што се може схватити и као жеља да се постигне снажан утисак на судионике, било да је ријеч о слушаоцу, гледаоцу или извођачу. Композиторова намјера, дакле, није била само представити своје дјело, већ тим дјелом утицати на живот и свијест онога ко му се препусти.

Стога је и сама намјера аутора овог рада била да кроз примјере најразличитијих осмишљавања музичког дјела код Славенског, укључујући и вузелне манифестације, а преко почетне двије основне тематско-идејне преокупације, гдје се тематски круг шири до апстрактних појмова и „до чулног истраживачког односа према звуку“, коначно употпунимо један „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског.

Коришћена литература:

- Barlè, Janko. (1920). Josip Štolcer. *Časopis Sv. Cecilija*, 14/4, 85–87.
- Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, књига DXXXVI. Београд: Српска академија наука и уметности, посебна издања. 68.
- Bingulac, Petar. (1988). *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 164–167.
- Браловић, Милош. (2019). „Јосип Славенски: Симфонија Оријента, синтеза композиторовог стваралаштва.“ *Традиција као инспирација, тематски зборник са научног скупа 2017. године*, Бања Лука. 348–356.
- Грујић, Сања. (1984). *Оркестарска музика Јосипа Славенског*. Београд: Удружење композитора Србије, 40–47.
- Medić, Milena. (2017). „То ти је тајна моје музике“. Конфигурације простора и времена у музици Јосипа Славенског, у Medić, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 64–83.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета. 490.
- Перичић, Властимир. (1984). „Јосип Славенски и његова астроакустика“. *Звук*, бр. 4. 5–14.
- Sedak, Eva. (1984). *Josip Štolcer Slavenski - skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzikološko-informativni centar i Muzikološki zavod. 177–238.
- Ћирић, Марија. (2017). „Филмска музика Јосипа Славенског“. *Музички талас*, бр. 46. 10.

чин уз 3. тезу „виолетно постепено до црвеног“, уз 10. тезу – „живот прачовека око ватре *разне фарбе* и шуме“, уз 18. тезу – „Стари Бог се наљути и сева муњом *разне боје*“, 19. теза – „проклињање: јалом (*жута* муња), болестима (*зелено*), лакомостима (*црвено*), убиством (*љубичасто*) ... у II чину у 27. тези – „Рейнкарнација (млади Бог) *фарбе округе црвено виолет*“ (Грујић, 1984: 46)

- Špirić, Danijela. (2003). *Daleki svijet muzikom dokučen (A distant world touched by music)*: a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski, Durham Theses, Durham University, 44, <http://etheses.dur.ac.uk/3141/>, ac. 10.02.2022, at 20:45.
- Špirić-Beard, Danijela. (2017). „Ozvučavanje zenitizma: Modernost, Balkan i Slavenski“, u: Medić, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896–1955)*. Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora, Beograd: Muzikološki institut SANU, 50–63.
- Jörg Jewanski „Colour and Music“, Oxford Grove® Music Online 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-andmusic.pdf> (приступљено 15. октобра 2022.).

SUMMARY

PROGRAMMATIC ELEMENTS AND VISUAL MANIFESTATIONS OF MUSIC IN ORCHESTRAL PIECES OF JOSIP SLAVENSKI

Biljana Štaka

Since his earliest works, Slavenski's conceptuality and programmatic determinations have been evident. In this paper, these characteristics are looked through the prism of his orchestral works.

In the beginning, the paper is focused on his efforts to thematically link his works to specific geographic regions (*From Balkan, From Yugoslavia, Yugoslavian Suite, From Serbia, Songs and Dances From Balkan, Four Balkan Dances...*) Here, the allusions to specific areas and sometimes even choreographical connections to region-related ethnological dances are clear indicators of “programmatic” features.

In the other line in the exploration of “programmatic”, Slavenski writes choreographic and stage visualisations, and sometimes even instructions for ballet choreographies. The Orchestral suite *Balkanofonija*, which he planned to rearrange as a ballet (but never finished these efforts) is used as an example of this direction of his “programmatic thinking.”

The paper then focuses on the scripts and programs for certain works, with a significant fascination for the notion of the relationship between music and the laws of the Universe, which sees music as an integral part of the Universe. This idea is initially written down in the draft for the unfinished *Misterij (Mysterium)*. The concept of astroacoustics will eventually take on much clearer and better elaborated outlines with the appearance of a series of new works that were either directly or indirectly influenced by the drafts of *Mysterium (Heliophonia, Chaos, Religiofonija/Symphony of the Orient)*.

Terms like intermediality, interdisciplinarity, and synesthesia are frequently mentioned in relation to contemporary art as fresh manifestations of uniqueness and innovation. Similarly, Slavenski adds instructions on how to use colored lightning and how to visually color-shape specific movements to the drafts of *Mysterium*. The central idea of this “view” on program and visual manifestations in Josip Slavenski's orchestral music is his attempt to connect music and visual manifestations (color-lightning) through the correlation of auditory perception of sound and visual perception of color in the lightning spectrum and therefore produce a unique, synesthetic experience for the audience.

Key words: programmatic, visual manifestations of music, *Mysterium*, Slavenski.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 4 :
зборник радова са научног скупа одржаног 15-17. децембра
2022. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2023 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 285 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-9-6

1. Дани Војина Комадине (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 139474433