

Marija Masnikosa

Funkcija muzičkih simbola u kompozicijama "Smrt majke Jugovića" i "Sobareva metla" Miloja Milojevića

Hanslikova lucidna, i, za vreme u kojem je nastala, revolucionarna kritika "estetike osećaja", "pozitivizma", "psihologizma", "intencionalizma"¹ učinila je da među estetičarima i muzikolozima preovlada mišljenje da muzika čak i kad je po svom određenju programska ne izražava i ne prikazuje vanmuzičke sadržaje.

Savremena nauka načelno je prihvatila, zapravo, nasledila ovaj stav, iako su se od Hanslikovog doba do danas u nauci, pa i u nauci o muzici, dogodile neke značajne promene u načinu posmatranja stvari.

Strukturalistički orijentisana struja u savremenoj muzikologiji, oslonjena u velikoj meri na dostignuća primene teorije informacija u estetici, posmatra muziku kao neverbalni, zvučni komunikacioni sistem. Prirodno, ovakvo shvatanje muzike ponovo aktuelizuje stara pitanja o vrsti i prirodi značenja koja muzika kao svojevrsan jezik nudi slušaocu.

Baveći se ovim problemom Leonard Meyer dolazi do zaključka da muzika "često pobuđuje afekt kroz posredovanje svjesne konotacije ili nesvesnih vizuelnih asocijacija".² On, naime, smatra da su "konotacije rezultat asocijacija koje se odvijaju između jednog vida muzičke organizacije i vanmuzičkog doživljaja"³, te, stoga, navodi da čak i tamo "gde izgleda da ta (vanmuzička prim. M. M.) asocijacija nije namjerna, (...), ona teži da modificira naš odziv na tu muziku".⁴

Sa druge strane, Meyer tvrdi da "za razliku od verbalnih simbola ili slikovnih znakova, muzički zvuci, (kada se, u svojstvu znakova, odnose na vanmuzičke sadržaje prim. M. M.) nisu eksplicitni u svojoj denotaciji".⁵

Ekaterina Ruževskaja bavi se ovim problemom na drugačiji način. Razmatrajući 'kontekstualne funkcije muzičkog tematizma'⁶, ona piše o postojanju 'zvučnih prototipova' koji su nosioci značenja u muzici, bilo da su ta značenja vanmuzička ili muzička. Autorka piše o zvucima prirode i govornim intonacijama, kao o "zvucima realnosti, koje je muzika vremenom asimilirala na način zvučnih prototipa", navodeći, tom prilikom, brojne primere tradicionalnog "tonskog slikanja", kao i prisustvo različitih tipova 'govornih intonema' u folkloru i u umetničkoj muzici.

Takođe, autorka opisuje ulogu govornih intonema u muzici uopšte, i ističe ono što je Gošovski nazvao "nekom, genetski uslovljenom oblašću značenja"⁷, koju poseduju ove tipološke intonaciono-komunikacione formule u muzici. Nama se čini da upravo to, neuhvatljivo, zapravo, arhetipsko značenje određenih muzičkih sintagmi, svi mi **nedvosmisleno prepoznajemo** kako u folklornim napevima, tako i u umetničkoj muzici.

Sa druge strane, Ruževskaja piše o "žanrovskim intonacijama", kao jednoj vrsti muzičkih prototipa, čija se značenja odnose na samu muziku, a, to znači, na njeno poreklo, funkciju, žanr ili stil.

U okviru jednog muzičkog teksta, žanr, naime, može biti simuliran u svom koncentrovanom vidu, može, zatim, biti i podvrgnut brojnim postupcima 'kreativnog iskrivljavanja' ironijskom, parodijskom, grotesknom, a ponekad, značenjsku sferu jednog žanra ili jednog stila nedvosmisleno reprezentuje samo jedan njegov karakterističan muzički element (melodija, ritam,

tembr).

žanrove⁸ i stilove, odnosno odgovarajuće "ikoničke muzičke seme"⁹ koje ih reprezentuju, slušalac identifikuje na osnovu specifičnih **ikoničkih muzičkih kodova prepoznavanja** koji su veoma moćni bilo da se radi o folklornim i popularnim žanrovima, bilo da su u pitanju žanrovi ili stilovi iz domena umetničke muzike.

Unoseći elemente stilizacije ili elemente nekog žanra u svoju kompoziciju, kompozitor, dakle, računa sa slušaocemovom mogućnošću prepoznavanja određenih muzičkih sintagmi, i razumevanja njihovih osnovnih značenja.

Slična je, u tom smislu, i situacija sa upotrebom muzičkih citata u pojedinim kompozicijama. Razlika je samo u tome što je u ovakvim slučajevima kod prepoznavanja složeniji, specifičniji, a to znači sintetičniji, te u citiranom odlomku (verzirani) slušalac, po pravilu, prepoznaje konkretan tematski materijal.

Po principu *pars pro toto*, citat, kao izabrani segment nekog muzičkog teksta, zapravo, simbolizuje estetičku poruku dela iz kojeg je preuzet. Citat je, dakle, specifično 'znakovno muzičko sredstvo', koje, paradoksalno, direktno upućuje na svoj muzički 'denotatum', a tek indirektno, na svoj 'significatum' tj. estetičku poruku dela iz kojeg je preuzet.¹⁰

Nešto je drugačija situacija sa kontekstualnim vanmuzičkim značenjima koja se u muzičko delo unose kroz upotrebu lajt motiva.

Ovi 'označni simboli', kako Meyer naziva lajt-motive¹¹, su po svom osnovnom određenju, '*odnosni muzički znaci*', a po svom odnosu prema 'označenom' 'simboli'. Oni svoje značenje ostvaruju *putem konvencije*, dakle, kao utvrđeni *muzički simboli*, koji konotiraju određeno značenje samo u okviru jedne kompozicije.

Ono, što je međutim, zajedničko za sve navedene tipove **muzičkih simbola**, nezavisno od prirode njihovog odnosa prema muzičkom ili vanmuzičkom sadržaju na koji upućuju, i, nezavisno od načina na koji u okviru muzičkog dela ostvaruju svoje značenje, jeste da oni, s jedne strane formiraju kontekstualnu, tj. simboličku ravan kompozicije u kojoj se nalaze, a sa druge, oni, tek u određenom muzičkom tekstu i dobijaju svoj konkretan smisao uvek nov i neponovljiv.

Za estetičku poruku kompozicije koja u sebi sadrži muzičke simbole, upravo je relevantan njihov odnos prema muzičkom tekstu koji ih okružuje i osmišljava.

Muzički simboli se, s jedne strane, svojom organizacijom mogu uklopiti u ono što Asafjev naziva "intonacionim fundusom kompozicije"¹², a sa druge, oni svojom muzičkom fizionomijom mogu afirmisati neke jezičke i stilističke muzičke kodove koji se značajno razlikuju od osnovnog jezičko-stilističkog koda kompozicije.

U svojim kompozicijama *Smrt Majke Jugovića* i *Sobareva metla*, Miloje Milojević gotovo plakatno pokazuje razliku između ova dva tipa odnosa između muzičkih simbola i (muzičkog) teksta koji ih okružuje.

U simfonijskoj poemi *Smrt Majke Jugovića*, Milojević je sve upotrebljene muzičke simbole označio u samoj partituri, dajući im karakteristične nazive: motiv Majke Jugovića, "jedan veliki osećaj koji diže dušu", motiv odlaska na Kosovo, motiv sokola, motiv fatuma, motiv straha, motiv Turaka, "rzanje konja", motiv snaha, motiv kolvki, motiv Anđelije, "svitanje", "gavrani",

"sunčev zrak", "krik", itd.

Već po samim nazivima simbola, uočavamo među njima lajt-motive i naznačene ilustrativne muzičke sličice.

Simboli kao što su "svitanje", "rzanje konja", "sunčev zrak" i drugi, osmišljeni su kao muzičke ilustracije "zvukova prirode".

Najupečatljivija od ovih "sličica" je ona koju je Milojević označio kao "svitanje" (str. 37 u partituri). U pitanju je gotovo impresionistička zvučna slika (difuzno "raspoređeni" kratki motivi u duvačima, na jednostavnim harmonskim ostinatima u gudačima i harfi), kroz koju u okviru jednog dužeg orkestarskog krešenda, pratimo postepenu promenu zvučne boje od "tamnog" gis-molla (na str. 37) ka "svetlom" C-duru (str. 43), koji se pojavljuje na kraju ovog, u osnovi, romantičarskog tonskog slikanja.¹³

Sa lajt-motivima stvar stoji nešto drugačije.

Motiv Majke Jugovića, na primer, osmišljen je kao melodija silaznog pravca i relativno uskog ambitusa, satkana od gotovo vokalnih, asimetričnih fraza. Folklornoj boji ovog motiva doprinosi i specifična instrumentalna boja engleskog roga kome je motiv poveren, te slušalac u fizionomiji ovog lajt-motiva jasno i nedvosmisleno može prepoznati ikonički muzički kod određenog tipa folklornog napeva u ovom slučaju, tužbalice.¹⁴

Slušalac se, ipak, možda najlakše snalazi u nekoliko punktova kompozicije koji su značenjski vezani za pojavu vojske ili same bitke, jer je kompozitor ove odlomke "obeležio" nekim karakterističnim muzičkim odlikama marševskog žanra.

Tako, na primer, u osnovi **motiva odlaska na Kosovo** (str. 4-5 u partituri), prepoznajemo karakterističan ritam kao dominantnu žanrovsku odrednicu marša, da bismo kasnije, tokom kompozicije, uočili još jasnije i specifičnije određenje ovog žanra: karakterističnu ritmičku figuru sa triolom koja, u sadejstvu sa karakterističnom instrumentalnom bojom trube, nedvosmisleno upućuje na žanr vojničkog marša (str. 20 u partituri).

Ipak, najzanimljivija značenjska transformacija ikoničke muzičke seme marša, uočava se na kraju kompozicije (str. 50 u partituri). Karakteristična ritmička formula sa triolom, poverena violončelima i kontrabasima, u sadejstvu sa glavom motiva Majke Jugovića, koja je poverena solo violončelu, dobija traurni prizvuk posmrtnog marša. Sasvim je, dakle, jasno da se ovde na temelju dve već utvrđene muzičke seme sa istovetnom 'emocionalnom dominantom'¹⁵, izgrađuje složenija i specifičnija ikonička muzička sema, sa konkretnom, nedvosmisleno jasnom konotacijom.

Uopšte uzev, muzički simboli u ovoj kompoziciji pripadaju arsenalu konvencionalnih muzičkih sredstava, karakterističnih za romantičarski muzički idiom i značajno su oslonjeni na ikoničke muzičke kodove koji se uklapaju u osnovni, romantičarski jezički i stilistički kod dela.

U kompoziciji Sobareva metla¹⁶, baletskoj groteski u jednom činu, situacija je nešto drugačija.

U ovoj kompoziciji, naime, uočavamo nekoliko grupa muzičkih simbola. To su: lajt-motivi, citati, "žanr sličice" i jedan "konkretan zvuk" efekat revolverskog hica.

Grupi lajt-motiva pripadaju: **motiv hipnotizera** (prva pojava na str. 21 u partituri), motiv deteta (prva pojava na str. 12), motiv mrava (str. 18), motiv svesti (str. 22), i, motiv kocki (str. 51).

Muzička fizionomija svakoga od njih reprezentuje specifičan, gotovo impresionistički muzički jezik ovog Milojevićevog dela, u kome značajno figurira celostепенost. Svi lajt-motivi u ovoj kompoziciji veoma su jednostavno strukturirani. U pitanju su obično kratki motivi kontekstualno neutralne **muzičke seme na čije vanmuzičko značenje upućuju samo verbalne oznake kompozitorove, zapisane kao nekakvi znaci pokazatelji.**

Od svih navedenih lajt-motiva u ovoj kompoziciji, posebno je, i koloristički i melodijski interesantan **motiv hipnotizera** silazni, pa uzlazni celostепенi niz poveren čelesti. Kao i svi ostali lajt-motivi u ovom delu, i ovaj svoje značenje ostvaruje *putem konvencije*, dakle, kao utvrđeni *muzički simbol*, koji konotira određeno značenje samo u okviru ove kompozicije.

U drugoj, veoma značajnoj grupi simbola koji učestvuju u izgradnji kontekstualnog sloja Sobareve metle, nalaze se **citati**: citat melodije gradske pesme *Na te mislim*, citat odlomka iz II čina Vagnerovog *Zigfrida*, i citat karakterističnog motiva iz Štrausove simfonijske poeme *Tako je govorio Zaratustra*. Interesantan je način na koji Milojević postupa sa prva dva citata u kompoziciji.

Uz prvi citat parodijsku parafrazu melodije gradske pesme *Na te mislim* (str. 27 u partituri) čuje se Hipnotizerova najava: "Sentimentalnost". Tako se, zapravo, ukupno kontekstualno značenje ovog simbola ostvaruje kroz interakciju tri nosioca značenja: verbalnog sloja partiture, prepoznatljive muzičke seme (citata melodije gradske pesme) i njenog parodijskog muzičkog iskrivljenja (punktirani ritam i komični predudari).

Neposredno posle ovog citata, u Milojevićevoj partituri se pojavljuje obeleženi citat odlomka iz II čina Vagnerovog *Zigfrida* (str. 27), uz čiju pojavu Hipnotizer izgovara najavu: "Gnjurac Suprug Pronicljivost". Ovaj muzički simbol, koji u datom kontekstu denotira podjednako i estetičku i globalnu vanmuzičku poruku Vagnerovog dela, ostvaruje svoje parodijsko preznačenje u sadejstvu sa verbalnim slojem partiture, ali i u skladu sa kontekstualnim značenjem citata koji mu je neposredno prethodio. Banalna "temica" gradske pesme relativizira misterioznu ozbiljnost Vagnerove muzike, što može navesti na pomisao da koegzistencija simbola ponekad relativizira njihov ekskluzivitet!

Bitno je ovde naglasiti da sva tri citata u delu svojom pojavom provociraju promenu kodova prepoznavanja. Tako u jednom relativno kratkom segmentu muzičkog toka kompozicije, u neposrednoj sukcesiji, funkcioniše nekoliko različitih jezičko-stilističkih muzičkih kodova: poznoromantičarski jezičko-stilistički kod materijalizovan kroz dva individualna umetnička rukopisa Vagnerov i Štrausov, zatim, jednostavni kod žanra gradske pesme, te, najzad neutralni, gotovo impresionistički osnovni jezičko-stilistički kod kompozicije.

Koncept polistilističnosti potvrđuje se i dalje, tokom kompozicije, i to pre svega kroz značajnije uvođenje elemenata žanra. Od svih žanrovskih muzičkih simbola u ovom baletu najzanimljiviji je onaj koji nosi naziv *Druga pesma mrava In modo serbo classico*. Već uvodna, složena ikonička muzička sema na način stilizovanog prototipa simbolizuje žanr gradskog folklor: karakteristična folklorna melodijska kadenca, praćena konvencionalnim harmonskim rešenjem DD -> V (u a-mollu).

Ova konvencionalna, folklorna muzička sema dobija svoje parodijsko iskrivljenje tek sa pojavom vokalne deonice *Mrava*, u kojoj se kvalitet parodije postiže kroz evidentan nesklad između pseudo-folklornog, apsurdnog teksta ("Pada slana sedam dana") i patetično isprekidanih vokalnih fraza u kojima dominiraju elementi persiflaže.

Nepotrebno je ovde isticati koliko se jezičko-stilistički kod ove žanr-sličice razlikuje od osnovnog jezičko-stilističkog koda kompozicije, kao što je to, uostalom, slučaj i sa "ikonama" ostalih žanrova prisutnih u ovom delu (valcer i foxtrot).

Sasvim je, na kraju, jasno da od svih muzičkih simbola upotrebljenih u ovom visprenom Milojevićevom muzičkom kolažu, samo lajt-motivi svojom muzičkom fizionomijom afirmišu osnovni jezički i stilistički kod kompozicije, dok mu se, citati, "žanr-slike" i efekat revolverskog hica "suprotstavljaju", zagovarajući neke druge kodove prepoznavanja muzičkog, odnosno, vanmuzičkog sadržaja.

Na osnovu svega što je ovde izloženo, jasno uočavamo da odnos muzičkih simbola prema muzičkom tekstu koji ih okružuje, suštinski određuje globalni estetički koncept kompozicija o kojima je reč.

Izbor muzičkih simbola, i način njihove upotrebe, odredili su i koncept poznoromantičarske programnosti u simfonijskoj poemi Smrt Majke Jugovića, i koncept kolažne polistilističnosti u baletskoj groteski Sobareva metla. Suštinska, poetička razlika između ove dve kompozicije, samo je pokazala da igra sa muzičkim simbolima, kao i, uostalom igra sa simbolima uopšte, uvek otkriva proces 'neograničene semioze'.

Napomene:

1. Videti u: Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd, 1977.
2. Uporediti sa: Leonard Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd, 1986, 336.
3. *ibid*, 339.
4. *ibid*, 340.
5. *ibid*, 339.
6. Videti u: E.A. Ruževskaja, *Funkcii muzikalnoj temi*, Leningrad, 1977.
7. Uporediti sa: V. Gošovskij, *U istokov narodnoj muziki Slovan*, Sovetskij kompozitor, Moskva, 1971, 11.
8. Muzičke žanrove Ruževskaja deli na *primarne* - neposredno vezane za životne funkcije muzike (folklorni žanrovi i žanrovi popularne muzike), i *sekundarne žanrove*, a to su žanrovi u okviru umetničke muzike. Uporediti sa: E. A. Ruževskaja, *op.cit*, 21.
9. Izvorno značenje termina **sema** odredio je Luis Prieto. Sema je, prema njegovom mišljenju "onaj znak čije značenje ne odgovara nekom znaku, već nekom jezičkom iskazu". (uporediti sa: Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija...*, Beograd, 1973, 149.) U ovom tekstu biće upotrebljavan termin 'muzička sema', koji će, ovde, podrazumevati 'muzički znak, čije muzičko značenje ne odgovara nekom (muzičkom) znaku, već nekom muzičkom iskazu. **Ikoničke seme** Prieto je definisao kao: "kompleksne značenjske jedinice, koje se često dalje mogu rastavljati na odredene znake, ali teško i na figure". (videti u: U. Eko, *op. cit*, 156) Potrebno je ovde napomenuti i to da su figure oni

elementi nekog komunikacionog sistema koji ne predstavljaju činioce značenja, već imaju samo diferencijalnu vrednost - učestvuju u artikulisanju znakova koji su u okviru svakog komunikacionog sistema, nosioci jedničnih značenja.

10. Termini Čarlsa Morisa - 'denotatum', kao "predmet koji stvarno postoji onako kako se na njega upućuje", i 'significatum', kao ono na šta se znak odnosi" - preuzeti su prema navodu U.Eka. Uporediti sa: U.Eko, op.cit, 215.

11. Videti u: L.Mejer, op.cit,341.

12. Za Asafjeva 'intonacija' je materijalni nosilac umetničkog smisla. Iz ovog uverenja potiče i njegova "teorija intonacionog fonda epohe". Intonacioni fond epohe, po mišljenju Asafjeva u sebi sjedinjuje intonacioni rečnik i jezik određene epohe. Uporediti sa: V.Gošovskij, op.cit, 12.

13. Vanmuzički, pre svega, vizuelni kontekst ove muzičke "ikone" slušalac shvata posredstvom njene, kako bi to Čarls Pers rekao, "urođenje sličnosti" sa prirodnom pojavom koju ilustruje.

O Persovoj definiciji 'ikone', videti u: U.Eko, op.cit, 113.

14. O melodijskoj fizionomiji tužbalica videti u: Mirjana Vukićević - Zakić, Oplakivanje mrtvih u Zaplanju, u: *Folklor - Muzika - Delo* (zbornik radova), FMU, Beograd, 1997, 160.

15. Termin E.A.Ruževskaje. Uporediti sa: E.A.Ruževskaja, op.cit, 41.

16. Partituru ove kompozicije štampalo je Udruženje kompozitora Srbije, 1981. godine.