

певни рефрен, променљиви рефрен, кумулативни рефрен, претпевни рефрен, уверни рефрен, комбиновани рефрен, рефренско окружење и други сродни рефренски облици. Посебна пажња, у овом поглављу, посвећена је текстуалним и музичким одликама рефрена.

Следеће поглавље, *Так'а арија вој да се рекне*, указује на чињеницу да мелодија једне народне песме, па самим тим и песма, може да се „препозна“ на основу рефрена. Тако нпр. лазаричке песме певају се на „доз“, „Лазаре“ или „ладо“, краљичке на „ладо“ или „љељо“ итд. Посебно су занимљиви рефрени појединих песама из западне Србије и Шумадије, којима се „полно одређују“ песме: за жене каже се да певају на „и“, а мушкарци на „и које“.

У петом поглављу *Еј, море, бре*, аутор сагледава песме које имају рефрен малог обима са улогом допуне (нпр. *ладо, ладо* или *трај, нана, на*), те за ове речи предлаже одговарајући назив – рефренска допуна.

С обзиром на чињеницу да су песма и игра у нашој народној пракси одвајкада тесно повезане, аутор се у шестом поглављу, *Овако се бибер туца*, бави типовима рефрена, како у обредним играма с певањем, тако и у онима које су се временом „ослободиле обредне функције“ (стр. 84).

И, на самом крају етномузиколошке студије, у поглављу *Добар рефрен продаје песму* Големовић није испустио из вида улогу и значај рефрена у новокомпонованој народној музици, који, по мишљењу аутора, обично, постаје једно од главних „средстава“ њене продаје.

Књига Димитрија Големовића *Рефрен у народном певању: од обреда до забаве* написана је прегледно, студиозно, са пуно доказа и уверљивости, којом аутор потврђује своју обавештеност, стручност и снажљивост, као и смисао за суптилну анализу. Овим делом попуњава се значајна празнина о рефрену у народном певању, тим пре што се њиме нису свеобухватније бавили ни етномузиколози, ни фолклористи, тј. истраживачи усмене књижевности. Иако је аутор за израду ове књиге користио музичко-фолклорну грађу која потиче из Србије, Црне Горе и Републике Српске,

он је успео да проникне у поједине опште законитости народног певања на далеко ширем фолклорном ареалу. У том смислу ова књига тежи да буде универзална, с обзиром на то да се поједини резултати добијени приликом проучавања рефрена могу применити и на музичко-фолклорну грађу других култура у овом делу Балкана. Управо због тога треба очекивати да ће ово дело бити веома драгоцено, корисно и примамљиво, као незаобилазна студија о рефрену у народном певању, како за домаће, тако и за иностране истраживаче.

Чланак примљен 26. 5. 2000.

УДК 78.01:75.01

Ира Проданов

КАРИН ФОН МАУР: О ЗВУКУ СЛИКА (*Vom Klang der Bilder*)

У библиотеци „Pegasus“ немачке издавачке куће „Престел“ штампано је 1999. године дело Карин фон Маур *О звуку слика (Vom Klang der Bilder)*. Поред књиге *Пол Кле – сликарство и музика* Хаја Дихтинга (Хајо Düchting), ово је још једна интердисциплинарна студија из кола „Pegasus“ која се бави спојем музике са другом уметношћу. Карин фон Маур представила је на преко 120 страна текста обогаћеног скоро исто толиким бројем изванредно квалитетних репродукција каузалну повезаност и готово „овисност“ сликарства о музици током историје уметности, а посебно у 20. веку.

После уводне тематске јединице *Сликарство и музика у дијалогу*, у којој су посматране опште одлике две уметности, затим вековна тежња сликара да „савладају“ апстрактност никада до краја објашњеног материјала композитора, као и настојање музичара да достигну „материјалност“ слике, К. фон Маур започиње своју студију коментаром о „Gesamtkunstwerku“, у коме је музика увек играла одлучујућу улогу. Прелазећи на Вагнера (Wagner) и његову идеју о свеобухватном уметничком делу, а затим на феномен синестезије, ауторка објашњава

тежњу сликара да различитим вербалним објашњењима својих дела, а потом и самим називима, приближе своју уметност музичкој. У том смислу наводи, између осталих, примере Вистлеровог (Whistler) *Ноктурна: плаво и златно, стари мост Бетерсија* (1872-77), Клингеровог циклуса графика *Брамсова фантазија* (1888-1893), Климтову или Матисову (Matisse) *Музику* (1895; 1910), *Сонатину за виолину и клавир* (1913) Франца Марка (Marc) и многе друге. Карин фон Маур се посебно осврнула на значај/значање стваралаштва Шенберга (Schoenberg), Кандинског, па чак и у странијој литератури ређе помињаног сликара-композитора Чурљониса (Mikalajus Konstantinas Ciurlionis, 1875-1911), цитирајући његов „омузикаљени“ сликарски став последњег: „Ја сам сав утонуо у контрапункт. Цео свет представљам себи као велику симфонију у којој су људи ноте...“ Приложене репродукције овог аутора *Соната бр. 5, Морска соната* (1908) или *Прелудиум и fuga* (1907), само делимично приближавају читаоцу доживљај садејства двеју уметности у опусу литванског уметника.

У поглављима о хармонији и дисонанци К. фон Маур упоређује ове две појаве и њихово дејство у сликарству и музици, а затим и смисао форме у обема. При томе као посебан проблем наводи настојање сликара у 20. веку да пронађу начин да савладају форму у времену, а не само као до тада – у простору. И овај круг тумачења визуелно је поткрепљен делима пара Делоне (Delaunay), Клеа, Рихтера (Richter) и других. К. фон Маур додељује радovima овог типа заједнички именитељ „слике-секвенце“ (Sequenzbild), које затим дефинише као међустаницу на путу ка филмској секвенци.

Ауторка *О Звуку слика* усмерила је своја посматрања и на оне сликаре који су тежили да на својим платнима, макар и симболично, изазову звук у свести посматрача. Такав је пример Матисовог *Ентеријера са хармонијумом* (1900), у коме посматрач стиче утисак да се једно дело у приказаном простору непосредно извело, или Браковог платна *Бахова арија* (1913), где су симболично представљени „делови“ инструмената као и Бахово име, чиме сликар нуди асоцијацију, а задатак довољно

културног посматрача јесте да „одслуша“ Бахову музику у глави, итд.

Излазак сликарства из простора платна и улазак у реални тродимензионални простор резултирао је, према тумачењу К. фон Маур, пластиком шума и кореографијом слике (Geräuschplastik, Bildchoreographie). Уметници чија се делатност дефинисала као интердисциплинарна, као на пример, Русолова (Russolo), Балаова (Balla), Бочонијева (Boccioni), Деперова, Матјушинова или Ротченкова, показала се као једно свесно колективно стремљење не само у уметности западне Европе, већ и Русије и Америке.

Најзад, није само музика утицала на сликарске радове него је дошло и до реакције *vice versa*. За овај феномен К. фон Маур везује дела Хауера, Скрјабина, Вишњеградског, Ласла (László) и других.

Везу између сликарства, музике и плеса ауторка обрађује служећи се делима Робертса, Мондријана, Доесбурга у одељку названом *Плесне аналогije и апсолутни ритам*.

У поглављу *Трансформисани материјал* Карин фон Маур стиче „с оне стране“ повезаности музике и сликарства, где потоње користи музику као градивни материјал не увек и не обавезно за приказивање quasi тонских садржаја, већ као једну од могућих техника, један од могућих градивних материјала употребљених у циљу стварања уметничког дела ма које тематике. Можда је најекстремнији вид оваквог опхођења сликарства са музиком остварио Салвадор Дали (Dali) на платну *Шест појава Лењина на једном клавиру* (1931).

Употреба нотног папира као подлоге за сликарско изражавање названо је *Интермедијална синтеза*. Уметници ове „струје“, међу осталима Дишан (Duchamp), Кејџ (Cage), Рим (Rühm), Хигинс (Higgins), Клајн (Klein), настојали су да музичко писмо у целини употребе као сликарски језик. Ово је водило „графичкој музици“, делима која су могла и да се посматрају у смислу ликовне уметности, као и да се читају као партитура, у смислу музичке уметности. Одличан примерак антиципирања оваквог приступа обема уметностима дат је репродукцијом Морица фон Швинда (Von Schwind) *Мачја симфонија*, која датира још из 1868. Овај

одељак поткрепљен је делима Бусотија (Bussotti), Брауна (Brown), док су репродукције Хојгеборена (Neugeboren), Мартинмилера (Martinmüller), Клеа, Штрибина (Strübin), Веронезија (Veronesi) или Окса (Ox) из друге половине 20. века приложене као (успели) покушај директног сликања конкретних музичких дела. У том смислу можда најаутентичније делује Оксово дело *Антон Брукнер – осма симфонија* (1984).

Пластични звук закључни је одељак студије Карин фон Маур, у коме се ауторка осврће на скулптуре у простору чији је задатак да реално делују и на пољу ликовне и на пољу музичке уметности. Један од вероватно најпознатијих примера оваквог стваралаштва представљају *Извори Стравинског* у Паризу (1983), заједнички рад Тингвелија и Де Сан Фала (Tinguely, de Saint Phalle).

У студији Карин фон Маур *О звуку слика* темељно је истражена комуникација музике и сликарства. Будући да је ауторка пре свега посматрала сликарство у односу на музику и круг проблема пред којим се сликарство налазило у настојању да музику „освоји“, стиче се утисак да је Карин фон Маур мишљења да је музика „прва од свих уметности“ – док је другим уметностима углавном био потребан некакав узор изван њих, музика га је увек налазила у себи самој.

Чланак примљен 15. 7. 2000.
УДК 78.071.1:681.846.8

Весна Микић

ДВА СЕВА МУЊЕ НЕКАДА, А ДАНАС...?

**Југословенски савремени
композитори: Душан Радић,
Енрико Јосиф
ПГП РТС CD 430930, 430954**

У пролеће давне 1954. београдска публика је имала прилике да чује прва дела два млада композитора, ученика Миленка Живковића, Душана Радића (1929) и Енрико Јосифа (1927).

Премијерно извођење њихових дела изазвало је дотада (а чини се и отада) нај-

жешће стручне полемике и учинило да овај концерт историја српске музике памти као „историјски“, јер он не само да је био од великог значаја за животе двојице младића, већ је био и изузетно важан, као што ће време показати, у ширем контексту развоја домаће музике. Каријере „два ратна друга“ текле су даље свака својим током, док их чудни „прст судбине“, или пак мудри уређивачки потез (!!), није опет током 1999. „спојио“ у два најновија компакт-издања ПГП РТС. Разлог за излазак ових компакт-плоча свакако су били и јубилеји (седамдесети рођендани) двојице уметника, чије је, помало окаснело, обележавање крунисано и овим издањима. И да ли су „два сева муње“ била само тренутна или су се претворила у два, од мноштва сунчевих зрака које су потом обасјале „српску музичку жабокречину“? Могу ли нам дела данашњих седамдесетогодишњака одговорити на то питање? Ипак, ставимо овде једну ограду. Док је избор дела на ауторском диску Душана Радића обухватио последњих двадесет година његовог стваралаштва, дотле се Енрико Јосиф одлучио за само једно дело настало пре тридесет година. Слободни смо да приметимо да је аутор вероватно сам начинио избор, те да је сматрао ово дело једним од најважнијих у сопственом опусу. И као да се у овим изборима догодио чудан обрт (не само у односу на 1954), те нам се један аутор (Радић), кога препознајемо готово искључиво по вокално-инструменталним остварењима, приказао својим камерним жанром, а други (Јосиф) кога доживљавамо пре као инструменталног композитора, вокално-инструменталним.

Камерне композиције Душана Радића (*Предео са Блакана* за флауту, обоу, хорну и виолончело, 1996; *Импровизације* за флауту и харфу, 1986; *Багателе* за дувачки квинтет, 1971; *Гудачки квинтет*, оп. 24, бр. 1, 1997; *Соната* за виолину и клавир, 1997; *Трансфигурације* за дувачки квинтет и гудачки оркестар) на више начина комуницирају са делима у кругу *Списка*, потврђујући тако тврђњу Г. Пилиповић да су педесете године биле „чворно време“ за формирање Радићевог композиторског лика. Прво, ту је, наравно, Радићево обраћа-